الفصل الثاني

تطور تيمات السلطة، الدين، المرأة عند ونوس في مرحلة التسييس والتراث

- الموضوعات (التيمات) المهيمنة في نصوص ونوس في مرحلة التسييس والتراث
- مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران"
- مسرحية "رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة"
- الموضوعات المعالجة ومدى نجاح ونوس في التفاعل مع مرتكزات النقد التيماتي.

تطور تيمات السلطة، الدين، المرأة عند ونوس في مرحلة التسييس والتراث

الموضوعات (التيمات) المهيمنة في نصوص ونوس في مرحلة التسييس والتراث

يخصّص هذا الفصل لقراءة مسرحيتي **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران** التي كتبها عام ١٩٦٨م، وهي أول نصّ له بعد هزيمة ٥حزيران عام ١٩٦٧، وبداية مرحلة مسرح التسييس، و**رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة** في عام ١٩٧٧م وهي آخر نصّ كتبه في ذات المرحلة. وقد تميّزت هاتان المسرحيتان عن المسرحيات التراثية الأربع باستمداد موضوعاتهما من الواقع المعيش وليس من التراث الشعبي، فاستلزم هذا التميّز اختلافاً في التقنيات الفنية المستخدمة، واستدعى الأمر الاستعانة بمقتضيات **النقد التيماتي(الموضوعاتي)** إلى جانب **جماليات التلقي.**

إنّ قراءة كلّ نصّ اقتضت **عزل موضوعاته** المهيمنة وتحديدها ووصفها، ثمّ القيام بتركيب النصّ وفقاً للموضوعات المختارة منه لربط الشكل بالمضمون، واستدعت القراءة تتبع التغيرات الحاصلة في ملامح تكوّن الشخصيات الأساسية ضمن سيرورة الأحداث نتيجة الظروف المستجدة في فترة كتابة المسرحية الثانية (رحلة حنظلة)، لتأويل هذين النصّين بما يكشف عن القطب الجمالي المتعلق بتلقياتهما، لأنّ آلية الاستقبال الخلّاقة تشتمل عند تلقي النصّ الشروع في عملية تركيب المعنى، و"في مرحلة **ما بعد البنيوية**[*]

---

[*] ركّزت **البنيوية** في مجال الإبداع الأدبي والفني على النصّ ولغته، واستبعدت حياة الكاتب والأحوال التاريخية للكتابة، ثم تطورت لما سميّ مابعد البنيوية التي ربطت النص ولغته بالسياق التاريخي الذي أنتج فيه، وبذلك تمّ تخطّي أطر التحليل البنيوي التقليدي.
حنان قصاب حسن وماري الياس م.س، ص ١٠٦.

ومع التصور السيميوطيقي(*)**، وجمالية التقبل**، استبعد مصطلح **الناقد** وصار مجرد قارئ يقارب الحقيقة النصية، ويعيد إنتاج النصّ فيبنيه من جديد، ومهمة الناقد ترتبط بالوصف والتفسير والتأويل والكشف والتحليل والتقويم والتركيب"[١]. إذاً تتكىء الدراسة على **النقد التيمي (الموضوعاتي)** الذي "يعمل دوماً على صون استقلاليته اتجاه التيمات أو الموضوعات المبحوث فيها"[٢].

ومن الممكن تحديد الموضوعات في هاتين المسرحيتين على الشكل التالي:

١- دور سلطة الدولة في ترسيخ القهر والتخلف والفساد في البنى المجتمعية المنغلقة على نفسها، وفي إدامة نتائج هزيمة ٥ حزيران الكارثية في نفوس الشعب.

٢- موقف السلطة الدينية المتحالفة مع سلطة الدولة السياسية، وإسهامها في تكريس نظام الحكم من خلال تضليلها للفئات الشعبية وتوجيه أبنائها للإيمان بالخرافات ودفعهم للاعتقاد بالقدرية في تفسير الأحداث من دون الأخذ بأسباب العلم، وإخماد لهيب الثورة على السلطة في نفوس أبناء الشعب، وعدّ مقارعة الظلم فتنة وخروج على السلطان.

(*) **السيميوطيقا أو السيميولوجيا** وتعرّب إلى سيمياء، وتترجم بعلم الدلالات أو العلامات، والمنهج السيميائي يهتم بدراسة الأيقونات أو الرموز أو الدلالات في قلب الحياة الاجتماعية، وقد ميزوا بين مصطلح سيميولوجيا على أنّه تصور نظريّ يكمله السيميوطيقا كإجراء تحليلي وتطبيقي، وبذلك فالتصور السيميوطيقي يقوم على دراسة المضامين، وينبني على خطوتين هما: التفكيك والتركيب قصد إعادة بناء النص من جديد وتحديد ثوابته البنيوية، والمتضمنة قراءة العلامات (الأيقونات، الرموز، الإشارات إلخ ...).

جميل حمداوي، م.س، ص ١٠٩ ومابعدها.

٣- نظرة المجتمع الدونية للمرأة، وفقدان روح المبادرة والنخوة من النفوس نتيجة إهمال الدور الأنثوي المحفّز على المعرفة والحرية والثورة.

إن قراءة **الموضوعات (التيمات)** في نصيّ ونوس تقضي بتتبع المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي طرأت على الدولة والمجتمع خلال حوالي عشرة أعوام منذ عام ١٩٦٧ وحتى عام ١٩٧٧م، والتي لعبت دوراً فاعلاً في تغيير ملامح هذه الموضوعات (التيمات) في هاتين المسرحيتين.

مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران"

الجانب السياسي في مسرحية حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، يونيه، ومسؤولية سلطة النظام السياسية الحاكمة في وقوعها:

من الممكن أن نعدّ حفلة سمر من أجل ٥ حزيران من مسرحيات **المسرح الحدثي**، حيث عبّر نصّها عن حدثٍ متفرد لا يتكرر، ومن الممكن تحويل عرضها المسرحي إلى احتفال يختلط فيه الممثلون بالجمهور لتخلق حالة نوعية جديدة في وعيّ وسلوك جماعة المسرح، ممثلين وجمهور، مغايرة لأحوالهم السابقة.

منذ بداية عرض حفلة سمر يوجّه **المخرج** الأحداث بما يتناسب مع مصلحة السلطة الحاكمة، ويعلن أنّه ليس معنياً بالذكريات الحزينة لأنّ "الذاكرة ليست من اختصاص المسرح، ولعلّها من اختصاص المؤرّخ، أمّا اختصاصنا الوحيد هو الفنّ"[٣] وعندما يتواجد **المخرج و الكاتب عبد الغني الشاعر** على **الخشبة**، يستذكرا ما اشتغلا عليه معاً في مسرحية "صفير الأرواح" التي لن تعرض بناء على رأي **الكاتب** ممثّل الشعب الذي يوجّه شخصياتٍ تمثّل الفئات المقهورة لإظهار وجهات نظرهم. وتتجلي ملامح الاختلاف بينهماعندما يعلن المخرج: "كدت اعتقد أن بناءنا يتقوض، وأن المستقبل يصبح أحجية، لكن هانحن نقف دائماً على أقدامنا"[٤] ولكن متفرجين من الصالة يعارضونه هازئين منه ومعترفين بالهزيمة "على أقدامنا أم على وجوهنا؟"[٥] ثمّ نرى الكاتب عبد الغني يتهكّم على السلطة التي لا ترى في المواطن الصالح سوى المتابع والقابل بإعلامها، والذي يتحاشى الحديث مع الآخرين ولا ينقل الشائعات التي تضرّ بمصلحتها، ويمشي على الرصيف لا ينظر حوله أو أمامه، بل يطرق عينيه نحو الأرض.

"إنّ الهزيمة تقلص الخيال وتفقره"[٦] قال الكاتب ردّاً على المخرج الذي يطمح لنصّ يمثّل البطولة، على الرغم أنّ الكاتب أقرّ بسهولة الغناء والإنشاد في تلك السنة أيام العدوان الثلاثي على مصر، وقال للمخرج مستهزئاً "ألم ترتخ ساقا التاريخ من شدة ما صخب!"[٧]

ينتقل المخرج لمشهد آخر من مسرحية صفير الأرواح يمثّل أرض القتال، ويقدّم أربعة جنود في ثياب الميدان مموهين بالطين والشوك، و"يتخذون وضع التهيؤ بحيث تتجه فوهات البنادق إلى الجمهور"[٨] ثم يصف نظراتهم بالمحمومة، ووجوههم تصرّح "لن يمر عدوّ.. هذا ما تقوله عيونهم! إننا الموت، هذا ما تهتف به ملامحهم"[٩]، فـ"الجندي رمز، وفوق أشيائنا الصغيرة "[١٠] كما يقول المخرج الذي يوجّه حواراً بين الجنود، و أمّا الكاتب عبد الغني ممثل الشعب فيوجّه حوارَ ذات الجنود معترضاً على أوهام المخرج المضلّل والمزيّف للحقائق، إذ لا يرى الكاتب الجنود إلاّ بشراً، وهم "يتزوجون وينجبون ولهم أهلاً وأقارب"[١١] ثمّ إنّ أحد الجنود يتذكر رفيقاً استشهد أمامه و"تمنّى أحمد أن تصل رسالته إلى امرأته"[١٢] ويستمر الحوار بين الجنود الأربعة بتناوب وتوجيه من المخرج ومن المؤلف المتباينين بمواقفهما المعبّرة عن موقف السلطة بالنسبة للأول ومن موقع الشعب بالنسبة للثاني، فالمخرج استحوذ على معظم الحوار بين الجنود الذين سيطرت الأفكار الغيبية على تفكيرهم لتفسير ما يحصل لهم، وظهر جهلهم بطبيعة العدوّ و بمواصفات أسلحته الفتّاكة التي بدت لهم:"إنها الشياطين ذاتها" و"أنها كأعمال السحر"[١٣] إنّه موقف السلطة الغائبة عن تعريف شعبها بالحقائق وبدفعه للتعلق بالغيبيات والقدرية على الرغم أنّ ونّوس: "كان يؤمن بإمكانية التدخل في التاريخ، ذلك أن القوى السياسية والاجتماعية في المجتمع لم تكن قد فقدت الأمل، ولم تهمّش بشكل نهائي، وأنّه: "...حلم أن يورّط الآلة القمعية في الحوار"[١٤]. وبالفعل ففي سياق المسرحية نلمس خطاباً سياسياً موجهاً للسلطة والشعب معاً، والتمايز الذي أراده ونوس بينهما هو تمايز

فـي الدرجـة ضـمن النسـيج الواحـد، فلـم يجعلهمـا متصـارعين وفـق رؤيتـين متناقضـتين، لاسيما مـن جانـب ممثلـي الشـعب الـذين قـدّمهم ونـوس تلقـائيين وصـادقين وبسـطاء فيمـا يريـدون التعبيـر عنـه عنـدما ارتقـوا خشـبة المسـرح وسيطروا عليها، لقد جمعهم همٌّ واحدٌ هو السير على درب السلاح لردّ الهزيمة عن كواهلهم؛ على عكس موقف السلطة المرتبط بسعي ممثليها للاستمرار في الهيمنـة علـى نظـام الحكـم، فكـان خطـاب المخـرج ومـن مثّـل السـلطة فيـه إلتـواء وتوهم وتضليل بغية الاستمرار في التسلط والحطّ من قدر المواطن و"يمحور ونـوس السـبب فـي القهـر والقمـع المـنظم الـذي تمارسـه السـلطة علـى المـواطن العربي مما أدّى إلى محو كينونته ووصوله إلى كائن بدون إرادة"[١٥].

إنّ أحـداث المسـرحية تبـرز دور السـلطة التضـليلي والمسـتهتر بقضـية شعب متحفّز لردّ الهزيمة عنه في مجتمع متخلف ومقهور، فبعد موقف سقوط الجنود الأربعة شهداء يقترح الكاتب عبد الغني ساخراً استمرارهم في التمثيل وهم أموات "ذلك يغني إمكانياتهم **كشخصيات**، ويعطي للعمل بعداً رمزياً مؤثراً"[١٦] تروق الفكرة للمخرج، و يبقيهم أحياء في أحداث المسرحية ويقول "سيكون هذا رائعاً، أتخيلهم يجيئون وسط النقاش الحاد. عنصر جديد ومدهش في نقاش مسدود رغم نبله."[١٧] لم يعط المخرج أهمية لموت الجنود الأربعة فهم بالنسبة لـه و للسلطة التي يمثلها أموات وهم أحياء، أو أحياء وهم أموات، المهم هو مقدار تسخير طاقاتهم لاستمرار نظام التسلط في الهيمنة والاستبداد والإفقار إن كانوا أحياء أو أموات.

ثمّ ينتقل ونوس بنا إلى قرية من القرى الأمامية التي استيقظت على صوت الحرب وضوضائها، ونرى في ساحتها أشخاصاً متباينين في مواقفهم إزاء ما يجري، فالمختار وفريقه من أشراف الضيعة يستعدّون للرحيل، وعبد الله وفريقـه يقتلـون نسـاءهم ويقررون مواجهـة العـدو، والشـيخ ينـزوي فـي مسـجده، والجنود الأربعة الموتى بجانبه يَعِدُون الناس بحراسة الأرض، وبالمقابل صوت

شاب يحمل بذور فكرة صائبة يقول: "... لو انسحبنا الآن سنحفظ الحياة للأطفال وأرحام النساء، وسيبقى ضوء، سنبقى نحن ولن تكون نهاية الزمن."[١٨]، الغائب الوحيد في ساحة القرية هي **سلطة** نظام الحكم، حتى المختار المعيّن من قبلها، لم يذكر أيّة صلة له مع **السلطة المركزية**، ثم يقترح الكاتب عبد الغني:"والآن يظهر الجنود القتلى فيما أحسب"[١٩] ويردّ المخرج: "بالضبط، كأنك تقرأ أفكاري. فيما تتمايز الجماعتان يأتي الجنود الأربعة"[٢٠]

إنّ ونوس أراد أن يجعل من الجنود الموتى معادلاً للسلطة الغائبة عن أرض المعركة وعن هموم الناس، وأيضاً رمزاً لجيشها المهزوم أمام أعداء الأمة، ولذلك عندما يسأل الكاتب:

"وهنا.. أتجعل الجنود يروون قصتهم؟ "[٢١] يجيبه المخرج: "طبعاً لا.. سيبتسمون ولا يجيبون..."[٢٢]. جنود قتلى يبتسمون ولا يجيبون، تماماً، كابتسامة مسؤولي السلطة الذين يراوغون في إجاباتهم على مواطنيهم، بذات الوقت الذي نجد فيه:"عويل، ولولة، صراخ،... وكثير من الفوضى والحركات التي لاهدف لها"[٢٣].

عجز السلطة وسلطة العجز ومتنفذون فيها، عليهم أن يبحثوا عن حفرة يدفنون سلطتهم فيها، صنوّ جنود جيشهم الميتين، لأنهم لا قدرة لهم على امتلاك دور وطنيّ فاعلٍ، بل هم وسلطتهم خارج فعل التأثير على الأحداث التي وجّهت مصير الأمة، وكما قال عبد الغني عن الجنود القتلى: "فيما يبقى الجنود الأربعة منتصبين في عرض الساحة كالشواهد، عيونهم لا ترفّ، ووجوههم الترابية يغمرها الهدوء والطمأنينة، القنابل تنهال، الحرائق تنتشر، ويتحاور الجنود ..."[٢٤]إنهم ذات السلطة التي ليس بمستطاعها أن توقف الحريق وتداعيات الهزيمة في النفوس وفي تدمير الوطن.. وهاهم أولاء الجنود القتلى يشجعون الناس على الرحيل:"نعم .. فلتمضوا، "لا تترددوا ..حقاً لا تترددوا"[٢٥] إنهم ذات السلطة التي أعلنت بالمذياع سقوط القنيطرة قبل أن

يدوس أرضها قدم جندي إسرائيلي واحد، يومئذ طلبت من مواطنيها وجيشها الانسحاب الكيفيّ[*] في **هزيمة ٥ حزيران ١٩٦٧**. لايتوقف ونوس عن التأكيد أنّ معادل السلطة الغائبة هم الجنود القتلى الذين يَعِدُون المختار والناس المرتحلة، بأنهم لن يغادروا الأرض وسيحرسونها حتى عودة الناس لبيوتهم، وسيُقلِقون ويَملؤون ليالي العدو بالرعب والكوابيس، ونسمع المختار يطمئن الناس (متحمساً لموقف الجنود الموتى): "ذلك رائع .. لا البيوت ستقفر .. ولا الأرض ستهجر، فلنتكل على الله إذن ولنرحل مطمئنين"[٢٦] هذا هو صوت السلطة الغائبة إلّا من أساليبها المخادِعة المضلِّلة، صوت الجنود القتلى الذين لا يملكون حتى امتلاك عناق الوداع، صوت المُخرِج الذي لا يريد أن يقرّ بالهزيمة طالما استمرت سلطة النظام في الحكم حتى لو كانت خارج الفعل الوطني أو الاجتماعي، واصفاً رحلة النزوح: "بشر النابالم وهم يجرّون جراحهم، يخطّون للمستقبل دروباً واضحة، دروباً لا التواء فيها ولا هزيمة.."[٢٧] وما دروب المستقبل التي أرادها المخرج إلاّ دروب السلطة في الاستبداد والفساد والتضليل.

ثمّ إنّ الكاتب عبد الغني ممثل الشعب يطرق رأسه، ويسوق حديثاً للجمهور من مكان مهمل ومظلم على خشبة المسرح من دون أن توَجَّه عليه أيّة أنوار: "...تقدّم لطرف المنصة الظليل وهو كئيب الوجه والصوت"[٢٨]، وتعجّبَ من عدم تغيّر الناس وعدم تبدّل أحوالهم على الرغم من هذه الأحداث الرهيبة، وهاهو ذا بهيئته الكئيبة يقول للجمهور "لا الجرائد بدّلت تبويب

---

[*] أذاع راديو دمشق بلاغاً صادراً عن وزارة الدفاع في سوريا في ٩ حزيران عام ١٩٦٧يدعو المواطنين والجيش العربي السوري بالانسحاب الكيفي من القنيطرة، وذلك قبل ١٧ ساعة من وصول القوات الإسرائيلية للقنيطرة، ومن الجدير بالذكر أن البلاغ المذكور كان موقعاً من وزير الدفاع حينذاك **الفريق حافظ الأسد**.
خليل مصطفى، سقوط الجولان (دار النصر للطباعة: شبرا، مصر، ١٩٨٠) ص١٨٩.

أعمدتها، ولا الكتّاب غيّروا كلماتهم،..."[٢٩] بمقابل المخرج – السلطة الذي "ينهض بعنف ترافقه بقعة الضوء ويتوجّه إلى مقدمة منصة المسرح"[٣٠] ويخطاب الجمهور "أعترف أنها مسرحية جيدة، وإن كانت أقل إلحاحاً على البطولة مما أردت"[٣١] وقصد (صفير الأرواح)، ولكن عبد الغني يردّ وتبدو عليه الخيبة: "لعلني مخطئ، تناولت كلماتي القديمة وأخذت أرصفها."[٣٢] يطمح الكاتب – الشعب لكتابة رؤى مغايرة وفكراً جديداً حتّى يتمكن نصّه من مواكبة رغبات الناس في مواجهة فعل الهزيمة في النفوس واستعدادهم للثورة.

ثمّ تمكّن ونوس أن يأخذ الجمهور إلى الوقائع والنتائج المباشرة للحرب، وذلك عندما تدخّل عبدالرحمن المتواجد في الصفوف الخلفية **لصالة المسرح**، وسأل المخرج عن اسم القرية التي جرت أحداث مسرحيتهم (صفير الأرواح) فيها، ثم استدعى أبا فرج، وتمكنا من الوصول إلى خشبة المسرح مع عزت. وهنا انتقل ونوس بالمسرحية إلى مستوى آخر من **الأحداث** المتعلقة بهزيمة حزيران، وذلك بعد أن سرد النازحون ذكريات مواجهة الحرب الأليمة، وذكر عبد الرحمن منام شيخ قرية التخاريم، الذي أنبأ عن الرعب والأهوال، حيث رأى فيه الدنيا مثل طبق قش ولمّا لمسه لفحته نار حارقة، ورأى على الطبق دود الجيف، إلى أن سمع صيحة كأنها الرعد ويكمل "فرأيت الطبق ينفك، وإذا هو طبقاً ولا قشاً، بل ثعباناً أرقط بطول الحبال يلتفّ حول نفسه، وصار الدود يسقط في قيعان عميقة، وهو يصيح كالبشر. الرحمة .. الرحمة "[٣٣] ثم يذكر أنّ صدى منام الشيخ في حياتهم، حيث صاروا يصيحون أيضاً الرحمة .. الرحمة، في وطن يحكمه ثعبان يلتف حول نفسه، ويتساقط منه الدود، ويصيح مثلهم: الرحمة الرحمة. واعتبر **حسن المخلف** أن هذا الحلم " كشف عن حياة الشخصيات و معاناتها، وعن بعض من الفكر الغيبي الذي تؤمن به، والممزوج ببعض العادات الريفية"[٣٤] ولكن إضافة لما ذكره مخلف فمن الممكن أن نعدّ هذا الثعبان في الحلم هو رمز أو علامة للسلطات الاستبدادية التي بقيت

تتقوقع وتلتف حول نفسها مع عصابة فاسدة، حتّى تحوّلت إلى منتج لشبيحة وبلطجية وبلاطجة ومرتزقة تتغذى على جيفة معادلة للسلطة الحاكمة، كالثعبان الذي يتساقط منه دود الجيف. ثمّ يقاطع المخرج كلّاً من عبد الرحمن وأبي فرج، ويصفهم بالسخفاء والمخرّفين والأبالسة ويقول "أف. أي يوم هذا ! لم ندع رجالنا الرسميين كي نزعجهم بقصصكم الغبية"[٣٥].

حتى هذه اللحظة ومن سيرورة الوقائع التي مرت في أحداث المسرحية نستطيع التأكيد من جديد على أنّ تحليل الخطاب السياسي المحمّل في حوار الشخصيات وأحداثها يتسم باللين وبقبول ممثلي الشعب الجدل مع السلطة، بهدف تجميع الطاقات لمواجهة العدو الرئيسي المتمثل بإسرائيل، ويستنتج من هذا الخطاب أنّه لم يكن مؤسساً لخلق حالة وعي مناقضة لوعي السلطة السائد في البنية المجتمعية المتخلفة بهدف إسقاطها، بل هدفه الكشف عن أخطائها وعيوبها ليتم تجاوزها استعداداً لرد الهزيمة عن كاهل الأمّة، كما أنّ ونوس "لم يتوجّه بمسرحيته إلى طبقة أو فئة معينة من المجتمع، وإنما توجه إلى الجميع"[٣٦]. إنّه خطاب سياسي شعبي يعرض لواقع الحال، حددت ملامحه أسئلة لشخوص كانت حيواتها الهزيمة، أسئلة من تلقّى صفعات متكررة حتّى أغمي عليه إلى أن استفاق ليبدأ بالسؤال: من ولمَ وماذا وكيف؟

إنّ ونوس "يسلّط الضوء على الأسباب الكامنة وراء الهزيمة وفيها يعرّي الأنظمة السياسية العربية ويعرض لنواقصها.."[٣٧]، وتمكّن من طرح قضايا متعددة متصلة بالهزيمة، وذلك من خلال حوارات الكاتب مع المخرج و من خلال من اعتلى خشبة المسرح وأسهم في اغتصابها من المخرج، هؤلاء هم الذين قدّموا حواراً حارّاً وسريعاً تداخل فيه مستويي الخشبة والصالة، وتفاعلا مع بعضهما، إضافة إلى تداخل الأزمنة قبل و في أثناء وبعد الهزيمة، إنّها مسرحية أراد لها ونوس أن تكون حدثية، يعنى فيها كل المعنيين بحدث

الهزيمة، ومن أهم القضايا التي طرحها ونوس فيما يتعلق بالجانب السياسي وموقف السلطة في المسرحية.

أولاً: موقف السلطة التضليلي من الجنود والجيش:

في درب النزوح رافق النازحون جنوداً منسحبين من جبهة القتال، وعندما سُئلوا عن الحرب فكانت الإجابات "أكّد لنا أحد الجنود أنه يعود من الحرب دون أن يرى العدو" وأيضاً: "كانوا يتراهنون على إصابة الأحجار أو جذوع الأشجار"[٣٨] وينفجر المخرج مهدّداً: "ألا تعرفون أن جندينا أشجع جندي في العالم، جندينا يساوي مائة جندي من أية جنسية أخرى. وهو في كلّ الأحوال يساوي ألفاً من حثالات أمثالكم"[٣٩] وعبّر ونوس بتقديمه للجنود الأربعة في مواجهة العدوّ عن عدم جاهزيتهم للحرب وجهلهم بإمكانيات العدوّ، وعن سيطرة مفاهيم الغيب والقدرية على تفكيرهم، وتركهم يستمرون بأدوارهم بعد أن استشهدوا رمزاً لسلطة تنتظر من يحفر قبراً لها.

سلطة داومت على تربية وتدريب جيشها بما يسمح له بمواجهة الشعب ويحفظ تسلّط حكمها على الدولة، من دون أن تولي أية أهمية لإعداده بهدف حماية الحدود من أطماع إسرائيل والأجنبي.

ثانياً: هيمنة السلطة السياسية على الفن والإبداع وإلهاء الشعب بالمبتذل منه:

نلاحظ في سياق المسرحية أنّه على الرغم من تهديد المخرج وإظهار بذاءاته بحقّ الموسيقيين في مسرح سلطته، وبحقّ قرويين ومتفرجين اغتصبوا خشبة المسرح، فإنّ الذين اعتلوا خشبة المسرح تابعوا حوارهم، واحتجّوا على الغناء والرقص في هذه السهرة لعدم قدرتهم القبول بهما، بسبب قسوة الهزيمة في نفوسهم، ولأنّهم يبحثون عن أسباب تهيئهم للحرب ضد من اعتدى عليهم و هزمهم، ويقول متفرج للمخرج: "اذهب وفرقتك الشعبية إلى بلاد ليس لها

مشاكل. استقر هناك ورفّه عن الناس. أما هنا، فنحن بلاد فيها خيام، فيها ناس تركوا قراهم ولا يعرفون لماذا؟ أتسمعني.. الدمل ينزف. والميجانا لا توقف نزيف الدمامل"[٤٠] إنّ موقف السلطة مختلف عن توجّه الشعب بشكل جليّ، إنّها الساعية لتخدير الشعب وإلهائه عن مشاكل ترهقه، ليحلو لها الاستمرار في التسلّط باحتكارها للسياسة والاقتصاد والفن والثقافة وإلخ ... ليحلو للمتنفذين فيها النهب والتغوّل وإعاقة أيّ تقدّم في جسد الأمة الذي يتداعى..

ثالثا: غياب السلطة عن الشعب عندما يتعلق الأمر بمواجهة عدو خارجي:

إنّ السلطة التي تمكنت من الحكم من دون **شرعيّة** شعبيّة أو دستوريّة، والتي اعتمدت ببناء هيمنتها على **الانتماءات الأولية**، لن تكون معنيةً بالدفاع عن الوطن، بل همّها الحفاظ على هيمنتها لحماية مصالحها الرخيصة، أما جماهير الشعب فـ"الحرب تقوم عندنا. ولا أحد يفكر فينا..!"[٤١] وأيضاً "لا يرشدنا أحد ولا نعرف ما نفعل"[٤٢] وإن كان قد زارهم أحد من طرف السلطة فقد كان الدرك و جابي الضرائب ومعلمون لا يحبّون الإقامة في القرية، وكلّ المعلمين "كانوا يشتمون من أرسلهم إلى ضيعتنا، ويتوسطون للانتقال.. ودائماً كانوا ينتقلون."[٤٣] ثمّ يلخّص متفرج أحوال هؤلاء النازحين عن أرضهم بظلّ غياب السلطة السياسية "كلماتهم كضوء النهار لا ظلال حولها، من الحروب يعرفون ضرب العصا وذكريات قديمة عن عداوات ريفية صغيرة، معزولون قي قراهم البعيدة لا يزورهم أحد، ولا يعرفون ماذا يدور في العالم حولهم. يُساكنهم الفقر والجهل وإرث طويل من العذاب والذل فكيف تتوقع منهم غير ذلك"[٤٤]. سلطة غائبة عن هموم شعبها وغير معنية بتسييج حدود الوطن بالوعي والاستعداد اللازمين لحماية أرضه وناسه، ولا تكون حاضرة إلّا عندما

تتعلق الأمور في جمع الضرائب أو عند قمع العباد وقتلهم، لابدّ أن يثور الشعب عليها.

رابعاً: منع السلطة للمقاومين من القتال ضد أعداء الوطن ومغتصبي أرضه:

في مطلع عام ١٩٦٥م انطلقت **الثورة الفلسطينية** لتحرير فلسطين من الاحتلال الإسرائيلي و قدّم أبناؤها التضحيات، فلم يهمل ونوس منحهم حضوراً فاعلاً إيجابياً في أحداث المسرحية، فقد تذكّر أبناء القرية أنّ زيارة يتيمة لرجل حقيقي جائع مدهش، تركت في عقولهم أسئلةً عن وطن يستباح ويسرق على مسمع ومرأى حماة الغزاة واللصوص، وهذا الرجل "أكل طعامنا وباركه وشرب ماءنا وباركه" و "جاء يحمل بندقية، و لكنه لا يلبس ثياباً خضراء، وعن الجنود يختلف"[٤٥] و "روى لنا كيف سَرق بيته غزاة حاقدون جاؤوا من وراء البحار، ثم كيف منعه الحكام طوال سنوات من الانتقام. وكيف يحكمون علينا بالذلة لكي نظل عاجزين. كان واضحاً بما يقول، وكان يعرف ماذا ينبغي أن يفعل"[٤٦] إنّها حركة المقاومة الفلسطينية التي انطلقت رغماً عن لصوص الأوطان وحماتهم "الذين يجعلوننا فقراء جائعين، الذين يجعلوننا كالحيوانات لا نعرف الشرق من الغرب،.."[٤٧] كما اقتصد ونوس في مشاركة المقاومة في أحداث مسرحيته توازياً مع فعاليتها على الأرض، واقتصر على زيارة فدائيّ لقرية الفلاحين الذين احتلّوا خشبة المسرح, ثم غادرها من دون رجعة. وبالفعل فالثورة الفلسطينية لم تترك لها أنظمة الحكم العربية فرصاً مواتية لتواجه أعداءها، بل كانت أجهزة مخابراتها تلاحق وتعتقل وتغتال عناصرها وتعدّهم معادين لهذه الأنظمة.

خامساً: السلطة التي تقهر شعبها غير السلطة الحاكمة في فيتنام التي تقف إلى جانب شعبها:

كانت **حرب فيتنام** ضد الولايات المتحدة المعتدية في ستينيات القرن الماضي مثالاً يحتذى على درب التضحيات دفاعاً عن كرامة الأمة المستباحة وعن شعبها المقهور، وهاهو ذا ونوس يدرج واقع الفيتناميين في أثناء حربهم ضد العدوان الأمريكي "يموتون بالمئات .. بالألوف لكن أرضهم تبقى لهم، وأقوى دولة في العالم تهتزّ رعباً منهم"[٤٨] ثم تجري مقارنات بين أوضاع شعبنا وأوضاع الفيتناميين "أين نحن من الفيتناميين"[٤٩] و "قادتهم ليسوا دبابات ولا قصور نوافذها مدافع.. وشرفاتها مراصد ومباحث"[٥٠] و"معلموهم ليسوا نصابين ولا يغشّون المعرفة" و"ليسوا إذاعات كاذبة ولا صحفاً تافهة" و" ليسوا جهلة ولا تجاراً سفلة "[٥١]

وهذا الموقف يتماشى مع طبيعة وملابسات الحرب الأمريكية على فيتنام في تلك الأيام، وهو شكل توثيقي لتضحيات وبطولات شعب أراد الحياة كريماً بظلّ قيادة سياسية واعية، وإن كانت طبيعة **النظام الدولي** حينئذ تختلف عن واقعنا الراهن كثيراً، لكنّ الفعل البطولي دفاعاً عن حرية الأوطان وكرامة مواطنيها وشرف الأمم يبقى من ثوابت الشروط الإنسانية لبني البشر.

سادساً: السلطة التي تجعل من موظفيها أداة لتنفيذ إرادتها الفاسدة:

إن من سمات **الدولة الشمولية الأمنية** ربط مصالح الناس بمركزية السلطة التي تحولت مع مرور الوقت إلى فئة من الفاسدين المستبدين تقرّب من يذعن لإرادتها وتبعد وتعتقل وتقتل من يناهض الظلم والقهر والفساد في صفوفها، وقد تمكّن ونوس من إدراج هذه الأحوال المزرية بحقّ رعاياها وذلك عندما أشار إلى واقع الموسيقيين وأعضاء فرقة الدبكة الكئيب، حيث يعملون موظفين لدى الدولة وما عليهم إلا تنفيذ رغباتها "من وظيفتنا نعيش"[٥٢] وعندما لم يمتثل أعضاء الفرقة لأوامر المخرج بالعزف أوالرقص، ويبدأون بالانسحاب نزولاً عند رغبة الشعب نسمعه يصرخ: "أتتمردون؟ .. تذكروا إذن أنكم

موظفون، وإني من يأمر." وأيضاً: "أتتحدونني؟ أنتم وآلاتكم إلى البطالة. ستندمون طويلاً، طويلاً، ستأسفون"[٥٣]. مواقف ماثلة أمام الجمهور في المسرحية تظهر محاربة السلطة للناس بلقمة عيشهم، وتهديدها لهم بالتجويع إذا لم يذعنوا لأوامرها ومشيئتها.

سابعاً: حضور السلطة في الهيمنة وقمع شعبها في الداخل:

إن الدولة الشمولية توسّع دائرة تواجدها في كافة أنحاء المجتمع، وهي حاضرة بشكل دائم عن طريق أجهزة مخابراتها في معظم جوانب حياة الناس، ولذلك قدّم ونوس نموذجاً لها في المسرح من خلال شخصيتي المخرج المسيطر على المنصّة والمسؤول مع شبيحته الموزعين في الصالة، ويقول المخرج "ليس من حقكم ان تتكلموا. الخشبة لنا، ومقاعد الصالة لكم"[٥٤] وفرضوا على الجمهور عدم الخروج من المسرح، ونسمع صوت امرأة حين قالت: "هل جئنا إلى المسرح أم إلى السجن؟"[٥٥] ثمّ بعد أن يصعد المتفرجون على خشبة المسرح، وتتحوّل الصالة لقاعة اجتماعات شعبية، يأخذنا ونوس إلى مكان هذه السلطة المتغلغلة وسط الحضور في الصالة وذلك عندما "يومئ الرجل الجالس في الصفوف الأمامية لأحد الذين يحرسون الأبواب، يسرّ له ببعض الكلمات، رجال آخرون يتوزعون حول الصالة"[٥٦]. أراد ونوس لفت الانتباه إلى تغلغل رجال السلطة الفاسدة بين الناس وحضور أفعالها التدميرية في تفاصيل حياتهم الشخصية، وتحوّلها لقوة طاغية من خلال شموليتها، واعتمادها على فئات موالية لرجال حكم انحدروا بالبلاد لقاع الهزيمة.

ثامناً: السلطة تقف بمواجهة المثقفين الثوريين وتحوّلهم إلى قوى مُعطَّلة:

يعكس حوار من ارتقى المسرح واغتصبه، الموقف من المثقفين الذين يقرأون نظريات ثورية، ويجترّون الأحلام الوردية، لكن الهزيمة جعلتهم يعوا ويدركوا ما هم عليه ويقول مثقف: "إني هروبهم، إنك هروبهم، إننا هروبهم، هذا

ما أفكر به، يعكسون وجهي في المرآة. إني أهاجم نفسي في المرآة.. إنك مسؤول، كلنا مسؤولون"[٥٧] لتنتصب مرايا ونوس بين الصالة والخشبة، بغية بحث المتلقين عن أسئلة تتعلق بشرطهم الإنساني. ثم يتكرر السؤال بمواجهة المرآة الافتراضية على الخشبة: من نحن؟ ويمسرحون الحملقة في مرآة منصوبة كخيال أمامهم "لنفتش جيداً في أعماقها لنبحث في زواياها، ولنتساءل من نحن؟ يردّ المتفرجون بصوت واحد "حقاً .. من نحن؟ متفرج من الصالة: " نحن شعب مهزوم "[٥٨] ثم "صور محتها المصلحة الوطنية قبل أن تتشكل"[٥٩] محتها من خلال قهر السلطة الساعية لقطع ألسنة الناس، وسدّ فرص السماع والرؤية، وإغلاق العقول ومنعها من التفكير، وبناء المعتقلات، وإفقار الشعب حتّى جعلته "مجرد ظلّ في قفا المصلحة الوطنية"[٦٠] لقد حوّلت سلطة النظام الشعب إلى ظلّ باهت، كما قال أحد ممثلي المثقفين الذين هزّتهم الهزيمة وجعلتهم على معرفة بسلطة تدفع شعبها إلى "ارتياد المقاهي والصلاة والشاي الأسود والتنباك والنرد وأوراق اللعب، والحشيش، والتناسل ..."[٦١] سلطة استمرت في تعطيل طاقات مثقفي الأمة والوطن، إمّا بإدخالهم في لعبة السلطة والثروة والفساد، أو بإبعادهم عن الفعل التحرري والثوري برميهم في غياهب معتقلاتها الرهيبة أو تصفيتهم جسدياً أو تهجيرهم خارج وطنهم، سلطة اختزلت مفهوم الوطن بحزب أو طائفة أو زعيم، سلطة كهذه ليست جديرة بالحياة لأنها عاجزة في حماية أوطانٍ و معيقة لممارسة العدالة والمساواة والحرية في الدولة.

تاسعاً: سكوت السلطة عن احتلال أراضي وطن يتمزق على الدوام:

يعالج ونوس مسألة احتلال أراضٍ عربية، قبل هزيمة ١٩٦٧ في القرن العشرين، بتقديمه سردية لشخصية تمثّل مدرس جغرافيا يقدم بياناً عن خارطة الوطن العربي التي حوّلها مزقاً تبعاً لاحتلالات أرض تلوّ الأخرى، ويودعها في ذاكرة مهترئة لطلابه الذين لا يحترمون الجغرافيا يقول"الورق يتمزق تماماً مثلما تتمزق الأراضي التي لا تحمى"[٦٢] ويبدأ بتمزيق الخارطة التي أخرجها من

جيبه، وبعد كلّ تمزق يقوم به في الخارطة يُعرف أنّه مقابل انسلاخ أرض عن الوطن، يردّد المتفرجون اسم الإقليم المحتل "لواء الإسكندرون، إمارات الخليج، فلسطين، سيناء، الضفة الغربية، مرتفعات الجولان" ويردّد الرجل "من كل الجهات .. ورقته تصبح غربالاً.. تصير أشلاء وجسداً مقطّع الأوصال. آه..سترتجف يده وهو يلملم المزق.. سترتجف كالمرض أو كالشيخوخة ويكملُ محذراً سامعيه: احذروا فقد تتمزق يوماً النقطة الصغيرة التي عليها تنامون.. وتأكلون، وتمارسون علاقاتكم الصغيرة فيها.."[٦٣] يتوسع ونوس برؤيته ليشمل أمته العربية التي لم يتمكن حكّامها من الدفاع عن أراضيها وشعوبها أمام الأطماع والاعتداءات المتكررة التي آلت لاقتطاعات من الأراضي المعروفة تاريخياً بانضوائها تحت لواء الأمة، ليكشف لنا عن واقع مأساوي قبل حزيران عام ١٩٦٧ وليؤكد أن هذا الواقع، إذا استمر على أحواله الراهنة، لن ينتج عنه إلّا هزيمة أخرى بحجم هزيمة ٥ حزيران.

ارتكز ونوس في بناء نصّه المسرحي هذا على تباين واختلاف بين شخصيتين توجهان سير أحداث المسرحية، فالكاتب عبد الغني يشجع المتفرجين على الاستمرار في التعبير عن آرائهم بحرية "اروا حكاياتكم .. اروها. إنها أخصب من خيالاتنا العقيمة.[٦٤] فيما يعدّ المخرج ما يحصل تمرداً وشغباً، والأستار تنجلي عن مؤامرة مدبرة، متهماً الكاتب بتدبيرها وهاهو ذا يقول"مؤامرة كاملة لا أستبعد أن تكون وراءها الأصابع الأجنبية.[٦٥] ولكن المتفرجين ينساقون نحو خشبة المسرح بتلقائية غريزية، ويشكّلون مجموعة تصدر صوتاً هادراً "السلاح" ثمّ يردّدون خلف هتّاف "ماذا تطلبون فيردّون:" السلاح، السلاح"[٦٦] ليعلن المخرج إطفاء الأنوار عن خشبة المسرح وإضاءة الصالة قائلاً "أسرعوا .. تتكشف سهرتنا عن مؤامرة خطيرة.. مؤامرة رهيبة"[٦٧] تنطفئ أنوار المسرح وتضاء الصالة ويتحول المتفرجون على المنصة ظلالاً، ونسمع أصواتهم:"حين يبدأ وجودنا. حين تتلامح صورنا يسمون ذلك تآمراً"

ثمّ:"ينتشر الإرهاب" ثم نسمع صوت عبد الغني:"هذا رائع . يجب ألا تتركوا كلمة محبوسة"[٦٨].

إن المتفرجين الذين أعدهم ونوس ودسهم في الصالة يطالبون بالحق والعدالة والحرية بعد أن رموا عن كواهلهم الآذان المسدودة والعقول المرمية والألسنة المقطوعة ونسمعهم"... في ذلك اليوم من حزيران، سالت بنا الشوارع، نسي المعذب عذابه . وآلاف من البسطاء الذين لا يريدون أن يُغتَصبوا. الذين لا يريدون أن يزدادوا فقراً ومذلة. هُتاف وجيز وبسيط.. ماذا تطلبون؟" فترد الجموع: " السلاح"[٦٩] ثمّ يذكرون حضور السلطة المضلّل والباهت عندما أعلن الشعب حربه ضد الغاصبين واللصوص وحماة اللصوص وضد الجوع والبؤس والموت في كلّ يوم، حينها علت أصوات مسؤوليها من وراء مكبّرات الصوت يعلنون:" نقدّر عواطفكم، ولكنكم تسهلّون مهمة الأعداء والمتمردين على النظام" و:"الحرب ليست من شؤونكم" و"عودوا إلى بيوتكم، وتابعوا من وراء مذياعاتكم بطولات جيشنا الباسل" [٧٠] ثم حذروا من المشاغبين والمخربين. "وخابت إرادتنا" وعدنا إلى حاراتنا .. إلى بيوتنا. إلى المقاهي والشاي وهدير الإذاعات " و"تابعنا البطولات"[٧١]. أسئلة كبيرة، وربما تحوّلت إلى إشكالية، لماذا حدثت الهزيمة، وكيف، ومن المسؤول عنها؟

وعند البحث عن الأجوبة تنتصب أمامنا المرآة التي نصبها ونوس، وتبدو فيها سلطة تكرّس قهرها وظلمها وفسادها عن سابق وعيّ وإصرار، للاستمرار في النهب والتسلط، ولتنشر التخلّف والقهر والجهل والفقر، متلاقية مصالحها مع أعداء الأمة الذين هزمونا في ١٩٦٧م وهيّأوا لاستمرار أحوالنا المترديّة على ما هي عليه؛ وعلى ذات المرآة تتهاوى رعية تجتّر الهزيمة وتصمت أمام تغوّل السلطة وتنامي شبيحتها وبلطجيتها.

إن مرآة ونوس التي حاول أن يرسخها في فضاء المسرح عكست حوارات وذكريات قريبة العهد مع أحداث الهزيمة، صراعات أوضحت أن الضحية لازالت تقدم رقبتها قربانا لسلطة عاتية وقحة ربطت مصيرها بمصير

أعداء الوطن. وعلى الرغم من كل ماحدث "فجأة ينهض رجل يلبس ثياباً رسمية من الصفّ الأمامي. الملامح غاضبة ومتورمة بالصلف. يعطي إشارة للرجال الذين يحرسون الأبواب، ويتوزعون كالمراصد في جنبات الصالة. الرجال يتخذون بحركات سريعة، متغطرسة تشكيلات عسكرية بحيث يحاصرون الصالة كلها. يخرجون مسدساتهم ويوجهونها للجمهور. وعلى الأخص للعناصر التي اشتركت في الحديث."[٧٢]

ثم يصعد الرجل الرسمي إلى الخشبة وهو يقول:"أفتحسبون إذن أن النظام انتهى، وأن البلاد أصبحت فوضى؟" ونسمع همساً بين المتفرجين:"جلالة.."السيد الرئيس ..." .."[٧٣] و"تسقط حزمة من الأضواء على الرجل الرسمي، وتخفت أنوار الصالة" ويسأل المسؤول "أين هذا الكاتب الدجال؟" "...أجل هو بداية البلاء.." "اقبضوا عليه وعلى جميع العناصر المشتركة في هذه المؤامرة الزنيمة"[٧٤] يُسمع همسٌ، ولوم بعضهم لعدم الحذر من العواقب، ويُشاهد تصفيق المخرج الباهت وبقية من المتفرجين، ويدرك الحضور والجمهور المتواجد في الصالة تراجع الناس عن مواقفهم أمام السلاح والعنف والاعتقال، وعندما يلتفت الرجل الرسمي للكاتب عبد الغني ويسأله "ألم تجد مجالاً لموهبتك إلاّ التآمر؟ ألا تقدّر الظروف التي تمرّ بها بلادنا العظيمة؟ كيف تسوّل لك نفسك؟"[٧٥] يردّ عبد الغني وهو ينظر للمسؤول نظرة ازدراء، معترفاً باشمئزازه من هذه الكذبة التي تتسع رقعتها كنقطة الدسم فوق الماء ويضيف:"...أما الآن، فإني أعرف .. أعرف كما أعرف شكل أنفي في المرآة. بالضبط.. لكي يحدث ما حدث. هو ذا السبب . لكي يحدث ما حدث"[٧٦].

يتوعد المسؤول باستجواب الكاتب مطوّلاً ليعرف ما تخفيه المؤامرات الدنيئة وسط إهانات رجاله الأفظاظ للمتفرجين، ولاسيما المعتقلين، ثمّ يلقي خطبة يؤكد فيها أن الاستعمار وزبانيته من الكفرة وأعداء الله و الشعب لن يتمكنوا من نظامه العظيم، دون أن يعلموا أن جماهير الشعب بقيادتها المخلصة ستحبط مخططاتهم، وتدوسهم بالنعال كأتفه حشرات الأرض، ولا

ينسى أن يذكر الانتصارات الهائلة التي حققها شعبنا المناضل بقيادة نظامه الرائد، الذي يؤمن بالله ورسوله وإرادة الثورة، وسيظل ينزل في الاستعمار الهزيمة تلو الهزيمة، ويضرب أعوانه... "وذلك في إشارة بالغة الأهمية من ونوس إلى أن سياقات تزييف الوعي مازالت قائمة !!"[٧٧] ثمّ نسمع تصفيقاً جديداً يبدأه المخرج ويتابع من بعض جمهور الصالة بشكل باهت، ويلوّح المسلحون بمسدساتهم، ويطلبون من الجمهور الانصراف بهدوء وبدون فوضى، ثمّ نسمع صوتاً قوياً من متفرج معتقل: "الليلة ارتجلنا. أما غداً فلعلكم تتجاوزون الارتجال."[٧٨] موجّهاً خطابه للجمهور المغادر للمسرح، ولكنّ هذا المتفرج يتلقى ضربة من مسدس مسلّح، ثمّ يسوقه مع آخرين، وهم يحاولون التملّص ممّا أعلنوه في الحفلة. وهكذا هي السلطة في بلادنا "في قمة الهزيمة والانكسار يُعلَن عن الانتصارات ويُحاول أن يُمسخ هذا التكاشف أو الرغبة في المكاشفة والوصول إلى لبّ القضية، إلى لبّ الداء كي تنعم الأمة بالشفاء ولكن الجماهير في واد والرسميون في واد آخر"[٧٩] في أروقة المسرح وسلالمه يعترف الناس بشجاعة هؤلاء الرجال، ويحذرون بعضهم بعضاً بأن للجدران آذان, "لكنّ حلم ونوس كان أكبر من ذلك، إذ كان يأمل بأن يمتد الحوار ليأخذ مداه في كل أرجاء المدينة، أملاً بان تتحول الكلمات إلى فعل"[٨٠] في نهاية المسرحية نسمع صوت رجل يلوم زوجته لأنها قادته للمسرح، فتسخر من جبنه على الرغم أنه ليس موقوفاً، وبحسّها الأنثوي ورؤيتها الفطرية والصادقة تردّ عليه عندما يسألها:"تتمنين لو كنت بين الموقوفين" فتردّ "لن تكون بينهم أبداً"[٨١] وتنتهي المسرحية، ليبق هذا الرجل وأمثاله خارج الفعل السياسي، وبالتالي لن يكون معتقلاً أبداً مع رجال حاولوا الجهر بالحقّ وانتزاع حريتهم المسلوبة، فزجّت سلطة النظام الحاكم بهم في غياهب سجونها. إنها المرأة التي تنبأت بقتامة المستقبل الذي عايشناه مع وجود هكذا رجال..

فعل الدين والتدين في أحداث المسرحية، ولدى شخوصها:

موضوعة أخرى عالجها ونوس في مسرحيته **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران** تتعلق بفعل **التديّن الزائف** وجهالة الشيوخ بجوهر الدين والابتعاد به عن وظائفه المجتمعية. فزيف رجال الدين وجهالتهم سهّل لهم الاندماج في بنية السلطة والانغماس في فسادها، وقاموا بدور الإعاقة لحركة الناس في مواجهة الاستبداد والفساد، بتعليمهم ودفعهم لأبناء الشعب بتسليم أمورهم لأوهام غيبية تتعلق بالقدر المقدّر عليهم ومنعهم من الاعتراض عليه، ليصلوا بهم إلى إقالة العقل عن التفكير الذي يُرجع الأحداث والوقائع **لمبدأ السببية التاريخي**(*) وإلى إضعاف إرادة التغيير لديهم.

إلى جانب العبارات الدينية الفطرية والتلقائية المومئة إلى روح التدين في بيئة المسرحية الاجتماعية والتي نجد معظمها في كلام القرويين، فإنّ الخطاب الديني في الحوار اقترن بالتوهّم والسحر والغيب، وقد لجأ ونوس **للأدب الشعبي**(*) في معالجته، وأظهر التديّن الشعبي المستمد من الفطرة فعلاً مؤثراً

(*) **مبدأ السببية:** إن فكرة السبب لها موضع مركزي في كافة العلوم لأنّها هي المنتجة للقوانين العلمية بعد استقراء الظاهرة للوصول إلى نتيجة، كما أن الاستقراء في هذه العلوم يبقى واحدًا، وهو من الأسس التي ترتكز عليه قوانين العلم بالانطلاق من مبدأين وهما: **أولا:** مبدأ النظام في الطبيعة، أي الثبات وعدم الاستثناء في ظواهرها. **ثانياً:** مبدأ الشمول الذي يعني أنّ كلّ الظواهر تنتظم حسب قوانين عامة. وعن هذين المبدأين ينتج ما نسميه بالمذهب السببي. فالسببية إذًا هي المبدأ الذي يعتمده العقل العلمي في التفكير، وينطبق مبدأ السببية على الأجسام الحية وعلى الأجسام الجامدة.

عن الإنترنت: ttp://forum.hiwardz.net/t757

(*) **الأدب الشعبي:** من أشكال التعبير الأدبي، وتصدر عن نشاط اللاشعور الجمعي عند الجماعة، وتكشف عن خيالات الحكايات الخرافية كالأسطورة للأخيار أو الأشرار وتفسير الأحلام والقصص الشعبية والمثل الشعبي والنكتة والأغنية الشعبية، وللأدب الشعبي فعل في تاريخ الشعوب يتعلق بتحويل الفوضى إلى نظام من خلال تفسيره لجوانب الحياة وترسيخ القيم في ضمير الجماعة سلوكياً ومعرفياً.

نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي (مكتبة غريب: القاهرة، ط٣، ١٩٨١) ص٥ وحتّى ص١٣.

فـي **الأحـداث**، وأول موقـف مسـرحي أبـرز فيـه الميـل للتـديّن كـان بـاعتراض المتفرجين على مسوّغات المخرج لتأخر عرض مسرحية (صفير الأرواح) لعدم موافقة الكاتب عبد الغني على عرضها ومنها: "أعوذ بالله، والله صحيح..."[٨٢] ثمّ مشهد الجنود الأربعة، وهم يتصدّون للعدوّ حسبما أراده المخرج، الذي دلّ على إيمانهم بالقدرية من تغيير في مصيرهم، إذ يقول جندي "لن يختلف قدرنا عن الآخرين"، وآخر "سوء الحظ هو الذي أبقانا بعدهم"[٨٣]. بينما الكاتب عبد الغني يجعل من حوارهم توقاً للحياة إذ يردّ جندي على زميله المتسائل عن إمكانية وصول رسائلهم إلى ذويهم "لاشك أن قلوبهم ستخفق هناك، في لحظات كهذه سيرتعش الضوء، وسينبض القلب مرة واحدة كأنه اهتزازة الأرض..."[٨٤] ويقترح المخرج حواراً بين الجنود يكررون فيه أقوال الشيخ عبد الغفار "إن الذي يستشهد تهتف له أصوات رخيمة في السماء" و "..وترفرف له أجنحة بيضاء" و "تستقبله أغنية جميلة، وتمسح جروحه أصابع نورانية كالبلسم"[٨٥] ثمّ يتحدثون عن رفاقهم الشهداء الذين ينتظرونهم مبتسمين في الجنة. ولكن عبد الغني، يغيّر من مجرى **حوارهم** بما يخدم شرط حياتهم، وخاصة راهنهم المُحرِج، إذ يقترح ردّاً من الجندي٤ مغايراً للذهنية **الماوراء طبيعية** التي تحكم عقل المخرج ممثل السلطة "ليأكلكم الجرب إذن، دعوا السماء وأصواتها، وإلاّ فسيجدون أمامهم بدلاً من المحاربين فراشات نورانية"[٨٦]، وقد هدف ونوس في تقديمه لهذه المواقف المتناقضة للكشف أكثر عن وعيّ السلطة التضليلي والزائف والمستند لإشاعة الفكر الغيبي بين أبناء الشعب ليسهل عليها سوقه حسب أهواء المتنفذين فيها. ثمّ يصرّ المخرج على منح المشهد بعداً روحياً، ووجوب طلب الجنود عون السماء، فيذكّر حنديّ أنّ "في القديم أمطرت السماء على أعدائها حجارةً من سجّيل" و "وطيراً أبابيل"[٨٧] فيذكّرهم الجندي بأن ما يحصل هو سقوط الحجارة وطير أبابيل على رؤوسهم، وليس على رؤوس الأعداء، ولكن لا تتغيّر حالة هيمنة الغيب على تفكير الجنود، إذ يستمرّون بوصف دبابات العدو

بالشياطين، وأسلحتهم بأعمال السحر، ثمّ:" يرتبك الجنود، يغالون بالانفعال، ثم يُنهَكون بحمية عصبية في المعركة"[٨٨] إضافة إلى هذا المشهد الذي ميّز بين فهم المخرج – السلطة للدين على أنّه وسيلة لتضليل الناس ودفعهم للسلبية والجهل والقدرية لتتمكن سلطة نظام الحكم من التحكم بمصائرهم، وفهم المؤلف عبد الغني– الشعب، المعني أكثر في البحث عن حلول واقعية مستندة للعقل لمآزق ومشاكل يعاني الناس منها، فإن هيمنة العبارات الدينية واضحاً" إنّهم أحياء عند ربهم يرزقون"[٨٩] و"فلينجنا الله من غضبه" و" لتشملهم اللعنات إلى يوم الدين"[٩٠] وأصوات تكبير مندغمة مع أزيز الرصاص وأصوات الانفجارات:"الله أكبر" و" لا يعلم إلاّ الله ما يحدث، فليرحمنا العليّ القدير"[٩١] ويزداد استخدام هذه العبارات عند فلاحي القرى الأمامية، ومنهم الفريق الذي يرغب بمواجهة العدو بالفأس وبندقية الصيد والعصي حيث يصرخ أحدهم "وكم من فئة قليلة غلبت فئة كبيرة بإذن الله" و"صدق الله العظيم"[٩٢]. وبعد أن يطلب الناس من شيخ القرية أن يتكلم ليعينهم ويوجّههم في مصيبة الحرب التي حلّت بهم، ردّ عليهم بانسحابه من حياتهم وأبدى عجزاً عن فعل أي شيء بمواجهة الأعداء أو بتقديم عون للناس الحائرة إزاء مصائبهم، ويقول "الله عز وجل يمتحن في هذا اليوم قلوب المؤمنين وحكمتهم أيضاً، أنا لا أستطيع أن أترك بيت الله خالياً، سأعتصم فيه، وأنتظر ما يقدّر لي الله .."[٩٣] وعند هدير طائرات العدوّ نسمع أصوات الأهالي مختلطة مع صراخ أطفالهم "لن ندعهم يلوثون حرم الله" و" يا كريم الألطاف ألطف"[٩٤].

لقد أراد ونوس أن يبقي شيخ الجامع إلى جانب الجنود الأربعة القتلى الذين تعهدوا بالدفاع عن الأرض بعد رحيل أصحابها وإتمام احتلالها، أرادهم معادلاً لغياب السلطة بأوجهها السياسي والديني والاجتماعي وعجزها عن الدفاع عن أرض الوطن، وهاهو ذا الشيخ يعلن "يا رحمن ارحم. أعتصم ببيتك، وأنتظر موتي مسبّحاً بحمدك." و:" ينسحب إلى الجامع "[٩٥] وإلى جانبه "الجنود

الأربعة الموتى منتصبين كالشواهد، عيونهم لا ترف، ووجوههم الترابية يغمرها الهدوء والطمأنينة.."[٩٦] ويطلبون من الناس الرحيل، ويعاهدونهم على الدفاع عن الأرض بعد رحيلهم، إنهم نظير تفاهة السلطة، وزيف التدين وجنون ذكورية المجتمع ممثلاً بعبد الله وفريقه المجرم قاتلو نسائهم، وانتهازية المختار الذي قال "..فلنتكل على الله إذن، ولنرحل مطمئنين"[٩٧].

هكذا ارتسمت أحداث المسرحية السير وفق نسقين متعارضين يمثّلها شخصيات لحوادث واحدة، نسق المخرج ممثل السلطة بكلّ أوجهها الاجتماعية والدينية والسياسية المضلّلة والعاجزة، ونسق الكاتب عبد الغني الشاعر– الشعب، الذي نتلمس في مواقفه بذور وعيّ للذات الجمعية والفردية المحطّمة بفعل الهزيمة استعداداً للحرية والتحرر.

وعندما يبدأ القرويون باعتلاء خشبة المسرح، نجد غياباً كاملاً لأيّ آثار دينية في مجريات العرض، على الرغم من استخدام بعض العبارات الدينية التلقائية، التي استخدمها الريفيون بمعظمها مثل: "ياسبحان الله" ثم كثرة القسم ب" الله" و" رحمة الله واسعة " ولنحمد الله" و" لعن الله الطمع"، كما يذكرون المصحف الشريف للقسم عليه ويبسملون ويحوقلون ويستغفرون الله، و" الله أعلم"[٩٨] وعندما تدخل كثير من المتفرجين بالحوار، كاد النطق بعبارات دينية أن يتوقف، فلا المخرج، ولا عبد الغني الشاعر، ولا المثقف، ولا من تحدث عن فيتنام، ولا مدرس الجغرافيا ذكروا كلمات أو جمل لها علاقة بالله أو الدين البتة، سوى متفرج يذكر الصلاة، كفعل ميئوس منه، وذلك في أثناء مشاركته في تداعي الأفكار المطروحة على الخشبة فقال "طبعاً بالإضافة إلى ارتياد المقاهي والصلاة والشاي الأسود والتنباك والنرد وأوراق اللعب"[٩٩] ثمّ نلاحظ أنّ القرويين، عندما ينتهي العجوز من سرد و شرح مأساة درس الجغرافيا يتساءلون "هل تعرف شيئاً ممّا يقال فيجيبه الآخر: لا والله.. ورقة وتمزق" و "والله عشنا وشفنا يا أبا فرج"[١٠٠].

وأخيراً نصل في نهاية المسرحية إلى خطبة الرجل المسؤول في أثناء اعتقال الكاتب عبد الغني الشاعر وفريقه، وفي أثناء اعتداء رجال السلطة على المتفرجين وإشهارهم الأسلحة بوجوههم، إذ استخدم المسؤول عبارا ت دينية وآيات قرآنية ليضفي مشروعية دينية على نظام حكمه الزائف اللاشرعي "إن الاستعمار وزبانيته من الكفرة وأعداء الشعب والله"[١٠١] و"...صفوف الجماهير المؤمنة الصامدة"[١٠٢] و"شعبنا المناضل بقيادة نظامه الرائد، الذي يؤمن بالله ورسوله"[١٠٣] ثمّ آية قرآنية "وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون"[١٠٤].

وفي النتيجة، أراد ونوس أن يبيّن هشاشة الدين الزائف، فترك شيخ الضيعة معتصماً في مسجده لملاقاة وجه ربه بالموت، على الرغم أنّه أبرز أثر التصورات الدينية السلبي على حياة الناس خاصة عندما يشوبها خرافات وإيمان بالقدرية والغيب، أو عندما تعتمد سلطة نظام الحكم خطاباً دينيّاً مضلّلاً للجماهير، وقد نجح ونوس في الإيحاء أن السلطة السياسية مندمجة مع السلطة المجتمعية والدينية، وكلتاهما تتوحدان وتشكلان بنية مجتمعية متخلفة ونظاماً قهرياً فاسداً مفقراً للشعب وحامياً للصوص الأوطان.

موقف البيئة الاجتماعية من المرأة كما قدمته مسرحية حفلة سمر:

لاشك أنّ **سعد الله ونوس** قد تناول المرأة من موقع المنتصر لقضيتها والدافع لتحررها لتصبح عين العقل وروح القلب لمجتمع أعمى البصيرة، تهيمن عليه ذكورية يستعصي عليها فهم عاطفة الحبّ المقترنة بروح الأنوثة الخلّاقة، وتبقيها رهينة **الأبوية المتسلطة** التي تشكّل عنواناً رئيساً لأحوال التخلف والقهر والفقر في **مجتمع بطريركي**، ولعلّه اكتسب موقفه المنتصر للمرأة من تفاعله مع المجتمع الأوروبي، وهاهو ذا **جان جينيه** (١٩١٨– ١٩٨٦م) يقول لونوس في مقابلة أجراها معه "في كلّ ثورة، المرأة هي دائماً العنصر الأكثر جذرية"[١٠٥].

أول إشارة للنساء في **حفلة سمر** كانت في الصفحة السابعة والعشرين، عندما احتج المتفرجون على مسرحية **صفير الأرواح** التي عرض فيها المخرج شخصيات "مذعوري الخطى متبلدي الوجوه، كالظلال السقيمة"[١٠٦] ليعبّر عن ردّة فعل الناس على الهزيمة وهم مندفعين في الشوارع مذعورين من أهوال الحرب، فيحتجّ **المتفرجون** قائلين "زغردت النساء عندنا بالحارة حتّى بُحّت أصواتهن"[١٠٧] و"...وهبطت النساء إلى الشارع. في ذلك اليوم من حزيران انفتحت الأبواب المغلقة. ونزلن إلى الشارع"[١٠٨] والنساء أردن صنع رصاص وقنابل من حليهن و"بدلاً من المساحيق أرادت النسوة أن يضعن الخوذات" و "بدلا من حقائب الزينة أردن أن يحملن بنادق وذخيرة"[١٠٩] فتردّد المجموعة: السلاح – السلاح"[١١٠].

أراد ونوس أن يجعل من **هزيمة حزيران** حدّاً فاصلاً بين (زمن السلطة – الهزيمة)، و(زمن الشعب – وعي ذات الأمة المهزومة والاستعداد لتجاوز راهنها المحطّم بعد الهزيمة)، بين السلطة الفاسدة المنعزلة عن المجتمع والمعيقة لتحرر أبنائه، والشعب الذي أبدى استعداداً لتجاوز الهزيمة، والمتضمن وعيٌ حرية المرأة وضرورة مشاركتها في الفعل المجتمعي، بل ترشيحها لترى بعقل العارفة، متجاوزة **الذكورية** العمياء المهيمنة على فعاليات المجتمع، لذلك أشرك ونوس النساء بالفعل الاحتجاجي بعد الهزيمة مباشرة بنزولهن إلى الشارع ومطالبتهن بحمل السلاح إلى جانب الرجال، كما أظهر عواطف إنسانية رقيقة اتجاه المرأة، أمام مواقف الموت أو الرحيل، وتقتصر على أصوات شباب من **الشخصيات** فقط، فالجندي٢ يقول لرفاقه أمام مشهد موت صديقه "تمنى أحمد أن تصل رسالته إلى امرأته"[١١١] والكاتب "الجنود يتزوجون ولهم أهل وأقارب ويحبّون مباهج الحياة .."[١١٢] إشارة منه للموقف من المرأة المحبّة، الزوجة، التي تساهم في إدخال المباهج إلى الحياة. وأيضاً الجندي١ يخبر رفاقه أنّه تخاصم مع أهله في آخر إجازة له والسبب "تلك قصة طويلة تتعلق بالحب

والزواج"[١١٣] فيتدخل المخرج – **السلطة**، ويقول أنّه لا يجوز خلط الأشياء اليومية بالموقف البطولي للجندي الذي يجب أن يبقى رمزاً، أي بطلاً، فالمخرج لا يرى فيهم إلّا رجال حرب يدافعون عن هيمنة نظام حكم فاسد حيث لا شرعية تحميه إلّا سلوك القهر والنهب والارتهان لسياسة النظام الدولي المهيمن.

إنّ كلّ المواقف الإنسانية، لاسيما المتعلقة بالنساء، هي من فعل وتصور عبد الغني لأحداث المسرحية، بالمقابل كان المخرج – السلطة يحاول أن يطمس الحقائق ويخلق حالة انسجام مع روح البطولة الزائفة والمتوهمة برأسه وبالتالي بعقل السلطة التي يمثلها.

إنّ طغيان **التخلف** والجهل بالتعاطي مع قضية المرأة في مجتمعاتنا والنظر إليها كعارٍ على الذكور، بدا واضحاً في **أحداث** المسرحية التي عكستها مرآة ونوس المنصوبة أمام الجمهور والممتدة إلى خارج المسرح، بهدف معرفة الناس بنية مجتمعهم المنغلقة في كهوف الجهل والظلامية التي تجعلهم يصفون النساء بالضعف، ويعتبرون ذكر اسمها مسبّة للرجال، ومن الشواهد "هل بدأنا ننتحب كالنساء"[١١٤] إنّهم يعدّون انتحاب النساء وأنوثتهم الفيّاضة رقة وحباً نقيصة ومذمّة، ثمّ "الثياب وحدها لا تميز الرجل عن المرأة"[١١٥] و"كان يولول كالنساء ناعياً خراب بيته..."[١١٦] وبعد أن ارتقى القرويون **خشبة المسرح** استذكروا حوادث وقعت معهم على درب النزوح و"النسوان؟" فكانت الإجابة "خفة عقل ونقص إدراك.."[١١٧] ثمّ يخبرون عن التي نسيت قميص ولدها، وأخرى لم تغلق شباك بيتها، والعجوز الشمطاء التي كانت تولول من أجل دجاجتها الحاضن حتى اضطر عبد الرحمن لضربها لمتابعة المسير معهم، ثم عن الذي غضب لعدم تمكنه من حمل كل أغراضه ثم رمى ما حمّله على الحمار و"لكنه فجأة أخذ يرفس امرأته والحمار."[١١٨] ويحكي عبد الرحمن عن مشاجرات قروية شارك فيها سابقاً "... ينهض أحد وجوه الضيعة ويشرح لنا ما فعله أهل التخاريم بكلام بسيط..." يقول لنا: "... رجال ضيعة التخاريم اعتدوا على الحطابات. أخذوا منهن المناجل، ومنعوهن من التحطيب، وهذه إهانة لا

تقبل بها كرامة الرجال.."[١١٩] فيجيب رجال القرية بصوت واحد:" نساء نكون لو قبلنا ذلك"[١٢٠] ثم يتسلّحون بالعصي ويهبطون الوادي ويرددون:" سنرى إن كان أهل التخاريم يظنون نساءنا بلا رجال.."[١٢١].

لقد قدّم ونوس صوراً واقعية دلّت على درجة التخلف الرهيبة التي تعيشها بيئاتنا المجتمعية التي لا ترى بالمرأة إلّا المعتوهة وجامعة الحطب في البراري والمستهان بها والمستضعفة غير القادرة على الدفاع عن نفسها والبكّاءة والمولولة، **هيمنة ذكورية** أخرجت النساء من دائرة الفعل، وألغت حضورهن الضروري في كلّ جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية.

ومن الأمثلة الصارخة في المسرحية موقف بيئة القرية الاجتماعية البائسة من النساء في في اجتماع ساحة القرية الذي تداول الناس حول مصيرهم في الحرب التي يكتوون بنيرانها، إنّه المشهد الأخطر والأكثر مأساوية، فهنّ عارُ الرجال، وهن المعيقات لهم لممارسة بطولاتهم أمام الأعداء، ولذلك تخلصوا منهن ليتمكنوا من قتال العدوّ، فلنتابع: في هذا الاجتماع تداعى الناس لذبح العدو كالنعاج وأنهم سيذيقونهم الموت، إنما بماذا؟ "...بالفأس، بالعصا، بيدي، سنعلمهم كيف يكون الرجال"[١٢٢] ثم: "وماذا نفعل بأطفالنا ونسائنا"[١٢٣] عبدالله:"... العدو يريد أن ينتهك حرمة أراضينا وبيوتنا، فهل ندير له ظهورنا، ونطلق سيقاننا للريح؟[١٢٤] ثم: "نختبئ في أحضان نسائنا، وندير للعدو ظهورنا؟ هذا ما تريده" ثم: "التصقوا بنسائكم واخرجوا... من يريد أن يبقى فليأت نحوي. سنعلمهم أن الرجال لا توطأ كرامتهم إلّا بالموت"[١٢٥]. الأعيان يهربون، والمختار يتلطّى خلف النساء مدعيّاً حمايتهن، وعبد الله يعدّ من ينهزم التحاق بأحضان نسائهم، وكأنهنّ المسؤولات عن هروبهم. والأخطر عندما يصرخ عبد الله:" أعراضنا هي قيودنا، فلنتحرر منها ومن العار، أتبعوني"[١٢٦] "... ثم تملأ الفضاء صيحة امرأة مرعبة، ثم صيحة أخرى، ولولة وصيحات، والموسيقى تزداد عنفاً، وتحوم طيور سوداء، ويحوم الفزع الأسود، وينتفض

الرجال من كبوتهم، وتتشكل الكلمات مذعورة في أصواتهم "يا للفظاعة! يقتلون نساءهم"[١٢٧] رهيب رهيب .. عبدالله: " لا عار يخيفنا بعد الآن"[١٢٨] ويشتد قصف الطائرات، وتظهر قنابل النابالم، ويتحاور الجنود القتلى عن العدو، ويظهر عبد الله حاملاً بندقية صيد، وآخر يحمل ابنه الذي يئن من حروق النابالم في وجهه. ثمّ يظهر ثلاثة رجال وقد تلطخت أياديهم وثيابهم بالدم يحملون فأساً وبندقية صيد ويتحاورون مع عبد الله ويخبروه أنّهم ذبحوا زوجاتهم وبناتهم وأهلهم وردّ عبدالله أنّه كان أسرع منهم على قتل أهله"..لا تشمّوا رائحة دمائهم فتبرد حمانا، ظهورنا الآن الى الحائط، فلنترك غضبنا يجيش كالبحار العاصفة. أعراضنا خبأناها في طوايا الموت، فليندفع يأسنا إذن كالثيران المجروحة، ولكن متى يصلون؟"[١٢٩] إنها البلاهة بعينها التي انهزمت، إنها هزيمة الجهل، وجهل الهزيمة القابعة في نفوس هؤلاء الناس منذ أمد بعيد. هذا الموقف هو الأكثر مأساوية في مسرحية **حفلة سمر**، وهو يعرّي بيئة اجتماعية متوحشة لا علاقة لها بالمجتمعات الإنسانية، لا قيم تحكمها إلّا قيم الجهل والموت. ثم يتوجّه هؤلاء الثيران المتوحشين، عميان البصيرة، يتوجهون للموت، صنوَّ الجنود الموتى والشيخ الذي اختار الانزواء في مسجده والموت، يتحدون جميعهم مع الموت بعد أن يعانقوا المختار وأمثاله الهاربين الذين لم يجدوا في ذبح النساء مفاجأة في بيئتهم الاجتماعية الإجرامية، وبالتالي لم يذكروا جريمة عبد الله وفريقه بحقّ نسائهم، وكأنّها لم تحدث.

أراد ونوس أنّ يثبت بأنّ بقاء هذه الأوطان رهينة للهزيمة والفقر والجهل يرتبط ببقاء نسائه خارج الفعل المجتمعي، إلّا أنّه ترك بريق أمل خصّ به الشباب بفعالية قليلة نسبياً في أحداث المسرحية، شاب: "... يباغتنا عدوّ غادر، ونحن لا نملك ما نحارب به، لو بقينا سنموت جميعا ولا يبقى أمل. لو انسحبنا الآن سنحفظ الحياة للأطفال وأرحام النساء، سيبقى ضوء، سنبقى نحن ولن تكون تلك نهاية الزمن"[١٣٠]، إن الشاب، وإن قرّر ضرورة الانسحاب، إنما

لضرورات إنسانية، للحفاظ على الأطفال الذين شاهدناهم يلعبون على خشبة المسرح الذين لا يفقهون شيئاً عن الحرب، و على أرحام النساء التي لابد أن تضمن بقاء الأمة واستمرارها. وأيضاً عندما يدخل شابّ حاملاً على كتفيه صبية تئنّ وتتوجع، وكان "جسدها كالشجرة المورقة. آه .." قال الشاب وتأوّه، "الصبية: سأموت" فيردّ الشاب مذعوراً: سأحملك حتى آخر الدنيا. سأنقذك. لا يمكن أن تموتي سأنقذك"[١٣١] شاب يشفّ رقة وعذوبة، يحاول أن ينقذ محبوبته من آثار نابالم العدو الإسرائيلي ومن توحّش الذكورية الخرقاء. في مشاهد أخرى أشير للمرأة ولضرورة تنامي دورها ومنها عندما حاول رجل وامرأة الخروج من المسرح فلم يُسمح لهما، فتبدي المرأة تذمّراً ".. هل جئنا إلى المسرح أم إلى السجن؟ تنتقل كلمة السجن، بعد أن لفظتها المرأة، همساً بين عدد من المتفرجين"[١٣٢] فكانت المرأة، أكثر جرأة من رجلها، وأكثر معرفة بالذي يحدث.

في آخر مشهد ومن بين عشرات المتفرجين الذين يعلّقون على ما جرى في الأروقة والسلالم، وكأنهم غرباء لا علاقة لهم بما جرى، نسمع صوت امرأة تتوجه لزوجها: "ما أشد خوفك. لَستَ من الموقوفين على أي حال!". يجيبها: تتمنين لو كنت بينهم! المرأة: لن تكون بينهم أبداً! "[١٣٣] إنّه الصوت الأخير في المسرحية الذي يجعل من المرأة عين العقل التي ترى جبن زوجها عاراً، ولتحفّز المشاهد للسعي نحو امتلاك معرفة وحباً مع فيوض الأنوثة. المرأة العارفة من يكون هذا الرجل المرافق لها الخائف من المشاركة في قول كلمة حقّ أوصلت أصحابها إلى السجون، على الرغم من بقائهم أبطالاً في ضمير من يعرفهم، لأن كلمتهم الشجاعة هي العتبة التي يعبر الناس منها ليمارسوا فعل الحرية والكرامة. وكما قال **جان جينيه** في حديثه مع **سعد الله ونوس:** " إن المرأة أكثر ارتباطاً بكل ماهو حيّ وملموس. وهي تجد في عدم التوازن الذي تخلقه الثورة، توازناً وجودياً أعمق. لهذا أقول أنها أكثر ثورية من الرجل"[١٣٤].

والموقف الأخير يستخف بالموقف الجبان للرجل بشكل صريح، وإن استثنى بطولة الموقوفين الذين يواجهون سلطة الهزيمة، فإنّه ألمح للمكانة التي

يجب أن توضع المرأة فيها، نظراً لرجاحة عقلها وقوة شخصيتها، وأهميتها العظيمة في ثورات الشعوب.

إنّها المرأة أولاً وأخيراً التي تعرف كيف تكشف الدرب الواضحة للآخر بالحبّ، عندما يقرّ بإنسانيتها وبمساواتها الكاملة، وعندما يشعر بضرورة الاستجابة لعواطفها النبيلة ولتوقها الدائم للحبّ والسلام.

مسرحية رحلة حنظلة من الغفلة إلى الشكّ والمعرفة

وهي كتابة جديدة لنصّ: " كيف تحوّل السيد موكينبوت من آلامه" **لبيتر فايس** (١٩١٦ – ١٩٨٢)، وهي **مسرحية تجريبية** هدفها سياسي، تعليمي وتحريضي، استخدم ونوس فيها الأساليب والتقنيات الفنية التي من شأنها أن تقرّب النصّ أو العرض من المتلقي، وتعلّمه. فاعتمدت على تقنيات **المسرح الملحمي** وتجلّى ذلك في استخدامه لأسلوب **السرد** من خلال تقديم حرفوش الراوي وتوجيهه لأحداث المسرحية المبنية على شكل **لوحات تمثيلية** متتالية تكثّف حالة البؤس والمعاناة اللذين حلّا **بحنظلة**، كما نجح في تقنية **التوجّه للجمهور**، **لكسر الإيهام** لدى المتلقي ودفعه للتفكير بواقعه ومصيره مع أبناء الشعب المقهورين، وأيضاً نجح في استخدامه لغة حوار متداولة كالأمثال الشعبية وأحاديث الناس اليومية ومنح الشخوص أنماطاً كاريكاتيرية، ولكن ماذا عن موضوعاتها؟

الجانب السياسي في المسرحية، ومسؤولية سلطة النظام الحاكم في نشر الفساد والقهر والجهل والفقر:

الصراع الرئيسي في أحداث المسرحية بين المقهورين والمهمّشين من جهة، والسلطة السياسية بكلّ مكوناتها من جهة أخرى، والملاحَظة الأولى هي حضور واسع لممثلي السلطة في سياق **أحداث** المسرحية، وتبدو فعالياتهم أكبر

بكثير من فعالية ممثلي الشعب القلائل والمهمّشين. والمسرحية "تتوجّه إلى الطبقات الشعبية بغية توعيتها سياسياً وتحريضها على الخروج من سلبيتها للانخراط في عملية التغيير"[١٣٥].

منذ المشهد الأول يضعنا ونوس في أجواء غلبة السلطة متمثلة بالشرطة ومعتقلاتها على الشعب ممثلاً بحنظلة المغفّل رمز الفئات المقهورة، فالقيد جاهز في كل لحظة، وهاهو ذا الشرطي يقيد حنظلة ويدخله السجن.[١٣٦] حنظلة الذي يتجنب مشاركة الناس همومهم، وينشد السترة بعيداً عن أيّ فعالية اجتماعية، متزوج بلا ضنى، ويقطن في حيّ الدرويشية، مبدؤه في الحياة:"امش الحيط الحيط وقل يارب السترة" و"الطاقة اللي بيجيك منها ريح سدّها واستريح"[١٣٧] كلّ ذلك لم يمنع عنه إيذاء السلطة الحاكمة عند مروره في شارع خلفيّ يخصّها. إنّ آلام حنظلة التي نتابعها، وهو رهن الغفلة والتطنيش عمّا يحيط به ستجعلنا ملومين له، لاشفوقين، مسعفين له بالمعرفة، لا بالعطف والحنان لأنّ "أن يكون المرء أعمى هذا شيء، وأن يكون له عينان سليمتان ولا يبصر فهذا شيء آخر"[١٣٨].

منذ المشهد الأول يؤكد ونوس على أحوال القهر المهيمن، فيقدّم الشرطي والحارس في سجن السلطة المودَع فيه حنظلة نموذجاً للقمع والتسلط والفساد، حيث تكشف **المسرحية** للجمهور عن أشدّ الأساليب وحشية جسدياً ونفسياً بالرغم من توسلات حنظلة المغفّل وإبلاغه لهم أنّه برىء وأنّه ضحية خطأ رهيب، وأنّه مستقيم في حياته و"أطيع كلّ ما تأمر به الحكومة"[١٣٩] إلاّ أن الشرطي يردّ عليه:"مادمت في السجن فأنت مذنب، هذا هو نظامنا، لكنك لا تفهم إلاّ بالسوط" [١٤٠].

ثمّ يبتزّ الشرطي حنظلة، ويحصل منه على رشوة مالية هي كلّ ما ادّخره في حياته في أثناء عمله عدّاد فراطة في بنك الازدهار. وكما قال الشرطي فإن هذا المبلغ سيوزع عليهم جميعاً، وأن خروجه من السجن يستدعي البحث عن مشبوه آخر يحلّ محلّه لأنّ نظامهم يقوم على أسس "في أنظمتنا لا

يجوز أن تكون في السجون أماكن شاغرة، شعارنا اعتقل الشبهة ولا تواجه فتنة"[١٤١] ثم أفرجوا عن حنظلة بعد أن أفرغوا كلّ النقود التي وجدوها في محفظته. تركوه بحالة مزرية، فحزامه مقطّع من كثرة ما ضربه به الحرّاس، والبنطال واسعٌ جداً بسبب الهزال الذي أصابه كما يصيب كلّ المعتقلين في سجون السلطة، وحذاؤه ضخم لا يتمكّن من انتعاله فيتأبطّه.

يندفع حنظلة خارج السجن ولكن إلى أين؟ أولاً إلى الشارع حيث يلتقي مع قرينه، الصوت الخفي، الصوت المقموع في داخله، الصوت البعيد عنه، الصوت الذي يناديه من أعماق ذاته، الصوت الذي يحتاج إلى تدريب وتعليم طويلين ليتمكن من الوصول إليه وإعلائه لوعيّ شرطه الإنساني، هذا الصوت يمثّله الراوي حرفوش.

ويبدأ حنظلة برواية مأساته، لكن حرفوش يهمله ويتجنبه ثمّ يغمز من سلوكه المهين بحقّ نفسه، والذي إذا ما استمر على هذه الحالة المزرية فإنّه، ليس فقط، لن يتمكن من ارتداء ملابسه، وإنما "..إمّا أن تزحف على مؤخرتك، أو تعرضها للمارة"[١٤٢] ويلّحّ حنظلة على إعلان براءته "إني ضحية ظلم لا مثيل له"[١٤٣] فيردّ حرفوش"الجلّاد يعرف دائماً ضحيته، ولكن الضحية لا تعرف دائماً الجلّاد"[١٤٤].

بعد ذلك وصل حنظلة صاحب مبدأ" ابعد عن الشر وغنّ له" إلى بيته وبدلاً أن يستقبله حضن زوجته الدافىء كما كان يأمل، استقبلته مصيبة جديدة، وجد زوجته في غرفتهما برفقة عشيق لها، ولكن حنظلة يستمر بسلبيته ويظهر مزيداً من الغفلة والضعف أمام ما تمارسه زوجته وعشيقها أمام ناظريه، ثم لاتلبث أن تطرده من بيته وتحتفظ بالعشيق، وهاهي ذي تقول له:" اسمعها، وافهمها، العصمة بيدي، والبيت باسمي، مسحتك من حياتي، وسحنتك لا تذكرني إلاّ بالفضلات، في خزانتي كلب غضوب وأنيابه كالمفاصل. إذا لم تنقلع في الحال، سأجعله يطردك بعد أن يمزق إليتيك"[١٤٥]، ولعل هذا الكلب

العضوض هو رمز لشركائها في الحكومة. أمّا حرفوش صوت حنظلة الداخلي والقرين المراقب والموجّه للأحداث فيقول "تعاسة التعاسة.. الزوجة لم تفتح له حضنها. والبيت طرده وأغلق بابه"[١٤٦].

ثمّ يذهب حنظلة إلى مكان عمله السابق في بنك الازدهار والعمارة، ويطلب إعادته للعمل مقدّماً تنازلات مهينة، ولكنه لا يتلقى من ربّ عمله إلاّ الإهانة والطرد، ويقول "أتسلبني عملي، وترميني إلى الشارع؟"[١٤٧] فيستدعي المدير، بالفعل، من يرميه إلى الشارع مع القمامة فيردّ عليه حنظلة:"لا تغضب يا سيدي المدير.. لا تغضب سأخرج في الحال"[١٤٨].

وبعد محاورة بين حرفوش وحنظلة، بكى فيها حنظلة عندما جوبه بحقائق ما يجري له، قيد إلى طبيب مختص بالبسيكو إعلامي، ويقول الطبيب "إن التقدم الذي أحرزه **الطب البسيكوإعلامي** جعله واحداً من أهمّ أسس الاستقرار في المجتمعات المعاصرة" و"تدعيم الأنظمة المعاصرة"[١٤٩] ثمّ أجري له العلاج اللازم الذي أنساه مآسيه، و أنّ: "الدماغ بعد أن غسل وشحم يعمل بدقة محرك جديد" و "كلّ الأعضاء المعطوبة جددت، وصديقنا حنظلة سيجد السبيل إلى الهناء"[١٥٠] وبعد أن تأخذ حنظلة نوبات ضحك هستيري يتساءل حرفوش عن مدى استمراره في غفلته، لكنّ حنظلة يقول إنّه يضحك على نفسه، فيستنتج حرفوش: إنّه بدأ يفكر.

عند الشيخ الدرويش يؤكد حنظلة إنّه لا يسعى إلاّ أن تنقضي حياته مستوراً وآمناً، ولكن كلّ الأمور تجري له معكوسة، فيدفعه الشيخ باتجاه الرضا والتسليم بما قسم الله له وبالابتعاد عن السؤال حتّى لا ينقاد إلى الضلال، وأن يحمد الله لجعله معتدى عليه وليس معتدياً، ويكتب له حرزاً لتخليصه من حكّة الشيطان. وبعد خروجهما من زاوية الشيخ ينزع حنظلة الحرز من صدره، ويلقيه على الأرض ويعلن: "لست نائماً، وما يحدث لي ليس بالحلم، فجأة صحوت من نوم عميق"[١٥١] ويبدو أن حرفوش لاحظ أن حنظلة بدأ يفهم وبدأ يجد درب المعرفة.

ولدى المثقف الحكيم لم يجد حنظلة سوى ثرثرة غير مفهومة ولم يستشعر حلاً، وأيضاً في جمعية التآخي، سمع فيها خطاباً للمديرة عن ضرورة التسامح الاجتماعي، ثم حمّلته نشرات أرهقته فرماها وداسها برجليه. ولم يجد حنظلة في جريدة الوطن إلاّ سوء الفهم لقضيته، وعدّه أبلهاً اختلف مع زوجته بسبب تسكعه فطردته من البيت.

ثمّ يعلن حنظلة أنّ كلّ من طلب منهم العون كذبوا واحتالوا عليه.. وأنّهم مسخرة المساخر، "واحد يدغدغني، والثاني يروّعني بالمعاصي، والثالث يدوّخني بالأحاجي، والرابع ينصحني بالتسامح الاجتماعي، والخامس يحوّل مصائبي إلى قصّة هزلية سخيفة"[١٥٢] ثمّ يقول: إنّ هؤلاء لا يريدون له أن يفهم، ويتساءل، لماذا يحدث له ما يحدث؟.

وبعد أن يذهب إلى مقابلة الحكومة يكتشف أنّ هؤلاء هم مكوّناتها، هم ذاتهم الذين قابلهم لشرح قضيته أمامهم، كلّ على حدة في مكاتبهم، ومعهم سكرتيرة لعوب يتصف تعاملها مع رجال الحكومة بالمجون، ويعرف أنّها زوجته. مأساته كان قد شرحها أمام ذات الأشخاص الذين يجلسون وراء طاولة عالية، ويتهامسون، ثم يردّون عليه بأجوبة كان قد سمعها منهم في مواقعهم التي يشغلونها وسط بيئتهم المجتمعية، والتي تناولوا فيها سياسة نظامهم المتبعة على الرعية، وطلبوا منه أن يوجز لأن وقت الحكومة ثمين، وأن لا يتباه، فالحكومة لا تحبّ المتباهين، ثمّ حددوا قواعد لعبتهم في الحكم "قاعدتنا الأولية: الوقاية خير من العلاج، وعصا الشرطي هي المجدية، والاعتقال على الشبهة، وشبهة الشبهة" والمطلوب:"أن تسحق الشغب وهو ما يزال في الخواطر والنوايا"[١٥٣] إذ إنّ القضاء على نوايا الشغب يمنع ظهور الشغب" و"حبس احترازي خير من مواجهة فتنة"[١٥٤] وما يخصّ قضية حنظلة مع زوجته "يسرّنا أن تقف الزوجات الفاضلات معنا، وأن تُعامِل المرأةَ، بحزم، زوجاً متسكعاً مشبوهاً.." و:" إنّها التي تساهم في البناء الاقتصادي"[١٥٥] و"تشجع التناسل،

وتجدّد شباب المجتمع"[١٥٦] ولمّا سألوا حنظلة إن كان قد توضّح له الأمر ردّ عليهم: "وضوح إيضاح الإيضاحات"[١٥٧] بالفعل لقد توضح الأمر لحنظلة الذي نفض عن شخصيته الغفلة والتردّد والضعف، واستبدل بها شخصية تعرف درب الشكّ والسؤال والمعرفة، ليدرك أخيراً أنّ من يحكم في سلطة النظام عصابة من الفاسدين والماجنين والمجرمين والمتدينين الكاذبين، وأنهم يستمرون بحكمهم نتيجة خلل موجود في نفوس شعب مغفّل مضلّل مقهور جاهل يتقوقع في بنية مجتمعية متخلفة تأبى أن تتحرر من أسر مفاهيم الماضي. ويكمل أفراد الحكومة كذبهم حتى النهاية، و إلى ما بعد النهاية، وبوقاحة يطلبون من حنظلة مزيداً من التضحية "قوة أيّ بلد لا تقاس بثروته فقط، وإنما بقدرة أبنائه على التضحية" و:"إذا أنت وهو لم يضح فكيف نعمّر هذه البلاد ونبنيها"، و:"إذا أنت لم تحترق وهو لم يحترق فمن أين تأتي النار"[١٥٨] وعندما يحتجّ حنظلة عليهم، لأن التضحية مطلوبة منه و من أبناء الشعب، أمّا الحكومة فوظيفتها الكذب وسرقة الناس وقمعهم فإنّهم يبدؤون بالوعيد الصريح "المطلوب هو الرضى بالأمر الواقع، لأنّ السلطة لا تحبّ إلاّ الراضين"، و"من يفقد الرضى يضيعنا" ويكمل آخر من أعضاء الحكومة: "من يضيعنا تجده الشرطة" و:" من تجده الشرطة تنطبق عليه الزنزانة"[١٥٩] أمّا حنظلة الذي كان مغفلاً تبادل مع قرينه حرفوش حواراً أقرب ما يكون لمونولوج يتحدّان فيه لمعرفتهم أن " أفراد العصابة الواحدة يسخرون من المساكين، ويعملون كي نبقى في الجهل والظلام"[١٦٠] إنّهم يضطهدون، ويسرقون، ويستغلون المغفلين، وإنّ آلامَهما، كما عبّرا، لا ينهيها إلاّ إذا أوقفا الخدعة، وبدأا تغيّير ما بأنفسهما.

وأخيراً، يبدو أنّه آخراً في واقع أحوالنا، قرّر أفراد الحكومة إعلان سياسة السلطة الحكيمة "في هذه المرحلة المثقلة بالمسؤوليات والأخطار يجب أن نكون كالبنيان المرصوص، تشدّنا أواصر القيم والمبادئ الثابتة. لن نسمح لمشاغب أو موتور أن يمسّ وحدة المجتمع ومؤسساته. إنّ المسيرة المقدّسة، مسيرة الشعب تحت الحكومة، والحكومة فوق الشعب ستمضي حاشدة مدوّية

حتّى تتحقق كلّ الأماني العظيمة"[١٦١] ومن جهة أخرى قرّر حنظلة – حرفوش بدء الرحلة من جديد.

إن ونوس إنما "يعود تركيزه على طبيعة السلطة وآلياتها إلى مفهومه للمسرح الذي يقوم بمهمة الشحن والتسييس"[١٦٢] إنّها القطيعة بين سلطة تمثّل الاستبداد وتخلّف الماضي، وهيمنة الجهل، وفساد الحاضر، مع شعبٍ أدرك حقيقة مأساته مع أشباه بشر يحكمون وطناً أوصلوه إلى حافة الانهيار والتماوت.

فعل الدين والتدين في أحداث المسرحية ولدى شخوصها:

لدى الشخصية الرئيسية "حنظلة" ميل إيماني فطريّ، فمنذ بداية المسرحية نجده يستخدم ألفاظ الله جل جلاله مثل:"امشِ الحيط الحيط وقل يارب السترة"[١٦٣] ويعدّ إبراز هذا الميل عند حنظلة **إشارة** إلى سمات البيئة الاجتماعية التي ينتمي إليها والتي تميل للاستكانة والقبول بما قضى الله وقدّر لأبناء هذه البيئة أن تحياه في بؤسها، من دون وجود للطموح لدى أبنائها بهدف الثورة على جلّاديها ومستغليها الذي يقتضي إعمال العقل.. وقد تجلّى الموقف من **التدين الزائف** في المسرحية بشكل واضح مع مشهد "عند الدرويش" حيث وصفه حرفوش بالشيخ الذي تقام في زاويته الأذكار، شديد الورع والتقوى، نافذ النظرة"[١٦٤] والذي جعل حنظلة يعدّه الملجأ الآمن له عندما سمع عنه هذه الصفات "اللهم نفعّنا من بركته"[١٦٥] إلى أن يدخل حرفوش حنظلة إلى زاوية الشيخ الذي يقبع في زاويته وسط "جوّ ديني يعبق بالبخور.. وأغاني المولوية، وبيده مسبحة ضخمة جداً تتدحرج حبّاتها على الأرض، كاسة ماء، دواة وريشة، لوحات شعبية عن الخرافات الدينية"[١٦٦] وعندما يقف حنظله أمامه منحنياً بخشوع، يذكر للشيخ أنه عبد مؤمن، ثمّ يشرح له مشاكله عسى أن يعينه علم الشيخ الواسع في اكتشاف سبب ما يحدث له من تعثر وأذى، وكان الشيخ

يجيب على كل مشكلة وفق عقليته الدينية الغيبية المضلِّلة " لا تلحف في السؤال، لأن السؤال يقود إلى الضلال. ولا تفقد الرضى لأن الرضى أثمن نعم المولى"[١٦٧] وعلى حنظلة " أن يحمد الله لأنه المطرود لا الطارد، والمظلوم لا الظالم، والمسروق لا السارق"[١٦٨] وذلك استعداداً لدخول الجنّة الموعودة، لأنها ستفتح أبوابها للمظلومين دون الظالمين. وعندما سقطت منه كلمة "أفرمها.." عفويّاً ردّاً على سؤال حرفوش: "أترضى إذا طردتك امرأتك، لأن هناك رجلاً يتدفأ تحت لحافها؟"[١٦٩] يكون قد كشف عن مقدار جهله وتخلفه. وبعد أن يخبر حنظلةُ الشيخَ، أن حياته السابقة كانت منغمرة بالرضى، ولكن بعد ماجرى له ما جرى فإنّه يشعر بالرعب و"لكن أشعر أني أصحو بعد رقاد طويل في قفر، وكل ماحولي مرعب وغريب"[١٧٠] فيجيبه الشيخ: "لا حلّ إلاّ أن تُطهِر نفسك من الشك والوسواس، داؤك في نفسك لا في بدنك" و"دع الأسئلة، فهي منفذ الشيطان إلى القلب، وفتّش عن الرضى"[١٧١] ولكن حنظلة تهاجمه الأسئلة كالحكّة فيقول له الشيخ:" تلك هي حكّة الشيطان"[١٧٢] ويكتب له حرزاً من دون غشّ ولا تقليد متمتماً "بسم الله الرحمن الرحيم ...".

واضحٌ في المسرحية أن دور الشيخ هو تغييب وعيّ الناس وراء خزعبلاته، وتضليلهم وتغييب وعيهم عن فهم وتفسير وتغيير الواقع ، ووجود هذا الفكر الغيبي السلفي ضرورة لاستمرار هيمنة السلطة القهرية التي تعدّ الشيخ الدرويش ركناً من أركانها.

ثم نسمع المثقف الحكيم الذي يخاطب حنظلة دون أن يفهم من كلامه شيئاً، وقد استخدم هذا المثقف كلاماً مستمدّاً من مرجعيات دينية أخرى وهي اقتباس من الكتاب المقدس، العهد القديم " كل الأفعال والكلمات باطل الأباطيل، الكل باطل. والكلّ قبض ريح. دور يمضي ودور يجئ بشمس تشرق ثمّ تغيب، كلّ الأنهار تجري إلى البحر، والبحر ليس بملآن، ما كان فهو يكون، والذي صنع فهو الذي يصنع"[١٧٣] أراد ونوس باقتباساته من الكتاب

المقدّس والقرآن الكريم توحيد آثار العقلية الدينية المتخلفة على البشر، وذلك عند التقاء من يسيء قراءة نصوص الكتب المقدسة واعتبارها خارج التاريخ، وبالتالي عجزهم عن فهم واستنباط حلول لمشاكل يعاني الناس منها.

ثم وصل حنظلة برفقة حرفوش إلى مقرّ الحكومة وسمع ذات الخطب والنصائح المتضمنة ترهيباً وتضليلاً من أعضائها القابعين وراء طاولة عالية، والتي كان قد سمعها في أثناء بحثه عن إجابات على سؤاله لماذا يحصل معه كلّ هذه الآلام، عند زوجته، ولدى ربّ العمل، وفي عيادة الطبيب، وأمام المثقف الحكيم، وفي مكتب مسؤولة جمعية التآخي، وعند ذاك الشيخ الدرويش الذي توضّح لحنظلة أنّه أحد أعضاء الحكومة، حيث أجابه من موقع الشريك المتديّن في السلطة السياسية على أسئلته بشواهد من القرآن الكريم: "هنّ لبوس لكم. وأنتم لبوس لهنّ"[١٧٤] ردّاً على إهانة الزوجة وطردها له. ثمّ يكرر العبارات التي ألقاها عليه في زاويته مع استبدال كلمة الحكومة بكلمة الله، والمستعاض عنها غالباً بضمير الجماعة " نا" ومنها "لا تفقد الرضى فإننا لا نحبّ إلّا الراضين" و" من يفقد الرضى، يضيعنا"[١٧٥] وواضح أن(نا) هنا تعود إلى الحكومة. وتأكد حنظلة من شخصيات أفراد العصابة – الحكومة وعرف أنّهم السبب في بقائه مغفّلاً. وسأله حرفوش" هل فهمت؟" فيردّ " أنا أدور حول نفسي .. وهم أنفسهم متفقون كأفراد العصابة الواحدة يسخرون من المساكين أمثالي. ويعملون كي نبقى في الجهل والظلام " و"كانت حياتي خدعة، ويجب أن تتوقف هذه الخدعة"[١٧٦] ثمّ يغيّر حنظلة مبدأه الذي أعلنه في بداية المسرحية الذي كشف عن ضعفه وسلبيته وغفلته إلى مبدئه الجديد" قولة امش الحيط الحيط وقل يا رب السترة لا تقود إلى السترة"[١٧٧].

لم يبق لحنظلة إلاّ أن يعلن القطيعة مع منظومة قيم همجية وأفكار غيبية هدّامة وسلوك داعر لرجال الحكومة اكتشفه في رحلته مع الغفلة والشقاء

ابتداء من اعتقاله وصولاً إلى مقرّ الحكومة وإعلان تفهمه لظلمها و انطلاقته في رحلة الشكّ والمعرفة.

موقف البيئة الاجتماعية من المرأة وموقعها في السلطة السياسية كما قدمته مسرحية رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة:

في هذه المسرحية نجد ونوس يقتصد من **أدوار** النساء التمثيلية قياساً على الأدوار التي أتيحت لهن في **حفلة سمر**، وغالباً، ماارتبط حضورهن في أحداث مسرحية **رحلة حنظلة** بتبعيتهن لرجال يمثّلون وعيّ السلطة وسلوكها، ومن الشخصيات النسائية زوجة حنظلة والممرضة ومديرة جمعية التآخي ولايطلق عليهن أسماء، وأم حرفوش التي تطلّ من خلال سردية مستقلة عن البنية السردية للمسرحية ويربط اسمها بابنها التي كانت له معلمة، وهي الشخصية الوحيدة في المسرحية التي تحمل صفات إيجابية.

وذكر المرأة أول مرة على لسان الزوج حنظلة الذي خرج من المعتقل لتوّه، بعد أن عانى من إهانات السلطة وظلمها من دون أن يكون قد اقترف ذنباً، على الرغم أنّه لا يغادر دفء بيته وزوجته أبداً، ثم يقول "لقد انتزعوني، من دون حياء، من دفء بيتي وزوجتي"[١٧٨] وقد كال الشرطيّ لحنظله الضرب والإهانات على الرغم أنّه أخبرهم: أن لا همّ له ولزوجته إلاّ قراءة الأبراج، وقد تركها تعدّ القهوة في البيت وغادر هو ليشتري مجلة النجوم، فأجابه الشرطي الذي لا يمكنه تصوّر المرأة إلاّ أنها وضيعة "...في السجن يمكنك أن تفكّر بفأرتك العاهرة كما يحلو لك.."[١٧٩]. بعد خروجه من السجن قذفوا به إلى العراء، وقد أبدى حاجته لامرأته وإلى دفئها "المكان الوحيد الذي بقي لي هو حضن زوجتي الحبيبة"[١٨٠] ثمّ توجّه إلى بيته ليفاجأ بما لم يكن له توقعه، إذ قامت زوجته باستبداله، وطردته من البيت.

في سياق النصّ المسرحي سرد حرفوش قصة أمّه التي كانت تختلف مع أبيه وتتعارك معه لاختلاف مبدأيهما في الحياة، فوالده يدافع عن مبدأ: "ابعد عن الشرّ وغنّ له " وقد خسر عمله نتيجة مبدأه وسلبيته اتجاه ما يجري حوله، وهو شبيه حنظلة. وأمّه التي تدافع عن مبدأ: "اللي من إيدو الله يزيده"[١٨١] وقد تعلّم حرفوش منها كيف يمكن للمرء أن ينحو على درب اليقظة والمعرفة، محاولاً تعليم، وجهه الآخر، حنظلة للانتقال إلى هذا الدرب، ولا علاقة لأمّ حرفوش بأحداث المسرحية، إنما ذكرت في سياق **سردية مستقلة**، ليتعلّم ابنها حرفوش وعيّ واقعه ومحاولة تجاوزه ويكتسب في أعماق ذاته روحاً أنثوية متسمة بالنزوع نحو فعالية إيجابية، عكس زوجها المستكين والمغفّل كحنظلة وهذه السردية "معنية بتصادم الآراء والأفكار تجاه الموقف بين الأم والأب، أكثر من عنايتها بتصادم الأحاسيس والمشاعر"[١٨٢].

إن حرفوش – الأنثى، الذات العارفة، هو نداء الحرية والكرامة القابع في أعماق حنظلة، الذكورة المهدورة بسلبية وغفلة صاحبها، وحرفوش الذي استجاب للدرس الذي لقنته إياه أمه، يحاول أن يكسبه لحنظلة، قرينه الداخلي الملازم له في كلّ أحداث المسرحية. ولكن ونوس وجّه أحداث مسرحيته بصورة مغايرة لرغبات حرفوش في التحرر والانتصار لروح الأنوثة المتجسدة لدى أمّه التي أخرجها من السياق، واستمرّ في إبراز دور زوجة حنظلة الخائنة لزوجها عندما تغيَّب عن بيته، وقدّمها امرأة لعوباً مع رجال الحكومة، ومنحها مساحة رئيسة في أحداث مسرحيته. على الرغم من إبقائه على هامش أنثويّ في أعماق حرفوش تجلّى لنا في نهاية المسرحية من خلال المشهد المباشر والإعلاني لحنظلة بتغيير موقفه السلبيّ، ولكن.. من دون مرافقة امرأة له أو لحرفوش. أراد ونوس أن يصل مع المتلقي لحقيقة المرأة التي تمتلك رغبات أنثوية وتبدي حاجتها لرجل فاعل يلبّي رغباتها، وعندما يعجز رجلها على تلبية ندائها ضمن محيطه الاجتماعي وإثبات رجولته ببثّها روح الحب والحرية والشجاعة، فإنّه لا

يستحق دفء حضنها وأنوثتها التي تفيض في فضاء حياتهما، وتنعكس خيراً وفيراً وحبّاً سامياً في ذاتيهما، وعلى الوسط الاجتماعي الذي يعيشان في كنفه. إنّ المرأة لا يمكن لها أن تستقيم إلاّ مع الاستجابة لأنوثتها التوّاقة للحرية التي تبدأ مع رجلها بالخروج من نفق الغفلة والسلبية باتجاه مصير الفرد وسط الجماعة التي لايمكنه أن يكون فاعلاً فيها إلاّ عند ولوجه في رحاب الشكّ والسؤال والمعرفة، لذلك وصل حنظلة إلى غرفته فوجد زوجته قد استبدلته بعشيق آخر وتحوّلت عنه، ولمّا تعامى عن وجود هذا العشيق، وبدا غافلاً عن حقوقه، وأظهر ضعفاً وغباءً اتجاه موقف يستدعي رجولة طردته من بيتها "لا.. أقولها لك بالصريح والفصيح، لا أعرفك ولا تعرفني، والأستر أن تنقلع فوراً من بيتي"[١٨٣] وتتذرع بأنه لم يستطع أن يلبي احتياجاتها النفعية أو المادية المرتبطة بالمال والوقود والطعام، حيث تركها كما زعمت وذهب إلى المواخير والحانات التي تعرفها جيداً على الرغم من عدم زيارتها لها.

ولكن حنظلة لا يريد أن يعرف لماذا تحلّ به هذه المصائب وهاهو ذا يقول "لا تريد أن تغفر لي، وترفض أن نعيش معاً كما في الماضي. يقيناً أنه سريري. وتلك مخدتي، لكنها تطردني. ماذا فعلت لها؟ ماذا فعلت لهم، لماذا يحدث لي ما يحدث؟"[١٨٤] أمّا حرفوش قرين حنظلة وصوته الداخلي الذي ينشد الشكّ والمعرفة فقد استمر في تذكير حنظلة بمصائبه وبغفلته، وعندما برّر حنظلة فعل امرأته التي لم تكذب عليه ولم تفكّر بخيانته، وأنّها "كانت وحيدة في السرير، لا تصحبها إلّا قدماها اللّتان تجمدتا من البرد وسقطتا على الفراش لعدم وجود نار في البيت فنفذ البرد إلى عظامها"[١٨٥] ردّ عليه حرفوش "إنّ القدمين لهما شاربان، وأنهما ترتديان قميصاً وكلسوناً، و طبعاً أنت لم تشأ أن ترى فأنت لا تدّس أنفك فيما لا يعنيك"[١٨٦] تماماً كما يرى حرفوش أباه وفقاً لما تعلَّمه من أمه، ولذلك عندما بكى حنظلة قال له حرفوش "اللي من إيدو ألله يزيدو"، لأنّ من مثل حنظلة يُستبدل به آخر في العمل وآخر على فراش

الزوجية. هذا ما تعلّمه حرفوش من أمّه الأنثى صاحبة مبدأ "اللي من إيدو الله يزيدو".

عند الطبيب قدّم ونوس شخصية نسائية أخرى هي الممرضة الرعناء، ليؤكد سلوك زوجة حنظلة، فهي تساهم في إيذاء حنظلة مع الطبيب، وعندما طلب منها الطبيب مساعدة حنظلة ليستلقي على السرير، اقترب أيضاً حرفوش، فاضطر أن: "يباعد بين حرفوش والممرضة اللذين يهمّان بالعناق"[١٨٧] ثمّ يطلب الطبيب تشغيل الموسيقا، وعندما تنبعث الموسيقا يحاول حرفوش أن يراقصها، أو يعاكسها"[١٨٨] وبعد: "أن يهوي بمطرقة على ركبة حنظلة تندفع ساقه في الهواء وتصيب الطبيب الذي يتكئ على الممرضة، يحضنها ويسقط وإيّاها على الأرض"[١٨٩] إنّ ما قدّمه ونّوس من أدوار للممرضة دلّت على أنّها تمثّل نموذجاً نسائياً آخراً هشّاً، غير فاعلٍ في الأحداث، بل مساهمةً في السوء، وبذلك لم يكن نموذج الممرضة بأحسن حال من زوجة حنظلة، بل إن سلوكها دلّ على استهتارها وميوعتها، ولم يترك لها أيّة فرصة لتلعب دوراً إيجابياً.

في المشاهد التالية أكّد حنظلة على أن زوجته: "بالت عليه"[١٩٠] وكلما ذكر مآسيه يذكر طردها له من بيته وعندما وصل إلى زاوية الشيخ الدرويش، لم يشر ونوس إلى أيّة حياة أنثوية لديه، وإنما يستدل على تفكيره المتخلف إزاء المرأة عندما ردّ على سؤال حرفوش عمّا يمكن أن يفعله فيما لو وجد امرأته مع رجل آخر فأجاب تلقائياً: "أفرمها،..."[١٩١] ثمّ إنّ حرفوش ذكر فيما ذكره عن منافع الحرز الذي كتبه الشيخ: "أنّه يفيد المرأة المتعسرة الولادة، والبنت البائر"[١٩٢] وكأنّه أراد أن يشير إلى اهتمام مجتمعنا بهاتين الناحيتين لدى النساء من دون أن يلتفت أو يهتمّ الفاعلون في هذا المجتمع لمعالجة قضية المرأة الجوهرية في الحرية والعمل والمساواة.

وأيضاً ذكرت المرأة في نصّ المسرحية عندما زار حنظلة جمعية التآخي الاجتماعي حيث استقبلته " سيّدة موّقرة"[١٩٣] ثمّ عاملته كبقية منظومة

السلطة وأعضائها، فلم تتمكن من سماع مشاكله لضيق وقتها، وألقت عليه محاضرة، ثمّ حمّلته رزمة من النشرات فأرهقته.

ومن إشارات ونوس للمرأة، أنّ الصحفي في جريدة الوطن عندما روى حنظلة له قصته، لم يصله منها إلاَّ أن زوجته طردته بسبب تسكّعه، فطالب هذا الصحفي الزوجة "بخيار عمران عشّها الزوجي لا خرابه"[١٩٤] وقد تطابق موقفه هذا مع موقف رجال السلطة عندما لجأ إليهم حنظلة.

لقد أسّس ونوس في مشهد اللقاء بين حنظلة وزوجته، وعرضه لشخصيتي الممرضة ومديرة الجمعية الاجتماعية ليأخذ الشخصية النسائية الرئيسة، لفريق السلطة المضلّلة والفاسدة، والتي تشكل عصابة حكم مكوّن من العسكر وشيوخ الدين والمنتفعين من مثقفين وصحفيين وأرباب عمل، ولتلعب المرأة دور سكرتيرتهم اللعوب، دون أن ننسى استخدامه لسردية حرفوش بالحديث عن خلاف أمّه وأبيه، هذه السرديّة التي أعادت للمرأة قدرتها على أن تكون عين عقل الرجل الطامح ليعرف درب خلاصه، كما حصل مع ابنها حرفوش.

وهكذا وصل حنظلة أخيراً إلى الحكومة، وفوجئ بوجود كلّ من أساء إليه، وهم قابعون خلف طاولة عالية ومعهم: "سكرتيرة هي الزوجة" و" السكرتيرة لعوب، يتصف تعاملها مع رجال الحكومة بالمجون"[١٩٥] وبعد أن روى قصته لهم، وذكروا له أنّ المصلحة الوطنية تقتضي منه التضحية، ولم يسعفوه بأي ردّ منطقي، بدأ الحديث عن زوجته التي قاسمها السرير نصف عمره ولكنها طردته، فردوا "هن لبوس لكم، وأنتم لبوس لهن"[١٩٦] ثم عبّروا عن رضاهم ومسرّتهم منها عندما: "تعامل المرأة بالحزم زوجاً يفضّل التسكع المشبوه على البقاء في كنف أسرته" و"أنها المرأة التي تسهم في البناء الاقتصادي..."[١٩٧] كما قالت الحكومة إنّ المرأة التي تغلق الباب بوجه زوجها المتسكع "تشجّع التناسل، وتجدّد شباب المجتمع، وتقوّي أواصر الأسرة، وتحفظها نقية"[١٩٨] وهكذا نصل لرأي الحكومة في المرأة وقضيتها بآراء ترتبط بمنظومة قيم وأفكار

المجتمع المتخلف والمقهور التي يكرسها القابعون وراء طاولة الحكومة العالية المنفصلة عن حنظلة وعن الواقع.

وآخر دور كان للقرينين حرفوش وحنظلة معاً كشخص وظلّه، من دون نساء إشارة للعقم وللجفاف في اجتراح حلول ممكنة لأمة تتماوت، وهما يعلنان عن بدء رحلة جديدة، لفشل وموت التجربة السابقة، وكأن ونوس أراد أن يوصل رسالة تتعلق بقدرة السلطة على إلغاء دور الأنثى المؤسّس لعملية التغيير المنشود، ولم يترك إلاّ حرفوش الذي يرتبط موقفه بأمّه ودرسها الذي لقنته إياه في أثناء صراعها مع أبيه المستكين في سرديّة مستقلة عن متن النصّ.

تُرى هل سيكون صوت أمّ حرفوش الداعي للتجاوز" اللي من إيدو الله يزيدو" والذي يقبع في أعماق ذات حرفوش، خالقاً لفعل سياسي يتجاوز بؤس الراهن؟ أو أن ونوس نفض يديه من المرأة الملتصقة بسلطة القهر والفساد والعهر؟

إنّها إشارات واضحة لضرورة تفجير طاقات المرأة لتلعب دوراً فاعلاً، فيما لو تمكّن رجلها من تفهّم وتتبع توقها للمعرفة والحرية، حتّى تصبح له عين العقل، ليعرف كيف يتلمّس فيوض أنوثتها على الوجود، هذه الأنوثة، التي لابدّ من تفعيلها حتّى تمكّن الأمّة من الولوج في عالم التحضّر الإنساني، على الرغم من محاربة السلطات المهينة لحرية المرأة.

على الرغم أن ونوس توقّف عن الكتابة بعد هذه المسرحية كما أسلفنا، فهل تنبأ لنا بالعقم الذي لازلنا نتعايش معه؟

الموضوعات المعالجة ومدى نجاح ونوس في التفاعل مع مرتكزات النقد التيماتي

بعد **قراءة** النصّين المسرحيين (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران ورحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة) وبعد **تفكيك** بنيتهما على الشكل الذي تقدّم، حيث تمّ الكشف عن شبكات الموضوعات المهيمنة فيهما ووصف تشكيلاتها، لابدّ من التقويم على ضوء **مرتكزات النقد التيماتي (الموضوعاتي)** ومقاربتها مع مقتضيات جماليات التلقي، بهدف **تأويل** المقولات المحمّلة في بنية النصّ المسرحي والمندرجة في التيمات بما يتوافق مع **طاقة النص** الجمالية التي تتجلى بـ**التواصل** مع **الجمهور** والتأثير به.

إنّ مفهوم **التيمة أو الموضوعة** تتعلق **بالمضمون**، حيث يختار الكاتب موضوعاً لنصّه وينسج له وحوله **تيمات فرعية** تخدم **مضامينه** التي يطمح الكاتب إلى **توصيلها**، كما يسيّج المضمون **بأساليب جمالية ودلالات لغوية وتقنيات فنية** تلعب الدور الأساس في عملية الإبداع وفي فهم وتأويل المضامين لترسيخ **قيم جمالية وفكرية واجتماعية** جديدة، و**الموضوع** هو "الإطار الفكري الذي يحوي المحتوى..أي الحجم الفكري مضافاً إليه المضمون الدرامي للتكوين الفني"[١٩٩]. إنّ تقصّي **موضوعات (تيمات)** المسرحيتين المذكورتين واللتين، كما أسلفنا، كتبتا في فترتين زمنيتين مختلفتين ينبئ، بشكل واضح، عن **وعيّ** ونوس بالمضمون وقد نسج له تيمات ثلاث كما أسلفنا، ولذلك اقتضت الدراسة مقاربة موضوعاتهما مع آثارهما المترتبة على المتلقين وفقاً لتجربة ونوس المعنية بتفاعل النصّ أو العرض المسرحي مع الجمهور.

لقد استجدت بين الفترتين منذ **هزيمة ١٩٦٧** مروراً **بحرب تشرين** عام ١٩٧٣ وحتّى ١٩٧٧م وظهور **الحقبة النفطية**(*)، استجدت أحداث سياسية تمخض عن نتائجها وصول وترسيخ سلطات عسكرية مخابراتية تدير **أنظمة حكم سياسية** في دولها بطرق غير شرعية، مستمدة أسباب استمرارها من تشجيع **الغرب الرأسمالي** لها وتمكينه للأقليات من الحكم.

مقارنة بين المسرحيتين وسط الظروف التاريخية التي تزامنت مع صدورهما:

بعد **هزيمة ٥ حزيران عام ١٩٦٧** بدأت معالم مرحلة جديدة تظهر في الواقع العربي، فقد تغوّلت سلطات أنظمة الحكم فقمعت الحريات وجوعت الناس بعد أن انفصلت عن **جماهير الشعب** ولجأت إلى التقوقع حول عصبة من الأقلويين المؤدلجين حزبياً أو طائفياً أو عشائرياً، وترسّخت سلطاتها على

(*) **الحقبة النفطية:** ظهرتْ الحقبة النفطية بعد حرب تشرين الوطنية عام ١٩٧٣، وشكلتْ مناخاً سياسياً واجتماعياً مختلفاً عما سبقه، نتيجة الارتفاع المتسارع لأسعار النفط على الصعيد العالمي، مما انعكس على البلدان النفطية على شكل فوائض مالية كبيرة، وقد تصوّر المستفيدون منه أنه خارج قوانين التطور والسياسة وأنهم سوف يزيلون ما كان قائماً في أزمنة سابقة يقال عنها وطنية وقومية وعلمانية وحداثية، وذلك لمصلحة أمارات تستلذ المبيقات والفساد، متكئة على أوهام تقليد السلف الصالح، وموصوفة بالجهل بواقع بيئتها المعيش و بالمستجدات المحلية والعالمية. لذلك وعلى الرغم أنهم كانوا يسبحون فوق بحر من النفط، ومنحت أسعاره المرتفعة وخيراته الوفيرة تلك الأمارات المهيمنة عليه فرصاً للحاق بركب التحضر الانساني إلاّ أن مناخاً مناسباً لهيمنة الأوهامَ السياسية التي ارتفعت فوق القوانين السببية للمجتمعات طغت على عقولهم ووسمت سلوكهم بكثير من المبيقات، ولم تر تلك الأمارات من الفائض المالي الذي حصلت عليه نتيجة ارتفاع أسعار النفط إلاّ أن تجلب من السلع والبضائع الاستهلاكية الأشياء الكثيرة، فتبدلت حياة المجتمعات البسيطة وغاصت في زيف الاستهلاك بعد أن كانت في حضيض العوز والحاجة، ففقدت التوازن الفكري، واضطربت سياسياً وترسخت قيم جديدة تخدم قلة فاسدة من دون أن تستفيد الأمة والمجتمع والوطن من فوائض هذه الحقبة.

الدولة والمجتمع بعد **حرب تشرين** عام ١٩٧٣م بعد ان آلت نتائجها **إلى وقف إطلاق النار**، ثمّ **اتفاق وهدنة**، ثمّ **صلح مع العدو** الإسرائيلي الذي لعب دوراً خطيراً في إغراق شعوب منطقتنا في مهاوي **التخلف والقهر**، وشجّع **أنظمة الحكم** المستبدة على الفساد، و تلاقت سياسته مع مصالحها المذعنة **للنظام الدولي** المنقاد **للولايات المتحدة**. إنّ نتائج حرب تشرين لم تكن في مصلحة الشعوب العربية، فقد سادت **قيم استهلاكية** جديدة تبعاً للظروف السياسية والاجتماعية المستجدّة والمتوّجة **بحقبة النفط**، متجلية في سلوك الناس ضمن **مجتمع استهلاكيّ** غير منتج، فانتشرت ظاهرة **الفساد والإفساد** بدءاً من رأس نظام الحكم والمتنفذين في السلطة السياسية وصولاً لصغار موظفي الدولة، إضافة إلى فعاليات المجتمع الدينية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية المؤثّرة.

بالعودة إلى **زمن أحداث** مسرحية **حفلة سمر** فإنّ طبيعة السلطة السياسية في سوريا عام ١٩٦٨م التي صوّرها لنا ونوس، كانت معنيةً بالهزيمة التي منيت بها، وكانت تسعى للردّ على تبعاتها وفق منظورها السياسي المرتبط بالفكر القومي الاشتراكي، إذ إنّ **حزب البعث** طيفٌ من أطياف **الفكر القومي الاشتراكي** المرتكز أساساً على **الناصرية وزعيمها الراحل جمال عبد الناصر**، ولكنها استشعرت مع حلول **الهزيمة**، وتحرك **جماهير الشعب** تلقائياً لمواجهتها خطراً يطال وجودها نظراً لقصر نظرها السياسي، ولعدم ثقتها بشعب غير راضٍ عن وجودها اللاشرعي أصلاً، إذ كانت قد وصلت إلى السلطة **بطرقٍ ملتوية وقهرية**، ولذلك تقوقعت هذه السلطة على **حزبها**، وربّما على **كيانات الانتماءات الأولية**، ولاسيما **الطائفية** المتمكّنة من الهيمنة على الجيش المكوّن، بمعظمه، من أبنائها، وذلك انسجاماً مع توجّهات سياسة النظام الدولي الذي عمل منذ استعماره سوريا ولبنان في أوائل القرن العشرين على **تشجيع الأقليات وتمكينها** من الحكم، للمحافظة على مصالحه ومطامعه التي تكفّلت هذه السلطات بحمايتها من خلال دعمه لاستمراريتها في حكم البلاد.

في أحداث حفلة سمر، نلمح حضور السلطة وتغلغلها في الأوساط الاجتماعية، وقد تمّ التفاعل معها إيجابياً لتوحيد كلّ الطاقات لمواجهة عدوّ خطير هو **إسرائيل**. لذلك فقد وجّه ونوس الخطاب إلى الشعب الرافض للهزيمة المتحفز لردّها عنه، إضافة إلى السلطة الحاضرة في المسرح وإلى السلطة القابعة في رؤوس وذوات معظم الحضور الذين تراجعوا عن مواقفهم أمام أول مواجهة مع رجال سلطة الاستبداد في نهاية المسرحية. حاول ونوس إيصال خطابه إلى رجال السلطة الحاكمة بغية دفعهم ليعوا حقيقة الهزيمة ويعترفوا بوقوعها، وأن يشاركوا مع الجماهير الغاضبة في رفضها، لا أن يتمسكوا بأوهامهم المتعلقة بخوفهم وذعرهم من تحرك الشعب، ولا بهواجسهم ومطامعهم في الاستحواذ على كرسي سلطة الحكم. وخاطب المسؤول الذي ألقى خطبة في المسرح على الرغم من ضحالته وسخفه و تشدقه بعبارات سياسية خاوية وخالية من الأفكار البنّاءة. وثمة مواقف قصدها ونوس لإدماج السلطة مع الجمهور، ومنها أن المخرج – السلطة تغنّى ببطولات الشعب العربي في أثناء **العدوان الثلاثي على مصر في عام ١٩٥٦**، الذي قامت به إسرائيل وفرنسا وبريطانيا بعد تأميم قناة السويس وبعد جملة من الإجراءات الوطنية والقومية زمن الحكم القوميّ الناصري، كما أن المسؤول الحكومي في نصّ المسرحية كان متواجداً في **صالة الجمهور** بهدف حضور مسرحية، وعندما ألقى خطبته السياسية التضليلية ضمنها مواقف وطنية من وجهة نظر سلطته، ومن الإشارات المهمة التي يمكن سوقها أيضاً في هذا السياق أن الكاتب – الشعب الذي كان يشتغل على نصّ (صفير الأرواح) للمسرح تمكّن من إلغاء عرضه غير المقنع بظروف جديدة، ونجد أنّ ممثلي الشعب قادرون على حوار السلطة، بل مواجهتها، وذلك عندما تمكنت مجموعةٌ من المتفرجين احتلال **خشبة المسرح** وعبّر أفرادها عن وجهات نظرهم ورؤاهم التي تمسّ واقعاً مأساوياً يعيشونه، وإن انتهت هذه المسرحية باعتقال الجادّين في القيام بفعل ثوري، وسخرية المرأة

التي لم تر من زوجها سوى أنّه لم يكن من هؤلاء الجادّين الذين أهينوا و اعتقلوا وزجّ بهم في غياهب زمن السلطة ومعتقلاتها فإنّ هؤلاء المعتقلين استمروا في أذهان الجمهور أبطالاً يمثلون الرجاء والأمل لمواجهة أسباب التخلف والقهر.

لقد أراد ونوس من نصّ حفلة سمر أن يكون شاهداً على انكسارات الواقع الاجتماعي والسياسي أمام فعل الهزيمة، ومشاركاً شعبه في ردّها عن كاهل الأمّة، وطامحاً أن يكون مسرحه مرتكزاً للبدء بعملية **تفسير وفهم للواقع الموضوعي** لتتبني **الذات العارفة والحرّة** للخروج من نفق **التخلف والقهر**، والشروع بعملية تغيير شاملة.

تغيّر ملامح التيمات بين المسرحيتين:

إذا انتقلنا لمسرحية **رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة** نجد اختلاف معالجة ونوس لنصّهاعن سابقتها **حفلة سمر** من حيث **المضمون**، وإن توحدتا في **موضوعاتهما** المهيمنة، فقد أراد إثبات أن استمرار المأساة لم يرتبط ببقاء سلطة الدولة ذاتها رغم هزيمتها في عام ١٩٦٧، بل بتغيّرات وتبدّلات في طبيعتها نحو الأردأ، فقد بدأت سوريا تعيش منذ عام ١٩٧٠ في أزمات بظلّ سلطة قهرية رعاها نظام حكم عسكري مافياوي أقلوي، مارس المتنفذون في دوائره ومؤسساته التضليل والإرهاب والفساد بحقّ شعبهم، وازدادت هذه السلطة شراسة عندما ترسّخ لهم نظام الحكم بعد **حرب تشرين** عام ١٩٧٣، فشجّعت على انتشار **قيم استهلاكية** في المجتمع بعد انتهاء الحرب، إبّان **الحقبة النفطية**، فانتشر **الفساد المالي والإداري**، وطغت قوى مجتمعية وسياسية ترعى الفساد والاستبداد والتخلف على أركان الدولة، مقصية أيّ توجّه سياسي طامحٍ لاستمداد مشروعيته من الشعب والتعبير عن مآسيه.

تتبع أحداث وموضوعات مسرحية **رحلة حنظلة** التي كتبها عام ١٩٧٧ أفضى إلى نتيجة أرادها ونوس أن تكون واضحة كعين الشمس، أنّ السلطة أضحت عصابة إجرام ممنهج، تدرك أن مصالحها ترتبط بإرضاء أقطاب النظام

الدولي، و بقهرها للشعب ونهبه، وبانغماس رموزها وأهلهاوشبيحتها **بالفساد** وتوجيه سياساتها **للإفساد** والرذيلة، فالرجل المسؤول الذي كان متواجداً في صالة المسرح مع رجاله الأفظاظ عام ١٩٦٨ أضحى أمثاله أكثر فظاظة ووقاحة وأكثر عدداً ومتواجدين في كل بقعة من أرض الوطن وفي كلّ ركن من أركان المجتمع، يعتقلون الناس على الشبهة، وينهبون أموالهم وأرزاقهم، ويكيلون الإهانات لهم في كلّ الأوقات. إن ممثلي الحكومة الذين قابلهم حنظلة في نهاية المسرحية يمثلون معظم فعاليات المجتمع في السلطة، الشرطة والإعلام والشيخ المتدين والطبيب المثقف وربّ العمل والجمعيات الخيرية وحتى المرأة، الزوجة التي خانت زوجها حنظلة عندما زجّ به في السجن.

وهنا نستطيع القول إنّ من كان يمثل السلطة في مسرح حفلة سمر عام ١٩٦٨(المخرج والمسؤول ورجاله) هم ذاتهم الذين تواجدوا على الكراسي وراء طاولة الحكومة في رحلة حنظلة عام ١٩٧٧، وإنما بأقنعة جديدة أكثر قبحاً معبّرة عن معطيات سياسية واجتماعية واقتصادية جديدة دلّت على المسار الفعلي لنكوص الحداثة العربية التي أشرنا لجانب من فعالياتها على أيدي روّادها الأوائل، كما ارتبطت أقنعة السلطة الجديدة بالمتغيرات التاريخية بعد حرب تشرين الوطنية[*]، حيث نجد أنّ **النظام الدولي** الذي تقوده **الولايات المتحدة الامريكية** أراد أن يقطف ثمار هذه الحرب قلّة من العسكر الفاسدين المتحدرين من أقليات وانتماءات أولية، وذلك بتمكينهم من حكم السلطة مقابل ضمان **مصالح النظام الامبريالي** في هذه البلاد، وحماية **أمن اسرائيل،** تماماً كما كانت سياسة الاستعمار الغربي في أوائل القرن الماضي وفق ما أسلفنا.

---

[*] نشبت بين إسرائيل والعرب (مصر وسوريا) في ٦ تشرين الأول عام ١٩٧٣م قدّم فيها الشعب والجيش بطولات أسطورية، وخلّفت عشرات آلاف الشهداء ومئات الألوف من الجرحى والمتضررين، و**اقتطعت أراض جديدة** ضمتها إسرائيل إلى كيانها الصهيوني، إضافة إلى الخسائر المادية والعمرانية التي مني بها الشعب والوطن.

وبالعودة إلى النصّين نجد أنّ المرأة التي سخرت من زوجها في عام ١٩٦٨ لسلبيته وضعفه أمام عنجهية رجال السلطة في **صالة عرض** نصّ حفلة سمر، قد خانته مع عشيق آخر في مسرحية **رحلة حنظلة**، ثمّ توجّهت لتكون المرأة اللعوب بين أيدي المتنفذين الفاسدين في حكومة السلطة في ١٩٧٧ الذين يكيلون الإهانة تلو الأخرى لهذا الرجل المغفل حنظلة غير العارف كيف يواجه المعتدين على حريته وكرامته.

أمّا شيخ الجامع الذي اكتفى بالاعتكاف داخل مسجده تحت وابل نيران العدو الإسرائيلي في عام ١٩٦٧ ليتلقى الموت إلى جانب جنود السلطة الموتى ورجال التخلف الذكوري في حفلة سمر، قد تحوّل إلى شيخ كاذب مضلّل يقبع في زاويته التي تنشر الجهل والأكاذيب بين أبناء الشعب، والذي أضحى يلعب دوراً في حكومة السلطة عام ١٩٧٧وممثلاً **للمؤسسة الدينية** فيها العاملة على ديمومة تسلط حكم فاسد استبدادي إلى جانب ممثلي الحكومة الفاسدين الذين يتسيّدون الوطن بكل ما يحملونه من مبيقات وجهل وفساد واستبداد.

والمثقف الذي صحى وأدرك ذاته العاجزة في **مرآة ونوس** في مسرحية حفلة سمر عام ١٩٦٧ وبدأ يبحث عن الحلول متفاعلاً مع أبناء شعبه عند انعقاد ما يشبه المؤتمر الشعبي على **خشبة المسرح** بعد احتلالها من متفرجين يمثلون الشعب، قد تحوّل لثرثار يلقي خطابه على حنظلة دون أن يعي حنظلة كلمة مما قاله.

أمّا النساء اللواتي شاركن في مظاهرات أعقبت هزيمة عام ١٩٦٧ وطالبن بالسلاح لاسترداد الكرامة المستباحة والحرية المهدورة، فقد تحولّن لمستهترات لدى الحكومة أو عند الطبيب أو في **الجمعيات الخيرية** التي أضحت جزءاً من **النظام السياسي الشمولي** الفاسد والمهيمن.

ثمّ نجد أنّ ربّ العمل غيرُ معنيٍّ إلاّ بمنصبه وثروته، وصار بإمكانه أن يطرد حنظلة وسواه ويقطع عنهم أسباب الرزق و الحياة الكريمة متى شاء وبأية طريقة يختارها.

و**الإعلام السلطوي أو الصحافة** لا تقدر أن تصغي لمطالب الناس إلاّ بالمقدار الذي يخدم تطلعات رجالها الرخيصة الذين لاهمّ لهم إلاّ إرضاء رجال السلطة المستبدة وتحقيق مصالحهم الفاسدة. وأيضاً الطبيب الذي سخّر علمه لإخماد الشكّ والثورة في نفس حنظلة في وسط لا يقلّ فساداً عن أوساط السلطة الأخرى.

وحدها المرأة التي سخرت من زوجها الذي ليس بمقدوره أن يكون من بين المعتقلين، وبالتالي لن يكون الوعد لزوجته وللوطن برمته، المرأة التي نطقت الجملة الأخيرة في مسرحية حفلة سمر، وحدها لها صدى إيجابي لدى أم حرفوش في مسرحية رحلة حنظلة التي قدمت **كسردية** مستقلة خارج سياق وأحداث النص، والتي كانت تزرع الأمل لدى ابنها حرفوش الذي لعب دور الموجّه والمعلم لحنظلة على درب معرفة مصيره، وتجاوز حال البؤس والضعف باتجاه الثورة على السلطة التي تعتدي عليه، أم حرفوش التي مثّلت في النصّ عين العقل لسلوك ابنها حرفوش الذي نشهده إلى جانب حنظلة المطرود من أنثاه لعجزه عن مواجهة المشاكل وتوجيه المصير مع أقرانه، وذلك عندما قدمها ونوس، تعلّم ابنها خوض التجربة بتأكيدها شعار" اللي من إيدو الله يزيدو" بمقابلة زوجها المتمسك بشعار" بعيد عن الشر وغنّ له " شبيه المغفل حنظلة. ولكنها بقيت خارج الفعل ولم نلحظ لها أي حضور في المتن، على عكس امرأة حفلة سمر التي انفتح من خلالها أبواب أمل في نهاية المسرحية.

اختلاف خطبتي المسؤولين في نهاية المسرحيتين:

لعل تحليل الخطبتين السياسيتين، خطبة المسؤول في حفلة سمر ١٩٦٧ أمام جمهور العرض المسرحي وخطبة رجال الحكومة في رحلة حنظلة عام ١٩٧٧أمام حنظلة وحرفوش، يجعل المرء مدركاً إلى أي مدى اختلفت طبيعة السلطة التي يمثلانها، بين زمانين مختلفين وفقاً لرؤى

المسرحيتين, فالرجل الرسمي في عام ١٩٦٨م منفصل عن الشعب، محجوب عن تطلعات أبنائه لردّ الهزيمة التي لبست وجود أمته، ولا يرى تسويغاً لفعل هيجان الناس إلّا الوقاحة التي حلّت بهم بلا خوف أو رادع، وأكّد، كذباً وتضليلاً، على أهمية نظامه العظيم الذي ينزل بالاستعمار الهزائم، متهماً من عارض وجهة نظر نظامه في هذه السهرة العابرة، بأعوان الاستعمار الخونة، وهدف تآمرهم هو إضعاف أركان نظامه الصامد، ولكنه كما زعم، هو ورجاله كانوا يقظين لهم، ولتنتهي السهرة باعتقال المشاركين في كشف وتعرية تبعات **الهزيمة**، كما أنهى خطبته بالآية الكريمة: "وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون"[٢٠٠] تخلل الخطاب لمرات عديدة: "تصفيق باهت، ينبعث فيه الصفير من مختلف جنبات الصالة"[٢٠١].

على الرغم من غلبة السلطة في مسرحية حفلة سمر فإننا نجد أصواتاً من جانب الشعب وفعالية تنتصر للحق وللحلم بوطن حر، والشاهد الأوضح هو صوت أحد المعتقلين الموجّه للصالة: "الليلة ارتجلنا أما غداً فلعلكم تتجاوزون الارتجال"[٢٠٢] كما وضح صوت الشعب المطالب بالسلاح على الرغم من تراجع بعض المتفرجين عمّا تفوّهوا به أمام تلويح رجال السلطة بمسدساتهم. وبالنتيجة فإن السلطة لازالت حاضرة مع الناس، وللمسؤول وجهة نظر سياسية وإن كانت قاصرة وأنانية.

أمّا الخطاب السياسي في عام ١٩٧٧ نجده في **مشهد** "عند الحكومة" الأخير من مسرحية حنظلة، فالطاولة العالية تفصل بين الشعب و السلطة ممثلة بالشرطي والطبيب والشيخ الدرويش وربّ العمل ومعهم سكرتيرة لعوب هي الزوجة. وعندما يبدأ حنظلة بشكواه لهم عن معاناته نجدهم يسدّون آذانهم، ولابد من الإشارة هنا إلى أن ونوس قدّم رجال الحكومة على شكل شخصيات **كاريكاريترية** للمبالغة بالدلالة على عدم أهليتهم في ملء وظائف الحكومة لإدارة البلاد. كما طلب مسؤولو الحكومة من حنظلة الإيجاز وعدم التباهي، وذكروا

قواعدهم الأولى في حكمهم، كالوقاية خير من العلاج، وعصا الشرطي التي تبيح له اعتقال الشبهة وشبهة الشبهة، والحبس الاحترازي للقضاء على نوايا الشغب، وتشجيع المرأة على التناسل لأنّها تجدّد شباب المجتمع، وعندما سألهم حنظلة عن سرقة أمواله وعن اعتقاله وعن تسريحه من العمل فردّوا عليه:" إذا أنت لم تضح، وهو لم يضح، فكيف نعمّر هذه البلاد ونبنيها"[٢٠٣] وبالطبع أعفوا أنفسهم من التضحية. ثم يطلبون منه ألاّ يفقد الرضى حتى لا يضيّع الحكومة، لأن الشرطي سيجده حينها ويودعه الزنزانة ثم إنّهم وبصوت واحد وبشكل هزلي يعلنون **خطابهم السياسي** المرتبط بالأخطار الجسام، وبأنّهم سيبقون كالبنيان المرصوص لإشادة القيم والمبادئ الثابتة، وأنهم لن يسمحوا لأيّ موتور أن يمسّ وحدة المجتمع، ومسيرتهم تقوم على أساس: "الشعب تحت الحكومة، والحكومة فوق الشعب، وهي ستمضي حاشدة مدوّية حتّى تتحقّق كلّ الأماني العظيمة"[٢٠٤].

والفرق واضح بين **الخطبتين السياسيتين** المعبّرتين عن مرحلتين مختلفتين بشكل جوهريّ، فقد تحوّلت السلطة بعد **حرب تشرين** إلى تحالف بين العسكر الأقلويين والرأسمالية التجارية ورجال الدين المزيفين وفئة المثقفين الانتهازيين، ومثّلوا النساء وباقي فئات الشعب في سلطتهم وفق أهوائهم، وسمحوا بإنشاء منظمات شعبية بالمقدار الذي يرتضي ممثلوها الإذعان لتسلطهم والمشاركة في فسادهم، كما رسّخوا طغيان السلطة بسلوك القمع والإفقار والتضليل والفساد، وبنوا بينهم وبين الشعب الذي كان مستعداً لردّ الهزيمة والعدوان بُعيد عام ١٩٦٧ جداراً عالياً وسميكاً بعد حرب تشرين الوطنية.

على الرغم أن السلطة التي قدمت خطابها عام ١٩٦٧ وإن كان أقل سوءاً من خطاب سلطة ١٩٧٧، فمن رحمها ولدت سلطة الفساد والإجرام

والإذعان للأعداء قبيل وبعد حرب تشرين وانكشفت بكل سياساتها المتغوّلة في مواجهة شعبها، وتواطئها مع أعداء الأمّة، وظهور موبيقاتها بحقّ المجتمع.

وبذلك نستطيع القول إنّ **سعد الله ونوس** أنتج نصّيه المسرحيين ضمن سياق هواجسه المتعلقة بالتغيير والثورة على واقع متخلف ومقهور وبذلك جسد مقولة إنّ: "الأدب هو موضوع تجربة أكثر منه معرفة، وتجربة ذات جوهر روحي"[٢٠٥]، مبتغياً مسرحاً معبّراً عن روح الثورة وجوهرها لتغيير حياة الناس في بيوتهم ومقرّات أعمالهم، في شوارعهم وساحاتهم، طامحاً أن يجد لمسرحه أصداء في وعي الناس وضمائرهم وعواطفهم.

مصادر ومراجع الفصل الثاني

(١) جميل حمداوي، النقد العربي ومناهجه ديوان العرب، ٧ يناير عام ٢٠٠٧ www.diwanalarab.com

(٢) مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة، رضوان ظاظا (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، عدد ٢٢١، عام ١٩٩٧) ص١١٧.

(٣) سعد الله ونوس، حفلة سمر من أجل ٥ حزيران (دار الآداب: بيروت، لبنان،١٩٨٠، ط٢) ص٩.

(٤) حفلة سمر، م.س، ص ١٤.

(٥) ------، م.س، ص١٥.

(٦) ------، م.س، ص٢١.

(٧) ------، م.س، ص ١٩.

(٨) ------، م.س، ص٢٨.

(٩) ------، م.س، ص٢٩.

(١٠) -----، م.س، ص٣١.

(١١) -----، م.س، ص٣١.

(١٢) -----، م.س، ص٣٠.

(١٣)------، م.س، ص٣٣.

(١٤) أحمد سخسوخ، أغنيات الرحيل الونوسية، دراسة في مسرح سعد الله ونوس،(الدار المصرية اللبنانية: القاهرة، ط١، ١٩٩٨) ص٥٩.

(١٥) حسني النشار: م. س، ص ١٣٠.

(١٦) حفلة سمر، م.س، ص٣٧.

(١٧) ------، م.س، ص٣٨.

(١٨) ------، م.س، ص٥٣.

(١٩) ------، م.س، ص٥٤.

(٢٠) ------، م.س، ص٥٤.

(٢١) ------، م.س، ص٥٥.

(٢٢) ------، م.س، ص٥٥.

(٢٣) ------، م.س، ص٥٨.

(٢٤) ------، م.س، ص٥٧.

(٢٥) ------، م.س، ص٦٣.

(٢٦) ------، م.س، ص٦٤.

(٢٧) ------، م.س، ص٦٦.

(٢٨) ------، م.س، ص٦٦.

(٢٩) ------، م.س، ص٦٧.

(٣٠) ------، م.س، ص٦٦.

(٣١) ------، م.س، ص٦٧.

(٣٢) ------، م.س، ص٦٦.

(٣٣) ------، م.س، ص٨١.

(٣٤) حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، (الأوائل للنشر والتوزيع: سورية، دمشق، ط١، ٢٠٠٠) ص٢١٠.

(٣٥) حفلة سمر، م.س، ص٨٥.

(٣٦) إسماعيل فهد إسماعيل، الكلمة – الفعل في مسرح سعد الله ونوس (دار الآداب: بيروت) ص١٣٣.

(٣٧) خالد صلاح الدين زايد، م.س، ص ٥٩.

(٣٨) حفلة سمر، م.س، ص٨٦.

(٣٩) ------، م.س، ص٨٦.

(٤٠) ------، م.س، ص٩٣.

(٤١) ------، م.س، ص٨٣.

(٤٢) ــــــــ، م.س، ص٩٤.

(٤٣) ــــــــ، م.س، ص١١٠.

(٤٤) ــــــــ، م.س، ص١٠٧.

(٤٥) ــــــــ، م.س، ص٩٦.

(٤٦) ــــــــ، م.س، ص٩٧.

(٤٧) ــــــــ، م.س، ص٩٧.

(٤٨) ــــــــ، م.س، ص٩٩.

(٤٩) ــــــــ، م.س، ص٩٩.

(٥٠) ــــــــ، م.س، ص١٠٩.

(٥١) ــــــــ، م.س، ص١٠٩.

(٥٢) ــــــــ، م.س، ص١٠٢.

(٥٣) ــــــــ، م.س، ص١٢١

(٥٤) ــــــــ، م.س، ص١٠٢.

(٥٥) ــــــــ، م.س، ص١٠٣

(٥٦) ــــــــ، م.س، ص١١١.

(٥٧) ــــــــ، م.س، ص١١٢.

(٥٨) ــــــــ، م.س، ص١١٤.

(٥٩) ــــــــ، م.س، ص١١٥.

(٦٠) ــــــــ، م.س، ص١١٧.

(٦١) ــــــــ، م.س، ص١١٨.

(٦٢) ــــــــ، م.س، ص١٢٤.

(٦٣) ــــــــ، م.س، ص ١٢٥.

(٦٤) ــــــــ، م.س، ص١٢٠.

(٦٥) ــــــــ، م.س، ص١٣١.

(٦٦) ــــــــ، م.س، ص١٢٠.

(٦٧) ــــــــ، م.س، ص١٣٢.

(٦٨) ــــــــ، م.س، ص١٣٣.

(٦٩) ــــــــ، م.س، ص١٣٥.

(٧٠) ــــــــ، م.س، ص١٣٦.

(٧١) ــــــــ، م.س، ص١٣٧.

(٧٢) ــــــــ، م.س، ص١٤٠.

(٧٣) ــــــــ، م.س، ص١٤٠.

(٧٤) ــــــــ، م.س، ص١٤١.

(٧٥) ــــــــ، م.س، ص١٤٢.

(٧٦) ــــــــ، م.س، ص١٤٣.

(٧٧) يسري صابر، م.س، ص٨٨.

(٧٨) حفلة سمر، م.س، ص١٤٦.

(٧٩) حسني النشار، م.س، ص ١٣٢.

(٨٠) فاتن عمار، م. س، ص ١٠١.

(٨١) حفلة سمر، م.س، ص١٤٨.

(٨٢) ــــــــ، م.س، ص٢٦.

(٨٣) ــــــــ، م.س، ص٣٠.

(٨٤) ــــــــ، م.س، ص٣٠.

(٨٥) ــــــــ، م.س، ص٣٢.

(٨٦) ــــــــ، م.س، ص٣٢.

(٨٧) ــــــــ، م.س، ص٣٢.

(٨٨) ــــــــ، م.س، ص٣٥.

(٨٩) ــــــــ، م.س، ص٣٨.

(٩٠) ــــــــ، م.س، ص٤١.

(٩١) ــــــــ، م.س، ص٤٢.

(٩٢) ------، م.س، ص٤٨.

(٩٣) ------، م.س، ص٤٨.

(٩٤) ------، م.س، ص٤٩.

(٩٥) ------، م.س، ص٥٦.

(٩٦) ------، م.س، ص٥٧.

(٩٧) ------، م.س، ص٦٤.

(٩٨) ------، م.س، ص٨٠ وما بعدها.

(٩٩) ------، م.س، ص١١٨.

(١٠٠) -----، م.س، ص١٢٦.

(١٠١) -----، م.س، ص١٤٤.

(١٠٢) -----، م.س، ص١٤٤.

(١٠٣) -----، م.س، ص١٤٥.

(١٠٤) -----، م.س، ص١٤٦.

(١٠٥) سعد الله ونوس، حوار مع جان جينيه، (مجلة الكرمل: عن الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين: بيروت لبنان، العدد٥، شتاء ١٩٨٢) ص٢٦.

(١٠٦) حفلة سمر، م.س، ص٢٦.

(١٠٧) ------، م.س، ص٢٧.

(١٠٨) ------، م.س، ص١٣٠.

(١٠٩) ------، م.س، ص١٣٥.

(١١٠) ------، م.س، ص١٣٤.

(١١١) ------، م.س، ص٣٠.

(١١٢) ------،م.س، ص٣١.

(١١٣) ------،م.س، ص٣٥.

(١١٤) ------، م.س، ص٤١.

(١١٥) ------، م.س، ص٥٤.

(١١٦) ------، م.س، ص٨٠.

(١١٧) ------، م.س، ص٧٦.

(١١٨) ------، م.س، ص٧٩.

(١١٩) ------، م.س، ص٩٥.

(١٢٠) ------، م.س، ص٩٥.

(١٢١) ------، م.س، ص٩٥.

(١٢٢) ------، م.س، ص٤٧.

(١٢٣) ------، م.س، ص٤٨.

(١٢٤) ------، م.س، ص٥٠.

(١٢٥) ------، م.س، ص٥٣.

(١٢٦) ------، م.س، ص٥٥.

(١٢٧) ------، م.س، ص٥٦.

(١٢٨) ------، م.س، ص٥٧.

(١٢٩) ------، م.س، ص٦١.

(١٣٠) ------، م.س، ص٥٣.

(١٣١) ------، م.س، ص٦٢.

(١٣٢) ------، م.س، ص١٠٣.

(١٣٣) ------، م.س، ص١٤٨.

(١٣٤) مجلة الكرمل، العدد ٥، شتاء ١٩٨٢، ص٢٧.

(١٣٥) أمل حسن. م. س، ص ١٧.

(١٣٦) سعدالله ونوس، رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة(دار الآداب: بيروت، ١٩٩٦) ، ص٦.

(١٣٧) --------، م. س، ص٦.

(١٣٨) --------، م. س، ص٧.

(١٣٩) --------، م. س، ص٨.

(١٤٠) ــــــــــــ، م. س، ص٩.

(١٤١) ــــــــــــ، م. س، ص١٢.

(١٤٢) ــــــــــــ، م. س، ص١٥.

(١٤٣) ــــــــــــ، م. س، ص١٦.

(١٤٤) ــــــــــــ، م. س، ص١٦.

(١٤٥) ــــــــــــ، م. س، ص٢٣.

(١٤٦) ــــــــــــ، م. س، ص٢٤.

(١٤٧) ــــــــــــ، م. س، ص٢٦.

(١٤٨) ــــــــــــ، م. س، ص٢٧.

(١٤٩) ــــــــــــ، م. س، ص٣٤.

(١٥٠) ــــــــــــ، م. س، ص٤٠.

(١٥١) ــــــــــــ، م. س، ص٥٠.

(١٥٢) ــــــــــــ، م. س، ص٥٦.

(١٥٣) ــــــــــــ، م. س، ص٦٠.

(١٥٤) ــــــــــــ، م. س، ص٦١.

(١٥٥) ــــــــــــ، م. س، ص٦١.

(١٥٦) ــــــــــــ، م. س، ص٦٢.

(١٥٧) ــــــــــــ، م. س، ص٦٢.

(١٥٨) ــــــــــــ، م. س، ص٦٢.

(١٥٩) ــــــــــــ، م. س، ص٦٣.

(١٦٠) ــــــــــــ، م. س، ص٦٤.

(١٦١) ــــــــــــ، م. س، ص٦٥.

(١٦٢) خالد زايد، م.س، ص٢٠٨.

(١٦٣) رحلة حنظلة، م. س، ص٦.

(١٦٤) ــــــــــــ، م. س، ص٤٢.

(١٦٥) ـــــــــ، م. س، ص٤٣.

(١٦٦) ـــــــــ، م. س، ص٤٤.

(١٦٧) ـــــــــ، م. س، ص٤٥.

(١٦٨) ـــــــــ، م. س، ص٤٥.

(١٦٩) ـــــــــ، م. س، ص٤٥.

(١٧٠) ـــــــــ، م. س، ص٤٦.

(١٧١) ـــــــــ، م. س، ص٤٦.

(١٧٢) ـــــــــ، م. س، ص ٤٦.

(١٧٣) الكتاب المقدس، العهد القديم (دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط: الإصدار الثاني ١٩٩٥، ط٤) ص ٨٢٧ من سفر جامعة ١: ٤ [قد يكون ونوس اقتبس من ترجمة للكتاب المقدس غير هذه الترجمة] في نص مسرحية رحلة حنظلة، ص٥٢

(١٧٤) القرآن الكريم: (دار الريادة، دمشق، ٢٠٠٩، ط١) البقرة: ١٨٧في نصّ مسرحية رحلة حنظلة: ص٦١.

(١٧٥) رحلة حنظلة، م. س، ص٦٥.

(١٧٦) ـــــــــ، م. س، ص٦٤.

(١٧٧) ـــــــــ، م. س، ص٦٥.

(١٧٨) ـــــــــ، م. س، ص١٣.

(١٧٩) ـــــــــ، م. س، ص١٧.

(١٨٠) ـــــــــ، م. س، ص ١٧.

(١٨١) ـــــــــ، م. س، ص١٨.

(١٨٢) رشا العلي، م. س، ص٢١٧.

(١٨٣) رحلة حنظلة، م. س، ص٢٢.

(١٨٤) ـــــــــ، م. س، ص٢٤.

(١٨٥) ـــــــــ، م. س، ص٣٠.

(١٨٦) ــــــــــ، م. س، ص ٣٠.

(١٨٧) ــــــــــ، م.س، ص٣٤.

(١٨٨) ــــــــــ، م. س، ص٣٦.

(١٨٩) ــــــــــ، م. س، ص٣٦.

(١٩٠) ــــــــــ، م. س، ص٤١.

(١٩١) ــــــــــ، م. س، ص٤٥.

(١٩٢) ــــــــــ، م. س، ص٤٨.

(١٩٣) ــــــــــ، م. س، ص٥٣.

(١٩٤) ــــــــــ، م. س، ص٥٤.

(١٩٥) ــــــــــ، م. س، ص٥٨.

(١٩٦) القرآن الكريم: (دار الريادة، دمشق، ٢٠٠٩،ط١) البقرة: ١٨٧ في نص مسرحية رحلة حنظلة: ص٦١.

(١٩٧) رحلة حنظلة، م. س، ص٦١.

(١٩٨) ــــــــــ، م. س، ص٦٢.

(١٩٩) د. كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي (دار الوفاء لدنيا الطباعة: الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٦) ص٦٩٥.

(٢٠٠) حفلة سمر، م.س، ص ١٤٦.

(٢٠١) ــــــــــ، م.س، ص١٤٥.

(٢٠٢) ــــــــــ، م.س، ص ١٤٦.

(٢٠٣) رحلة حنظلة، م.س، ص٦٢.

(٢٠٤) ــــــــــ، م.س، ص٦٣.

(٢٠٥) مجموعة من المؤلفين، م.س، ص ١٢٠.