

القضايا الاجتماعية والسياسية في مسرحيات سعد الله ونوس:

دراسة تحليلية

أطروحة

لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

قدمها

نصر الدين بي بي

تحت إشراف

د. عبد الله نجيب أم

الأستاذ المساعد، كلية سلم السلام العربية – أريكود

ومشرف البحوث – قسم اللغة العربية وآدابها – كلية أم إي أس ممباد (حكم ذاتي)



قسم اللغة العربية وآدابها

كلية أم إي أس ممباد (حكم ذاتي)

جامعة كاليكوت

٢٠٢٥ م

الإهداء

إلى والديّ العزيزين ، (رب ارحمهما كما ربياني صغيرا)

وإلى زوجتي الحبيبة وإلى أبنائي الثلاثة الذين هم نور حياتي،

وإلى أساتذتي الأحباء وزملائي وأصدقائي،

وإلى كل من دعمني ماديا أو معنويا،

أهدي هذا العمل بكل الحب والامتنان.

المحتويات

الإهداء.....	- ٣ -
المحتويات.....	- ٥ -
المقدمة.....	- ١٣ -
تحليل العنوان.....	- ١٥ -
الدراسات السابقة.....	- ١٧ -
فرضية البحث.....	- ١٩ -
منهج البحث.....	- ١٩ -
مشكلة البحث.....	- ٢٠ -
أسئلة البحث.....	- ٢٠ -
أهمية البحث وأسباب اختيار الموضوع.....	- ٢١ -
أهداف البحث.....	- ٢٢ -
هيكل البحث.....	- ٢٤ -
كلمة الشكر.....	- ٣١ -
الباب الأول: نشأة المسرحية وتطورها في الأدب العربي.....	- ٣٣ -
مقدمة الباب الأول.....	- ٣٥ -
الفصل الأول: تعريف المسرحية وعناصرها.....	- ٣٧ -
تعريف المسرحية.....	- ٣٧ -
خصائص أساسية للمسرحية.....	- ٤١ -
عناصر المسرحية.....	- ٤٢ -
العناصر الأدبية.....	- ٤٣ -
العناصر الفنية.....	- ٤٩ -

الفصل الثاني: أنواع المسرحية	- ٥٣ -
المأساة (Tragedy):	- ٥٣ -
الملهاة (Comedy):	- ٥٣ -
الكوميديا التراجيدية (Tragicomedy)	- ٥٤ -
أنواع المسرحية الأخرى	- ٥٥ -
الفصل الثالث: نشأة المسرحية ومراحل تطورها عبر التاريخ	- ٥٧ -
الفصل الرابع: تاريخ المسرحية العربية	- ٦١ -
المسرح العربي القديم	- ٦١ -
المسرح العربي الحديث	- ٦٣ -
المسرح في لبنان	- ٦٤ -
المسرح في مصر	- ٦٤ -
المسرح في سوريا	- ٦٧ -
الفصل الخامس: نشأة المسرحية في سوريا	- ٦٩ -
إنشاء المسرح القومي	- ٦٩ -
المسرح السوري المعاصر	- ٧٠ -
موضوعات المسرحيات السورية المعاصرة	- ٧٠ -
من أهم رواد المسرحيين السوريين	- ٧١ -
خاتمة الباب الأول	- ٧٣ -
الباب الثاني: سعد الله ونوس في الكتابة المسرحية	- ٧٥ -
مقدمة الباب الثاني	- ٧٧ -
الفصل الأول: نبذة عن حياة الكاتب وسيرته الذاتية	- ٧٩ -
النشأة والبداية	- ٧٩ -
التجربة الصحفية	- ٧٩ -
البعثات والدراسة المسرحية	- ٨٠ -

- ٨٠ - أثر نكسة ١٩٦٧
- ٨٠ - النشاط الثقافي والفكري
- ٨١ - الإرث والرحيل
- ٨٣ - الفصل الثاني: سعد الله ونوس والمصدر التاريخي في المسرح
- ٨٩ - الفصل الثالث: المراحل المختلفة لسعد الله ونوس في كتابة المسرحية
- ٨٩ - المرحلة المبكرة: البحث عن الهوية والتأثرات الأولى (قبل ١٩٦٧)
- مرحلة "مسرح التسييس": صدمة ١٩٦٧ والنضج الفكري (١٩٦٧ - أوائل
- ٩٠ - الثمانينيات)
- ٩٣ - المرحلة المتأخرة: العودة إلى الذات والهم الإنساني (أواخر الثمانينيات - ١٩٩٧)
- ٩٧ - الفصل الرابع: الأسلوب الأدبي والتقنيات المسرحية
- ٩٧ - اللغة والحوار في مسرحيات ونوس
- ٩٨ - الشخصيات في مسرحيات ونوس
- ٩٩ - البنية الدرامية وتقنيات كسر الإيهام في مسرحية ونوس
- ١٠٠ - الرمزية والتاريخ والأسطورة في مسرحيات ونوس
- ١٠١ - السخرية والتهكم والفكاهة السوداء في مسرحيات ونوس
- ١٠٣ - الفصل الخامس: مفهوم مسرح التسييس
- ١٠٣ - نشأة المفهوم وسياقه التاريخي
- ١٠٤ - تعريف "مسرح التسييس" وأهدافه
- ١٠٦ - الملامح الأساسية لمسرح التسييس وتقنياته
- ١٠٨ - "الساحة العامة" كفضاء للمسرح
- ١٠٨ - سعد الله ونوس وبريشت: التقاء واختلاف
- ١٠٩ - إرث "مسرح التسييس"
- ١١١ - خاتمة الباب الثاني

- الباب الثالث: القضايا الاجتماعية والسياسية في أعمال سعد الله ونوس المختارة - ١١٣ -
- مقدمة الباب الثالث..... - ١١٥ -
- الفصل الأول: مفهوم القضايا الاجتماعية..... - ١١٧ -
- أهم القضايا الاجتماعية التي عالجها ونوس في أعماله الأدبية..... - ١١٨ -
- الفصل الثاني: مفهوم القضية السياسية..... - ١٢٩ -
- أنواع القضايا السياسية (Types of Political Issues)..... - ١٢٩ -
- أهم القضايا السياسية التي عالجها ونوس في أعماله الأدبية..... - ١٣١ -
- الفصل الثالث: تحليل القضايا الاجتماعية في مسرحيات سعد الله ونوس المختارة - ١٤٣ -
- قضية الصراع العربي الإسرائيلي..... - ١٤٤ -
- الاستبداد والقمع السياسي..... - ١٥٣ -
- الاغتراب والانفصال..... - ١٥٧ -
- الهوية والانتماء..... - ١٦٤ -
- التفاوت الطبقي والفقر..... - ١٧٠ -
- القضايا النسوية..... - ١٧٧ -
- خلاصة الفصل..... - ١٨١ -
- الفصل الرابع: تحليل القضايا السياسية في مسرحيات سعد الله ونوس المختارة - ١٨٣ -
- الفساد والنفاق السياسي..... - ١٨٤ -
- تأثير الاستعمار والنضال من أجل الحرية..... - ١٩٠ -
- الوحدة العربية..... - ١٩٣ -
- الديموقراطية وحقوق الإنسان..... - ١٩٧ -
- التغير السياسي ورفض الجمود..... - ٢٠٢ -
- الإعلام والدعاية السياسية..... - ٢٠٣ -
- علاقة المرأة بالسياسة..... - ٢٠٥ -
- الثورات والتمرد الشعبي..... - ٢٠٨ -

- ٢١٢ - العلاقة بين السلطة والجماهير
- ٢١٦ - تداخل الدين والسياسة
- ٢١٨ - الجور والظلم
- ٢٢٠ - المسؤولية في الأمور السياسية
- ٢٢٤ - قوانين الشرطة والسجن
- ٢٢٧ - خلاصة الفصل
- ٢٢٩ - خاتمة الباب الثالث
- الباب الرابع: القضايا الاجتماعية والسياسية في مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة
- حزيران": دراسة تحليلية - ٢٣١ -
- مقدمة الباب الرابع - ٢٣٣ -
- الفصل الأول: ملخص مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران" - ٢٣٥ -
- حبكة المسرحية - ٢٣٦ -
- جدول الأدوار والشخصيات - ٢٣٩ -
- الفصل الثاني: القضايا الاجتماعية في مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة
- حزيران" - ٢٤١ -
- القضية الأولى: الهجرة والاعتراب - ٢٤١ -
- القضية الثانية: الهوية والانتماء - ٢٥٩ -
- القضية الثالثة: التوتر والقلق - ٢٧٨ -
- الفصل الثالث: القضايا السياسية في مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران" - ٢٩١ -
- القضية الأولى: استبداد السلطة - ٢٩١ -
- القضية الثانية: الصراع العربي الإسرائيلي - ٣١٣ -
- القضية الثالثة: الحرب والاحتلال - ٣٢٨ -
- القضية الرابعة: الوحدة العربية - ٣٣٩ -
- القضية الخامسة: التغير السياسي ورفض الجمود - ٣٤٤ -

- ٣٥١ - القضية السادسة: الثورات والتمرد الشعبي
- ٣٦٠ - القضية السابعة: العلاقة بين السلطة والجماهير
- ٣٦٥ - القضية الثامنة: خيانة العرب ونفاقهم السياسي
- ٣٧٣ - خاتمة الباب الرابع
- ٣٧٥ - الخاتمة
- ٣٧٩ - نتائج البحث
- ٣٨١ - التوصيات
- ٣٨٣ - المصادر والمراجع

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

يعدّ المسرح من أهم الفنون التي تعبّر عن حياة الإنسان ومشكلاته، فهو لا يقدّم مجرد قصة للتسلية، بل يعكس الواقع الاجتماعي والسياسي والفكري الذي يعيش فيه الناس. ولذا، يُقال إن المسرح هو مرآة المجتمع التي تظهر ما فيه من آمال وآلام، وعدل وظلم، وتقدّم وتراجع. ومن خلال المسرح، يمكن الكاتب طرح أسئلة كبيرة حول الحرية والعدالة والسلطة والهوية، فيجعل المشاهد يفكر ويتأمل ويعيد النظر في مواقفه تجاه الحياة.

ومن أبرز الكتّاب الذين استخدموا المسرح بهذا المعنى المفكّر والمسرحي السوري سعد الله ونوس (١٩٤١-١٩٩٧)، الذي يعدّ أحد أهم رموز المسرح العربي الحديث. لم يكن ونوس كاتباً تقليدياً يكتفي بسرد الأحداث، بل جعل من المسرح منبرا للحوار وكشف الحقيقة، ومجالاً لمساءلة الواقع السياسي والاجتماعي. كان يؤمن بأن المسرح يجب أن يشارك في بناء وعي المجتمع، وأن يساعد الناس على فهم ما يحدث من حولهم بطريقة نقدية وعميقة. لذا تحوّل المسرح في فكره من وسيلة للترفيه إلى وسيلة للتفكير والتغيير.

لقد عاش سعد الله ونوس في فترة مليئة بالتحوّلات الكبرى التي مرّ بها العالم العربي، خاصة بعد هزيمة حزيران (يونيو) عام ١٩٦٧، والتي كانت نقطة تحوّل مهمّة في فكره وإبداعه. لم يَر ونوس الهزيمة مجرد خسارة عسكرية، بل اعتبرها أزمة وعي وفكر، كشفت ضعف الأنظمة السياسية، وتراجع دور النخبة، وصمت الجماهير. ومن هنا بدأ مرحلة جديدة في مسيرته

المسمى بـ "مسرح التسييس"، وهو نوع من المسرح يهدف إلى تحفيز الجمهور على التفكير والمناقشة، بدلا من الاكتفاء بالمشاهدة. وفي هذا المسرح، يصبح المتفرج شريكا في البحث عن الحقيقة، لا مجرد متلق سلبي للأحداث.

تناولت أعمال ونوس قضايا اجتماعية وسياسية متشابكة تعكس واقع المجتمعات العربية، مثل الاستبداد والفساد، وصمت الشعوب، وتدهور القيم، والاغتراب، والهوية، ومكانة المرأة. ومن بين أعماله، تأتي مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران" كإحدى أهم مسرحياته وأكثرها عمقا. وفي هذه المسرحية، قدّم ونوس رؤية نقدية للهزيمة العربية، مبينا كيف تتحول الكارثة السياسية إلى أزمة وعي جماعي، حين يشارك الناس في تزييف الحقيقة وتصديق الأكاذيب الرسمية. واستخدم في المسرحية أساليب فنية متميزة مثل السخرية والمفارقة^١ وكسر الإيهام^٢، مما جعل المتفرج يفكر بدل أن يندمج فقط في القصة.

ومن خلال هذه الأساليب، استطاع ونوس أن يجعل من المسرح وسيلة قوية لنقد الواقع وكشف تناقضاته، فالمسرحية عنده ليست مجرد مشهد تمثيلي، بل أداة فكرية لتعرية الزيف وإثارة التساؤلات. لقد أراد أن يطرح على نفسه الأسئلة: لماذا حدثت الهزيمة؟ ولماذا نكرها؟ وما دور الفرد والمجتمع في استمرار الظلم أو تغييره؟

انطلاقا من هذا، تهدف هذه الدراسة إلى تحليل القضايا الاجتماعية والسياسية في

١ المفارقة (irony) هي وسيلة تُظهر التناقض بين ما يُقال وما يُقصد، أو بين ما يراه الجمهور وما تجهله الشخصيات. وهي تجعل المشاهد يفكر في الأحداث بدل أن يكتفي بمشاهدتها.

٢ جعل الجمهور يدرك أنه يشاهد مسرحا وليس واقعا

مسرحيات سعد الله ونوس، مع التركيز على مسرحيته "حفلة سمر من أجل خمسة حيران" كنموذج يجمع بين الفن والفكر. تسعى الدراسة إلى توضيح كيف استخدم ونوس المسرح لتصوير العلاقة بين السلطة والشعب، وكيف عبّر عن هموم الإنسان العربي في ظل التحديات السياسية والاجتماعية التي يعيش فيها، و تهدف إلى بيان الأساليب الفنية والبنائية التي لجأ إليها الكاتب مثل الرمزية، والمفارقة، وكسر الإيهام، لتوصيل أفكاره بعمق وجاذبية في آن واحد.

تأتي أهمية هذه الدراسة من أنها تساعد القارئ على فهم كيف يمكن للفن المسرحي أن يكون مرآة للواقع وأداة للتغيير، وكيف استطاع سعد الله ونوس أن يجعل من المسرح فضاء للتفكير والنقد والمساءلة. فالمسرح عنده ليس مجرد عرض على خشبة، بل تجربة فكرية تفتح العقول وتدعو الناس إلى المشاركة في بناء وعي جديد

تحليل العنوان

القضايا: جمع قضية، تأتي من فعل "قضى"، أي حكم أو فصل في أمر، وهي: مشكلة كبيرة أو موضوع مهم يحتاج إلى مناقشة وإيجاد حل له.

الاجتماعية لغة: مأخوذة من كلمة اجتماع، أي التجمّع والارتباط والعيش معا. واصطلاحا: هي ما يخص حياة الناس داخل المجتمع من علاقات ومشكلات وظواهر. مثل الفقر، البطالة، الأسرة، التعليم، والعادات والتقاليد.

السياسية لغة: مأخوذة من فعل ساس، أي دبّر وقاد ونظّم شؤون الناس. واصطلاحا: هي ما

يتعلق بالسلطة والحكم وإدارة الدولة داخليا وخارجيا. مثل إصدار القوانين، علاقة الحاكم بالمحكوم، الانتخابات، والعلاقات بين الدول.

المسرحية: هي في أصلها اللغوي من كلمة مسرح، وهو المكان الذي يُقدّم فيه التمثيل أمام الناس. أما في الاصطلاح، فهي عمل أدبي يقوم على الحوار بين شخصيات مختلفة، يُبنى حول حدث أو قضية، ويعرض صراعا أو موقفا إنسانيا مقصودا، ليقدم في صورة مشاهد على خشبة المسرح أمام الجمهور، بغرض الإمتاع أو النقد أو التوجيه الفكري والاجتماعي. المسرح هو المكان أو الفن الذي تُعرض فيه الأعمال التمثيلية، أما المسرحية فهي النص أو العمل الأدبي الذي يُعرض على ذلك المسرح.

سعد الله ونوس (١٩٤١-١٩٩٧) مسرحي سوري بارز، وُلد في قرية حصين البحر قرب طرطوس، سوريا وتوفي في دمشق بسبب مرض السرطان. درس الصحافة في جامعة القاهرة وتخرج عام ١٩٦٣، ثم بدأ مسيرته الأدبية بكتابة مقالات ومسرحيات قصيرة. تأثر بالأحداث الكبرى مثل انفصال سوريا عن مصر ونكسة ١٩٦٧^٣، فكتب أعمالا جريئة وناقدة للواقع العربي مثل حفلة سمر من أجل خمسة حيران والفيل يا ملك الزمان. عالجت مسرحياته القضايا الاجتماعية والقضايا السياسية.

الدراسة التحليلية هي دراسة يقوم فيها الباحث بتقسيم الموضوع إلى أجزاء صغيرة، ثم يفحص كل جزء بدقة، ليصل في النهاية إلى فهم عميق وواضح للموضوع كله.

^٣ نكسة ١٩٦٧ (وتُعرف أيضا بحرب الأيام الستة) هي الحرب التي اندلعت بين إسرائيل من جهة، ومصر وسوريا والأردن من جهة أخرى، في يونيو ١٩٦٧ م، واستمرت من ٥ إلى ١٠ يونيو فقط — أي ستة أيام — لكنها كانت كارثة كبيرة على العالم العربي.

الدراسات السابقة

وجد الباحث - بعد البحث والاطلاع - بعض الدراسة الأكاديمية التي تناولت جوانب مختلفة لأعمال سعد الله ونوس، ورأى الباحث أن القضايا الاجتماعية والسياسية جاءت في بعض الدراسات بصورة جزئية أو ضمنية فقط، حيث ركزت أغلبها على موضوعات أخرى مثل التناس، وتوظيف الموروث التاريخي، وتقنيات السرد، ومفهوم مسرح التسييس. ومن هنا تبرز أهمية هذه الدراسة، وتأتي هذه الدراسة لتكمل ما نقص في الدراسات السابقة، حيث تركز بشكل مباشر على القضايا الاجتماعية والسياسية في مسرح ونوس.

ومن أبرز الدراسات التي تناولت بعض جوانب مسرحياته:

١. أطروحة دكتوراه بعنوان: "جماليات التناس في مسرح سعد الله ونوس"، إعداد عثمان ميهوبي، إشراف أحلام بن الشيخ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة كلية الآداب واللغات (٢٠٢١/٢٠٢٢).

٢. مذكرة ماجستير بعنوان: "الموروث التاريخي في مسرح سعد الله ونوس - رأس المملوك جابر وطقوس الإشارات والتحويلات أنموذجا"، للطالبة إيمان هنشيري، إشراف إسماعيل بن صفية، جامعة باجي مختار - عنابة (٢٠١١/٢٠١٢).

٣. دراسة بعنوان: "السرد وتقنياته في مسرحية يوم من زماننا"، إعداد الدكتورة حورية محمد حمو ودانيه عي حسن، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية- سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد ٣٨ العدد ١ (٢٠١٦).

٤. بحث بعنوان: "الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية في مسرح سعد الله ونوس"،

إعداد د. عدنان المشاقبة ود. يحيى عيسى، الجامعة الأردنية. مجلة الجامعة

الإسلامية للبحوث الإنسانية. (٢٠١٤). المجلد ٢٢ (١)، ١٩٩-٢٢٠.

٥. مذكرة ليسانس بعنوان: "البعد السياسي في مسرحية حفلة سمر من أجل الخامس

من حزيران"، إعداد حمزة ليلي (وعلوان نصيرة، إشراف علوات كمال، كلية الآداب

واللغات، جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة - (٢٠١٢/٢٠١٣).

٦. مقالة بعنوان: "أثر النكسة الحزيرية على بنية مسرحية حفلة سمر من أجل خمسة

حزيران"، للباحثين شهريار نيازي وأعظم بيكدلي، منشورة في مجلة إضاءات نقدية

(فصليّة محكّمة)، إيران، السنة الثانية العدد السابع (٢٠١٢)

٧. أطروحة دكتوراه بالإنجليزية بعنوان

"An Analytical Study of the Theatre of the Syrian Playwright Saadallah "

،Wannous, with Particular Emphasis on the Plays Written after the 1967 War"

(٢٠٠٦) submitted by Ali Ali 'Ajil Naji Al-Anezi" – The University Of Sheffield

٨. مقالة بعنوان

"The Politicisation of Arab Theatre: Sa'd Allah Wannous" Written by "

Abdulaziz H. Al-Abdullah Journal of Literature and Art Studies, University of

(٢٠١٣) Kuwait, Keifan, Kuwait

فرضية البحث

تفترض هذه الدراسة أن المسرحيات ليست مجرد وسيلة للتسلية، بل هو وسيلة للتفكير والنقد، استخدمها سعد الله ونوس ليكشف من خلالها مشكلات المجتمع العربي وأزماته السياسية والاجتماعية بطريقة فنية ورمزية. وتُعد مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران" مثالا واضحا على ذلك، لأنها تعالج القضايا الاجتماعية والسياسية، وتشجع الجمهور على التفكير في أسباب تدهور الواقع العربي وكيفية تغييره.

منهج البحث

يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي، وهو منهج يجمع بين وصف الظواهر وتحليلها بعمق. هذا المنهج مناسب لدراسة المسرحيات التي تتميز بتعدد مستوياتها الجمالية والدلالية وتعقيد بنيتها. فالمنهج الوصفي يساعد الباحث على تقديم وصف دقيق للعناصر الفنية في المسرحية، مثل الشخصيات والحبكة والحوار والأسلوب، بينما يركز المنهج التحليلي على تفسير هذه العناصر وفهم علاقاتها مع الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي المحيط بالنص.

ومن خلال الجمع بين الوصف والتحليل، يمكن دراسة المسرحية كنظام متكامل، يربط بين الجانب الفني والاجتماعي والسياسي، ويكشف عن الرموز والأفكار التي تعكس قضايا المجتمع مثل الهوية، والانتماء، والهجرة، والاغتراب، والاستبداد، والفساد، والنفاق السياسي، وعلاقة السلطة بالجماعة.

ويتيح هذا المنهج للباحث فهم الرسائل العميقة التي يوظفها الكاتب، فلا يقتصر على متابعة أحداث المسرحية أو شخصياتها فقط، بل يشمل دراسة الأساليب الفنية والرمزية التي تنقل أفكارا نقدية واجتماعية وسياسية. ويساعد على تفسير الرموز والاستعارات.

في النهاية، يشكل هذا المنهج الإطار الأكاديمي الأنسب لدراسة مسرحيات سعد الله ونوس، لأنه يمكّن الباحث من دراسة النصوص بدقة وعمق، مع التركيز على التفاعل بين الفن والواقع، وفهم كيفية استخدام المسرح كأداة لرفع الوعي والتفكير النقدي وتحفيز المتلقي على فهم العلاقات بين السلطة والمجتمع، وبين الثقافة والفن، بما يجعل المسرحية تجربة تعليمية نقدية وفنية في آن واحد.

مشكلة البحث

تتمثل مشكلة هذا البحث في الكشف عن الآليات الفنية والدرامية التي وظيفها سعد الله ونوس في مسرحياته، ولا سيما مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران"، لعرض القضايا الاجتماعية والسياسية في الواقع العربي، وتفكيك الخطاب الرسمي المهيمن، ومساءلة العلاقة بين السلطة والجماهير في مرحلة ما بعد الهزيمة. ويتقصى البحث كيفية تحويل المسرح من مجرد وسيلة ترفيهية إلى أداة نقدية تساهم في تشكيل الوعي الجمعي وتحريضه على التفكير والتغيير.

أسئلة البحث

انبثق مجموعة من الأسئلة البحثية التي تروم استكشاف طبيعة القضايا السياسية

والاجتماعية في مسرحيات سعد الله ونوس، عندما حاول الباحث حل مشكلته، وهي كما يلي:

١. كيف عكس سعد الله ونوس القضايا الاجتماعية والسياسية في مسرحياته، وما

الأدوات الفنية التي استخدمها لتحقيق ذلك؟

٢. ما أبرز القضايا الاجتماعية التي تناولها ونوس في أعماله المسرحية، وكيف مثلت هذه

القضايا واقع المجتمع العربي في فترة ما بعد النكسة؟

٣. كيف تمثلت القضايا السياسية في مسرحيات ونوس، وما الآراء النقدية التي قدمها

من خلالها تجاه السلطة والاستبداد والهزيمة؟

٤. ما أهمية استخدام تقنيات المسرح التفكيكي والملحي مثل كسر الإيهام والراوي

والحوار المباشر في تقوية الجانب النقدي في مسرح ونوس؟

٥. كيف ساهم مسرح ونوس في إثارة الأسئلة حول الهوية والانتماء والاغتراب في السياق

العربي؟

أهمية البحث وأسباب اختيار الموضوع

تنبع أهمية هذا البحث من كونه يتناول تجربة المسرحي السوري سعد الله ونوس، الذي يُعد

من أبرز رموز المسرح العربي الحديث، والذي استطاع أن يجعل من المسرح منبرا فكريا وفنيا

يعبر عن قضايا المجتمع العربي وتحولاته السياسية والاجتماعية. ويكتسب البحث أهميته

أولا من قدرته على جذب انتباه القارئ إلى موضوع حيوي يجمع بين الأدب والفكر والسياسة،

ويعالج قضايا ما زالت قائمة في الواقع العربي المعاصر.

تتجلى أهمية هذا البحث في قيمته العلمية إذ أنه يسعى إلى سدّ الفجوة في الدراسات السابقة

التي لم تُعالج بعمق البعدين الاجتماعي والسياسي في مسرح ونوس، ويقدم رؤية تحليلية جديدة توفّق بين التحليل الأدبي والنقد الاجتماعي، مما يثري المعرفة الأكاديمية حول تطوّر المسرح العربي ودوره في التعبير عن قضايا الإنسان والمجتمع.

أما من حيث الفائدة العملية، فإن البحث يسهم في إبراز دور المسرح كأداة فكرية وتربوية يمكن أن تُسهم في تنمية الوعي النقدي لدى الجمهور، وتفعيل دوره في المشاركة الاجتماعية والسياسية. وبذلك، فهو لا يقتصر على الجانب النظري، بل يمتد أثره إلى المجال الثقافي والتربوي العام.

وأخيراً، يأتي اختيار هذا الموضوع استجابة لحاجة أكاديمية وموضوعية تهدف إلى دراسة تجربة ونوس المسرحية الرائدة. ومن خلال هذه الدراسة، يسعى الباحث إلى تأكيد أن دراسة مسرح ونوس ليست مجرد تناول أدبي، بل هي محاولة لفهم العلاقة بين الفن والواقع، وبين الإبداع والوعي الإنساني، وهذا ما يمنح هذا البحث مبرّره العلمي وأهميته الفكرية.

أهداف البحث

تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق مجموعة من الأهداف العلمية التي تسعى إلى الكشف عن الأبعاد السياسية والاجتماعية في مسرح سعد الله ونوس، ولا سيما في مسرحيته حفلة سمر من أجل خمسة حيران، وذلك من خلال ما يلي:

١. تحليل القضايا الاجتماعية والسياسية التي تناولها ونوس في مسرحياته، والكشف

عن مدى ارتباطها بالواقع العربي وتحولاته التاريخية.

٢. تتبّع تطوّر الفكر الفني والإنساني لدى ونوس عبر المراحل المختلفة من مسيرته

الإبداعية، ورصد تأثير المتغيرات السياسية والفكرية في رؤيته المسرحية.

٣. الكشف عن أبرز الأساليب الفنية التي اعتمدها ونوس في معالجة القضايا، مثل

الرمزية، وتوظيف التاريخ، وكسر الإيهام المسرحي، والحوار الجدلي أدوات فكرية

وجمالية في آن معا.

٤. توضيح مفهوم "مسرح التسييس" عند ونوس، وبيان دوره في تنمية الوعي الجماهيري

وإشراك المتفرّج في الفعل المسرحي باعتباره جزءاً من العملية التغييرية.

٥. ربط النص المسرحي بالسياق الاجتماعي والسياسي الذي نشأ فيه، ولا سيما في ظل

التحولات التي أعقبت نكسة عام ١٩٦٧، بما أفرزته من أسئلة حول الهوية والحرية

والمصير.

٦. إبراز دور المسرح كأداة فكرية للتغيير الاجتماعي والسياسي، من خلال دراسة تجربة

ونوس التي تعدّ نموذجاً للمسرح العربي الملتزم بقضايا الإنسان والمجتمع.

٧. المساهمة في إثراء الدراسات النقدية حول ونوس، عبر تقديم رؤية شاملة تجمع بين

التحليل الأدبي العميق والبعد الاجتماعي والسياسي، بما يردم الفجوة في الدراسات

السابقة حول نتاجه المسرحي.

حدود الدراسة وعينها

تحددت هذه الدراسة بمجموعة مختارة من مسرحيات سعد الله ونوس، اعتمدها الباحث

عينه للدراسة والتحليل. وقد اختيرت هذه المسرحيات لأنها تتناول قضايا اجتماعية

وسياسية متنوعة، وتُظهر رؤية الكاتب وموقفه من الواقع العربي.

وتشمل عينة الدراسة المسرحيات الآتية: «الاعتصاب»، و«الفيل يا ملك الزمان»، و«المقهى الزجاجي»، و«طقوس الإشارات والتحولات»، و«الملك هو الملك»، و«يوم من زماننا»، و«رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة»، و«مغامرة رأس المملوك جابر»، و«منمنمات تاريخية»، و«فصد الدم».

كما خصص الباحث الباب الرابع لدراسة مسرحية «حفلة سمر من أجل خمسة حيران» دراسة مفصلة، لما تتضمنه من قضايا اجتماعية وسياسية مهمة، خاصة ما يتعلق بآثار نكسة عام ١٩٦٧، والسلطة، والاستبداد، والنفاق، والاحتلال، والأزمة العربية.

هيكل البحث

يناقش الباحث في الباب الأول نشأة وتطور المسرح في الأدب العربي.

يُعدّ المسرح من الفنون الحديثة في الأدب العربي، حيث بدأ بالانتشار بشكل واضح في منتصف القرن التاسع عشر بعد انتقاله من الغرب إلى الثقافة العربية. بدأ المسرح في الغرب مرتبطاً بالاحتفالات الدينية، ثم تطور ليصبح فناً مستقلاً يناقش القضايا الاجتماعية والإنسانية. يهدف هذا الباب إلى تقديم لمحة عن نشأة المسرح وتطوره في العالم العربي.

ينقسم هذا الباب إلى عدة فصول على النحو التالي:

الفصل الأول: يتحدث عن تعريف المسرحية كعمل أدبي يُكتب بهدف عرضه على خشبة المسرح. ويستعرض العناصر الأساسية التي تتكون منها المسرحية، منها الأدبية مثل الحكمة،

الشخصيات، الحوار، الفكرة، الصراع، وأيضا العناصر الفنية مثل الإضاءة، الأزياء، الأصوات، الموسيقى، والمناظر.

الفصل الثاني: يتحدث عن أنواع العروض المسرحية، مثل المأساة التي تنتهي عادة بنهاية حزينة، والملمهة التي تهدف إلى إضحاك الجمهور وتنتهي بنهاية سعيدة، والكوميديا التراجيدية التي تمزج بين الجدية والفكاهة.

الفصل الثالث: يتتبع تاريخ المسرح الغربي بداية من الحضارات الإغريقية والرومانية مرورا بالحركات الفنية المختلفة كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية، وصولا إلى المسرح الأوروبي الحديث.

الفصل الرابع: يسلط الضوء على تاريخ المسرح العربي الذي بدأ بالظهور بشكل واضح في منتصف القرن التاسع عشر على يد مارون النقاش في لبنان، بعد أن كانت له أصول ضعيفة تعود إلى الحضارات القديمة والتقنيات الدينية.

الفصل الخامس: يتناول نشأة المسرح في سوريا منذ تأسيس أحمد أبو خليل القباني فرقته المسرحية عام ١٨٧١ وتطور الفرق في بدايات القرن العشرين، ثم يعرض إنشاء المسرح القومي في الخمسينيات ودوره في تنظيم ودعم الحركة المسرحية، ويوضح الاتجاهات الفكرية التي أثرت في المسرح السوري مثل القومي والوجودي والماركسي مع إبراز دور سعد الله ونوس في ربط المسرح بالقضايا السياسية والاجتماعية، ويختتم بذكر أبرز الرواد من القباني حتى الجيل الحديث مثل دريد لحام وباسم كوسا الذين أسهموا في ترسيخ هوية المسرح السوري

وتطويره.

يعالج الباحث في الباب الثاني الكتابة المسرحية عند سعد الله ونوس

بعد استعراض تطور المسرح في الأدب العربي، ينتقل هذا الباب للحديث عن تجربة سعد الله ونوس المسرحية. يُعدّ ونوس من أبرز المسرحيين العرب الذين استخدموا المسرح كأداة للتعبير عن مشاكل المجتمع والسياسة، بدلا من الاقتصار على السرد أو الترفيه. فقد رأى أن المسرح أداة مهمة تساعد الناس على التفكير وفهم واقعهم بشكل أعمق.

يتكون هذا الباب من خمسة فصول:

الفصل الأول: يقدم سيرة حياة ونوس ومراحل تعليمه وعمله، وكيف شكلت هذه المراحل وعيه النقدي ورؤيته المسرحية.

الفصل الثاني : يوضح علاقة سعد الله ونوس بالتاريخ في مسرحه، فقد بدأ بمسرحيات قصيرة تعتمد على الأسطورة وأفكار الفلسفة، ثم بعد هزيمة ١٩٦٧ اتجه إلى التاريخ وقضايا الناس، فكتب "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران" و"رأس المملوك جابر" و"سهرة مع أبي خليل القباني". وبعد توقفه عن الكتابة عاد في التسعينيات بمسرحيات مثل "الاغتصاب" و"منمنمات تاريخية" و"طقوس الإشارات والتحولات"، رأى ونوس فيها أن المسرح ليس لتغيير سريع، بل لفتح عقول الناس وتعريفهم بواقعهم من خلال قراءة جديدة للتاريخ.

الفصل الثالث: يوضح المراحل التي مر بها سعد الله ونوس في الكتابة المسرحية، من بداياته في الستينيات حين كان يبحث عن أسلوبه متأثرا بالتجارب العربية والعالمية، مروراً بمرحلة

"مسرح التسييس" بعد هزيمة ١٩٦٧ حيث ركّز على نقد السلطة وتحريك الجمهور، وصولاً إلى مرحلته الأخيرة في التسعينيات حين اتجه إلى طرح أسئلة وجودية عن الموت والذاكرة والخيالات الإنسانية. عكست هذه المراحل تطور وعيه الفني والفكري، وتحوله من الاهتمام الاجتماعي والسياسي المباشر إلى معالجة هموم الإنسان العميقة.

الفصل الرابع: فيعرض أسلوب ونوس الأدبي وتقنياته المسرحية، حيث جمع بين الفصحى والدارجة^٤، وبين الرمزية^٥ والواقعية^٦، ليجعل نصوصه قريبة من الناس وذات أبعاد فكرية. اعتمد على الحوار الحي والسخرية السوداء، وابتكر في استخدام تقنيات مثل كسر الجدار الرابع^٧، والمسرح داخل المسرح، والرمزية التاريخية والشعبية. بهذا المزج بين التجريب والعمق، استطاع ونوس أن يخلق مسرحاً عربياً مميزاً، حياً ومتفاعلاً، يثير التفكير والوعي النقدي لدى الجمهور.

الفصل الخامس: يناقش مفهوم "مسرح التسييس"، الذي شكل أحد أهم ملامح تجربته المسرحية، وكيف استخدم المسرح كوسيلة لتحفيز التفكير والنقد الاجتماعي والسياسي.

٤ اللغة الدارجة هي الشكل اللغوي غير الرسمي والمتداول الذي يستخدمه عامة الناس في حياتهم اليومية وتفاعلاتهم الشفوية، والذي يختلف في مستواه الصوتي والصرفي والنحوي عن اللغة الفصحى المعيارية.

٥ الرمزية هي مذهب أدبي وفني وفلسفي ظهر في أواخر القرن التاسع عشر، يركز على استخدام الرمز والإيحاء والتلميح للتعبير عن الحقائق الداخلية، والأحوال النفسية المستترة، والمشاعر والأفكار المجردة، وسر الوجود، بعيداً عن الوصف المباشر والموضوعية الصارمة للمدرسة الواقعية.

٦ هي الحركة التي تسعى إلى تمثيل الحياة والمجتمع بدقة متناهية وموضوعية، مع التركيز على التفاصيل اليومية، والقضايا الاجتماعية، والشخصيات كما هي في الواقع (بما في ذلك جوانبها السلبية).

٧ جعل الجمهور يدرك أنه يشاهد مسرحاً وليس واقعياً

يناقش الباحث في الباب الثالث عن القضايا الاجتماعية والسياسية في مسرحيات سعد الله ونوس، يحلل هذا الباب القضايا الاجتماعية والسياسية التي تناولها ونوس في مسرحياته، بهدف تقديم صورة واضحة عن طبيعة هذه القضايا وكيفية تناولها.

يتكون هذا الباب من أربعة فصول:

الفصل الأول: يقدم الأساس النظري للقضايا الاجتماعية من خلال علم الاجتماع، مع استعراض أمثلة من المجتمع العربي مثل الفقر، البطالة^٨، التمييز^٩، الاغتراب^{١٠}، قضايا المرأة، الهوية، وكيف استخدمها ونوس كمحاور رئيسية في مسرحياته.

الفصل الثاني: يعرف القضايا السياسية مثل الفساد، والاستبداد، والنضال من أجل الحرية، والديمقراطية، وحقوق الإنسان، ويربطها بالواقع العربي المتأثر بالحكومات السلطوية والاستعمار.

الفصل الثالث: يحلل القضايا الاجتماعية التي تناولها ونوس، مثل التمييز الطبقي، والفقر، والاعتراب، والهوية، وقضايا المرأة، وكيف استخدم الرموز والأساليب الفنية لطرح الأسئلة العميقة حول أسباب التهميش والانقسام الاجتماعي.

الفصل الرابع: يركز على القضايا السياسية في مسرحياته، مثل الاستبداد، والقمع، والنفاق

^٨ Unemployment

^٩ Discrimination

^{١٠} Expatriation

السياسي، وكيف استخدم الأساليب الدرامية والرمزية لكشف مظاهر الظلم، وتحفيز الوعي الجماعي نحو التغيير.

فالباب الرابع يناقش الباحث فيه تحليل مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران" تعد مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران" واحدة من أهم أعمال سعد الله ونوس، التي كتبها بعد هزيمة ١٩٦٧. لم يقتصر ونوس على التعبير عن الحزن، بل استخدم المسرح لتحليل أسباب الهزيمة ونقد الأوضاع، وجعل المسرحية منصة لطرح الأسئلة وتحفيز الوعي تجاه الواقع الذي يعيش فيه المجتمع.

يتناول هذا الباب تحليل القضايا الاجتماعية والسياسية في المسرحية، ويتضمن الفصول التالية:

الفصل الأول: يقدم ملخصاً لأحداث مسرحية حفلة سمر من أجل خمسة حزيران، شخصياتها، والسياق التاريخي والسياسي الذي انطلقت منه.

الفصل الثاني: يحلل القضايا الاجتماعية التي تناولها ونوس في مسرحية حفلة سمر من أجل خمسة حزيران مثل الهجرة والاغتراب، والهوية، والتوتر والقلق.

الفصل الثالث: يركز على القضايا السياسية التي طرحها في مسرحية حفلة سمر من أجل خمسة حزيران مثل استبداد السلطة، والصراع العربي الإسرائيلي، والحرب، والاحتلال، والوحدة العربية، والثورات الشعبية، وعلاقة السلطة بال جماهير، والنفاق السياسي، وكيف استخدم المسرحية كمنبر لطرح هذه القضايا وإثارة الوعي الجماعي.

كلمة الشكر

يتوجه الباحث بخالص الشكر وعظيم الامتنان لكل من أسهم في إنجاز هذا البحث المتواضع، وفي مقدّمهم أستاذه الكريم فضيلة الدكتور عبد الله نجيب أم، مشرف هذا العمل، الذي أحاط البحث برعايته الأكاديمية وتوجيهاته السديدة، وقد بذل جهداً عظيماً في الإشراف والمتابعة والدعم المستمر، فله من الباحث أسى آيات الشكر والتقدير.

يتقدم الباحث بجزيل الشكر والعرفان إلى أساتذة قسم اللغة العربية بكلية أم إي أس ممباد (الحكم الذاتي)، ويخصّ بالذكر مشرفه الثاني وعميد الكلية، فضيلة الدكتور سابق أم. ك، لما قدمه من دعم علمي وتشجيع متواصل في دفع مسيرة البحث إلى الأمام. ويتوجّه بالشكر كذلك إلى كل من الأساتذة والأصدقاء لما أبدوه من دعم أخوي ومساندة علمية ونصائح بناءة. وفي المقام الأسى، يرفع الباحث أكف الدعاء والامتنان لوالديه الكريمين وزوجته المخلصة، وأولاده المحبة الذين كانوا خير سند وأعظم معين في رحلته البحثية، بصدق مشاعرهم ودعائهم المتواصل.

وختاماً، لا يملك الباحث إلا أن يتوجّه بالشكر الصادق لكل من أعانه ودعّمه وشجّعه، بكلمة أو دعاء أو وقفة صادقة من الزملاء والأصدقاء والأقارب. راجياً من المولى عزّ وجل أن يجعل هذا الجهد المتواضع نواة لمساهمات علمية أرحب، ومفتتحاً لمسيرة أكاديمية نافعة ومباركة.

الباب الأول: نشأة المسرحية وتطورها في الأدب العربي

- الفصل الأول: تعريف المسرحية وعناصرها
- الفصل الثاني: أنواع المسرحية
- الفصل الثالث: نشأة المسرحية ومراحل تطورها عبر التاريخ
- الفصل الرابع: تاريخ المسرحية العربية
- الفصل الخامس: نشأة المسرحية في سوريا

مقدمة الباب الأول

يُعد المسرح فنا أدبيا حديث العهد في الأدب العربي، إذ لم يظهر بصورته الكاملة إلا في منتصف القرن التاسع عشر، حيث انتقل من الغرب إلى الثقافة العربية. وقد نشأ المسرح في الغرب في إطار ديني واحتفالي، ثم تطور ليصبح فنا مستقلا يعالج قضايا المجتمع المختلفة. يهدف هذا الباب إلى نشأة المسرحية وتطورها في الأدب العرب. وينقسم الباب إلى مجموعة فصول تبدأ بالتعريف بالمسرحية وعناصرها، ثم تنتقل إلى أنواعها وتاريخها في الغرب والعالم العربي، وصولاً إلى التجربة السورية ومكانة سعد الله ونوس فيها.

الفصل الأول: يعرف بالمسرحية باعتبارها عملاً أدبياً معداً للعرض على خشبة المسرح، ويستعرض عناصرها الأساسية. وتنقسم هذه العناصر إلى: عناصر أدبية: مثل الموضوع، الشخصيات، الحوار، الحبكة، الصراع، والفكرة. وعناصر فنية: مثل المناظر، الأضواء، الأصوات، الأزياء، والموسيقى.

الفصل الثاني: يتناول أنواع المسرحية مثل: المأساة (Tragedy): التي تنتهي عادة نهاية حزينة. والمهابة (Comedy): التي تهدف إلى الإضحاك وتنتهي نهاية سعيدة. والكوميديا التراجيدية (Tragicomedy): التي تمزج بين الجدية والفكاهة لتعكس تعقيدات الحياة.

الفصل الثالث: يدرس نشأة المسرح الغربي منذ الإغريق والرومان وحتى أوروبا الحديثة، مروراً بمراحل الكلاسيكية والرومانسية والواقعية.

الفصل الرابع: يعرض تاريخ المسرح العربي، الذي تعود جذوره إلى الحضارات القديمة، ثم

أشكال التمثيل الديني، وصولاً إلى ظهوره الحديث في منتصف القرن التاسع عشر على يد
مارون النقاش في لبنان.

الفصل الخامس: يركز على نشأة المسرح في سوريا ودور سعد الله ونوس فيه. فقد تطور
المسرح السوري بعد الاستقلال، خاصة مع ظهور المسرح السياسي. وبذلك، يسعى هذا
الباب إلى تقديم رؤية شاملة لنشأة المسرحية وتطورها في الأدب العربي.

الفصل الأول: تعريف المسرحية وعناصرها

يُعد فن المسرح من الفنون الأدبية الحديثة نسبياً في الأدب العربي، إذ لم يظهر بشكله المعاصر والمكتمل إلا في منتصف القرن التاسع عشر. لقد كان هذا الفن أحد الإنجازات الثقافية التي تبناها العرب من الغرب، بعد قرون طويلة من غيابه أو حضوره بشكل مغاير لما نعرفه اليوم. نشأ المسرح وتطور في الغرب ضمن سياقات دينية واحتفالية، تحديداً في ظل المعابد والكنائس، حيث كان جزءاً لا يتجزأ من أنواع العبادة والطقوس الجماعية، قبل أن ينفصل عنها ليصبح فناً مستقلاً يُعالج قضايا المجتمع ويُعبر عن همومه وتطلعاته.^{١١} يناقش هذا الفصل مختلف المفاهيم المتعلقة بالمسرحية، سواء على المستوى اللغوي أو الاصطلاحي، وذلك لأهمية التمييز بين هذا الفن وبين غيره من الفنون الأدبية. ويسلط هذا الفصل الضوء على العناصر الجوهرية التي تميز المسرحية، بالإضافة إلى استعراض أنواعها المختلفة.

تعريف المسرحية

كلمة "المسرحية" مشتقة من الجذر اللغوي "مسرح"، والذي يعني المكان الذي تُعرض فيه الأعمال المسرحية. وقد قدم العديد من النقاد والباحثين تعريفات متعددة لفن المسرحية. لغوياً، تُعرف المسرحية بأنها "رواية تُمثّل على المسرح"، وفقاً لما جاء في "معجم الرائد"، أو "قصة مُعدة للتمثيل على المسرح" بحسب "معجم الوسيط".

^{١١} الدسوقي، عمر. المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها. ط ٥، القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت.، ص. 6.

أما اصطلاحياً، فإن فن المسرحية هو فرع من فروع الأدب يهدف إلى التأليف أو الكتابة ثم التمثيل أو العرض المباشر أمام الجمهور. تتميز المسرحية بعناصر خاصة بها، وتُعبّر عن تصور للحياة أو الشخصية أو القصة من خلال الحركات والأداء والحوار الذي يدور على خشبة المسرح.

تعد المسرحية (Drama/Play) جنساً أدبياً يقوم على عرض قصة من خلال الحوار والأفعال، بحيث تجسد بواسطة الممثلين أمام الجمهور.

وقد عرفها علي صابري بأنها: "جنس أدبي ونوع من النشاط العملي في الأدب، يروي قصة من خلال حديث شخصياتها وأفعالهم، يمثلها الممثلون، على المنصة أو خشبة المسرح أمام الجمهور أو أمام آلات تصوير تلفزيونية"^{١٢}. ويُفهم من هذا أن العمل المسرحي يقوم على التمثيل والأداء الحي، لا على القراءة الفردية فحسب، فهو نص كُتب ليؤدى على الخشبة لا ليُقرأ مجرد قراءة^{١٣}.

ويُعرفها مجدي وهبة وكامل المهندس بأن: "المسرحية هي الجنس الأدبي الذي يتميز عن الملحمة أو الشعر الغنائي مثلاً بأنه خاص بقصة تُمثل على خشبة المسرح مؤلفة من الشعر أو النثر تصف الحياة أو الشخصيات أو تقص بواسطة الأحداث والحوار على خشبة المسرح"^{١٤}. وهو تعريف يُبرز خاصيتين أساسيتين: التمثيل والاعتماد على الحوار والأحداث.

١٢ علي صابري، نقلاً عن: غنيمي هلال ١٩٩٩، التونجي ١٩٩٩، وهيبة ١٩٩٤، رضاي ١٣٨٣هـ، البكري ٢٠٠٣: ٣٩.

١٣ الدسوقي، عمر. المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها. ط ٥، القاهرة: دار الفكر العربي.

١٤ مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط ٢، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤.

أما من جهة البنية الفنية، فالمسرحية تُعد "قصة حوارية تُمثل وتصاحبها مناظر ومؤثرات مختلفة... يراعى فيها جانب التأليف للنص المسرحي وجانب التمثيل الذي يُجسّم المسرحية أمام المشاهدين تجسيماً حياً"^{١٥}. وقد تُقرأ المسرحية مطبوعة دون مشاهدتها، لكنها مع ذلك تبقى محتفظة بمقوماتها الفنية الأساسية^{١٦}.

تتباين المصطلحات المستخدمة في الإشارة إلى الفن المسرحي، حيث يُستخدم كل من "الدراما"، و "التمثيل"، و "المسرح" أحياناً كمرادفات، على الرغم من أن كل منها يحمل دلالة مفاهيمية خاصة به ضمن هذا النوع الفني الواحد. إن تحديد هذه الفروق الدقيقة ضروري لضبط الإطار النظري للدراسة.

تشتق كلمة "الدراما" من الأصل الإغريقي القديم (drama)، وتعرّف بأنها جنس من التعبير الأدبي يقع بين نطاقي التراجيديا والكوميديا، وتعنى بمعالجة قضايا ومشاكل الحياة الواقعية. وبشكل أوسع، يُطلق هذا المصطلح على النصوص المسرحية أو الأداء التمثيلي بشكل عام، بغض النظر عن وسيلة عرضه سواء كانت عبر التلفزيون، الراديو، أو على خشبة المسرح. أما "التمثيل" فيُشير في سياقه الأوسع إلى عملية تأليف وإخراج الأعمال المسرحية وعرض مشاهدتها على خشبة المسرح. ويعرف، وفقاً لمعجم المصطلحات اللغوية والأدبية، بأنه الأداء الفني لحدث أو مشهد معين، سواء تم ذلك عبر التصوير، الوصف، أو الأداء المسرحي المباشر.

^{١٥} مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، ط ٢، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤.

^{١٦} المرجع نفسه

وفي المقابل، يقصد بـ "المسرح" في معناه الحرفي المكان المخصص لاستقبال العروض المسرحية، ولكن المصطلح يستخدم للعرض المسرحي أيضا. إن العلاقة بين "المسرح" و"المسرحية" هي علاقة العموم بالخصوص؛ فـ "المسرح" يمثل الشكل العام أو الفن الشامل (فن الأداء)، بينما تعد "المسرحية" هي أحد مكوناته الجوهرية، وتحديد النص الأدبي المكتوب.

ويرى عدد من النقاد أن النص الأدبي لا يكتسب صفة "المسرحية" الكاملة إلا بعد تحويله إلى أداء فعلي على خشبة وأمام الجمهور. فـ "فن المسرح" هو فن أدائي متكامل بعناصره التخصصية، بينما تُمثل "المسرحية" الجنس الأدبي الذي يتميز بعناصره الخاصة، إلا أنها لا تُعد عملا أدبيا مُستقلا بذاته عن الأداء. وفي هذا السياق، يؤكد الدكتور عبد القادر القط على أن: "إن النص المسرحي، مهما تبلغ قيمته الأدبية- لا يمكن أن يكشف للقارئ عن كل قيمه ومعانيه ورموزه إلا إذا ربط القارئ بينه وبين المسرح"^{١٧}.

أما من الناحية التاريخية، لم يعرف الأدب العربي المسرحية بصورتها الفنية الحديثة إلا في العصر الحديث، إذ أن الأعمال القديمة مثل "خيال الظل" لا تُعد مسرحا بالمفهوم الاصطلاحي الدقيق، رغم ما يُقال عن كونه أصلاً للمسرحية، فـ "الفرق كبير بينهما"^{١٨}.

١٧ عبد القادر، القط. من فنون الأدب/المسرحية، دار النهضة العربية، ١٩٧٨م

١٨ علي، صابري. كتاب المسرحية نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها، موقع الشاملة.

خصائص أساسية للمسرحية

لكي تكون المسرحية عملاً فنياً حياً ومتكاملاً، يجب أن تتوفر فيها عدة خصائص أساسية. يشير زياد الحكيم في مقاله "المسرح والفنون الأدبية الأخرى" إلى ست خصائص جوهرية تتميز بها المسرحية: ١٩

المسرحية فن درامي: تعني هذه الخاصية أن للمسرحية تأثيراً نفسياً وعاطفياً عميقاً على المتلقي. يتشكل هذا التأثير غالباً في المراحل المبكرة من المسرحية، حيث يُطرح سؤال درامي يستحوذ على انتباه الجمهور قبل أن تتضح معالم القصة بشكل كامل. وتتميز هذه الأسئلة الدرامية عادةً بكونها مباشرة وبسيطة، لكنها تثير الفضول وتجذب المشاهد.

الدراما فن بصري: يُعد الفعل المسرحي على خشبة جزءاً أساسياً وعضوياً من العرض ككل. فالإقتباس البصري، من حركة الممثلين وتعبيرهم الجسدي، له دور محوري في إيصال المعنى. لم يعد كافياً في العصر الحديث أن تتحرك الشخصيات ذهاباً وإياباً على خشبة المسرح تلقي الحوارات، كما كان يحدث في المسرح الإغريقي التقليدي، بل يجب أن يكون هناك تفاعل بصري يدعم السرد.

الدراما فن سمعي: الكلمات في المسرحية هي في المقام الأول حوار منطوق، على عكس ما هو سائد في فن القصة، حيث الكلمات مكتوبة للقراءة. يقترب الكاتب المسرحي في هذا الجانب من الشاعر أكثر مما يقترب من الروائي. يتعين على المؤلف المسرحي أن يقرأ ما يكتب بصوت

١٩ الحكيم، زياد. "المسرح والفنون الأدبية الأخرى". ٢١ تشرين الأول ٢٠٢٤، <https://tinyurl.com/5xnwnkdc>، ص غير محددة.

مسموع، على غرار ما يفعله الشاعر، ليدرك التأثير الصوتي للكلمات ووقعها على الأذن. الدراما فن حسي: يميل المؤلفون المسرحيون المبتدئون أحياناً إلى اعتبار هذه الخاصية قيداً. فالديكور والإكسسوارات (accessories) يجب أن تُبنى وتُجهز بمواد ملموسة. ولا يستطيع النص المسرحي أن يتجاهل دور مصمم الديكور وطاقم العمل المسؤول عن خشبة المسرح. التفاعل مع العناصر الحسية، سواء كانت مرئية أو مسموعة أو حتى لمسية (مثل الملابس والديكور)، يعزز من واقعية التجربة المسرحية.

الدراما فن متصل: يختلف جمهور المسرح عن قراء القصة أو الشعر في أن المتلقي للمسرحية يتلقاها بالوتيرة التي يحددها المؤلف. فلا يستطيع الجمهور التوقف للتأمل في ملاحظة حكيمة أو حادثة مؤثرة، ولا يستطيع العودة إلى صفحة سابقة أو مراجعة اقتباس مضى. هذه الخاصية لا تجعل المسرحية أفضل أو أسوأ من غيرها من الفنون، ولكنها ميزة فريدة يمكن للكاتب المسرحي أن يستفيد منها لإحداث تأثير فوري ومتواصل.

الدراما فن للمشاهدة: تُعتبر استجابة الجمهور ذات أهمية بالغة في المسرح. ولعل موقف الجمهور هنا أكثر أهمية من موقف جمهور المباريات الرياضية، حيث أن الشعراء لا يهتمون باستجابة قراء قصائدهم بنفس القدر الذي يهتم به المسرحيون بتفاعل الجمهور المباشر. التفاعل بين الممثلين والجمهور يخلق تجربة فريدة ومتغيرة في كل عرض.

عناصر المسرحية

يتكون الفن المسرحي من أشكال فنية متنوعة، وله عناصر خاصة ضرورية لتكون المسرحية ناجحة ومؤثرة. على الرغم من أن هذه العناصر تتداخل مع بعضها البعض، إلا أنها تعمل

معا بشكل متكامل للتعبير عن رسالة المسرحية. تنقسم هذه العناصر بشكل رئيسي إلى قسمين: العناصر الأدبية والعناصر الفنية.

العناصر الأدبية

تُعد العناصر الأدبية للمسرحية هي المكونات الأساسية التي تساهم في بناء العمل المسرحي وتقديمه بطريقة متكاملة ومؤثرة. تتضمن هذه العناصر ما يلي:

١. الموضوع أو الحدث:

الموضوع هو الفكرة أو الرسالة الرئيسية التي تسعى المسرحية لتوصيلها إلى الجمهور. يمكن أن يكون هذا الموضوع إنسانيا عميقا، أو اجتماعيا يُعالج قضايا المجتمع، أو سياسيا يُناقش السلطة والصراع، أو فلسفيا يُثير التساؤلات الوجودية. يحدد الموضوع الإطار العام للعمل ويعمل كعمود فقري للقصة، يلتف حوله كل شيء آخر. يختار الكاتب قصة من حياته أو من حوله، ثم يعدلها حسب رغبته واهتمامه، ويترك الجوانب غير المفيدة للموضوع الأساسي للمسرحية، ويعرضها بطريقة فنية مؤثرة. هذا الحدث يحمل معاني خاصة من تقليد الواقع، وغالبا يختلط مع أحداث يومية أخرى ليعطي العمل عمقا ومعنى رمزيا.

٢. الشخصية:

الشخصية هي أحد المكونات الأساسية في أي عمل مسرحي، بل يمكن القول إنها النواة التي تتجسد من خلالها الأفكار وتتمحور حولها الصراعات الدرامية. يُعرّف النقاد الشخصية بأنها الكيان التخيلي الذي يحمل صفات إنسانية ويؤدي دورا محددا في سياق الأحداث.

الموضوع والشخصية هما وجهان لعملة واحدة؛ فالشخصية هي من يقوم بالفعل أو يُقام عليها الفعل. الشخصية المسرحية هي الوجود الملموس الحقيقي الذي يراه المشاهدون ويتابعون من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي. أما وظيفتها الأساسية فهي تحقيق وقائع القصة ودفعها إلى الأمام، وأن بناءها العام عنصر هام من عناصر المسرحية التي تحدد مدى عمقها وتأثيرها.

تنقسم الشخصيات من حيث طبيعة الدور وتأثيره في الحدث الرئيسي في المسرحية إلى ثلاثة أقسام رئيسية:

البطل المسرحي: هذه هي الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث، وتؤثر في الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية. وهو الذي يقضي أطول مدة على خشبة المسرح، ويتمثل في مصيره وسلوكه الموضوع الرئيسي للمسرحية.

لقد تطورت بطولة المسرحية عبر العصور؛ فالبطل في المسرحية الإغريقية كان غالبا أميرا أو ملكا أو قائدا، وفي شخصيتهم تمثلت قضايا الساعة والمجتمع مع صراعاتهم ضد قوى خارجية مثل الآلهة والطبيعة أو القدر أو بعض الكائنات غير البشرية. أما في العصر الحديث، فقد تبدلت طبيعة البطل المسرحي بظهور طبقات جديدة في المجتمع كالفلاحين والعمال والمثقفين وغيرهم من أبناء الشعب. أصبحت الشخصيات تمثل الإنسان العادي، وتحولت مشكلاته الاجتماعية والفكرية والنفسية إلى محور الصراع، مما يعكس تحولا في الاهتمامات والقيم المجتمعية.

الشخصيات الثانوية: هم الذين يؤثرون في الأبطال ويتأثرون بهم، لكن ليس لهم وظيفة

خاصة ضرورية لتطوير حبكة المسرحية بشكل مباشر، ولا يقوم عليهم الحدث الرئيسي بشكل كامل. دورهم غالبا ما يكون داعما، يساعد على إبراز أبعاد البطل أو دفع جزء من الحبكة.

الشخصيات المسطحة: هم العابرون الذين لا يؤثرون ولا يتأثرون بتطور الأحداث، ولا يتغيرون على مدار المسرحية. غالبا ما يكون دورهم رمزيا أو ملء الفراغات في الاقتباس.

٣. الحوار:

الحوار في المسرحيات هو عنصر أساسي، لأنه يوضح تفاعل الشخصيات وتطور الأحداث. يمكن القول بأنّ الحوار المسرحي هو مجموعة من الكلمات أو الجمل التي تتبادلها الشخصيات، بهدف شرح الأفكار أو تغيير مسار الأحداث أو كشف العلاقات بينها. الحوار يساعد على إبراز شخصية كل بطل وتعميقها، ويدفع القصة إلى الأمام حتى تصل إلى ذروتها. تتعدد أنواع الحوار في المسرح، ومن أبرزها ما يلي:

- الحوار المباشر: هو تبادل الأقوال والكلمات بين شخصيتين أو أكثر على خشبة المسرح، وهو النوع الأكثر شيوعا وانتشارا في النصوص المسرحية. يُستخدم بشكل أساسي لنقل الأفكار، وتطوير الحبكة، والكشف عن العلاقات بين الشخصيات.
- الحوار الداخلي (المونولوج الداخلي): هو انعكاس لأفكار الشخصية وهواجسها وانفعالاتها في لحظة من التأمل أو التردد أو الصراع الداخلي. يُعد هذا النوع من الحوار أداة قوية لفضح البعد النفسي العميق للشخصية، والكشف عن دوافعها

ومخاوفها التي قد لا تُظهرها في حوارها مع الآخرين.^{٢٠}

- المونولوج: هو خطاب طويل تُلقيه الشخصية بمفردها على خشبة المسرح أمام الجمهور. يُستخدم المونولوج عادة للتعبير عن قرارات حاسمة، أو مشاعر قوية مكبوتة، أو للتفكير بصوت عال حول قضية معينة. "ويكشف عن تطور الشخصية ويُستخدم كوسيلة لإشراك الجمهور في فهم دوافع الشخصية."^{٢١}

- الحوار التفاعلي: الحوار التفاعلي هو أساس الحركة المسرحية، إذ يعكس التوترات الداخلية والخارجية والقرارات المصيرية التي تُغيّر مسار الأحداث. هذا النوع من الحوار يدفع الحبكة إلى الأمام ويخلق الديناميكية المطلوبة للعرض.

- الحوار الرمزي: يُستخدم هذا النوع من الحوار لخلق طبقات إضافية من المعنى، مما يمنح النص المسرحي أبعاداً فلسفية أو اجتماعية أو نفسية أعمق. يعتمد على الإيحاء والتلميح بدلاً من التصريح، ويترك للمتلقى مساحة للتأويل والفهم.^{٢٢}

٤. الحبكة:

الحبكة هي الهيكل التنظيمي الذي يُنظم الأحداث في المسرحية، ويمنحها تسلسلاً منطقيًا وتماسكاً درامياً محكماً. يُعتبر عنصر الحبكة جوهر العمل المسرحي وعموده الفقري، حيث يُشكّل الإطار الذي تنبني عليه الشخصيات والصراعات. تتكون الحبكة من عدة عناصر

٢٠. يونس، سامية. الحوار المسرحي بين النظرية والتطبيق. القاهرة: دار المعارف، ٢٠١١، ص. 76.

٢١. أبو شادي، محمد. فن الكتابة المسرحية. د.م.: دار الفكر العربي، ٢٠٠٣، ص. 59.

٢٢. يونس، سامية. الحوار المسرحي بين النظرية والتطبيق. القاهرة: دار المعارف، ٢٠١١، ص. 95.

رئيسية تترابط فيما بينها لتشكّل مسار القصة:

المقدمة (Exposition): تُعرف الجمهور على الشخصيات الرئيسية والخلفية الزمانية والمكانية للأحداث، وتُهيئ الأجواء للتوترات والصراعات القادمة.

الصراع (Conflict): هو التوتر أو النزاع الأساسي الذي يدفع الأحداث في المسرحية. قد يكون صراعا داخليا يدور في أعماق الشخصية، أو خارجيا مع شخصية أخرى، أو مع المجتمع، أو مع قوى طبيعية، أو حتى مع القدر

التصاعد الدرامي (Rising Action): يشير هذا العنصر إلى سلسلة الأحداث المتتالية التي تؤدي إلى تعقيد الصراع وتزايد التوتر الدرامي تدريجيا. وهو "المراحل التي تنمو فيها الحبكة تدريجيا عبر التحديات والعقبات" التي تواجه الشخصيات.^{٢٣}

الذروة (Climax): هي اللحظة الحاسمة التي يصل فيها الصراع إلى أعلى مستوياته، وتُعتبر نقطة التحول الأساسية في المسرحية.

الحل (Falling Action): هي الأحداث التي تُظهر النتائج المترتبة على الذروة، وتؤدي تدريجيا إلى نهاية القصة.

الخاتمة (Resolution): هي المحطة الأخيرة في الحبكة، حيث يتم حل الصراع الأساسي، سواء بشكل كامل أو جزئي، وتعود حالة من النظام أو التوازن، أو تتضح الصورة النهائية للأحداث.^{٢٤}

^{٢٣} يونس، سامية. الحوار المسرحي بين النظرية والتطبيق. القاهرة: دار المعارف، ٢٠١١، ص. 115

^{٢٤} يونس، سامية. الحوار المسرحي بين النظرية والتطبيق. القاهرة: دار المعارف، ٢٠١١، ص. 120

٥. الصراع:

يُعد الصراع أحد العناصر الأساسية في الحبكة، بل هو بمثابة العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه تفقد الأحداث قيمتها وتماسكها. للصراع درجات مختلفة تُحدد مدى قوته وتأثيره:

١. صراع راكد: يتميز ببطء الحركة والتأثير، وقد يكون صراعا كامنا أو غير

ظاهر بشكل مباشر.

٢. صراع متوثب: يحدث بلا تدرج، وغالبا ما يكون مفاجئا وعنيفا، ويغير مسار

الأحداث بسرعة.

٣. صراع صاعد: صراع مؤثر ومتدرج، يزداد حدة وتوترا مع تقدم الأحداث،

ويدفع بالشخصيات نحو الذروة.

٤. صراع راهص: يكون على وشك النشوب، أي أن علاماته بدأت تظهر، ولكنه

لم ينفجر بعد بشكل كامل، مما يخلق حالة من الترقب.

٦. البيئة:

البيئة في المسرحية تعني الزمان والمكان، وهما عنصران أساسيان لا يمكن أن يقوم حدث

مسرحي من دونهما. فالزمان قد يكون ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا، كما قد يكون محددا

بدقة مثل يوم أو ساعة، أو واسعا مثل عام أو فترة طويلة. وهو الذي يحدد سرعة الأحداث

وإيقاعها.

أما المكان فقد يكون مدينة أو قرية أو صحراء أو جبلا أو بحرا، وقد يكون واقعا مثل بيت أو شارع، أو خياليا من صنع الكاتب. والمكان لا يقتصر على كونه خلفية للأحداث، بل يعكس أجواء خاصة مثل الخوف أو الحرية، ويؤثر على تصرفات الشخصيات وقراراتها.

إذن فالزمان والمكان ليسا مجرد إطار خارجي للمسرحية، بل يمنحانها الحيوية والواقعية، ويساعدان الجمهور على فهم الشخصيات وظروفها، ويحملان رموزا ومعاني أعمق تكشف عن القصة والمسرحية بكاملها.

العناصر الفنية

بالإضافة إلى العناصر الأدبية، تحتاج المسرحية إلى عناصر فنية لتكون مكتملة الجوانب ومتمتعة بكل أبعادها الجمالية والدرامية. هذه العناصر تعمل على تعزيز التجربة البصرية والسمعية للمتلقى، وهي كما يلي:

١. المناظر:

المناظر الفنية هي المكونات المرئية التي تُصمَّم بدقة لتوفير البيئة المكانية والزمانية المناسبة للأحداث المسرحية. تشمل هذه المناظر الديكور، والخلفيات المرسومة أو ثلاثية الأبعاد، والأثاث، وحتى الإكسسوارات الصغيرة. تُسهم المناظر بشكل كبير في دعم النص الدرامي وتوضيح السياق الذي تدور فيه الأحداث.

تتنوع أنواع المناظر المستخدمة في المسرح:

المنظر المركب (Composite Scenery): هو المنظر الذي يحتوي على تفاصيل متعددة ومعقدة تمثل عدة أماكن أو أزمنة في وقت واحد، ويُستخدم لتوفير مرونة في تقديم مشاهد مختلفة دون الحاجة لتغيير كامل للديكور، مما يوفر الوقت ويجعل الانتقال بين المشاهد سلسا.

المنظر الثابت (Static Scenery): هو المنظر الذي يظل كما هو طوال مدة العرض المسرحي بأكمله. يُستخدم هذا النوع غالبا في المسرحيات التي تدور أحداثها في مكان واحد محدد، أو عندما يكون تغيير الاقتباس غير ضروري للسرد.

المنظر المتغير (Dynamic Scenery): هو المنظر الذي يتم تغييره بشكل ديناميكي أثناء العرض المسرحي ليتناسب مع تطور الأحداث أو تغير الزمان والمكان. قد يتضمن ذلك استخدام آليات متحركة، أو إسقاطات ضوئية، أو تغييرات يدوية سريعة.

المنظر المنعكس (Reflective Scenery): هو المنظر الذي يستخدم تقنيات الانعكاس، مثل المرايا أو الأسطح العاكسة أو الإضاءة الخاصة، لخلق أبعاد بصرية أو رمزية تُعزز المعنى الدرامي للمسرحية وتضيف عمقا للاقتباس.

٢. الأضواء:

يُعد عنصر الإضاءة أكثر قوة وتأثيرا من بين العناصر الفنية، وهو عنصر حديث نسبيا في العرض المسرحي المعاصر. تضطلع الأضواء بدور حيوي في توزيع الإضاءة على الموقف

التمثيلي، مع تسليط أضواء خاصة على وجه البطل أو على مجموعة معينة من الممثلين، وأضواء أخرى على المنظر العام. يُستخدم هذا العنصر لخلق تأثيرات بصرية متعددة مثل محاكاة الغروب، أو الشروق، أو الظلام الحالك، أو السحب المتلبدة، أو وهج النار، أو وميض البرق، أو غيرها من المظاهر الضوئية التي تخدم الجو العام للمسرحية وتبرز العواطف والمواقف.

٣. الأصوات:

يستفيد المسرح بشكل كبير من عناصر الصوتيات المتنوعة، والتي تشمل الحوار المنطوق، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى التصويرية. فالصوت وثيق الصلة بالأداء التمثيلي، ويسهم في نقل المعاني بدقة ووضوح إلى قاعة الجماهير.

٤. الأزياء:

تُعد الملابس أو الأزياء من أهم أركان المكملات الفنية في المسرحية. وهي تلك الألبسة التي ترتديها الشخصيات على خشبة المسرح. تُعتبر الأزياء وسيلة فنية قوية تُعبر عن السمات الاجتماعية والثقافية والنفسية للشخصيات، وتساعد في تحديد الزمان والمكان الذي تدور فيه الأحداث. فالملابس قد تُشير إلى الطبقة الاجتماعية، أو العصر التاريخي، أو حتى الحالة المزاجية للشخصية، مما يضيف طبقة أخرى من الفهم للمتلقى.

٥. الموسيقى:

تؤثر الموسيقى مع الإيقاع على المشاهدين بشكل كبير لأنها تلعب دورا حيويا كجزء من

المكملات الفنية في العرض المسرحي. تُعرفها سامية يونس بأنها "ليست مجرد خلفية صوتية بل عنصر درامي ينسجم مع النص لتقديم تجربة مسرحية متكاملة".^{٢٥} يمكن للموسيقى أن تُعزز المشاعر، وتُشير إلى تحولات في الحبكة، أو تُخلق جواً معيناً، مما يُثري تجربة الجمهور.

^{٢٥} يونس، سامية. الحوار المسرحي بين النظرية والتطبيق. القاهرة: دار المعارف، ٢٠١١، ص. 72.

الفصل الثاني: أنواع المسرحية

تتنوع المسرحية بشكل كبير حسب موضوعها وأسلوب تقديمها، مما أدى إلى تقسيمها إلى عدة أنواع رئيسية بناء على الأهداف والموضوعات والأنماط الفنية المميزة لكل منها. وسنذكر الأهم منها

المأساة (Tragedy):

تُعد المأساة أقدم أشكال الدراما المعروفة، وقد وضع قواعدها الفيلسوف اليوناني أرسطو في كتابه الشهير فن الشعر. ويُراد بها تلك القصيدة المسرحية التي تتطور فيها أحداث جديدة وكاملة، مستمدة غالبا من التاريخ أو الأساطير القديمة، ويكون هدفها الأساسي إثارة مشاعر العطف أو الخوف في نفوس المتفرجين من خلال مشاهدة انفعالات ووجدانيات بشرية عميقة. وتتميز المأساة غالبا بنهاية حزينة أو كارثية للبطل، ناتجة عن خطأ أو عيب في شخصيته، مما يهدف إلى تطهير النفس (الكاثارسيس - catharsis) لدى الجمهور.

المهابة (Comedy):

على النقيض من المأساة، المهابة هي نوع من المسرحيات التي تهدف إلى الترفيه عن الجمهور وإضحاكه من خلال معالجة القضايا الاجتماعية أو الإنسانية بأسلوب فكاهي ومرح. غالبا ما تنتهي المهابة بنهايات سعيدة، وتحمل في طياتها رسائل نقدية أو تعليمية بطريقة غير مباشرة. تتوزع المهابة أيضا بين أشكال عديدة بناء على أسلوبها وأهدافها:

- **الملمهة الهزلية (Farce)** هدفها إضحاك الناس بمواقف غريبة جدا، مبالغ فيها، وشخصيات غير طبيعية، مع أحداث سريعة مليئة بالمفاجآت واللعب الجسدي.
- **الملمهة الأخلاقية (Comedy of Manners)**: تركز على حياة الناس في المجتمع الراقى، وتُظهر أخطاءهم وتناقضاتهم بطريقة مضحكة فيها سخرية وانتقاد.
- **الملمهة السوداء (Black Comedy)**: تطرح موضوعات صعبة أو حزينة، لكن بأسلوب ساخر وخفيف، فيضحك المشاهد ويشعر بالقلق في نفس الوقت.
- **الملمهة الاجتماعية (Social Comedy)**: تضحك الناس من مشكلات المجتمع اليومية، وتدعوهم للتفكير في التغيير والإصلاح.
- **الملمهة الموسيقية (Musical Comedy)**: تدمج بين التمثيل والموسيقى والرقص، فتكون ممتعة وخفيفة وغالبا للترفيه.

الكوميديا التراجيدية (Tragicomedy)

الكوميديا التراجيدية نوع مسرحي يجمع بين المأساة والملمهة ليعكس تعقيدات الحياة، حيث تتداخل فيه مشاعر الفرح والحزن، والضحك والألم في نسيج واحد. تعود جذوره إلى المسرح اليوناني القديم، وظهر بشكل أوضح في عصر النهضة على يد كتّاب مثل غواريني في إيطاليا، ثم تطور في المسرح الإنجليزي مع بومونت وفليتشر. ومع المسرح الحديث، خصوصا مع مسرح العبث، اكتسبت أبعادا فلسفية واجتماعية عميقة، كما نراها في أعمال صمويل بيكيت ويوجين أونيل. في المسرح العربي، برز سعد الله ونوس الذي استخدم السخرية والتهكم لنقد

الواقع السياسي والاجتماعي. تتميز الكوميديا التراجيدية بتعدد مستوياتها بين الجد والهزل، وبشخصياتها المعقدة، ونهاياتها المفتوحة أو غير التقليدية، إضافة إلى استخدام السخرية والفكاهة السوداء كأدوات نقدية. هي في جوهرها محاولة فنية لتقديم صورة صادقة عن تناقضات الوجود الإنساني، تدعو الجمهور للتفكير والتأمل بدلا من الاكتفاء بالضحك أو الاستسلام لليأس.

أنواع المسرحية الأخرى

المسرح الاحتفالي: هو المسرح الذي يُستخدم في الأعياد والمناسبات الاحتفالية والدينية والوطنية. يتميز بالعروض التي تحمل طابعا شعبيا وجماهيريا، غالبا ما تتضمن الرقص والغناء والأداء الجماعي، وتهدف إلى إبراز قيم ثقافية أو دينية معينة.

المسرح الذهني: هو مسرح الغرض منه أن يكون عملا مسرحيا مقروءا أكثر منه قابلا للأداء على خشبة المسرح. يتميز هذا النوع بتركيزه على الأفكار الفلسفية والتجريدية، مما يسهل على القارئ تصويره وتأمله، لكن يصعب أدائه بسبب تعقيداته الفكرية أو قلة الجانب الحركي فيه.

المسرح الفردي (Monodrama) يركز على تقديم عرض درامي كامل من خلال أداء ممثل واحد فقط. يتمحور العرض حول شخصية واحدة تتفاعل مع نفسها، أو مع عناصر رمزية، أو مع شخصيات افتراضية، مستخدما الحوار الداخلي والمونولوج والأداء الجسدي لإيصال القصة والمشاعر.

المسرح الميمي (Mime Theatre) هو نوع من المسرح يعتمد بشكل رئيسي على الأداء

الجسدي والحركة التعبيرية، ولغة الجسد، والإيماءات، دون الحاجة إلى حوار لفظي أو نص مكتوب. يعتمد على قدرة الممثل على إيصال المعاني والمشاعر من خلال الصمت والحركة.

مسرح الارتجال (Improvisational Theatre) يعتمد هذا النوع بشكل رئيسي على الارتجال والتفاعل اللحظي بين الممثلين والمواقف التي تُعرض أمامهم. يُطلب من الممثلين ابتكار حوارات وأحداث وتطوير الشخصيات تلقائياً أثناء العرض دون إعداد مسبق أو نص مكتوب، مما يخلق تجربة فريدة في كل مرة.

مسرح العبث (Theatre of the Absurd) هو نوع من المسرح يعكس فلسفة "العبث" أو "اللاجدوى" في الحياة. تُظهر الشخصيات في هذا النوع من المسرح مواقف تبدو غير منطقية أو عديمة المعنى، وحوارات متقطعة أو غير مترابطة، للتعبير عن القلق واللامبالاة وغياب الهدف في الوجود البشري.

الفصل الثالث: نشأة المسرحية ومراحل تطورها عبر التاريخ

فن المسرح من أقدم الفنون الأدبية التي عرفتها البشرية، ويعود تاريخ نشأته إلى العصر الإغريقي القديم. كانت بداياته مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعقائد والطقوس الدينية لليونانيين القدماء. لقد آمن الإغريق بآلهة عديدة، وذلك بسبب ملاحظتهم لتنوع مظاهر بلادهم الطبيعية مثل التلال الشاهقة، والجبال الوعرة التي تُغطى بالثلوج وتصطدم بها السحب، والكهوف الغامضة، والأنهار الجارية، والسفوح الخضراء. كل هذه الظواهر دفعتهم إلى توهم وجود قوى خفية كثيرة وراء هذه المظاهر الطبيعية، فقاموا بتقديسها.

كان من بين آلهتهم الرئيسية ديونيسوس (Dionysus)، إله الخصب والنماء، وخصوصاً العنب والخمر. وكان الإغريق يقيمون له حفلين سنويين رئيسيين: أحدهما في مطلع الشتاء بعد حصاد العنب وعصره وتحويله إلى خمر. في هذا الحفل، كانوا يمرحون وينشدون الأناشيد الدينية التي تتسم بالفرح والاحتفال، ومن هذا النوع المرح نشأت الملهاة (Comedy). أما الحفل الثاني فكان يُقام في أوائل الربيع، وهو الوقت الذي تجف فيه الكروم وتتجهم الطبيعة، فكان هذا الحفل يتسم بالحزن والأسى، ومنه نشأت المأساة (Tragedy).^{٢٦}

يُعد كتاب فن الشعر لأرسطو أول كتاب نظري ونقدي للمسرح، وضع من خلاله القواعد الكلاسيكية التي أثرت في المسرح لقرون طويلة. يُعتبر ثيسبيس (Thespis) أول ممثل درامي في التاريخ. وقد اتخذ هذا الفن في بداياته شكل قصص بسيطة مستقاة من التاريخ الشعبي

^{٢٦} شوكت، محمود حامد. الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث. ط٣، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٧٠، ص. 5.

الأسطوري على يد أسخيلوس (Aeschylus) (٥٢٥-٤٥٦ ق.م.) الذي يُعرف بأنه أبو التراجيديا. ثم اتخذ المسرح ثوبا إنسانيا خالصا ورفيعا على يد يوريبيد (Euripides) (٤٨٠-٤٠٦ ق.م.)، الذي ركز على الجوانب النفسية والإنسانية للشخصيات.^{٢٧} ويُعتبر اليونان أول من اهتم بالمسرح ووضع له نظاما خاصا، ومنهم أخذ العالم هذا الفن.^{٢٨}

أما الرومان، فقد عرفوا المسرحية اليونانية الكلاسيكية وقلدوها في أعمالهم. ومن أشهر كتاب المهابة لديهم بلوتوس (Plautus) وتيرنس (Terence)، بينما اشتهر سينيكا (Seneca) في نوع المأساة. كان الرومان يعرضون المهرجانات والألعاب الهلوانية، لكن هلننة الثقافة الرومانية في القرن الثالث قبل الميلاد كان لها تأثير كبير وواسع على المسرح الروماني. ويمكن القول إن المسرح الغربي شهد تقدما وتوسعا في نطاقه خلال العصر الروماني، كما أثر على المسرحيات الحديثة في إيطاليا وإنجلترا وفرنسا.

أما في إنجلترا، فقد بدأ المسرح لديهم في القرنين الثاني عشر والثالث عشر من أصل ديني، مشابها لما حدث في اليونان. يوضح عمر الدسوقي في 'المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها'، "لما كانت جمهرة الشعب حينذاك أمية لا تقرأ، فكر رجال الكنيسة في تقريب قصص التوراة لأذهانهم بوضعها في صورة تمثيلية، ولكنها كانت تمثل أول الأمر باللغة اللاتينية، ثم أدركوا أن فائدتها محدودة لأن معظم أفراد الشعب لا يعرفون اللاتينية فكتبوها بالإنجليزية. ومن هنا نشأت التمثيليات الدينية أو الأسرارية (Mystery Plays)، ثم ظهر أيضا ما يسمى بتمثيل

^{٢٧} شوكت، محمود حامد. الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث. ط٣، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٧٠، ص. 5.

^{٢٨} الدسوقي، عمر. المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها. ط٥، القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت.، ص. 5.

المعجزات (Miracle Plays)، وكان ذلك في نهاية القرن الثاني عشر وأوائل الثالث عشر.^{٢٩} تطورت موضوعات المسرحيات الإنجليزية على مر العصور. ففي البداية كانت دينية، لكنها بدأت تتضمن بعض العناصر المضحكة. ثم دخلت "الأخلاقيات" (Morality Plays) في موضوعاتها، حيث كانت تجسد مفاهيم مجردة كالسلام والعدل والصدق والكذب، واستمر هذا النمط حتى أوائل القرن السابع عشر. بعد ذلك، تحول الناس إلى معالجة مشكلات الحياة اليومية ورؤية شخصيات مألوفة على خشبة المسرح. في القرن نفسه، اكتسبت المسرحية لونا جديدا وأكثر تطورا، حيث ظهرت مسرحيات يتم أدائها في حفلات الطبقات العليا ومآدبها لتسلية الحاضرين وإدخال السرور إلى قلوبهم.^{٣٠}

أما في فرنسا، فقد اتبع الأدباء المسرحيون خطا الرومان والإغريق، والتزموا بقواعد النقد التي وضعها هوراس الروماني. واستطاعوا خلال ثلاثين عاما (١٦٣٠-١٦٦٠) إنشاء مذهب مسرحي مفصل هو المذهب الاتباعي (الكلاسيكي). ومن أبرز زعماء هذا المذهب: كورنيه (Pierre Corneille) (١٦٠٦-١٦٨٤)، وموليير (Molière) (١٦٢٢-١٦٧٣)، وراسين (Jean Racine) (١٦٣٩-١٦٩٩). وفي إيطاليا وألمانيا وإسبانيا وسائر دول أوروبا، كانت نشأة المسرحية فيها مستمدة بشكل كبير من المسرحية الإغريقية، مع تطورات وتكيفات محلية.

في القرن التاسع عشر، مر المسرح الغربي بمراحل من الاتجاهات الأدبية المتنوعة مثل الكلاسيكية الجديدة (Neoclassicism)، والرومانسية (Romanticism)، والواقعية

^{٢٩} الدسوقي، عمر. المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها. ط٥، القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت.، ص. 6.

^{٣٠} الدسوقي، عمر. المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها. ط٥، القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت.، ص. 8-9.

(Realism)، والرمزية (Symbolism). ومن أبرز كتاب المسرحيات في هذا العصر برنارد شو (George Bernard Shaw) وأوسكار وايلد (Oscar Wilde) وغيرهما، الذين أثروا الاقتباس المسرحي بأعمالهم المتنوعة. ثم في القرن الذي يليه (القرن العشرين)، تطور فن المسرح أو التمثيل بشكل أكبر عبر اتجاهي الوجودية (Existentialism) والواقعية، مما أضاف أبعادا فلسفية واجتماعية عميقة. ونرى أن دولاً آسيوية مثل اليابان والهند والصين أنجبت أيضاً كباراً من أصحاب المسرحيات، مما يُبرز الطابع العالمي لهذا الفن.

في الهند، احتلت المسرحية السنسكريتية مكاناً بارزاً كشكل من أشكال المسرح القديم. ويُعد كتاب ناتيا شاسترا (علم المسرح)، الذي كتبه بهاراتا موني (Bharata Muni)، مصدراً رئيسياً للأدلة على وجود هذه المسرحيات وقواعدها. أما في العصر الحديث، فقد تطور فن المسرح الهندي خلال فترة الحكم الاستعماري تحت الإمبراطورية البريطانية، بدءاً من منتصف القرن التاسع عشر، على يد كبار أعلام الفن التمثيلي أمثال رابيندرانات طاغور (Rabindranath Tagore)، وماهيش داتاني (Mahesh Dattani)، وجيريش كارناد (Girish Karnad).

الفصل الرابع: تاريخ المسرحية العربية

تشير الدلائل إلى وجود أشكال من المسرح في الأراضي العربية القديمة، خاصة في مصر، حيث تعود جذور العروض المسرحية فيها إلى عصور الفراعنة. وقد أشار إلى ذلك المؤرخ الإغريقي هيرودوت. يقول عمر الدسوقي في المسرحية: نشأتها وتاريخها أصولها: "أشار هيرودوت المؤرخ الإغريقي إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من بحث إيزيس عن أوزوريس.^{٣١} (أسطورة إيزيس وأوزوريس هي قصة مفصلة ومؤثرة ضمن الأساطير الفرعونية القديمة تُروى فيها رحلة إيزيس في البحث عن زوجها أوزوريس بعد مقتله وتشيتت أشلائه).^{٣٢} بيد أنه لم يذكر لنا هيرودوت أدلة قاطعة أو يسوق شواهد نصية صريحة، وظل أمر المسرح الفرعوني غامضاً حتى أتى الكشف الحديث الذي قام به كونتز في سنة ١٩٢٢، وكورت عام ١٩٢٨، وسليم حسن سنة ١٩٢٧، الذين قدموا أدلة ملموسة على وجود أشكال من الدراما الاحتفالية^{٣٣}.

المسرح العربي القديم

ظهرت أشكال من المسرح القديم في مصر بعد دخول الإسلام إليها واعتناق أبنائها للغة العربية وعلومها، حيث أصبح أدهم باللغة العربية. ففي سياق ديني، "كان الشيعة يمثلون مقتل الحسين في قصة تبتدى بخروجه من المدينة إلى أن قُتل في كربلاء، وكانت القصة تُمثل

^{٣١} الدسوقي، عمر. المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها. ط٥، القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت.، ص ١١

^{٣٢} أسطورة إيزيس وأوزوريس هي القصة الأكثر تفصيلاً وتأثيراً ضمن الأساطير الفرعونية.

^{٣٣} الدسوقي، عمر. المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها. ط٥، القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت.، ص ١١

في ساحة واسعة ضُربت فيها الخيام واتشحت بالسواد.^{٣٤} وهذا يُشير إلى وجود عروض
درامية ذات طابع ديني ومأساوي. وكذلك في زمن المهدي، كان هناك صوفي يمثل للموعظة.
يصف عمر الدسوقي، المؤرخ المسرحي، هذه الظاهرة بقوله: "وكان في زمن المهدي رجل صوفي
اشتهر بالتقوى والصلاح والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وكان لا يدع سبيلا للموعظة إلا
سلكه. وكان من عادته أن يخرج في يوم الاثنين ويوم الخميس إلى ظاهر بغداد، فيلتف حوله
جمع من الرجال والنساء والصبيان، ثم يصعد شرفا وينادي بأعلى صوته: ما فعل النبيون
والمرسلون؟ أليسوا في أعلى العليين؟ فيقولون: نعم، فيقول: هاتوا أبا بكر الصديق. فيتقدم
رجل فيجلس بين يديه فيقول له: جزاك الله خيرا يا أبا بكر عن الرعية فقد عدلت فقامت بما
أرضى الله وخلفت محمدا صلى الله عليه وسلم فأحسننت الخلافة ووصلت حبل الدين بعد
حل وتنازع وفرغت منه إلى أوثق عروة وأحسن ثقة وفعلت وفعلت، ويذكر ما قام به من جليل
الأعمال ثم يقول اذهبوا به إلى أعلى عليين، وينادي: هاتوا عمر بن الخطاب، ويقدم رجل
آخر، فيقول: جزاك الله خيرا وهكذا يأتي بكبار الصحابة والخلفاء وغيرهم ويحاكم كلا
منهم.^{٣٥} هذه المشاهد تُظهر وجود أشكال بدائية من التمثيل الديني والوعظي.

ثم في أيام الأيوبيين والمماليك، ظهر التمثيل في روايات خيال الظل، وكانت هذه الروايات في
أول الأمر تُعد من الملاهي التي تُقدم للطبقة العليا من الشعب. وكان ابن دانيال الكحال
(المتوفى سنة ٧١٠ هـ / ١٣١٠ م) من أشهر من ألف روايات لخيال الظل، وله رواية مشهورة

^{٣٤} الدسوقي، عمر. المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها. ط٥، القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت، ص ١٢.

^{٣٥} الدسوقي، عمر. المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها. ط٥، القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت، ص ١٢.

اسمها طيف الخيال. ومن الروايات المعروفة في هذا القبيل من التمثيل رواية غريب وعجيب. هذه الأشكال، وإن لم تكن مسرحاً بالمعنى الغربي الحديث، إلا أنها تمثل جذوراً للأداء الدرامي في العالم العربي.

المسرح العربي الحديث

أخذ العرب يكتبون المسرحية مستمدين من المسرح الإيطالي والفرنسي، مع بعض التعديلات والتصرفات التي تتناسب مع ذوق جمهورهم وثقافتهم. لم تعرف اللغة العربية المسرح بهذا الشكل إلا في أواسط القرن التاسع عشر. أول من قام بتأليف المسرحيات بهذا النمط هم اللبنانيون، وذلك لتخرجهم في المدارس الأجنبية ودراساتهم للأدب الإفرنجية، كما بين المؤرخ الشهير أحمد حسن الزيات في تاريخ الأدب العربي. يضيف الزيات قائلاً: "أول من فعل ذلك منهم (اللبنانيون) مارون النقاش المتوفى سنة ١٨٥٥م، فقد مثل أول رواية عربية سنة ١٨٤٠. ورد إلى مصر بعدها جماعة من أدباء لبنان، وفيهم سليم النقاش وأديب إسحق، فمثلوا في الإسكندرية بضع روايات سنة ١٨٧١م. لكن المسرحية لم تظهر في وجه الكمال إلا في عصر الخديو عباس حلمي. يتضح ذلك في قول أحمد حسن الزيات: "وأول خطوة خطاها هذا الفن في سبيل الكمال كانت بفضل الفرقة التي ألفها جورج أبيض بعون الخديو عباس حلمي، وضم إليها صفوف الممثلين الذين خرّجهم الزمن وأرشدتهم التجارب".^{٣٧}

٣٦ الزيات، أحمد حسن. تاريخ الأدب العربي. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت.، ص. 427.

٣٧ الزيات، أحمد حسن. تاريخ الأدب العربي. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت.، ص. 427.

المسرح في لبنان

كما ذكر سابقاً، تُعتبر لبنان مهد الفن التمثيلي الحديث في العالم العربي، ويُعد أديبها مارون النقاش مؤسس هذا الفن. بدأ مجال المسرحية بكتابة مسرحية البخيل المعربة عن عمل موليير في سنة ١٧٤٧م. وتلتها مسرحيتان أخريان من تأليفه: أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد ومسرحية الحسود السليط. وقام بتقديم خمس مسرحيات إجمالاً: الثلاث المذكورة أعلاه، واثنان من تأليف أخيه نقولا النقاش وهما مسرحية الشيخ الجاهل ومسرحية ربعة بن زيد المكدم. وقد ألف نقولا النقاش بعد وفاة مارون النقاش مسرحية أخرى وهي الموصي، كما ترجم عدداً من المسرحيات الأجنبية مثل 'المظلوم'.

المسرح في مصر

المسرح المصري الحديث مر بمراحل متعددة من التطور، بدءاً من ظهور المسرح في مصر مع قدوم الأوروبيين في القرن التاسع عشر، وصولاً إلى بروز المسرح كمؤسسة ثقافية وطنية تعبّر عن قضايا المجتمع بشتى أبعادها. تداخلت في هذه المراحل التأثيرات الثقافية المحلية والعالمية، مما منح المسرح المصري طابعاً مميزاً ومتفرداً.

لم تأخذ مصر بالمسرح بعين الاعتبار بشكل جاد إلا في عصر الخديو إسماعيل، وذلك لأنّ جل همه كان محاكاة الحياة الأوروبية في جميع جوانبها. لذا، "افتتح مسرح الكوميدي عام ١٨٦٩م لأول عهده بالحكم حين احتفل بافتتاح قناة السويس. ثم أنشأ مسرح الأوبرا في العام نفسه ومثل فيهما جماعة من الممثلين والممثلات الذين أحضرهم من أوروبا، وأول مسرحية

مثلت في الأوبرا هي ريجوليتو (Rigoletto). ثم كلف إسماعيل فيردي (Verdi) بوضع أوبرا
مصرية يستقي حوادثها من التاريخ المصري القديم.^{٣٨} أما أول مسرح عربي أصيل في مصر
فهو ذلك الذي قام به يعقوب صنوع في القاهرة في يوليو سنة ١٨٧٦ م، وقد شجعه إسماعيل
حاكم مصر وأثابه على جده وحضر بعض مسرحياته، ولقبه بـ"مولير مصر". ومن آثاره
المسرحية البارزة: الضرتان، والأميرة الإسكندرية، ومليير مصر. تلا يعقوب صنوع محمد
عثمان جلال بترجمته الرائعة لمسرحية مولير تارتوف إلى العربية عام ١٨٧٣ م وغيرها، وقد
أضفى على مسرحياته روحا مصرية خالصة حتى يُسمى بحق أبا المسرحيات الوطنية في
العصر الحديث.

إن المسرحية الشعرية هي نوع من المسرحيات التي بدأت محاولاتها الأولى على يد خليل اليازجي
في مسرحية المروءة والوفاء سنة ١٧٨٦ م، والتي مثلت على مسرح بيروت عام ١٨٨٨ م. وعلى
هذا النمط ألفت عدة مسرحيات في تلك الحقبة مثل مسرحية حسن الوفا والظهور بعد
الخفا لحمام الصدر، ومسرحية عجائب الأقدار لمحمود واصف، ومسرحية الحب الوجداني
لمحمد منتصر، وابن زيدون وولادة لإبراهيم الطرابلسي. وقد قدم أحمد شوقي مسرحيات
شعرية شهيرة مثل مسرحيات مصرع كليوباترا ومجنون ليلى، وعنترة، وقمبيز، وعلي بك
الكبير، وأميرة الأندلس، والست هدى، وهذه هي المرحلة الثانية للفن المسرحي في مصر.
أما المرحلة الثالثة في تاريخ المسرح المصري، فقد بدأت حينما "أتى الممثل جورج أبيض من

^{٣٨} الزيات، أحمد حسن. تاريخ الأدب العربي. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت.، ص. 427.

باريس سنة ١٩١٠م بعد أن درس أصول التمثيل على أساتذة أكفاء. وحين ألف فرح أنطون روايته مصر الجديدة ومصر القديمة، ومثلها جورج أبيض سنة ١٩١٣م.^{٣٩} وأُتيح للمسرح جمهرة صالحة من الممثلين الذين تخرجوا في معاهد باريس أو تتلمذوا على من تخرجوا فيها، أمثال عبد العزيز وعبد الرحمن رشدي.^{٤٠} كما ترجم العديد من المسرحيات، منهم خليل مطران الذي أثرى المكتبة العربية بترجماته.

المسرحية الشعرية التي كانت محاولتها الأولى على يد خليل اليازجي في مسرحية المروءة والوفاء سنة ١٨٧٦م، والتي مثلت على مسرح بيروت، بدأت بتأثير خليل القباني على لغة المسرحيات بعدما دخل مصر، إذ إنه جعل لغتها شعرا أحيانا، وأحيانا أخرى نثرا مسجوعا يتخلله كثير من الشعر. وهذا يوجد في رواية الظلوم لسليم النقاش التي مثلت أيام إسماعيل، وفي مسرحية عجائب الأقدار لمحمود واصف. وتسير على هذا النمط حتى مسرحية فتح الأندلس لمصطفى كامل لكون أثر أسلوب المقامة شائعا حينئذ. وعلى هذا المنوال أنشأ شوقي في أول حياته الأدبية مسرحيتين إحداهما ورقة الآس، وثانيتها داسياس. وله مسرحيات شعرية عديدة مثل: مصرع كليوباترا، ومجنون ليلي، وعنترة، وقمبيز، والست هدى. وترسم خطاه من بعده طائفة من الشعراء وأبرزهم عزيز أباظة الذي اتجه إلى التاريخ العربي الإسلامي ووضع بعض المسرحيات الشعرية منها: قيس وليلى التي مثلت سنة ١٩٤٣، والعباسة التي مثلت عام ١٩٤٥، وعبد الرحمن الناصر سنة ١٩٤٧ وغيرها.

^{٣٩} الدسوقي، عمر. المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها. ط٥، القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت.، ص ١٥.

^{٤٠} الدسوقي، عمر. المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها. ط٥، القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت.، ص ٣٠.

إن مصر هي التي ظهرت منها معظم المسرحيات الرائدة، وهي شاهدة على كل مرحلة مرت بها تاريخ مسرحيتها. وبيان هذه المراحل كلها سيطول بنا إلى ما لا نهاية له، لذا يكتفي الباحث بهذا القدر من التفصيل.

المسرح في سوريا

تاريخ التمثيل في سوريا يبدأ مع أحمد خليل القباني، حوالي سنة ١٨٦٥م. يُعد القباني أبا للمسرح الغنائي ومؤسس المسرح في سوريا، وقد قدم أعمالاً مسرحية شهيرة مثل هارون الرشيد مع الأمير الأغنام بن أيوب قوت القلوب، وعنتر بن شداد. كانت هناك فرق تمثيلية نشطة في تلك الفترة مثل فرقة نادي التمثيل العربي وفرقة أبي خليل القباني. أما مرحلة ما بعد الاستقلال، فقد شهدت نمو المسرح السياسي الذي تناول قضايا الحرية والعدالة الاجتماعية والوحدة العربية. من أبرز رواد هذا الفن فيها سعد الله ونوس، الذي يعد من أهم كتاب المسرح الذين أدخلوا المسرح التجريبي إلى سوريا بمسرحيات رائدة مثل حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، والمملك هو المملك، وسيأتي التفصيل عن مسرحيات سوريا في الفصل التالي.

الفصل الخامس: نشأة المسرحية في سوريا

بدأ المسرح في سوريا في أواخر القرن التاسع عشر، وبالتحديد عام ١٨٧١، عندما أسس أحمد أبو خليل القباني أول فرقة مسرحية في دمشق. قدم القباني عروضاً مسرحية وغنائية متنوعة جذبت الجمهور. كانت هذه العروض مزيجاً من الترفيه والفن، مما جعلها بداية قوية للمسرح السوري.

في بداية القرن العشرين، بدأت فرق مسرحية كثيرة تظهر في سوريا بعد نجاح فرقة القباني. هذه الفرق قدمت مجموعة واسعة من المسرحيات، منها ما كان مستوحى من أعمال عالمية، ومنها ما كان محلياً. تنوعت المواضيع بين الكوميديا، الاستعراضات، السياسة، المواضيع الاجتماعية، الدراما، والتاريخ، مما جعل المسرح جزءاً مهماً من الحياة الثقافية.

من أبرز رواد المسرح السوري إسكندر فرح (١٨٥١-١٩١٦). عمل في البداية مع القباني، ثم أسس فرقته المسرحية الخاصة. كان له تأثير كبير على المسرح في سوريا ومصر، حيث علّم الكثير من الممثلين. قدم مسرحيات مهمة مثل شهداء الغرام، صلاح الدين، مملكة أورشليم، مطامع النساء، حسن العواقب، وغيرها. عام ١٩٠٩، عرضت مسرحية الحرية في حلب، لكنها واجهت معارضة من مفتي حلب وبعض الأعيان، الذين احتجوا عليها رسمياً.

إنشاء المسرح القومي

في نهاية الخمسينيات، أسست وزارة الثقافة والإرشاد القومي في سوريا ثلاثة مسارح رسمية: ٤١

١. المسرح القومي: مخصص للعروض التمثيلية.

٢. فرقة أمية للفنون الشعبية: تركز على الفنون التقليدية.

٣. مسرح العرائس: مخصص لعروض العرائس.

كان هذا القرار خطوة مهمة لتنظيم المسرح ودعمه رسمياً.

المسرح السوري المعاصر

المسرح السوري المعاصر تأثر بثلاثة اتجاهات فكرية رئيسية:

١. الاتجاه القومي: يمثله علي عقله عرسان، الذي ركز على الهوية الوطنية.

٢. الاتجاه الوجودي: يمثله وليد إخلاصي، الذي تناول قضايا فلسفية وإنسانية.

٣. الاتجاه الماركسي: يمثله سعد الله ونوس وفرحان بلبل، اللذين ركزا على القضايا

الاجتماعية والسياسية. هذه الاتجاهات جعلت المسرح أقرب إلى هموم الناس، حيث

تناول قضايا يومية حساسة بأسلوب فني عميق.

موضوعات المسرحيات السورية المعاصرة

المسرحيات السورية المعاصرة تناولت مواضيع متنوعة، لكنها تركزت بشكل كبير على القضايا

السياسية والاجتماعية:

١. هزيمة حزيران (١٩٦٧): كانت هزيمة ١٩٦٧ صدمة كبيرة أثرت على الأدب العربي.

مسرحية حفلة سمر من أجل حزيران لسعد الله ونوس تناولت هذا الموضوع، مُركزة

على فساد الأنظمة وتهميش الشعب. نجحت المسرحية بسبب جرأتها في طرح

الحقائق.

٢. حرب تشرين (١٩٧٣): احتفلت مسرحيات مثل يوم أسقطنا طائر الوهم لوليد

إخلاصي وأيها الإسرائيلي حان وقت الاستسلام لمصطفى الحلاج بانتصار الحرب، مع

التركيز على تحجيم دور العدو.

٣. القضية الفلسطينية: تناولها علي عقله عرسان في أعمال مثل الفلسطينيين

والغرباء، اللذين ركزا على الصراع العربي-الإسرائيلي والهجرة الفلسطينية.

٤. السلطة والقمع: مسرحية /المهراج محمد الماغوط تنتقد السلطة التي تقمع المواطن

وتسلب حريته، مستخدمة رموزا تاريخية لإظهار سوء العلاقة بين الشعب والحكم.

٥. الفساد والانهيال الأخلاقي: مسرحية يوم من زماننا لسعد الله ونوس تُظهر الفساد

المنتشر في المجتمع، حيث تنهار القيم وتتفشى الدعارة والسياسات الفاسدة.

من أهم رواد المسرحيين السوريين

ساهم في تشكيل هوية المسرح السوري عدد من الرواد عبر مراحل مختلفة. من أبرزهم أبو

خليل القباني، الذي يُعد الرائد الأول للمسرح الغنائي العربي. بدأ نشاطه في دمشق في القرن

التاسع عشر، وواجه اعتراضات اجتماعية عديدة، لكنه واصل عمله وقدم عروضاً جمعت

بين الحكاية الشعبية والأغنية، مما أسهم في فتح آفاق جديدة للمسرح العربي.

في مرحلة لاحقة، برز فنانون عززوا هذا الفن وأعطوه بعداً أكاديمياً. من بينهم تيسير

السعدي، الملقب بعميد الفنانين السوريين، الذي نقل خبرته بعد دراسته في مصر ليطور

المشهد المسرحي في سوريا. ويُذكر مصطفى هلال، الذي يُعتبر أول ممثل سوري محترف،

وبطل أول فيلم سوري بعنوان "تحت سماء دمشق" عام ١٩٣٢.

أما في العصر الحديث، فقد واصل المسرح السوري مسيرته من خلال أجيال جديدة. من أبرزهم دريد لحام، الذي عُرف بشخصية "غوار الطوشة" وأصبح رمزا للكوميديا السورية. كذلك تميز باسم كوسا في تقديم أدوار درامية مركبة مثل شخصية "نصار ابن عرابي". وكان لمحمد شامل دور مهم في التمثيل والإخراج والإنتاج، في حين أسهم المخرج هشام شربتجي في تأسيس صناعة الدراما السورية الحديثة التي تجاوزت حدود المحلية إلى المستوى العربي والعالمي.

خاتمة الباب الأول

يقدم هذا الباب الأول عرضاً عاماً لنشأة المسرحية وتطورها في الأدب العربي. فقد بدأ الفصل بتوضيح معنى المسرحية وعناصرها الأساسية، مثل الشخصيات والحوار والحبكة والفكرة، إضافة إلى الجوانب الفنية كالإضاءة والمناظر والأزياء والموسيقى، التي تجعل العمل أكثر حياة وتأثيراً. ثم قام بالتعريف على الأنواع الرئيسة للمسرحية، وهي: المأساة التي تنتهي بحزن، والمهابة التي تقوم على الإضحك وتنتهي بفرح، والكوميديا التراجيدية التي تجمع بين الجدية والفكاهة لتعكس واقع الحياة.

وقد عرض الباحث جذور المسرح الأولى في الحضارة الإغريقية، حيث نشأ مرتبطاً بالطقوس الدينية، ثم تابعنا تطوره في أوروبا عبر العصور، وخاصة في عصر النهضة الذي شهد انطلاقة جديدة في إيطاليا وإنجلترا وفرنسا. هذه التجارب أثرت لاحقاً في نشأة المسرحية العربية. وفي السياق العربي، بيّنا كيف ظهر المسرح في منتصف القرن التاسع عشر على يد مارون النقاش في لبنان، ثم أخذت مصر زمام الريادة بفضل جهود يعقوب صنوع وأحمد شوقي وغيرهما، حتى أصبح المسرح جزءاً حياً من الثقافة العربية. ومن خلال هذه الجهود، لم يبق المسرح العربي مجرد تقليد للغرب.

وفي ختام هذا الفصل ناقش الباحث عن المسرح السوري منذ بداياته على يد أحمد أبو خليل القباني عام ١٨٧١، مروراً بتأسيس المسرح القومي في الخمسينيات. ويركز على كيفية تأثير المسرح المعاصر بالتيارات الفكرية المختلفة (القومية والوجودية والماركسية)، مما دفعه إلى معالجة قضايا سياسية واجتماعية هامة مثل الحروب والقضية الفلسطينية والفساد،

وذلك على أيدي كتاب مسرحيين كبار مثل سعد الله ونوس.

الباب الثاني: سعد الله ونوس في الكتابة المسرحية

- الفصل الأول: نبذة عن حياة الكاتب وسيرته الذاتية
- الفصل الثاني: سعد الله ونوس والمصدر التاريخي في المسرح
- الفصل الثالث: المراحل المختلفة لسعد الله ونوس في كتابة المسرحية
- الفصل الرابع: الأسلوب الأدبي والتقنيات المسرحية في أعمال سعد الله ونوس
- الفصل الخامس: مفهوم مسرح التسييس

مقدمة الباب الثاني

بعد أن تناول الباحث في الباب الأول نشأة المسرحية وتطورها في الأدب العربي، وكيف أصبحت مجالاً فنياً قادراً على استيعاب القضايا الفكرية والاجتماعية، ينتقل في هذا الباب الثاني إلى تطبيقية شاملة لتجربة سعد الله ونّوس المسرحية.

يُعتبر سعد الله ونّوس من أهم المسرحيين العرب الذين استخدموا المسرح للتعبير عن مشاكل المجتمع والسياسية، وليس فقط لعرض القصص أو الترفيه. فقد رأى أن المسرح يمكن أن يكون وسيلة تساعد الناس على التفكير، وفهم واقعهم، ومواجهة التحديات التي يعيشونها.

يتناول هذا الباب الثاني من الأطروحة الكتابة المسرحية عند سعد الله ونّوس، من خلال خمسة فصول مترابطة

الفصل الأول يعرفنا بحياته وسيرته، والفصل الثاني يشرح حضور التاريخ في مسرح سعد الله ونّوس وتطور مراحل الفنية والفكرية. الفصل الثالث يوضح مراحل مساره المسرحي وتطورات، والفصل الرابع يركز على أسلوبه وتقنياته الخاصة في المسرح. وأخيراً، الفصل الخامس يشرح فكرة "مسرح التسييس" التي تعتبر أهم شيء في تجربته المسرحية.

الفصل الأول: نبذة عن حياة الكاتب وسيرته الذاتية

النشأة والبداية

وُلد سعد الله ونوس في قرية حصين البحر التابعة لمحافظة طرطوس على الساحل السوري في ٢٧ مارس ١٩٤١م. نشأ في بيئة ريفية بسيطة تركت أثرها العميق على رؤيته للعالم، إذ انعكست معاناة الناس وتفاعلاتهم مع السلطة والمجتمع في معظم أعماله المسرحية لاحقاً. تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي في قريته، ثم انتقل إلى دمشق ليلتحق بكلية الآداب في جامعة دمشق، حيث اختار تخصص الصحافة. هناك، تفتّح وعيه الفكري والسياسي في مناخ ثقافي وسياسي نشط، تأثر فيه بالتيارات القومية واليسارية التي صاغت جيلاً كاملاً من المثقفين العرب.

التجربة الصحفية

بعد تخرجه عام ١٩٦٣ من جامعة القاهرة، عمل ونوس محرراً في صحيفتي "الثورة" و"البعث" السوريتين. هذه التجربة صقلت مهاراته في الملاحظة والتحليل والتعبير، وغذّت اهتمامه بقضايا المجتمع والعدالة. وتولى لاحقاً مسؤولية الأقسام الثقافية في صحف ومجلات مثل "أسامة"، "المعرفة"، و"السفير"، ما عزز إحساسه بدور المثقف العضوي في خدمة قضايا الناس.^{٤٤}

^{٤٢} ونّوس، سعد الله. *الأعمال الكاملة*. وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩٩.

^{٤٣} عكاش، ممدوح. *المسرح العربي المعاصر*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١.

^{٤٤} المرجع السابق

البعثات والدراسة المسرحية

• مصر (1959): حصل ونوس على منحة دراسية إلى القاهرة، حيث اطلع على التجارب المسرحية المصرية المزدهرة آنذاك، وتعمق في دراسة المسرح العربي وصلته بالجمهور.^{٤٥}

• فرنسا (1966): سافر إلى باريس لمتابعة دراسته في معهد الدراسات المسرحية بجامعة السوربون. هناك تعرّف على أحدث التيارات المسرحية الأوروبية، خصوصاً أفكار برتولت بريشت في المسرح الملحي، ما أسهم في صياغة مفهومه الخاص عن "مسرح التسييس".

أثر نكسة ١٩٦٧

شكّلت هزيمة يونيو ١٩٦٧ نقطة تحول في حياة سعد الله ونوس، إذ أعادت تشكيل وعيه ودفعته إلى تبني المسرح السياسي والاجتماعي. رأى أن المسرح لم يعد مجرد وسيلة للترفيه، بل أداة للتساؤل النقدي والتحريض الفكري والمشاركة الجماهيرية. ومن هنا انطلق ليؤسس لمفهوم "مسرح التسييس"، الذي ربط الفن بالمسؤولية الوطنية والاجتماعية.

النشاط الثقافي والفكري

لم يقتصر دور ونوس على كتابة النصوص المسرحية، بل تولى مناصب مؤثرة في المشهد الثقافي السوري:

^{٤٥} إيلياس، فؤاد. سعد الله ونوس: مسرح الوعي والالتزام. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠.

• رئيس تحرير مجلة "الحياة المسرحية"، التي مثلت منبرا للحوار حول قضايا المسرح العربي والعالمي.

• مشارك دائم في المؤتمرات والندوات الفكرية، حيث أكد على دور المسرح كوسيلة للتغيير الاجتماعي والسياسي.

• مفكر نقدي سعى لخلق توازن بين الاستفادة من التجربة المسرحية الأوروبية وصياغة هوية مسرحية عربية خاصة.

الإرث والرحيل

ظل سعد الله ونوس ملتزما بقضايا أمته ومدافعا عن الحرية وحق الشعوب في تقرير مصيرها حتى وفاته في دمشق بتاريخ ١٥ مايو ١٩٩٧، بعد صراع مع مرض السرطان، عن عمر ناهز ٥٦ عاما. ورغم رحيله المبكر، فقد ترك إرثا فكريا ومسرحيا كبيرا ما زال يُدرّس ويُحتفى به، ويُعتبر من أبرز رواد التجديد في المسرح العربي.^{٤٦}

^{٤٦} ندا، سامية. "المسرح السياسي عند سعد الله ونوس". مجلة المسرح العربي، العدد ١٥، ٢٠١٥.

الفصل الثاني: سعد الله ونوس والمصدر التاريخي في المسرح

يُعد سعد الله ونوس من أبرز رجال المسرح المعاصرين الذين احتل التاريخ مكانة هامة في أعمالهم المسرحية. فقد آمن بضرورة العودة إلى الماضي في الحياة الإنسانية. واعتبر حضور التاريخ في الحياة الثقافية المعاصرة شرط ضروري لاكتمال الحضارة، لأنه جزء فاعل فيها. وانطلق في ذلك من فكرة جوهرية مفادها "أن حرمان المجتمع من تاريخه هو واحد من أهم آليات تهميش المجتمع المدني وسيادة الاستبداد"^{٤٧}

أول ما يلاحظه المطلع على أعمال ونوس ذات المصدر التاريخي أنها لم تظهر إلا في مرحلة إبداعاته الثانية. انشغل سعد الله ونوس في بداية كتابته للمسرح بالالتكاء على المصدر الأسطوري. حيث أصدر سلسلة من المسرحيات القصيرة كتبها في بداية الستينيات، تقريبا ما بين عامي ١٩٦١ و ١٩٦٧. وكانت البداية مع "الحياة أبدا" (١٩٦١)، وأردفها بمسرحية "ميدوزا تحرق في الحياة" (١٩٦٣)، تلاها بمسرحية "جثة على الرصيف" و"فصد الدم" (١٩٦٣)، ثم مسرحية "الجراد" و"مأساة بائع الدبس الفقير" (١٩٦٤)، وبعدها مسرحية "الرسول المجهول في مأتم انتيجونا" و"المقهى الزجاجي" و"لعبة الدبابيس" (١٩٦٥). وصدرت هذه المسرحيات في مجموعة واحدة تحت اسم "حكاية جوقة التماثيل" عن وزارة الثقافة السورية عام ١٩٦٥. تتميز مسرحيات هذه المرحلة معظمها بالقصر. واهتم فيها بتوضيح بعض الأفكار الفلسفية التي تأثر بها نتيجة قراءاته عن الوجودية. مما أضفى على مسرحياته

^{٤٧} سعد الله ونوس، هوامش ثقافية (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢)، ص. ٦٦٤.

الأولى نوعاً من الغموض والتجريد. فبدت أعماله تلك موجهة إلى النخبة المثقفة القادرة وحدها على فهم تلك الأفكار.

ومن أهم حدث ساهم في تحوله إلى مرحلته الجديدة هي نكبة ٥ حزيران ١٩٦٧. هذه النكبة كان لها "وقعا عنيفا على نفسه مما اضطره إلى تبديل موقفه ونظرته إلى أهمية المسرح، ووظيفته". ف"الهزيمة حرضت بقوة على تغيير في شكل مسرحه، ويهجر تلك الصيغة الذهنية للكتابة المسرحية التي ظلت مهيمنة على عمله المسرحي قبل الهزيمة".^{٤٨} بعد أن ابتعد عن ذاته الوجودية، لم يعد مسرحه في مرحلة ما بعد الهزيمة معزولا في أبراج عاجية، بل انفتح على الجماهير الشعبية العريضة. حرص على تبني قضايا الطبقات الكادحة من الشعب، ومحاولة التأثير فيها لجعلها تشغل بقضاياها المصيرية. ف"المسرح الذي يقدم صورا حية لأحداث حقيقية أو موضوعية وقعت بين الناس، ويعالجها كما يجب أن تكون لا كما هي عليه لا يمكن أن يتوجه إلى فئة قليلة من الناس، بل إلى الجماهير الواسعة المعطاءة ليعكس صورا صادقة فعالة عن الواقع الذي نعيشه".^{٤٩}

وكان حضور التاريخ أهم ما ميز أعمال هذه المرحلة. فكتب ونوس "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران" التي تبين وضع العرب بعد نكسة ١٩٦٧ م. و"رأس المملوك جابر" التي عاد فيها إلى حادثة تاريخية معروفة وهي سقوط بغداد في يد المغول على يد القائد هولاكو. وبعد سنتين جاءت مسرحيته التاريخية الثانية وهي "سهرة مع أبي خليل القباني" (١٩٧٣). التي

^{٤٨} فخري صالح، "مسرح سعد الله ونوس"، مجلة فصول، ع ١، م ١٤ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع ١٩٩٥)، ص. ٣٣١.

^{٤٩} عبد الله أبو هيف، الإنجاز والمعاناة، حاضر المسرح العربي في سورية (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٨)، ص. ٤٥.

استحضر فيها شخصية هامة في تاريخ المسرح العربي.

بعد مرحلة من النجاح والتميز في استحضار التاريخ من خلال مسرحيتي "رأس المملوك جابر" و"سهرة مع أبي خليل القباني"، ترك ونوس قلمه وتوقف عن الكتابة. وذلك بعد أن ضاع مشروعه الثقافي الوطني الكبير الذي كان يطمح من خلاله إلى حلم التحرر والوحدة القومية والعدالة الاجتماعية بسبب التحولات التي حدثت على مستوى العالم العربي. يقول ونوس في ذلك: "مبدئياً، يمكنني القول بأنني بدأت في نهاية السبعينيات أضيع مشروعي... هناك أحلام كثيرة بدأت تتفتت بين يدي، هناك تصورات لا تخلو من التبسيط، بدأت تمزقها الأحداث، هناك تحولات فاجرة لم أكن قد هيأت نفسي لها، وأظن أن كثيرين من العرب لم يكونوا قد هيئوا أنفسهم لمواجهةها ووعيها والتعبير عنها"^{٥٠}. ويبدو أن التحولات والأحداث السياسية التي توالى على الأقطار العربية خلال السبعينيات حتى التسعينيات، كحرب أكتوبر، وحرب الخليج، وبروز الفكر السلفي واستحكامه، إضافة إلى تراجع هامش الديمقراطية وهيمنة الاستبداد، كلها كانت أسباباً دفعت ونوس إلى الوقوف مع ذاته لمراجعة قناعاته.

قرر الكاتب العودة أخيراً ومواصلة الكتابة، بعد فترة من الصمت غطت السنوات الأخيرة من السبعينيات وطوال الثمانينيات، مفتتحاً مرحلة جديدة في مسيرته المسرحية. فكانت البداية مع مسرحية "الاعتصاب" (١٩٩٠)، تلاها بـ"طقوس الإشارات والتحولات" و"منمنمات تاريخية" و"يوم من زماننا" (١٩٩٣) ثم "أحلام شقية" (١٩٩٤)، و"ملحمة السراب" (١٩٩٥) لتكون "الأيام المخمورة" آخر ما يخطه قبل أن يفارق الحياة. بعد أكثر من عشرين سنة على

٥٠. سعد الله ونوس، بيانات المسرح عربي جديد (بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٨٨)، ص. ٣٦.

صدرور مسرحيتي "رأس المملوك جابر" و"سهرة مع أبي خليل القباني"، عاد من جديد إلى المصدر التاريخي. فنشر "منمنمات تاريخية" التي عاد فيها إلى حادثة تاريخية مشهورة تدور حول تدمير دمشق على يد التتار، واستحضر شخصية ابن خلدون. وختم ونوس رحلته مع المصدر التاريخي بمسرحية "طقوس الإشارات والتحولات" (١٩٩٤) التي رجع فيها إلى تاريخ سوريا الحديث وبالتحديد منتصف القرن التاسع عشر.

لقد كان للتاريخ حضور مميز في هذه المرحلة. خاصة وأن ونوس لم يعد يستحضره في نصوصه المسرحية ليفجر ثورة أو يغير حركة. فالتغيير السريع للمجتمع لم يعد الضرورة الأولى والملحة بالنسبة إليه. لأنه أدرك أخيرا أن إحداث الثورة وتغيير المجتمع لا يأتيان إلا بمعرفة الفرد لذاته من الداخل، ومحاولة تغيير نفسه أولا. يؤكد ونوس ذلك بقوله: "حين أنظر إلى الظروف الموضوعية التي نعيش فيها (...) فإنني أعتقد أن المسرح لا يستطيع أن يكون عامل تغيير فوري (...) إن فاعلية المسرح في تقديري الآن هي بالضبط ألا يشغل نفسه بالتغيير الثوري السريع، هي أن يكون وسيلة اتصال جماهيرية توسع أفق المتفرج معرفيا".^{٥١}

اهتدى ونوس بعد أن تأمل تجربته إلى أن المسألة أعمق من أن تختزل في ثنائية السلطة والمجتمع. فانصرف حينئذ عن صورة المتفرج الحقيقي إلى متفرج محتمل يفسح له مجال التأويل دون أن يلزمه بقراءة واحدة للتاريخ. وعمل في مسرحياته الأخيرة على كشف عورات ذلك المجتمع، وتعرية نفسية أفرادهِ عبر أبعاد مختلفة منها البعد التاريخي. "لم يعد ونوس

^{٥١} سعد الله ونوس، بيانات المسرح عربي جديد (بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٨٨)، ص. ١١٥.

يتجاهل الاستثناء والتفرد والمكونات النفسية، مؤكداً أنها مما يمنح الجماعة "قوة إنسانية" ويجاوز كونها من أحاد فارغة"٥٢.

بشكل عام، يمكن القول إن سعد الله ونوس قد مر بمراحل تطور ملحوظة في كتاباته المسرحية. لكن ما يجمعها هو التزامه الدائم بقضايا مجتمعه، وقدرته الفائقة على استخدام المسرح كمنبر للتساؤل النقدي والبحث عن الحقيقة.

٥٢ عبلة الرويني، "السؤال الديمقراطي في مشروع سعد الله ونوس"، مجلة فصول، ع ١، م ١٦ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، صيف ١٩٩٧)، ص. ٤٠٢.

الفصل الثالث: المراحل المختلفة لسعد الله ونوس في كتابة المسرحية

تطور مسار سعد الله ونوس في الكتابة المسرحية عبر عدة مراحل متميزة، عكست كل منها نضجه الفكري والفني، وتفاعله مع التحولات السياسية والاجتماعية في العالم العربي. لم يكن ونوس يلتزم بنمط واحد أو شكل ثابت، بل كان يبحث باستمرار عن الأساليب التي تمكنه من التعبير عن رؤيته بفعالية أكبر، متأثراً بالتجارب المسرحية العالمية ومحافظاً على خصوصية السياق العربي. يمكن تقسيم مساره المسرحي إلى ثلاث مراحل رئيسية، وإن كانت الخطوط الفاصلة بينها قد تكون غير حادة دائماً:

المرحلة المبكرة: البحث عن الهوية والتأثرات الأولى (قبل ١٩٦٧)

بدأت كتابات ونوس المسرحية تظهر في أوائل الستينيات، بعد عودته من دراسته في القاهرة وقبل سفره إلى باريس. في هذه المرحلة، كانت أعماله تحمل سمات المسرح التقليدي إلى حد ما، مع وجود بوادر لاهتماماته المستقبلية بالقضايا الاجتماعية. اتسمت هذه الأعمال بمحاولات لاستكشاف الشخصية العربية، والعلاقات الإنسانية، مع لمحات من النقد الاجتماعي والسياسي.

من أبرز أعمال هذه المرحلة:

- "مأساة بائع الدبس الفقير" (١٩٦٤): تُعد هذه المسرحية من بواكير أعماله، وتكشف عن اهتمام ونوس بالطبقات المسحوقة ومعاناتها، وبداية وعيه بالظلم الاجتماعي.
- "الفيل يا ملك الزمان" (١٩٦٥): تُعد هذه المسرحية من الأعمال التي بدأت تظهر فيها

ملاحظ أسلوبه الساخر والرمزي في نقد السلطة. ويمكن لنا أن نلخص القصة هكذا -
كان هناك ملك ظالم له فيل مخيف يضر الناس، ولم يجرؤ أحد على الشكوى. جاء
زكريا وشجع الناس على مواجهة خوفهم، فتجهزوا للذهاب إلى الملك. لكن عندما
وصلوا إليه، عاد الخوف إليهم، فاقترحوا بدل الشكوى تزويج الفيل. وافق الملك، وأمر
بإحضار فيلة أخرى، وكافأ زكريا وجعل منه مرافقا دائما للفيل، وأقام فرحا ليلة
العرس. - المسرحية لم تنته، تاركة القصة مفتوحة للتأمل...^{٥٣}

في هذه الفترة، كان ونوس يتعرف على المسرح ويستفيد من التجارب في المسرح المصري
والعربي، لكنه لم يكون بعد أسلوبه المسرحي الخاص. كان يركز على عرض قصص تحمل
معاني أخلاقية أو اجتماعية، غالبا بطريقة رمزية.

مرحلة "مسرح التسييس": صدمة ١٩٦٧ والنضج الفكري (١٩٦٧ - أوائل الثمانينيات)

كانت هزيمة يونيو ١٩٦٧ نقطة تحول كبيرة في حياة سعد الله ونوس الفكرية والمسرحية.
شعر، مثل كثير من المثقفين العرب، بصدمة كبيرة من حجم الهزيمة وما تبعها، مما دفعه
لإعادة التفكير في كل شيء، خاصة في دور المسرح في المجتمع، رأى أن المسرح لا يجب أن
يقتصر على الترفيه أو التعليم الأخلاقي، بل يجب أن يكون وسيلة للتفكير النقدي، والتحفيز
الفكري، ومشاركة الناس. من هنا وُلدت فكرة "مسرح التسييس" عنده.

^{٥٣} "سعد الله ونوس... أديب انتصر على الموت." الجزيرة نت، ١٦ أغسطس ٢٠١٨، [١٦/٨/٢٠١٨/blogs.aljazeera.net/blogs](https://blogs.aljazeera.net/blogs/١٦/٨/٢٠١٨/blogs.aljazeera.net/blogs)، ونوس-أديب-انتصر-على-الموت. تاريخ الاطلاع: ٣ مارس ٢٠٢٢.

اتسمت هذه المرحلة بتركيز مكثف على:

- نقد السلطة والاستبداد: كشف آليات القمع والفساد في الأنظمة العربية.
- تشريح الهزيمة: محاولة فهم أسباب النكسة ليس فقط على المستوى العسكري، بل على المستويين الاجتماعي والفكري.
- إعادة تفعيل الجمهور: دعوة الجمهور للمشاركة الفكرية وكسر الجدار الرابع.
- البحث عن البديل: استكشاف إمكانيات التغيير والثورة.
- من أهم أعمال هذه المرحلة:
- "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" (١٩٦٨): تُعد هذه المسرحية علامة فارقة في مسرح ونوس وفي المسرح العربي عموماً. إنها ليست مجرد مسرحية، بل محاولة لتشريح الهزيمة من خلال حوار نقدي مفتوح بين الشخصيات، تعكس آراء ومواقف مختلفة حول ما حدث. وقد استخدم فيها ونوس تقنيات المسرح الملحمي البريشي، مثل كسر الإيهام وتوظيف شخصية "الحكواتي" أو "المعلق" لجذب الجمهور للتفكير لا التعاطف.^{٥٤}

- "مغامرة رأس المملوك جابر" (١٩٧١): تُعتبر من روائع المسرح العربي، وتجسد بشكل

^{٥٤} "إضاءات حول مسرح سعد الله ونوس". العرب اللندنية، ١٦ مايو ٢٠٢٠، alarab.co.uk/إضاءات-حول-مسرح-سعدالله-ونوس. تاريخ الاطلاع: ٧ يوليو ٢٠٢٢.

واضح مفهوم "مسرح التسييس". تدور المسرحية حول الصراع على السلطة في قالب تاريخي رمزي، ولكنها في جوهرها نقد لاذع لآليات الحكم القمعي وكيفية تشويه القيم الإنسانية في سبيل السلطة. استخدم فيها ونوس تقنيات مبتكرة لكسر الجدار الرابع ومخاطبة الجمهور بشكل مباشر.^{٥٥}

- "الملك هو الملك" (1977): مسرحية تعالج موضوع الاستبداد وتزييف الواقع. تدور القصة حول ملك يبدل مكانه مع فقير ليوم واحد، ليعرف كيف يُعامل الناس من قبل حاشيته، وكيف تتغير الحقيقة بتغير المناصب. المسرحية تظهر كيف تكون السلطة المطلقة عبثية، وكيف يمكن للشخص العادي أن يصبح طاغية إذا لم يكن هناك مساءلة.^{٥٦}

- "رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة" (١٩٧١) و"الفيل يا ملك الزمان" (صيغة جديدة): شهدت هذه المرحلة إعادة كتابة لبعض أعماله السابقة برؤية أكثر نضجا وتسييسا.

"كان تأثر ونوس بالثقافة الغربية واهتمامه بتوضيح بعض الأفكار الفلسفية والرموز الأسطورية لطبقة المثقفين سببا في ابتعاده عن التاريخ الذي يتعلق بوجدان الشعوب العربية الواسعة. وحين سافر ونوس إلى باريس تأثر بالفكر الماركسي، واطلع على أفكار إروين

^{٥٥} "ملخص أحداث مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر". موسوعة طلاب المدارس، mawsoaschool.net. تاريخ الاطلاع: ٧ يوليو ٢٠٢٢.

^{٥٦} "المسرح عند سعد الله ونوس". مؤسسة أطلس الفكر، atitheatre.ae، ٢٠٢٠. تاريخ الاطلاع: ١٧ يونيو ٢٠٢٢.

بيسكاتور (Erwin Piscator) وبيتر فايس (Peter Weiss) وبرتولد بريشت (Bertolt Brecht) حول المسرح، والدور الذي ينبغي أن يؤديه في الحياة الاجتماعية والسياسية، فاقتنع بعدم ملائمة مسرحياته ذات الطابع الأسطوري والتجريدي للأوضاع المستجدة التي عصفت بالمجتمع العربي، مما ألزمه تغيير آليات خطابه لينفتح أكثر على الجماهير الشعبية العريضة. ولعل أهم حدث ساهم في تحوله إلى مرحلته الجديدة هي نكبة ٥ حزيران ١٩٦٧ التي كان لها وقعاً عنيفاً على نفسه مما اضطره إلى تبديل موقفه ونظرته إلى أهمية المسرح ووظيفته.^{٥٧} في هذه المرحلة، وصل ونوس إلى قمة نضجه الفني والفكري، وصاغ مفهومه الخاص للمسرح كأداة للتغيير والوعي، مستفيداً من دراسته للمسرح الأوروبي، وخاصة مسرح بريشت.

المرحلة المتأخرة: العودة إلى الذات والهم الإنساني (أواخر الثمانينيات - ١٩٩٧)

في أواخر الثمانينيات وخلال فترة التسعينيات، وبالتزامن مع صراعه مع المرض، شهدت كتابات ونوس تحولاً طفيفاً في التركيز. بينما بقيت القضايا السياسية والاجتماعية حاضرة، إلا أنه اتجه نحو الغوص في أعماق الذات الإنسانية، وتناول تيمات وجودية مثل الموت، الذاكرة، العلاقة بين الفرد والمصير، ومرارة الخيبات. أصبح مسرحه أكثر حميمية وشاعرية، وأقل حدة في المواجهة السياسية المباشرة، ولكنه لم يفقد أبداً عمقه النقدي.

^{٥٧} هُنْشِيرِي، إيمان. الموروث التاريخي في مسرح سعد الله ونوس. مذكرة ماجستير، جامعة باجي مختار عنابة، ٢٠١١-٢٠١٢، ص. ٢٦-٢٧.

من أبرز أعمال هذه المرحلة:

• "طقوس الإشارات والتحولات" (١٩٩٤): تُعتبر هذه المسرحية من أعمق أعماله وأكثرها فلسفية. تتناول تيمة الانهيار الاجتماعي والقيمي في ظل التغيرات السياسية، والعلاقات المعقدة بين السلطة والفرد، والفساد الذي يتخلل جميع مستويات المجتمع. تتميز بعمق شخصياتها وتعقيدها النفسي.^{٥٨}

• "يوميات مجنون" (١٩٩٠): مقتبسة عن قصة لغوغول، ولكن ونوس أضفى عليها طابعه الخاص، حيث يتعمق في سيكولوجية الجنون كشكل من أشكال المقاومة أو الهروب من واقع لا يُطاق.

• مسرحية 'منمنمات تاريخية' سنة ١٩٩٣ م و'يوم من زماننا' ١٩٩٣ م و'طقوس الإشارات والتحولات' ١٩٩٤ م، و'أحلام شقية' ١٩٩٤ م، و'ملحمة السراب' ١٩٩٥ م.^{٥٩}

عكست هذه المرحلة وعي ونوس بأن الهزيمة ليست فقط سياسية، بل هي أيضا وجودية وفكرية. لقد استطاع في هذه الفترة أن يمزج بين البنية الملحمية والبعد النفسي العميق، ليقدم مسرحا يتجاوز اللحظة الراهنة ليلامس جوهر التجربة الإنسانية في سياق عربي مضطرب.

^{٥٨} "سعد الله ونوس والتحولات السياسية في المسرح العربي." القدس العربي، ١٨ مايو ٢٠٢٢، www.alquds.co.uk/سعد-الله-ونوس-والتحولات-سياسية-في-ال. تاريخ الاطلاع: ٩ أغسطس ٢٠٢٢.

^{٥٩} مهوي، عثمان. جماليات التناص في مسرح سعد الله ونوس. أطروحة دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ٢٠٢١-٢٠٢٢، ص. ٣١.

"توقف سعد الله ونوس عن التأليف والكتابة من سنة ١٩٧٩ م إلى غاية ١٩٨٩ م وهي مرحلة سماها النقاد مرحلة الصمت. يشير ونوس نفسه إلى بعض الأسباب التي دفعته للانزواء والتراجع للخلف إذ يقول: "إن إشكالية البرجوازية الصغيرة، والتي وسمت به حياتنا المعاصرة إضافة إلى هزيمة المشروع الذي كنا نحمله، وكنا نعتقد أنه بصورة أو بأخرى ممكن التحقيق ووشيك التحقيق. هذان العاملان إضافة إلى بعض الأسباب الشخصية، هما اللذان أربكاني، وجعلاني صامتا كل هذه الفترة".^{٦٠} كما أرجع ونوس سبب الصمت هو عجزه عن التغيير، وال فشل في تحقيق أفكاره ومبادئه التي طالما حلم أن يراها ويحققها. يقول: "حين يفقد الكاتب الإيمان النسبي بأنه قادر على التغير فإنه يفقد الدافع للكتابة".^{٦١} ثم يضيف أن الصمت كان بدعوى مراجعة ما كتب وألف، والبحث عن العلل والمثالب التي أصابت مشروع المسرح العربي ككل: 'انقطعت عشر سنوات عن كتابة المسرح، خلال هذه السنوات العشر التي تبدت في سراديب الاكتئاب، كنت أعلم أنني لا أستطيع أن أواصل الكتابة إلا بعد مراجعة جدية لما أنجزته، وإلى ما آل إليه المسرح في بلادنا، وكذلك مراجعة التدهور الذي أصاب المشروع الوطني على امتداد الوطن العربي".^{٦٢}

٦٠ مهوبي، عثمان. جماليات التناص في مسرح سعد الله ونوس. أطروحة دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ٢٠٢١-٢٠٢٢، ص. ٣١.

٦١ مهوبي، عثمان. جماليات التناص في مسرح سعد الله ونوس. أطروحة دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ٢٠٢١-٢٠٢٢، ص. ٣٢.

٦٢ مهوبي، عثمان. جماليات التناص في مسرح سعد الله ونوس. أطروحة دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ٢٠٢١-٢٠٢٢، ص. ٣١.

الفصل الرابع: الأسلوب الأدبي والتقنيات المسرحية

لم يكن سعد الله ونوس مجرد كاتب يروي القصص، بل كان فنانا مجددا سخر أدوات اللغة والتقنيات المسرحية لخدمة رؤيته الفكرية والسياسية. تميز أسلوبه الأدبي بقدرة فريدة على المزج بين الفصاحة واللغة اليومية، وبين الرمزية والواقعية، بينما عكست تقنياته المسرحية تأثيره بالمدارس العالمية، خاصة مسرح برتولت بريشت، مع إضفاء طابع عربي أصيل عليها. لقد سعى ونوس دائما إلى تجاوز الشكل المسرحي التقليدي لخلق مسرح حي، متفاعل، ومحرض على التفكير.

اللغة والحوارات مسرحيات ونوس

استخدم ونوس اللغة ببراعة لتجسيد شخصياته وعكس بيئاتهم الاجتماعية والفكرية. لم يلتزم بنوع واحد من اللغة، بل تنوعت أساليبه اللغوية:

- اللغة العربية الفصحى المعاصرة: استخدمها في السرد العام، وفي حوارات الشخصيات التي تمثل المثقفين أو أصحاب السلطة، أو تلك التي تحمل بعدا فلسفيا أو نقديا. كانت لغته الفصحى تتميز بالجزالة والوضوح دون تعقيد مفرط.
- اللغة العامية أو المحكية: أدرج ونوس بحرفية اللغة العامية السورية أو العربية الدارجة في حوارات شخصياته، خاصة تلك التي تمثل الطبقات الشعبية أو الشخصيات البسيطة. هذا المزج اللغوي كسر حواجز المسرح التقليدي وجعل نصوصه أقرب إلى الواقع المعيش، مما أضفى عليها مصداقية وتلقائية، وسمح

للجمهور بالتعرف على نفسه في شخصياته. كان يرى أن المزج بين العامية والفصحى يجسد الواقع العربي الذي تعيش فيه الفصحى في الكتب والعامية في الشارع.

- اللغة الشعرية والرمزية: لم يتردد ونوس في استخدام لغة ذات بعد شعري ورمزي، خاصة في المقاطع التي تتطلب عمقا فلسفيا أو تعبيراً عن المشاعر الداخلية للشخصيات. هذه اللغة سمحت له بالانتقال من الواقع المباشر إلى مستويات أعمق من التفكير والتأمل.

كان الحوار في مسرحياته ديناميكياً وحيوياً، يكشف عن الصراعات الداخلية والخارجية للشخصيات، ويتقدم بالحبكة دون إسهاب. وتميز الحوار بقدرته على السخرية المريرة والفكاهة السوداء، التي كانت أداة قوية لنقد السلطة والمجتمع.

الشخصيات في مسرحيات ونوس

تنوعت شخصيات ونوس بين الفردية والنموذجية:

- الشخصية الفردية المتعمقة: غاص ونوس في خاصة أعماله المتأخرة أعماق النفس البشرية، مقدماً شخصيات معقدة، تعيش في صراعات داخلية عميقة، وتواجه أسئلة وجودية حول الموت، الذاكرة، الخيبات، والمصير. ومن أمثلة المسرحيات التي فيها أولئك على ذلك شخصيات "طقوس الإشارات والتحولات".

- الشخصية النمطية/الرمزية: في أعماله السياسية الأولى، غالباً ما كانت الشخصيات تمثل نماذج أو رموزاً لطبقات اجتماعية أو مواقف سياسية معينة (مثل السلطان

المستبد، المثقف المتخاذل، الشعب المقهور، المناضل). هذه الشخصيات كانت تخدم الغرض الأساسي للمسرحية في تحليل الظواهر الاجتماعية والسياسية وليس بالضرورة الغوص في فردية الشخصية.

- كسر نمطية البطل: كثيرا ما تجنب ونوس البطل الأوحاد بالمعنى التقليدي، أو قدم أبطالاً يعانون من الضعف والتردد، أو يسقطون في فخاخ السلطة، مما يعكس رؤيته المعقدة للواقع وتجنبه للتبسيط.

البنية الدرامية وتقنيات كسر الإيهام في مسرحية ونوس

تأثر ونوس بشكل كبير بمسرح برتولت بريشت الملحمي (Epic Theatre) وتقنيات كسر الإيهام (Alienation Effect أو Verfremdungseffekt). وقد وظف هذه التقنيات بذكاء لخدمة أهدافه في "مسرح التسييس":

- كسر الجدار الرابع: لم يكن ونوس يهدف إلى إغراق الجمهور في القصة والشخصيات عاطفياً. بدلاً من ذلك، كان يكسر "الجدار الرابع" (الحد الوهمي بين الممثل والجمهور) بشكل متكرر. كان الممثلون يخاطبون الجمهور مباشرة، أو يعلقون على الأحداث، أو يفسرون المواقف. هذا الأسلوب يدفع الجمهور للتفكير النقدي والتساؤل، بدلاً من مجرد التعاطف السلبي.

- استخدام الراوي أو الحكواتي: في العديد من مسرحياته، مثل "حفلة سمر من أجل ه حزينان" و"مغامرة رأس المملوك جابر"، وظف ونوس شخصية "الراوي" أو

"الحكواتي". هذه الشخصية لا تشارك في الأحداث بالضرورة، بل تقدم المعلومات، تعلق على الأفعال، وتوجه انتباه الجمهور إلى الرسالة المركزية للمسرحية، مما يذكر الجمهور بأنهم يشاهدون مسرحية وليست حقيقة مطلقة.

- المسرح داخل المسرح: استخدم ونوس هذه التقنية في بعض أعماله لتعزيز فكرة أن الواقع نفسه قد يكون مسرحية كبيرة، أو للإشارة إلى تعدد مستويات الحقيقة والخيال.

- اللاخطية في السرد: غالبا ما كانت بنية مسرحياته غير تقليدية، حيث لا تتبع تسلسلا زمنيا صارما أو حبكة درامية متصاعدة تقليدية. قد تتداخل الأزمنة، وتتقاطع الأحداث، وتتنوع المشاهد لتشكيل صورة شاملة ومعقدة للواقع.

الرمزية والتاريخ والأسطورة في مسرحيات ونوس

لجأ ونوس بكثرة إلى الرمزية، والتوظيف الذكي للتاريخ والأسطورة، لتقديم نقده للواقع المعاصر:

- توظيف التاريخ كمرآة: استعار ونوس أحداثا وشخصيات تاريخية (مثل شخصية أبي خليل القباني في "سهرة مع أبي خليل القباني"، أو شخصية سقراط، أو حكايات المماليك) ليسرد قصصا تبدو وكأنها تدور في الماضي، ولكنها في جوهرها تعليق عميق على الواقع العربي الراهن. هذا التوظيف للتاريخ سمح له بنقد السلطة وواقعها دون الوقوع في فخ الرقابة المباشرة، وفي الوقت نفسه إظهار استمرارية المشكلات

- الرمزية المعاصرة: استخدم رموزا معاصرة للإشارة إلى قضايا سياسية واجتماعية (مثل الفيل في "الفيل يا ملك الزمان" كرمز للسلطة الغاشمة أو الوهم).
- الأسطورة والحكايات الشعبية: دمج عناصر من الأساطير والحكايات الشعبية العربية في نصوصه لإضفاء عمق ثقافي وكوني على أعماله، وللحديث عن قضايا إنسانية تتجاوز الزمان والمكان.

السخرية والتهكم والفكاهة السوداء في مسرحيات ونوس

كانت السخرية والتهكم والفكاهة السوداء أدوات رئيسية في ترسانة ونوس الفنية. استخدمها:

- لفضح التناقضات: كشف التناقضات الصارخة بين أقوال السلطة وأفعالها، وبين الشعارات والواقع المرير.
- لتخفيف وطأة المأساة: على الرغم من جدية القضايا التي يتناولها، إلا أن وجود الفكاهة السوداء كان يخفف من حدة المأساة، ويجعل النص أكثر قبولا وقدرة على الاختراق.

- لتحريض الضحك النقدي: لم يكن يهدف إلى الضحك البريء، بل إلى "الضحك المر"

٦٣ "سعد الله ونوس والتحولت السياسية في المسرح العربي". القدس العربي، ١٨ مايو ٢٠٢٢. تاريخ الاطلاع: ٧ يوليو ٢٠٢٢.

الذي يحمل في طياته وعيا بالنقد والاحتجاج.^{٦٤}

"لقد برع ونوس في استخدام هذا الأسلوب 'لتعرية الواقع السياسي المستبد والسلطوي الذي اتصفت به معظم الهيئات الحكومية العربية، فجاءت مسرحياته مرآة عاكسة للواقع العربي بشتى صوره، هذا بالإضافة إلى الصبغة التجريبية التي أضفاها ونوس على المسرح، إذ أسقط الجدار الرابع وجعل الممثل والمتفرج في ميزان واحد داخل حوار واقعي، وهو الأمر الذي تفرد به وحده بين من كتب في تلك الحقبة".^{٦٥} لقد شكلت هذه العناصر مجتمعة أسلوب سعدالله ونوس المميز، الذي جعله رائدا في المسرح العربي، وقادرا على تقديم أعمال عميقة، ذات أبعاد فنية وفكرية متعددة، وظلت مؤثرة في الأجيال اللاحقة من المسرحيين والمفكرين.

^{٦٤} العطية، رضا. "مسرح سعدالله ونوس: قراءة سيميولوجية". *Langue Arabe*, langue-arabe.fr. تاريخ الاطلاع: ٧ يوليو ٢٠٢٢.

^{٦٥} مهبوبي، عثمان. جماليات التناس في مسرح سعد الله ونوس. أطروحة دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ٢٠٢١-٢٠٢٢، ص. ٣٧.

الفصل الخامس: مفهوم مسرح التسييس

يُعد مفهوم "مسرح التسييس" حجر الزاوية في فكر سعد الله ونوس المسرحي، وهو المفهوم الذي ميز تجربته وجعلها نقطة تحول في تاريخ المسرح العربي الحديث. لم يكن هذا المفهوم مجرد نظرية، بل كان انعكاسا عميقا لتفاعله مع الواقع العربي المضطرب بعد نكسة يونيو/حزيران ١٩٦٧، ورغبته الملحة في تحويل المسرح من مجرد أداة للترفيه أو الوعظ إلى قوة فاعلة في عملية التغيير الاجتماعي والسياسي.

نشأة المفهوم وسياقه التاريخي

قبل عام ١٩٦٧، كان المسرح العربي بين الكوميديا والدراما التقليدية، مع بعض التأثر بالمسرح الأوروبي، لكنه لم يناقش بجدية قضايا المجتمع السياسية. جاءت هزيمة ١٩٦٧ كصدمة كبيرة أظهرت ضعف الأنظمة، فشعر ونوس والمثقفون العرب بضرورة مراجعة الأفكار ودور الفن من جديد.

لقد رأى ونوس أن المسرح العربي، حتى ذلك الحين، كان "مسرحا للحكايات" أو "مسرحا للفرجة"، حيث يقدم قصصا يستهلكها الجمهور سلبا دون تحريض على التفكير النقدي أو المشاركة الفاعلة.^{٦٦} وفي مقابل هذا، دعا إلى "مسرح الفعل" أو "مسرح التساؤل". كان مفهومه لـ"التسييس" لا يعني تحويل المسرح إلى أداة دعائية مباشرة للحزب أو الأيديولوجيا، بل يعني تحويله إلى فضاء عام للنقاش، والمساءلة.

^{٦٦} "إضاءات حول مسرح سعد الله ونوس." العرب اللندنية، ١٦ مايو ٢٠٢٠. تاريخ الاطلاع: ٧ يوليو ٢٠٢٢.

تعريف "مسرح التسييس" وأهدافه

يمكن تعريف "مسرح التسييس" عند سعد الله ونوس بأنه نمط من المسرح يسعى إلى تحويل المتفرج السلبي إلى مشارك فاعل، يُطرح أمامه الواقع بقضايا الملحة، ويُشجع على التساؤل النقدي والتحليل بدلا من مجرد التلقي العاطفي، وذلك بهدف تحريك الوعي الجمعي ودفع نحو التغيير.

"جاءت جهود سعد الله ونوس التنظيرية عام ١٩٧٠م بعد ثماني سنوات من كتابته لأول نص مسرحي. وقد وضع رؤية طليعية للمسرح تتجاوز التجارب المسرحية الجاهزة والمستوردة في آن واحد معا، وتركز في الوقت نفسه إلى تعرية الواقع العربي وفضح سلبياته. لتحقيق طموحه، قدم مسرح التسييس الذي أراد من خلاله طرح القضايا السياسية على غرار المسرح السياسي عند بيسكاتور وبريخت، وتسييس الطبقات الشعبية الكادحة التي من المفترض أن يتوجه إليها هذا النوع من المسرح في الوقت نفسه."٦٧

"كتب ونوس 'بيانات لمسرح عربي جديد' وأظهر من خلالها أن هدفه من المسرح يكمن في:

١- خلق مسرح جماهيري للطبقات الكادحة من الشعب.

٢- رفض القوالب الجاهزة في المسرح.

٣- تسييس الخطاب المسرحي وتكريس هذا الجوهر في الممارسة المسرحية العربية.

وبذلك فلم يسقط ونوس عن المسرح الوظيفة السياسية في دلالاتها ومرتكزاتها إذ أن الهم

٦٧ المشاقبة، عدنان علي، ويحيى سليم عيسى. "الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية في مسرح سعد الله ونوس". مجلة جامعة الأردنية، ص. ٤.

السياسي كان هاجسه الأول في بياناته، وكان كل همه منصبا على محاولات تغيير الإنسان والمجتمع نحو الأفضل لاسيما بعد الخيبة المريرة التي شعر بها بعد حدوث نكسة حزيران عام ١٩٦٧م.^{٦٨}

"لقد أراد ونوس من مسرح التسييس أن يقيم حوارا ديمقراطيا مشتركا بين الممثل وجمهوره. إلا أن ذلك قد اصطدم بمحددات السلطة التي قيدت فعالية المتفرج العربي بحكم ما تمارس عليه من قهر واستلاب. ف"إذا كانت السلطة تلعب دورا رئيسا في تقليل فعالية المتفرج العربي، فإن للمسرح التقليدي السابق أثرا واضحا، إذ اعتاد هذا المتفرج الجلوس لساعات طوال أمام الخشبة، يستمع ويشاهد ما يدور فيها من حكايات تثير مشاعره وأحاسيسه دون مشاركة ومخاطبة لعقله وأفكاره، فلا يتعين عليه إلا التصفيق في ختام المسرحية، ولذا كان تسييس المسرح صدمة له ولأقرانه الذين ابتلعوا ألسنتهم دهشة وخوفا من عيون السلطة ورقابتها التي تطاولت على نص المسرح ذاته، فحذفت وبدلت بعضه، كما شطبت البعض الآخر"^{٦٩}. وذلك بما يتوافق مع توجهاتها ويخدم مصالحها. جاءت محاولات ونوس للإفلات من الرقابة من خلال العودة إلى التراث والانفتاح على الآخر بوعي ونضج، ومحاولة الإفادة من كل منجزاته الإيجابية لتحقيق التقدم وبناء مجتمع إنساني يقوم على الأخلاق والقيم السامية.^{٧٠}

^{٦٨} المشاقبة، عدنان علي، ويحيى سليم عيسى. "الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية في مسرح سعد الله ونوس". مجلة جامعة الأردنية، ص. ٤.

^{٦٩} المشاقبة، عدنان علي، ويحيى سليم عيسى. "الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية في مسرح سعد الله ونوس". مجلة جامعة الأردنية، ص. ٤.

^{٧٠} المشاقبة، عدنان علي، ويحيى سليم عيسى. "الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية في مسرح سعد الله ونوس". مجلة جامعة الأردنية،

ترتكز أهداف مسرح التسييس على عدة محاور:

- تحريض الوعي النقدي: الهدف الأساسي هو إثارة التساؤلات في ذهن المتفرج حول بنية الواقع الاجتماعي والسياسي، وفضح التناقضات، وعدم تقديم إجابات جاهزة.
- كسر الإيهام: رفض الأوهام التي تبثها السلطة والمجتمع، وإعادة الجمهور إلى واقعهم بوعي كامل بأن ما يشاهدونه هو عرض مسرحي وليس واقعا مطلقا.
- إعادة تعريف العلاقة بين الخشبة والجمهور: تحويل المسرح من "مسرح لجمهور" إلى "مسرح مع جمهور". لم يعد الجمهور مجرد متلق، بل شريك في عملية إنتاج المعنى.
- التعامل مع القضايا الملحة: التركيز على القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي تمس حياة الناس بشكل مباشر (مثل الاستبداد، الفساد، الهزيمة، غياب الحريات).
- فضح آليات السلطة: تحليل كيفية عمل السلطة، تضليلها، وقمعها، وكيف يساهم الأفراد، بوعي أو بدون وعي، في استدامة هذه الآليات.

الملامح الأساسية لمسرح التسييس وتقنياته

لتحقيق أهدافه، اعتمد ونوس على مجموعة من التقنيات التي استلهمها من المسرح الملحي لبريشت، ولكن بتكييفها لتناسب السياق العربي:

- الخطاب المباشر للجمهور: كسر الجدار الرابع، حيث يخاطب الممثلون الجمهور مباشرة، يعلقون على الأحداث، أو يطرحون الأسئلة.
- شخصية "الحكواتي" أو "الراوي": هذه الشخصية لا تشارك في الحدث الدرامي بقدر ما تعلق عليه، تقدم معلومات خلفية، وتوجه انتباه الجمهور إلى الرسالة المركزية للمسرحية، مما يذكر الجمهور بأنهم يشاهدون عرضا وليس واقعا مطلقا.^{٧١}
- المسرح داخل المسرح: استخدام تقنية عرض مسرحية داخل المسرحية الرئيسية، مما يزيد من مستويات الإيهام والوعي الذاتي بالعمل الفني.
- اللغة المزدوجة: المزج بين اللغة الفصحى والعامية، لتقريب المسرح من لغة الشارع والواقع المعيش، وفي الوقت نفسه الحفاظ على العمق الفكري والفصاحة.
- السخرية والتهكم: استخدام الفكاهة السوداء والسخرية اللاذعة كأداة قوية لنقد الأوضاع السياسية والاجتماعية، وكشف زيف الواقع.
- تغيير السينوغرافيا والديكور: استخدام ديكورات بسيطة أو وظيفية، يمكن تغييرها أمام الجمهور، لتجنب الإغراق في تفاصيل الواقعية التي قد تشتت عن الرسالة المركزية.
- البنية السردية المفتوحة: عدم الالتزام بالحبكة التقليدية ذات البداية والوسط

^{٧١} العطية، رضا. "مسرح سعد الله ونوس: قراءة سيميولوجية". *Langue Arabe*. تاريخ الاطلاع: ٧ يوليو ٢٠٢٢.

والنهاية، بل تقديم مشاهد يمكن أن تكون مستقلة بذاتها أو تخدم فكرة معينة، مما

يدعو الجمهور إلى الربط والتأويل.

"الساحة العامة" كفضاء للمسرح

إضافة إلى التقنيات المسرحية، كان ونوس يرى المسرح كمساحة للجمهور لا مجرد مكان لعرض عمل فني. كان يتطلع إلى المسرح كـ "ساحة عامة" يلتقي فيها الناس ليناقشوا قضاياهم، وي طرحوا تساؤلاتهم، ويتبادلوا الأفكار^{٧٢}. هذه الفكرة تعكس رغبته في إعادة إحياء الدور الحيوي للمسرح في المجتمعات القديمة، حيث كان مكانا للتجمع المدني والحوار. لقد سعى إلى تفاعل الجمهور مع العرض حتى بعد انتهائه، من خلال النقاشات والتفكير المستمر في القضايا المطروحة.

سعد الله ونوس وبريشت: التقاء واختلاف

تأثر ونوس ببريشت لا يمكن إنكاره، فكلاهما يهدف إلى مسرح "يثير الفكر لا العواطف"، و"يجعل الجمهور يفكر لا يتعاطف". لكن ونوس لم يكن مقلدا، بل مكيفا ومضيفا:

- الاختلاف في السياق: بينما كان بريشت يستجيب لواقع أوروبا الرأسمالية وصعود الفاشية، كان ونوس يستجيب لواقع الهزيمة العربية والاستبداد السياسي.
- الجمهور المستهدف: سعى ونوس إلى "تسييس" جمهور عربي يفتقر في معظمه إلى

^{٧٢} "سعد الله ونوس: أديب انتصر على الموت." الجزيرة نت، ١٦ أغسطس ٢٠١٨. تاريخ الاطلاع: ٧ يوليو ٢٠٢٢.

تقليد النقد السياسي الصريح في الفضاء العام، على عكس الجمهور الأوروبي الذي كان أكثر اعتيادا على هذا النمط من المسرح.

- الخصوصية الثقافية: دمج ونوس عناصر من التراث العربي (مثل الحكواتي) في بنيته الملحمية، مما أضفى عليها خصوصية محلية.

إرث "مسرح التسييس"

ترك مفهوم "مسرح التسييس" لسعد الله ونوس أثرا عميقا في المسرح العربي. لقد ألهم أجيالا من المسرحيين والكتاب لتبني مسرح ملتزم بقضايا مجتمعه، يبحث عن أشكال جديدة للتعبير، ويرفض الانفصال عن الواقع. ورغم التحديات التي واجهها هذا النمط من المسرح في ظل الأنظمة السياسية العربية، إلا أن رؤية ونوس لا تزال صالحة ومُلهممة لكل من يؤمن بدور الفن في التغيير والتنوير. لقد قدم ونوس خارطة طريق للمسرح الذي لا يكتفي بالوصف، بل يتجاوزه إلى التساؤل والتحريض على الفعل.

"إن سعد الله ونوس، منذ بداياته المسرحية الأولى، قد انشغل بقضية فلسطين التي شكلت مرتكزا أساسيا في نصوصه المسرحية، حيث تعرض لها بشكل مباشر وغير مباشر. انطلق في رؤيته من أن القضية الفلسطينية "كانت قضية جوهرية طوال نصف قرن مضى، وستظل كذلك (...) نصف قرن آخر"^{٧٣}. فعكس مسرحه اهتماما واضحا بهوموم الإنسان العربي لاسيما

^{٧٣} المشاقبة، عدنان علي، ويحيى سليم عيسى. "الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية في مسرح سعد الله ونوس". مجلة جامعة الأردنية، ص. ٦.

الهم السياسي المتجسد من خلال انهزامية الإنسان العربي بعد احتلال فلسطين، ومجاوبته
للسلطة القمعية على اختلاف مستوياتها.

من أبرز مسرحياته التي تناولت القضية الفلسطينية: 'فصد الدم' عام ١٩٦٣ م، و'حفلة
سمر من أجل خمسة حيران' عام ١٩٦٨ م، و'الاغتصاب' عام ١٩٩٠ م.^{٧٤}

^{٧٤} المشاقبة، عدنان علي، ويحيى سليم عيسى. "الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية في مسرح سعد الله ونوس". مجلة جامعة الأردنية،
ص.٤.

خاتمة الباب الثاني

يظهر لنا من خلال هذا الباب أنّ سعد الله ونوس لم يكن كاتباً مسرحياً عادياً، بل كان مفكراً ومثقفاً حمل هموم مجتمعه، وحوّل المسرح إلى منبر للنقاش والحوار. لم يكتفِ ونوس بكتابة نصوص فنية للتسلية أو المتعة، بل آمن بأن المسرح يستطيع أن يفتح أفق التفكير، ويجعل الناس أكثر وعياً بواقعهم، وأكثر قدرة على مواجهة التحديات التي تعترض طريقهم.

لقد أظهرت الفصول السابقة أنّ ونوس مرّ بمراحل مختلفة في تجربته، من البدايات التي اعتمدت على الرمز والأسطورة، إلى مرحلة النضج التي فجّرها وقع هزيمة ١٩٦٧، وصولاً إلى كتاباته المتأخرة التي حملت أبعاداً إنسانية عميقة. وفي كل مرحلة من هذه المراحل كان المسرح عنده يزداد قرباً من الناس، ويزداد قدرة على كشف التناقضات والعيوب في المجتمع والسلطة.

وما يميز تجربة ونوس هو تنوع الأساليب التي اعتمدها: كسر الجدار الرابع، استدعاء الحكواتي، المزج بين الفصحى والعامية، استحضار التاريخ والأسطورة، والسخرية اللاذعة. لم تكن هذه التقنيات مجرد أدوات للزينة، بل كانت وسيلة لفتح عيون الجمهور على واقعهم، ودعوتهم للمشاركة في التفكير والنقاش. لقد أراد ونوس أن يكون المتفرج شريكاً في المسرحية، لا مجرد متلق صامت.

مفهوم "مسرح التسييس" عند سعد الله ونوس، حيث لم يكن التسييس مجرد شعارات سياسية، بل وسيلة فنية تهدف إلى توعية الجمهور ودفعه للتساؤل حول السلطة وآليات القمع. أوضح ونوس أن الهزيمة ليست عسكرية فقط، بل نتاج عوامل اجتماعية وثقافية

وفكرية، وأن التغيير يبدأ من الوعي. وأظهر أسلوبه الأدبي قدرته على توظيف الرمزية والسخرية والمفارقة واللغة الشعرية ليخاطب العقل والوجدان معا.

وفي النهاية، نستطيع القول بأن سعد الله ونوس قدّم نموذجا للمسرح الذي يتجاوز حدود الترفيه، ليصبح وسيلة للتغيير والتنوير. إرثه المسرحي ما يزال حاضرا ومؤثرا، لأنه يجمع بين جمال الفن وصدق الالتزام، وبين النقد العميق والأمل في مستقبل أفضل. إنه مسرح لا يكتفي بالتصوير، بل يدعو إلى التفكير والفعل، وهذا ما يجعل تجربة ونوس علامة فارقة في تاريخ المسرح العربي الحديث.

الباب الثالث: القضايا الاجتماعية والسياسية في أعمال سعد الله

ونوس المختارة

- الفصل الأول: مفهوم القضايا الاجتماعية
- الفصل الثاني: مفهوم القضايا السياسية
- الفصل الثالث: تحليل القضايا الاجتماعية في مسرحيات سعد الله ونوس المختارة
- الفصل الرابع: تحليل القضايا السياسية في مسرحيات سعد الله ونوس المختارة

مقدمة الباب الثالث

يتناول هذا الباب تحليل القضايا الاجتماعية والسياسية كما عالجها سعد الله ونوس في بعض مسرحياته. يسعى الباحث من خلال هذا الباب إلى تقديم رؤية واضحة لطبيعة هذه القضايا وكيف ظهرت في النصوص المسرحية.

يتكون هذا الباب من أربعة فصول مترابطة:

في الفصل الأول، يوضح الباحث الأساس النظري والتاريخي لفكرة القضايا الاجتماعية، حيث يشرحها من خلال علم الاجتماع. ويعرض أمثلة من المجتمع العربي مثل: الفقر، البطالة، التمييز الاجتماعي، الاغتراب، قضايا المرأة، والهوية. ويبيّن كيف اعتمد سعد الله ونوس على هذه القضايا وجعلها موضوعاً أساسياً في مسرحياته.

في الفصل الثاني، يشرح الباحث معنى القضايا السياسية وأشكالها المتنوعة، مثل الفساد، الاستبداد، النضال من أجل الحرية، الوحدة، الديمقراطية، وحقوق الإنسان. ويربط هذه القضايا بالواقع العربي الذي تأثر بالأنظمة السلطوية وبمظاهر الاحتلال والاستعمار.

في الفصل الثالث، يهتم الباحث برصد القضايا الاجتماعية التي تناولها سعد الله ونوس في مسرحياته، مثل التمييز بين الطبقات (تفاوت الغني والفقير)، والفقر، والشعور بالغربة أو فقدان الانتماء (الاغتراب)، والهوية والانتماء للجماعة، إضافة إلى قضايا المرأة ومعاناتها في المجتمع. ويبين الباحث كيف أن ونوس لم يناقش هذه المشاكل فقط بشكل مباشر، بل لجأ إلى استخدام وسائل فنية مثل الرموز والاستعارات والشخصيات الرمزية، لي طرح عبرها

أسئلة عميقة وبسيطة عن أسباب التهميش والانقسام في المجتمع العربي، ويجعل القارئ يفكر في حلول لهذه الأزمات.

يركز الفصل الرابع من الباب الثالث على دراسة القضايا السياسية في مسرحيات سعد الله ونوس، مثل الاستبداد والقمع والنفاق السياسي والفساد والتمرد بالإضافة إلى علاقة السلطة بالشعب ودور الشرطة والسجن كأدوات للسيطرة والخوف. يوضح الباحث كيف استخدم ونوس الرموز والشخصيات والأساليب الدرامية للكشف عن مظاهر الظلم والتواطؤ وفشل القادة، مبرزاً نقده السياسي والاجتماعي العميق وطريقته في فضح الواقع وتحفيز الوعي الجماعي والتفكير في التغيير.

الفصل الأول: مفهوم القضايا الاجتماعية

القضايا جمع قضية، تأتي من فعل "قضى"، أي حكم أو فصل في أمر، وهي: مشكلة كبيرة أو موضوع مهم يحتاج إلى مناقشة وإيجاد حل له.

كلمة "الاجتماعي" تأتي من "اجتماع"، وتصف كل ما يخص الناس وتفاعلاتهم مع بعضهم البعض، ف"الاجتماعية" تشير إلى كل ما يتعلق بالمجتمع. بناء على ذلك، يمكن تعريف القضايا الاجتماعية بأنها تلك التحديات أو الظروف السائدة في المجتمع التي تنشأ نتيجة للتفاعل بين أفرادها. وفقا لما طرحه بلومير (Blumer) وطومسون (Thompson).

تُعدّ القضايا الاجتماعية من أبرز التحديات التي تواجه المجتمعات في مختلف أنحاء العالم. وهي تعني المشكلات التي تنشأ داخل المجتمع وتؤثر في أفرادها، مثل الفقر والبطالة والامية. هذه القضايا لا يمكن أن تُحلّ بجهود فردية فقط، بل تحتاج إلى تعاون جميع أفراد المجتمع ومؤسساته.

من أبرز الأمثلة على القضايا الاجتماعية:

- الفقر (Poverty): حيث يفتقر بعض الأفراد إلى المال والموارد الأساسية للحياة.
- البطالة (Unemployment): إذ يعجز الكثير من الشباب عن إيجاد عمل مناسب، مما يؤدي إلى مشكلات اقتصادية ونفسية.
- الأمية (Illiteracy): عدم قدرة بعض الناس على القراءة والكتابة، وهو ما يعيق تطوّرهم الشخصي والمجتمعي.

• العنف الأسري (Domestic violence): وهو سلوك سلبي يهدد استقرار الأسرة والمجتمع.

أهم القضايا الاجتماعية التي عالجها ونوس في أعماله الأدبية

تشكل القضايا الاجتماعية من ظروف متعددة مثل الحروب الدامية والكساد الاقتصادي والاضطرابات السياسية والحكم الدكتاتوري والسيطرة الأيديولوجية وما إلى ذلك. وتتضمن هذه القضايا عدة قضايا مثل الفقر والمجاعة والبطالة والتمييز العنصري والقضايا النسوية والجندرية والهوية وغيرها. يحاول الباحث في هذا المقام أن يبين القضايا الاجتماعية والتحديات التي تواجهها العالم العربي المعاصر والتي تناولها الكاتب المسرحي سعد الله ونوس السوري في مختلف مسرحياته وهذه القضايا تشمل كلا من الاستبداد والقمع السياسي، الاغتراب والانفصال الاجتماعي، التفاوت الطبقي والفقر، القضايا النسوية، الهوية والانتماء، التحولات الاجتماعية، التواطؤ والصمت الجماعي والأحلام والطموحات المحبطة

١. قضية الصراع العربي الإسرائيلي:

من أهم القضايا التي عالجها ونوس في أعماله الأدبية هي قضية الصراع العربي الإسرائيلي كما أنها أحد أبرز القضايا السياسية والدولية التي نشأت في القرن العشرين واستمرت لعقود. يتعلق هذا الصراع بالتنافس والتوترات المستمرة بين الدول العربية (وخصوصا فلسطين والدول المجاورة مثل مصر، الأردن، سوريا، ولبنان) ودولة إسرائيل، والتي تأسست في عام ١٩٤٨

تعود جذور الصراع إلى أواخر القرن التاسع عشر مع بداية الحركة الصهيونية التي سعت إلى إقامة وطن قومي لليهود في فلسطين. في المقابل، كان السكان العرب الفلسطينيون (الذين كانوا يشكلون الأغلبية) يعارضون هذا المشروع، خاصة بعد تزايد الهجرة اليهودية في أوائل القرن العشرين

في عام ١٩٤٨، تم إعلان قيام دولة إسرائيل بعد انتهاء الانتداب البريطاني على فلسطين، ما أدى إلى حرب بين إسرائيل والدول العربية المجاورة (مصر، الأردن، سوريا، العراق، ولبنان) انتهت الحرب بتهجير أعداد كبيرة من الفلسطينيين، الذين أصبحوا لاجئين في الدول المجاورة. يُطلق على هذا الحدث "النكبة" في الذاكرة العربية

الصراع العربي الإسرائيلي كان له تأثير كبير على العلاقات الدولية والسياسات الإقليمية. تدخلت العديد من القوى العالمية مثل الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي في هذا الصراع، كما أثرت التوترات الناتجة عنه على استقرار الشرق الأوسط. عالج ونوس قضية الصراع العربي الإسرائيلي من منظور نقدي واجتماعي عميق في مسرحياته، مركّزا على تأثير هذا الصراع على المجتمع العربي والنفسية الجماعية للأمة. كانت مسرحياته محاولة لفهم التحديات السياسية والاجتماعية التي تواجه الأمة العربية، حيث حاول تقديم رؤية ناقدة للأنظمة السياسية، وتحليل أثر الهزائم والخيبات على الشعوب

تعتبر مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" من أهم الأعمال التي قدمت رد فعل ثقافي على هزيمة ١٩٦٧ (النكسة) في الحرب العربية الإسرائيلية. بينما تتناول مسرحية "الاحتصاب" قضية فلسطين والصراع العربي الإسرائيلي بشكل مباشر، حيث تتحدث عن

الاحتلال الإسرائيلي للضفة الغربية وتأثيره على الشعب الفلسطيني

٢. الاستبداد السياسي:

الاستبداد السياسي هو شكل من أشكال الحكم الذي يعتمد على هيمنة السلطة المركزية، وغالبا ما يُعرف بأنه حكم فردي أو جماعي لا يخضع لمساءلة أو رقابة مؤسسية حقيقية. يمكن أن تتخذ الأنظمة الاستبدادية عدة أشكال مثل الديكتاتورية العسكرية، الحكومات الشمولية، أو الملكيات المطلقة. يتسم هذا الشكل من الحكم بعدم مشاركة المواطنين في صنع القرار أو التأثير فيه. في النظام الاستبدادي، يتجمع كامل السلطة في يد فرد واحد (ديكتاتور) أو مجموعة صغيرة (نخبة حاكمة)، بحيث لا توجد آليات دستورية فعلية لتحديد أو تقييد سلطاتهم. السلطة هنا لا تخضع لمساءلة برلمانية أو انتخابية حقيقية. والخطر الآخر لهذا الشكل الحكمي هو غياب الديمقراطية، حيث يُنكر فيه حق المواطنين في اختيار قادتهم أو التعبير عن آرائهم من خلال انتخابات حرة ونزيهة، الانتخابات إن وُجدت، تكون شكلية ومُوجهة لتثبيت النظام الحاكم ومع ذلك يعتمد النظام الاستبدادي على القمع كأداة لتنفيذ حكمه المطلق وللبقاء في السلطة. يشمل القمع السياسي الاعتقالات التعسفية، التعذيب، التهديدات، والتصفية الجسدية للمعارضين السياسيين. الهدف هو نشر الخوف في المجتمع لمنع أي معارضة

الخطر الأكبر الذي أشار إليه كثير من أعلام النقد الاجتماعية هو تحكم النظام الاستبدادي في المعلومات حيث يقوم النظام الاستبدادي بالسيطرة على وسائل الإعلام وقمع الصحافة الحرة. يتم تشويه الحقائق أو حجب المعلومات الحقيقية عن الجمهور، بهدف تعزيز صورة

الحاكم أو الحزب الحاكم ومنع أي انتقادات بالإضافة أن الأنظمة الاستبدادية تعتمد على شبكة من الولاءات الشخصية والمحسوبية لضمان بقاء النخبة الحاكمة. يتم توزيع الثروات والفرص بناء على الولاء للحاكم وليس على الكفاءة أو الجدارة. تتجلى في مسرحيات ونوس الشخصيات التي تقع ضحية الاستبداد، والتي تعاني من صراع داخلي بين رغبتها في التحرر والخوف من القمع. كثيرا ما تتحول هذه الشخصيات إلى ضحايا للظلم، حيث يتعرضون للعقاب أو العنف عندما يحاولون التعبير عن أنفسهم. هذا التصوير يبرز كيفية تأثير الأنظمة الاستبدادية على النفس البشرية وقدرتها على سحق روح الإنسان

٣. الاغتراب والانفصال الاجتماعي:

يشير الاغتراب الاجتماعي (Expatriation) إلى شعور الفرد بالانفصال عن محيطه الاجتماعي أو ذاته الداخلية، أو الغربة عن الوطن. يُستخدم المفهوم لوصف حالة عدم التوافق بين الأفراد والمجتمع الذي يعيشون فيه، مما يؤدي إلى الشعور بالعزلة وفقدان الانتماء. هذا المفهوم تم تناولها من قبل العديد من علماء الاجتماع الكبار مثل كارل ماركس، إميل دوركايم، وماكس فيبر، لتفسير تأثير القوى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية على حياة الأفراد

يعتبر كارل ماركس أحد أبرز المفكرين الذين تناولوا مفهوم الاغتراب. بالنسبة له ، الاغتراب هو نتيجة طبيعية للنظام الرأسمالي الذي يفصل العمال عن منتجات عملهم وعن العملية الإنتاجية نفسها. في نظر ماركس، هناك أربعة أشكال من الاغتراب في ظل الرأسمالية:

١. الاغتراب عن المنتج: العامل لا يملك السيطرة على المنتج النهائي، مما يجعله يشعر

بالغربة تجاه ما ينتجه

٢. الاغتراب عن العملية الإنتاجية: العمل يتحول إلى نشاط آلي ومجرد وسيلة للبقاء، مما

يفقده معناه الإنساني

٣. الاغتراب عن الذات: الفرد يفقد إحساسه بذاته كإنسان مبدع وحيوي، ويصبح مجرد

آلة في النظام

٤. الاغتراب عن الآخرين: النظام الاقتصادي يُعزز التنافس والصراع بين الأفراد بدلا من

التعاون، مما يؤدي إلى شعور بالعزلة

إميل دوركايم، عالم الاجتماع الفرنسي، تناول مفهوم الأنوميا (Anomie) وهو شكل من

أشكال الاغتراب الاجتماعي. الأنوميا تحدث عندما يفقد المجتمع قواعده أو معايير الأخلاقية

التي تنظم العلاقات الاجتماعية، مما يؤدي إلى شعور الأفراد بالضياع وعدم الانتماء. في

كتابه "الانتحار" (١٨٩٧)، رأى دوركايم أن الاغتراب الناجم عن الأنوميا يمكن أن يؤدي إلى

زيادة معدلات الانتحار في المجتمعات الصناعية التي تفتقر إلى التضامن الاجتماعي. الأنوميا

تشير إلى حالة من فقدان الضوابط الاجتماعية، حيث يصبح الأفراد غير قادرين على إيجاد

معنى أو هدف في الحياة نتيجة التغيرات الاجتماعية السريعة، مثل التحولات الاقتصادية أو

التكنولوجية

عالم ونوس في مسرحياته مشاعر الاغتراب والانفصال التي يعيشها الفرد العربي في مجتمعه،

حيث يشعر المواطن بأنه مغترب داخل وطنه بسبب الظروف الاجتماعية والسياسية المتردية

٤. التفاوت الطبقي والفقري:

التفاوت الطبقي يشير إلى الاختلافات الكبيرة في الثروة، الدخل، والفرص بين الأفراد أو المجموعات داخل المجتمع. يرتبط هذا المفهوم بالنظام الطبقي الذي ينظم العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، حيث تكون الموارد متمركزة في يد قلة من النخب، بينما يعاني الآخرون من نقص في الوصول إلى هذه الموارد. والفقر هو الحالة التي يعيش فيها الفرد أو المجموعة عندما لا يستطيعون تلبية احتياجاتهم الأساسية مثل الغذاء، السكن، والرعاية الصحية. الفقر يمكن أن يكون مطلقا (عدم القدرة على تلبية الاحتياجات الأساسية) أو نسبيا (مقارنة بالدخل أو الثروة في المجتمع). إن التفاوت الطبقي والفقر هما وجهان لعملة واحدة في المجتمعات الرأسمالية. بينما يرتبط التفاوت الطبقي بتوزيع غير عادل للثروة والفرص، فإن الفقر يمثل حالة الحرمان الناتجة عن هذا التوزيع غير المتكافئ. يعزز التفاوت الطبقي استمرار الفقر، حيث يصبح من الصعب على الأفراد في الطبقات الدنيا تحسين ظروفهم المعيشية

من منظور كارل ماركس، التفاوت الطبقي هو نتيجة لنظام الرأسمالية، الذي يقوم على تقسيم المجتمع إلى طبقتين رئيسيتين: البرجوازية (أصحاب وسائل الإنتاج) والبروليتاريا (العمال). في هذا النظام، يتم استغلال العمال من قبل البرجوازية، مما يؤدي إلى زيادة التفاوت الطبقي. يعتقد ماركس أن الرأسمالية تعزز استغلال الطبقة العاملة وتحرمهم من القيمة الكاملة لعملهم. يناقش ماركس في كتابه "رأس المال" كيفية خلق الفائض الإنتاجي

بواسطة العمال واستغلاله من قبل البرجوازية

ماكس فيبر تناول التفاوت الطبقي من منظور أوسع، حيث لم يقتصر على الملكية المادية بل شمل المكانة الاجتماعية والسلطة. يرى فيبر أن التفاوت لا يتعلق فقط بالثروة، بل أيضا بالتفاوت في المكانة الاجتماعية والقدرة على الوصول إلى السلطة. وفقا له، يتأثر التفاوت الطبقي بتداخل هذه العوامل الثلاثة

في مسرحيات مثل "الاعتصاب"، يُظهر ونوس كيف يعاني الفقراء والطبقات الاجتماعية الدنيا من الظلم الاجتماعي والاقتصادي، وهو ما يزيد من الشعور بالقهر والاستغلال

٥. الهوية والانتماء:

الهوية والانتماء هما مفهومان مركزيان في علم الاجتماع، يشيران إلى كيفية تعريف الأفراد لأنفسهم وكيف يرتبطون بالجماعات والمجتمعات التي ينتمون إليها. الهوية ترتبط بمفهوم الذات والفردية، بينما يشير الانتماء إلى الشعور بالانتماء لجماعة أو مجتمع معين. الهوية تشير إلى الخصائص والمعتقدات التي تميز الشخص أو الجماعة وتحدد فهمهم لأنفسهم في سياق اجتماعي. يُمكن أن تكون الهوية شخصية (مرتبطة بالفرد) أو جماعية (مرتبطة بجماعة أو ثقافة). بينما الانتماء يشير إلى شعور الفرد بأنه جزء من جماعة أو مجتمع معين. يمكن أن يكون الانتماء إلى العائلة، المجتمع المحلي، الأمة، أو حتى جماعات ذات اهتمامات خاصة. هذا الشعور بالانتماء يلعب دورا مهما في تعزيز الهوية الشخصية والجماعية

إريك إريكسون (Erik H. Erikson) هو أحد علماء النفس الذين تناولوا مفهوم الهوية بشكل

مفصل. وفقا له، تتشكل الهوية خلال مراحل مختلفة من النمو، وهي نتيجة للتفاعل بين الفرد والمجتمع. إريكسون يرى أن البحث عن الهوية هو جزء من عملية النمو النفسي والاجتماعي. هو عالم نفس أمريكي ألماني المولد، ولد في ١٥ يونيو ١٩٠٢ وتوفي في ١٢ مايو ١٩٩٤. اشتهر بنظريته عن التطور النفسي الاجتماعي، والتي تعد من أهم إسهاماته في مجال علم النفس. كان إريكسون تلميذا ومحللا نفسيا تأثر بأعمال سيغموند فرويد، إلا أنه قام بتطوير أفكار فرويد وتوسيعها، حيث اعتبر أن النمو النفسي للفرد لا يتوقف عند مرحلة الطفولة، بل يستمر طوال الحياة. يناقش إريكسون في كتابه "الهوية وأزمة الهوية" كيفية تشكل الهوية عبر مراحل مختلفة من العمر وكيفية تأثير الأزمات النفسية في تعزيز أو إضعاف الهوية

ستيوارت هول (Stuart Hall) عالم الاجتماع الثقافي، يرى أن الهوية ليست ثابتة بل هي عملية ديناميكية تتأثر بالعوامل الثقافية والتاريخية. يركز هول على كيف تتشكل الهوية في سياق العولمة والتغيرات الاجتماعية الكبرى، مشددا على أن الهوية متغيرة وتخضع للتحويلات الثقافية والاجتماعية المستمرة. أنثوني جيدنز (Anthony Giddens) يرى أن الحداثة أثرت بشكل كبير على شعور الأفراد بالانتماء. مع زيادة العولمة والتكنولوجيا، أصبح من الصعب الحفاظ على شعور قوي بالانتماء إلى مجتمع محلي، مما أدى إلى بروز هويات وانتماءات متعددة ومتغيرة ويحاول تبين تأثير الحداثة والعولمة على شعور الأفراد بالانتماء إلى مجتمعاتهم المحلية

الهوية والانتماء مترابطان بشكل وثيق. الهوية تساعد الأفراد على تعريف أنفسهم وفهم

مكانتهم في المجتمع، بينما يشعر الأفراد بالانتماء من خلال اندماجهم في جماعات ومجتمعات معينة. الانتماء يمكن أن يكون عاملاً أساسياً في تشكيل الهوية، حيث يتشكل شعور الفرد بذاته بناءً على الجماعات التي ينتمي إليها. رونالد إنغلهارت (Ronald Inglehart) تناول العلاقة بين الهوية والانتماء من خلال دراساته حول القيم الثقافية. يرى إنغلهارت أن التغيرات في القيم الاجتماعية تؤثر على شعور الأفراد بالانتماء إلى مجتمعاتهم، وأن هذا بدوره يؤثر على كيفية تعريفهم لأنفسهم. هناك عدة أمثلة للهوية والانتماء فمثلاً الهوية الوطنية: هي واحدة من أبرز أشكال الهوية الجماعية. الأفراد يشعرون بالانتماء إلى أمة أو دولة معينة بناءً على الهوية الوطنية المشتركة، والتي تتشكل من خلال الثقافة، اللغة، التاريخ، والقيم المشتركة. وكذلك الهوية الدينية: وهي تعد أيضاً عنصراً مهماً في تشكيل الانتماء. يشعر الأفراد بالانتماء إلى جماعات دينية معينة، مما يمنحهم شعوراً بالهدف والمعنى في الحياة. وبالجمله، الهوية والانتماء هما مفهومان متداخلان يعكسان كيفية تعريف الأفراد لأنفسهم وعلاقاتهم بالجماعات والمجتمعات المحيطة بهم. الهوية تساعد الأفراد على تحديد من هم، بينما يمنح الانتماء الشعور بالأمان والاتصال بالجماعة. يتأثر كلا المفهومين بالعوامل الاجتماعية، الثقافية، والسياسية المحيطة، ويشتركان في تشكيل تجربة الفرد في المجتمع ركز ونوس على مسألة الهوية الشخصية والوطنية في سياق الصراعات الاجتماعية والسياسية. في أعماله، تتصارع الشخصيات مع أسئلة حول الانتماء ورفض الهوية المتكررة في ظل الصراعات الداخلية والخارجية

٦. القضايا النسوية:

القضايا النسوية هي مجموعة من الأفكار والمطالب التي تتعلق بالمساواة بين الجنسين والدفاع عن حقوق المرأة في المجالات المختلفة، مثل السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية. ظهرت الحركة النسوية عبر التاريخ في موجات متتالية، وكل موجة ركزت على قضايا محددة. تتناول هذه القضايا قضايا مثل حقوق المرأة في التعليم والعمل، التحرر من القوالب الاجتماعية، والتحرش الجنسي، وغيرها من المواضيع المهمة. الموجة النسوية الأولى بدأت في القرن التاسع عشر واستمرت حتى أوائل القرن العشرين، وكانت تركز بشكل أساسي على المطالبة بحق المرأة في التصويت والتعليم والمساواة القانونية بينما الموجة الثانية ظهرت في ستينيات القرن العشرين وركزت على قضايا أوسع تشمل التحرر الجسدي، الحقوق الإنجابية، والمساواة في مكان العمل. في هذا الدور سيمون دي بوفوار (Simone de Beauvoir)، في كتابها "الجنس الآخر" (The Second Sex)، تناولت فكرة أن الجندر هو بناء اجتماعي، وأن النساء يُجبرن على قبول أدوار اجتماعية معينة نتيجة للهيمنة الذكورية في المجتمع

أما الموجة الثالثة بدأت في تسعينيات القرن العشرين ركزت على التنوع وتعدد الهويات، واهتمت بقضايا النساء من مختلف الأعراق والخلفيات الثقافية، بالإضافة إلى التركيز على التحرر الجنسي والمساواة في الحقوق الإنجابية. وفي هذه المرحلة قدمت جوديث بتلر (Judith Butler) في كتابها (Gender Trouble) نظرية جديدة تتحدى الفكرة التقليدية عن الجندر والجنسانية، مشيرة إلى أن الجندر هو ممارسة متكررة وليس سمة ثابتة. تناقش بتلر

في هذا العمل كيفية أداء الأفراد لأدوارهم الجندرية من خلال السلوكيات المتكررة وكيف يمكن لهذه الأدوار أن تتحدى القواعد المجتمعية التقليدية

ظهرت الموجة الرابعة في العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين ركزت بشكل كبير على وسائل الإعلام والتكنولوجيا، وشملت حركات مثل #MeToo التي سلطت الضوء على قضايا التحرش الجنسي والاعتداءات ضد النساء في أماكن العمل وفي المجتمع بشكل عام. في السنوات الأخيرة، ساهمت حركات مثل #MeToo في فضح حالات التحرش الجنسي والاعتداء على النساء في مختلف القطاعات، وأدت إلى زيادة الوعي بأهمية مواجهة هذه القضايا. وبالجمله القضايا النسوية لا تزال تتطور باستمرار لتشمل موضوعات جديدة وتستجيب للتحويلات الاجتماعية والسياسية. منذ بداياتها في القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا، شكلت الحركة النسوية جسرا نحو تحقيق المزيد من الحقوق والمساواة بين الجنسين في جميع مجالات الحياة

سلط ونوس الضوء على وضع المرأة في المجتمع العربي، حيث تناول قضايا المرأة ودورها المهمش في العديد من أعماله، مثل مسرحية "طقوس الإشارات والتحويلات". ناقش حقوق المرأة وصراعها ضد التقاليد والموروثات الاجتماعية الظالمة

الفصل الثاني: مفهوم القضية السياسية

القضايا جمع قضية، تأتي من فعل "قضى"، أي حكم أو فصل في أمر، كما ذكرنا، وهي: مشكلة كبيرة أو موضوع مهم يحتاج إلى مناقشة وإيجاد حل له.

السياسية هي إدارة شؤون الدولة ورعايتها داخليا وخارجيا، كما أنها تُعرّف بأنها تنازع على النفوذ والقوة ضمن حدود مجتمع معين.

والأمر السياسي هو أمر يتعلق بالسياسة مع أن السياسة يعنى بها معالجة الأمور لغة، ورعاية كافة شؤون الدولة الداخلية والخارجية كما أنها تعرف أيضا بأنها تقوم على تنازع النفوذ والقوة ضمن حدود مجتمع ما.

القضية السياسية (Political Issue) هي مشكلة كبيرة تهم كل الناس في بلد ما، ويختلفون في طريقة حلها. هذه المشاكل تحتاج غالبا لتدخل من الحكومة (Government) أو لوضع قوانين وسياسات جديدة (Public Policy) لحلها.

ببساطة: القضية السياسية هي موضوع يثير الجدل، ومن يملك القوة (Power) هو من يقرر ما إذا كان هذا الموضوع يستحق الاهتمام العام أم لا، وكيف سيتم التعامل معه.

أنواع القضايا السياسية (Types of Political Issues)

يمكن تقسيم القضايا السياسية إلى نوعين رئيسيين:

١. قضايا داخلية (Domestic Issues)

وهي التي تحدث داخل البلد، مثل:

الاقتصاد (Economy): مثل مشكلة البطالة (Unemployment) وتوزيع الثروة بين الناس.

المجتمع (Society): مثل قضايا التعليم (Education)، والصحة (Health)، وحقوق الإنسان (Human Rights)

٢. قضايا دولية (International Issues)

وهي التي تحدث بين الدول المختلفة، مثل:

البيئة (Environment): مثل تغير المناخ (Climate Change).

الأمن (Security): مثل قضايا مكافحة الإرهاب (Countering Terrorism).

لفهم هذه القضايا بشكل أعمق، يستخدم الباحثون أدوات مختلفة:

وهناك عدة تعاريف للقضايا السياسية يتقدم بها النقاد الكبار في مؤلفاتهم في مختلف

اللغات ففي كتاب Political Science: An Introduction للمؤلفين Michael G. Roskin

وRobert L. Cord وJames A. Medeiros، تُعرّف القضايا السياسية بأنها "تلك المشكلات أو

الآزمات التي تؤثر على الجماعات الاجتماعية أو الأمم، والتي يتطلب حلها قرارات حكومية

وتدخلات سياسية" بينما كتاب The Civic Culture للمؤلفين Sidney وGabriel Almond

Verba، يوضح القضايا السياسية على أنها "المشكلات المتعلقة بالتفاعل بين الدولة

والمجتمع، والتي تتعلق بشكل أساسي بتوزيع السلطة والموارد"

الناقد الشهير سامي ندا، يعرفها في كتابه "علم السياسة" بأنها هي مشكلة أو موقف

يتطلب اهتمام الحكومة أو الكيانات السياسية، ويؤثر على مجموعات كبيرة من الناس أو

المجتمع بشكل عام ، والعالم الأديب جون بلاكيرن يقول في كتابه الشهير "الأيدبولوجيا

والسياسة" بأنها غالبا ما تنشأ من تضارب المصالح بين مختلف الفئات الاجتماعية، وهي

تعبّر عن مطالب جماعية للتغيير في السياسات أو القوانين ، والكاتب محمد عبد الغني يعالج هذه في كتابه "السياسة العامة: نظريات وتحليل: بأنها المشكلات التي يتطلب حلها اتخاذ قرارات سياسية تؤثر على المجتمع أو فئات معينة منه" ، وأندرو هايوود يعرفها في كتابه "مقدمة في العلوم السياسية: بأنها المسائل التي تطرح للنقاش العام وتتطلب تدخل السلطات السياسية، مثل قضايا الأمن القومي والعدالة الاجتماعية" ، كما بينها روبرت فيليبس في كتابه المشهور باسم "الحكومة والسياسة: أنها تُعتبر انعكاسا للصراعات الاجتماعية والاقتصادية التي تتطلب حلا سياسيا، وغالبا ما ترتبط بتوزيع السلطة والموارد"

أهم القضايا السياسية التي عالجها ونوس في أعماله الأدبية

١. الفساد والنفاق السياسي

يقول محمد عبد الغني، الناقد الشهير في كتابه "الفساد السياسي وآثاره على التنمية" إن الفساد السياسي هو استخدام السلطة العامة لتحقيق مصالح شخصية بطرق غير قانونية أو غير أخلاقية. يشمل هذا النوع من الفساد مجموعة واسعة من الأفعال مثل الرشوة، واستغلال النفوذ، وسوء إدارة الأموال العامة، والاختلاس . وعلي الحسن أحد كبار النقاد يعرف النفاق السياسي بأنه التناقض بين الخطاب السياسي العلني والممارسات الفعلية التي يقوم بها المسؤولون. يُظهر السياسيون مواقف أو وعودا تدعي الالتزام بالمصلحة العامة أو

القيم الأخلاقية، لكن تصرفاتهم الحقيقية غالبا ما تكون متناقضة مع تلك الادعاءات

فيتضح مما مر أن قضية الفساد والنفاق السياسي هي إحدى القضايا الرئيسية في الحياة السياسية والاجتماعية. تتعلق هذه القضية بالتصرفات التي يقوم بها المسؤولون في الحكومة

أو المؤسسات العامة لتحقيق مكاسب شخصية على حساب المصلحة العامة، إضافة إلى النفاق السياسي الذي يتجلى في تناقض الخطاب السياسي مع الأفعال الفعلية هذه القضية تتنوع إلى عدة قضايا فرعية كما قال فؤاد أحمد في كتابه الفساد السياسي وأنواعه "يمكن تصنيف الفساد السياسي إلى عدة أنواع مثل الفساد الإداري، الفساد الانتخابي، والفساد التشريعي. كل نوع له تأثيرات سلبية على النظام السياسي والاجتماعي والاقتصادي"

٢. تأثير الاستعمار والنضال من أجل الحرية

إن تأثير الاستعمار كما قاله إدوارد سعيد في كتابه الاستشراق: المعرفة، السلطة والهيمنة إنه م يكن مجرد احتلال للأراضي، بل كان له تأثيرات شاملة على بنية المجتمع والاقتصاد. إذ عمل المستعمرون على تفكيك الهياكل الاجتماعية التقليدية، وخلق انقسامات عرقية أو طائفية تُستخدم لتأمين السيطرة على السكان، أما قضية النضال من أجل الحرية فيمكن الاطلاع عليها على حسب قول مهاتما غاندي في كتابه المشهور الهند التي تريد، أنها تحركات حركات مقاومة عديدة تهدف إلى تحرير الشعوب من نير الاستعمار. اتخذت هذه الحركات أشكالاً متنوعة، بدءاً من النضال المسلح إلى حركات المقاومة السلمية التي تهدف إلى تحقيق الاستقلال والحرية

إذن قد تجلى هنا أن قضية تأثير الاستعمار والنضال من أجل الحرية تمثل حكاية الشعوب في سعيها لاستعادة حقوقها وكرامتها. هذه القضية تعكس التحديات المتعددة التي واجهتها الدول في فترة ما بعد الاستعمار، وتؤكد على أهمية النضال الجماعي من أجل تحقيق

العدالة والحرية

٣. الوحدة العربية

قضية الوحدة العربية تتمثل في السعي لتوحيد الدول العربية ضمن كيان سياسي، اقتصادي، وثقافي واحد، يعتمد على الهوية القومية المشتركة، والتاريخ، واللغة. تتنوع التعريفات المتعلقة بها بناء على السياقات السياسية مثل القومية العربية كفكرة توحيدية، والوحدة كتحرر من الاستعمار والتجزئة، والوحدة كوسيلة للتكامل الاقتصادي والسياسي، والوحدة العربية كمطلب شعبي، والوحدة كهوية حضارية

يقول ساطع الحصري حول العربية كفكرة توحيدية إنها حركة سياسية واجتماعية تدعو إلى توحيد الدول العربية في كيان سياسي موحد على أساس الانتماء العرقي واللغوي والثقافي المشترك ومحمد عبد الجابري يبينها بأنها استجابة للتجزئة التي فرضها الاستعمار على العالم العربي، وتهدف إلى استعادة السيادة الوطنية والتخلص من الحدود السياسية المفروضة وفي رأي أحمد يوسف أنها تحقيق التكامل الاقتصادي والسياسي بين الدول العربية لمواجهة التحديات الاقتصادية والتكنولوجية المعاصرة وكذلك هذه القضية ثرية وغنية بعدة تعاريفها ومفاهيمها

٤. الديمقراطية وحقوق الإنسان

إن من أهم المفاهيم للديموقراطية هو ما قاله Dahl Robert A حين يقول في أحد كتبه إنها "نظام حكم يستند إلى مبدأ السيادة الشعبية، حيث يتم انتخاب الحكام من قبل الشعب

عبر آليات انتخابية حرة ونزيهة، وتضمن الديمقراطية حماية حقوق الأفراد وحياتهم" ثم الذي يجب المناقشة هو عن أنواع قضايا الديموقراطية هي كثيرة كما أوردها كبار الباحثين والأكاديميين في كتبهم ومن أهمها ما يلي:

١. قضية المشاركة السياسية: تعد من أكثر العناصر الأساسية للديمقراطية تأثيرا على القرارات السياسية من خلال التصويت والانضمام في الأحزاب السياسية والحركات الاجتماعية

٢. قضية الديمقراطية التمثيلية مقابلة الديمقراطية المباشرة: الديمقراطية التمثيلية تعتمد على انتخاب ممثلين يتخذون القرارات نيابة عن الشعب، بينما الديمقراطية المباشرة تسمح للمواطنين باتخاذ القرارات بشكل مباشر. كل من النظامين له مميزاته وعيوبه، وتثير الأسئلة حول أي منهما يحقق تمثيلا أكثر عدالة لمصالح الشعب

٣. قضية الشفافية والمساءلة: تتضح تصرفات الحكومات والنواب بالشفافية والمساءلة في اتخاذ الإجراءات الضرورية لإخضاعهم للمحاسبة. قضايا الفساد وإخفاء المعلومات تثير تساؤلات حول مدى الشفافية في الأنظمة الديمقراطية

٤. قضية حقوق الإنسان: المزيد من الأنظمة الديمقراطية تواجه تحديات متعلقة بحماية حقوق الإنسان. هذا النوع من القضايا يتناول كيفية توازن الحكومات بين حماية حقوق الأفراد وضمان الأمن القومي، وغالبا ما تثار هذه في حالات فرض قوانين طوارئ أو في مواجهة الإرهاب

وهناك عديد من القضايا الأخرى مثل قضية الديمقراطية الشعبية وقضية الديمقراطية

الاقتصادية وقضية تمثيل الأقليات ولكن لا يسعها هذا المقام وخلاصة ما مر في هذه القضية أنها أمور تتعلق الحكومة المعتمدة على الناس والشعب

٥. التغير السياسي ورفض الجمود

هذا يعني التحولات والتبدلات التي تحدث في ميدان السياسة أو في مؤسساتها في المجتمع، يمكن أن يكون هذا التغير في الإصلاحات السياسية والتحولات الثورية أو الانتقال من نظام حكم إلى آخر، وفي معظم الأحيان هذا التحول يكون ناتجا عن مطالب الأفراد والجماعات من أجل تحسين أوضاعهم وتحقيق العدالة الاقتصادية والاجتماعية أما ما ذكره هنتنغتون في كتابه النظام السياسي في المجتمعات المتغير من أن قضية التغير السياسي عملية ضرورية لضمان استقرار المجتمعات وتحقيق التنمية السياسية كما يؤدي الجمود السياسي إلى تفاقم المشكلات وتوتر الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية

أما رفض الجمود السياسي فيتطلب هذا التغير والحراك ضد الركود السياسي والخمول المجتمعي الذي يعرقل كل التقدم والتطور ويمنع من المضي قدما في سبل تعزيز المشاركة السياسية التعددية

٦. الإعلام والدعاية السياسية

هذه قضية حاسمة بالنسبة إلى الحكومات والأحزاب السياسية بحيث إنها تتعلق بعقلية الشعب والمجتمع من خلال وسائل الإعلام، ونسبة تأثير هذه القضية تتمثل في قدر وكيفية استخدامها للتأثير على الرأي العام وتشكيل وجهات النظر حول القضايا السياسية

الدعاية السياسية كما يعبر عنه إدوارد ببيرنيز هي الاستخدام المنهجي لوسائل الإعلام والاتصالات للترويج لأفكار سياسية أو أيديولوجيات معينة. الدعاية تهدف إلى التأثير في الرأي العام من خلال تحريف الحقائق أو تقديم المعلومات بشكل منحاز لدعم أجندة سياسية محددة. يستخدم السياسيون والحكومات هذه الأدوات لكسب التأييد أو تحييد المعارضة

٧. المرأة والسياسة

يتناول هذه القضية الدور الذي تضطلع به النساء في ميادين السياسة والتحديات التي تواجهها والمشاكل التي تعاني منها وكذلك تأثيرها على اتخاذ القرار والسياسات العامة وهذه القضية تنطوي على عدة أنواع من أبرزها ما يلي:

١. تمكين المرأة: يتناول هذا تعزيز قدرة النساء على المداخلة والمشاركة في عمليات الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية كما يضم حقوقهن وتوفير التعليم لهن وزيادة الوعي بأهمية دورهن في المجتمع ويشكل تمكين المرأة أساسا لتحقيق المساواة بين الجنسين وتمكين النساء من اتخاذ قرارات تؤثر على حياتهن

٢. التمثيل النسائي: هذا يشير إلى وجود النساء في المناصب السياسية سواء في الحكومات المحلية والبرلمان أو في المناصب القيادية أو في المناصب الدولية، وفي صنع القرار ويظل التمثيل النسائي عاملا مهما في تشكيل السياسات التي تعزز حقوق الإنسان

٣. العنف ضد المرأة: تشمل العنف ضد النساء من القضايا الرئيسية التي تؤثر على مشاركتها السياسية والاجتماعية يتضمن العنف الأسري والجنسي والتحرش وهذا العنف من أكبر

القضايا شيوعا وانتشارا وأهم ما يجب حله في أسرع وقت ممكن من خلال حملات توعوية وتشريعات فعالة

١٧. الحركات النسوية: تتضمن هذه المنظمات التي تجمع النساء وتجمع الجهود المبذولة من قبلهم للدفاع عن حقوقهم والحفاظ على مساواتهم. تتنوع أعراض الحركات النسوية وتتوزع أهدافها باختلاف السياقات الثقافية والسياسية ولكنها غالبا ما تتمثل في حقوق العمل والتعليم والرعاية الصحية والتحرش الجنسي

٧. السياسات العامة المتعلقة بالمرأة: تشمل هذه السياسات على الاستراتيجيات الحكومية التي تهدف إلى تحسين أوضاع النساء في المجتمع كما تعد ضرورة لضمان تحقيق المساوات بين الجنسين وتتضمن هذه توفير الرعاية الصحية ودعم التعليم وخلق بيئات آمنة وزيادة فرص العمل

٨. الثورات والتمرد الشعبي

قضية الثورة تشمل تغييرا جذريا تهدف إلى الإطاحة بالنظام السياسي أو الاجتماعي القائم واستبداله بنظام آخر. تندلع الثورة عندما يصل التوتر بين الحكومة والشعب إلى نقطة لا يمكن معها الإصلاح السلمي، مما يؤدي إلى انتفاضات شعبية واسعة

أما الثاني وهو التمرد الشعبي فهذا أحد الأشكال للمقاومة التي قد تكون منظمة أو غير منظمة وتحدث عادة نتيجة للأحوال المتدنية والأوضاع المنحطة الاقتصادية أو الاجتماعية. يختلف التمرد عن الثورة في أنه قد لا يسعى إلى إسقاط النظام بأكمله، بل يهدف أحيانا إلى تحسين ظروف أو إحداث إصلاحات محددة داخل النظام القائم

فالفرق بينهما أن الأول يتسم بأنه شامل وتهدف إلى تغيير النظام السياسي بالكامل بينما

الثاني ينطوي على قضايا محددة وغالبا ما يكون أكثر محليا

٩. العلاقة بين السلطة والجماهير

تشير العلاقة بين السلطة والجماهير إلى العلوم السياسية الاجتماعية وتهدف إلى فهم كيفية

تفاعل الحكومات أو القوى المسيطرة مع المواطنين والجماعات وهذا العلاقة تتوزع إلى عدة

عناصر رئيسية، من أهمها ما يلي:

١. الشرعية: هي تشير إلى اكتساب السلطى لاعتراف الجماهير بها كسلطة قانونية ومشروعية

يمكن أن تعتمد الشرعية على الانتخابات والقوانين أو القيم الثقافية عندما تفقد

السلطة شرعيتها

٢. التفاوض: يمكن أن يتفاوض الطرفان بدون صراعات دائما للوصول إلى حلول ناجمة

وتحدث هذه العمليات والفعاليات بشكل رسمي مثل الانتخابات أو غير رسمي مثل الحوار

المجتمعي

٣. يلعب الإعلام دورا مهما في تشكيل هذه العلاقة حين يستخدمه الحكام للتواصل مع

الجماهير والتوجيه إليهم الرسائل كما تستخدمها الجماهير للتعبير عن آرائها والنقد ولا

يخفى أن تطور الإعلام يزيد من التأثير على السلطة

تطول هذه العناصر مع أن بعضها قد مر مفهومه فيما سبق من الهيمنة والمقاومة والتغير

الاجتماعي وما إليها

١٠. تداخل الدين والسياسة

إن الدين لا يزال محل شرف وشأن في كل الأمم قديما وحديثا حتى لو تعارض هو والسياسة لتقدمها الدين لأن المعتقدات مقدسة تظل غير قابل للرفض لدى كل الأمم لذا يستغله أصحاب السياسة والحكم لتحقيق مكاسب سياسية. يقول آزاد تلال إن قضية تداخل الدين والسياسة يشير إلى العلاقة المعقدة بين المبادئ الدينية والسياسية العامة حيث يمكن أن يتداخل الدين مع تشكيل القوانين والسياسات الحكومية

وهذه القضية تضم عناصر رئيسية أخرى مثل الشرعية السياسية والتأثير الاجتماعي والصراع بين العلمانية والدين، والدين كأداة للسيطرة السياسية أما أولها فهو يعني استخدام القيم والمعتقدات الدينية لتبرير الأنظمة السياسية والقرارات الحكومية بينما الثاني يناقش كيفية تأثير الدين على القيم والمعتقدات الاجتماعية وبالتالي على السياسات الحكومية كما أن الثالث هو الصراع بين العلمانية والدين يظهر هذا بشكل واضح في المجتمعات التي تشهد انقسامًا من الأيديولوجيات العلمانية والدينية وبالتالي يؤدي هذا إلى توترات سياسية

١١. الجور والظلم

يعدّ الجور والظلم من المواضيع الرئيسية والمحورية في مسرحيات سعد الله ونّوس، فهو لا يكتفي بعرضهما كأحداث عابرة، بل يجعلهما نقطة الانطلاق لتحليل الواقع العربي. يستخدم ونّوس التاريخ والتراث العربي كأدوات لتشريح الواقع المعاصر. فمن خلال

مسرحيات مثل "الملك هو الملك" و"مغامرة رأس المملوك جابر"، يعيد صياغة الأحداث التاريخية بطريقة تسلط الضوء على استمرارية القهر والاستبداد في الأنظمة العربية الحديثة. هو يرى أن الجور لا يكمن في شخص الحاكم فقط، بل هو نظام متكامل يعتمد على الخوف والتواطؤ من قبل المحيطين به.

لا يكتفي ونّوس بتصوير الظلم، بل يدعو إلى الوعي به ومواجهته. ففي مسرحية "الفيل يا ملك الزمان"، يرمز الفيل إلى الاستبداد الذي يتقبله الناس كأمر واقع، حتى يصبح جزءاً من حياتهم. والشخصية التي تحاول إيقاظ الناس هي "زكريا"، الذي يمثل صوت العقل والثورة، لكنه يواجه مقاومة من المجتمع الخائف الذي يفضل العيش مع الظلم بدلاً من مواجهته.

١٢. المسؤولية في أمور السياسية

يحمل ونّوس السلطة الجزء الأكبر من المسؤولية عن الواقع المأزوم. ففي مسرحية "الفيل يا ملك الزمان"، ترمز شخصية الملك إلى الحاكم المستبد الذي يعيث في الأرض فساداً، بينما يسلط الضوء على فشل الحاكم في تحقيق العدالة وتوفير الأمن لمواطنيه. ويرى ونّوس أن السلطة ترفض التغيير وتعمل على قمع أي محاولة للثورة أو التمرد، مما يؤدي إلى حالة من اليأس والخضوع.

يحمل سعد الله ونّوس في مسرحياته المسؤولية السياسية على ثلاث جهات رئيسية: السلطة: هي المسبب الرئيسي للظلم، وتحمل المسؤولية الكبرى عن قمع الشعب واستمرار الاستبداد.

المثقف: مسؤول عن دوره في التوعية، ويُلَام أحياناً على ابتعاده عن هموم الناس، لكنه في

الوقت نفسه يُعتبر أداة أساسية للتغيير.

الشعب: ليس بريئاً تماماً، فخضوعه وصمته أمام الظلم يجعله شريكاً في استمراره.

١٣. قوانين الشرطة والسجن

يتعامل سعد الله ونّوس مع الشرطة والسجن في مسرحياته ليس ككيانات قائمة بذاتها، بل كأدوات للقمع والاستبداد في يد السلطة. لا يركّز على قوانينها الداخلية، بل على دورها في ترسيخ الخوف وتجريد الإنسان من إرادته وكرامته.

يظهر الشرطي في مسرحيات ونّوس كشخصية سلبية، أداة في يد السلطة لتطبيق أوامرها بشكل أعمى، حتى لو كانت هذه الأوامر غير إنسانية. في مسرحية "جثة على الرصيف"، يمثّل الشرطي شخصية بيروقراطية جامدة، لا يهّمه إلا تطبيق "القانون" الذي يخدم مصلحة الأقوياء، ويساعدهم على إخفاء الحقائق والتلاعب بالناس. هو لا يمثل العدالة، بل يمثل القوة القاهرة التي تفرض نفسها على الضعيف.

لا يقتصر السجن في مسرح ونّوس على جدران الزنازين، بل هو مفهوم رمزي أوسع يشمل المجتمع بأكمله. فالقمع يفرض على الأفراد سجنًا داخليًا من الخوف والصمت. وقد تناول ونّوس هذا المفهوم في أعمال مثل "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران"، حيث يظهر أن الهزيمة لم تكن عسكرية فقط، بل هي نتيجة لسنوات طويلة من القمع السياسي الذي أدى إلى سجن الشعب في حالة من اللامبالاة والانهزامية.

هذه هي أهم القضايا السياسية التي تشتمل على معظمها أعمال الأديب المسرحي سعد الله

ونّوس وهناك قضايا أخرى ولكن لا يسع المقام الكلام

الفصل الثالث: تحليل القضايا الاجتماعية في مسرحيات سعد الله ونوس المختارة

لا شك أن سعد الله ونوس يُعد من أبرز كتّاب المسرح العربي في القرن العشرين، حيث عُرف بمعالجته للقضايا الاجتماعية والسياسية من خلال أعماله المسرحية. كان يرى في المسرح وسيلة فعّالة لتوجيه النقد وتحفيز الوعي الجمعي تجاه مشكلات المجتمع. وقد عبّر في مسرحياته عن رفضه للظلم والاستبداد، سواء كان سياسياً أو اجتماعياً، من خلال شخصيات تمثل الإنسان المقهور والمضطهد.

كما تناول ونوس قضايا المرأة بشكل واضح، كاشفاً عن الأوجه المختلفة للقمع الذي تتعرض له النساء في المجتمع العربي، وبرز هذا بوضوح في مسرحية "الاغتصاب"، التي ربط فيها بين اغتصاب الأرض الفلسطينية والاعتداء على جسد المرأة، ليمنح النص أبعاداً رمزية متعدّدة للاضطهاد.

إلى جانب ذلك، طرح ونوس مسألة الصراع الطبقي، كما في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان"، حيث يصوّر الشعب كطبقة مسحوقة في مواجهة سلطة مستبدة تمثلها شخصية الملك، مما يعكس رؤية نقدية للبنية الاجتماعية. ولم يغفل ونوس في مسرحياته الحديث عن أزمة الهوية والانكسارات الحضارية التي يعيشها العالم العربي، وقد تجلّى ذلك بشكل خاص في "الاغتصاب"، حيث يتقاطع البُعد القومي مع البُعد الإنساني في معالجة واقع الصراع والانقسام.

هنا نلخص هذه القضايا ثم نفصلها:

قضية الصراع العربي الإسرائيلي

تُعالج مسرحية "الاغتصاب" لسعد الله ونوس قضية الصراع العربي الإسرائيلي من منظور إنساني وسياسي عميق، حيث تسلط الضوء على آثار الاحتلال الإسرائيلي في النفس والجسد الفلسطيني، وتُجسّد معاناة الإنسان العربي تحت سلطة القمع والاغتصاب والاستلاب. وتتميّز المسرحية بطرحها المتوازن، إذ لا تكتفي بإدانة الاحتلال الإسرائيلي فحسب، بل تنتقد أيضا التخاذل العربي والصمت الدولي، لتقدم رؤية مركبة للصراع تتجاوز الخطاب الشعائري إلى استبطان الأسئلة الكبرى حول العدالة، والحرية، والمقاومة. ومن خلال شخصياتها المتقابلة ورواياتها المتضادة، تؤكد المسرحية أن الصراع لم يعد فقط حول الأرض، بل أصبح صراعا على الإنسان وكرامته ووجوده. ٧٥.٥

رقم الاقتباس	الاقتباسات	المسرحية	تفاصيل القضية
١.	"جدعون: أبسلهم إبسالا موشي: اذبحهم ذبحا الأم: ولا تعف عنهم، بل اقتل رجلا وامرأة، طفلا ورضيعا، بقرا وغنما، جملا وحمارا مائير: عليكم ألا ترحموا حتى تدمروا نهائيا ما يسمى بالثقافة العربية، التي سوف نبني	مسرحية "الاغتصاب" (ص: ١٣)	صورة العدوان الإسرائيلي الوحشية ومحاولة الأعداء لتدمير الثقافة العربية

٧٥ ذياب، رابع. "للتزام في مسرحية الاغتصاب لسعد الله ونوس" مجلة دراسات وأبحاث في العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج ١٥، ع ٢٤، ٢٠٢٣، ص ٣١٥-٣٢٤.

		حضارتنا على أنقاضها"٧٦	
٢.	الاصحاب (ص: ٢٥)	"ترفقي بالطفل يا أمه. أذناه الغضتان لا تتحملان هذه العبارات يسمعهما كثيرا حين يكبر"٧٧	الصهيوني يسمع الكراهية تجاه الفلسطينيين من المهد إلى اللحد
٣.	الاصحاب (ص: ٣٧)	"إذا كانوا لا يريدوننا أن نعمل هنا فليبينوا لنا معامل أو يقدموا لنا معونات تنعش البلد (...) دعينا يا مه ولا تفتقي لنا المواجه"٧٨	الابن يعبر عن يأسه من الواقع؛ فالشعارات والخطب عن "الصمود" لا تطعم الناس ولا تحل أزماتهم، بينما الحكام العرب يعيشون في ترف وبذخ في الخارج، والشعب يظل فقيرا بلا عمل أو دعم حقيقي.
٤.	الاصحاب (ص: ٤٦)	"إسحق: في الفترة الأخيرة كثرت عمليات التخريب. (...) أن خير وسيلة لمواجهة الشر هي استئصاله قبل أن يستفحل"٧٩	إسحق يبرر قمع العرب، ويصف مقاومتهم بأنها إرهاب، ويؤكد أن الحل هو استئصالهم منذ البداية بحجة حماية الأمن

٧٦ ونوس، سعد الله /الاصحاب. ط ٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ١٣.

٧٧ ونوس، سعد الله /الاصحاب. ط ٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٢٥.

٧٨ ونوس، سعد الله /الاصحاب. ط ٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٣٧.

٧٩ ونوس، سعد الله /الاصحاب. ط ٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٤٦.

٥.	"من غرفة الانتظار، يأتي جدعون وهو يدفع دلال المقيدة بالسلاسل أجساده" ^{٨٠}	الاغتصاب (ص: ٥٠)	العدوان الإسرائيلي وسخريته من عائلة فلسطينية
٦.	"إسحق: هؤلاء العربيات. من يضمن (...) تعلمناها من بابا. وكان جدعون شديد الهياج" ^{٨١}	الاغتصاب (ص: ٥٢)	أنواع تعذيب الإسرائيليين أبناء الفلسطينيين بما فيهم النساء والأطفال
٧.	إسحق: كانوا يتوالوان عليها (راحيل) وكان ثمة صراخ وشتائم وموسيقى صاخبة. إننا نستخدم الموسيقى في مثل هذه الحالات	الاغتصاب (ص: ٥٢)	صورة اعتياد الإسرائيليين الاضطهادات تجاه النساء وطرب الإسرائيليين فيها
٨.	فجأة بدأ يضيق صدري.. ثم تحول الضيق إلى غضب أعنى، (...) وثديها ثم أوقفني مثير. كان العرق يتصبب مني وكان كلاهما قد فقد وعيه	الاغتصاب (ص: ٥٣)	صورة شنيعة لأعمال الجنود الإسرائيليين الجنسية نحو النساء الفلسطينيين
٩.	"ليس هناك ما أندم عليه أو أتقزز منه. كانت حادثة عرضية مما يقع لنا في كل يوم في عملنا. هؤلاء المخربون أحط أنواع المجرمين" ^{٨٢}	الاغتصاب (ص: ٥٣)	الاضطهادات نحو النساء عادات يومية بالنسبة إلى الجنود الإسرائيليين

^{٨٠} ونوس، سعد الله /الاغتصاب. ط ٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٥٠.

^{٨١} ونوس، سعد الله /الاغتصاب. ط ٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٥٣.

^{٨٢} ونوس، سعد الله /الاغتصاب. ط ٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٥٣.

١٠.	"الدكتور: نعم يا سيد بنحاس.. في تربتنا الصهيونية يعلموننا الكراهية بصورة دؤوبة ولكنهم لا (...) شيء، ويمنع الاختلال، ولكن من هو الإنسان الذي يصير كراهية مطلقة ولا يتداعى؟" ٨٣	الاغتصاب (ص: ٥٤)	كراهية الصهاينة نحو الفلسطينيين تتجاوز كل الحدود
١١.	"منذ فترة أتينا بزوجة أحد المعتقلين، وأقمنا حفلة صاخبة لكن إسحق حاول أن يتفوق في القسوة. أمسك شفرة وراح يشطب (...) الموسقى صاخبة والدم يسيل مع انحناءات الجسد وحلمة نهدها كرزة حمراء ملقاة على الأرض" ٨٤	الاغتصاب (ص: ٧٢)	شدة عنف الجنود الإسرائيليين
١٢.	"إسحق: بل أحاول ملمة حطامي (...) وصانا الرب ألا نعفو عنهم، وأن نقتلهم رجلا وامرأة طفلا ورضيعا بقرا وغنما جملا وحمار" ٨٥	الاغتصاب (ص: ٨٦)	قسوة قلب الأم الإسرائيلية وكراهيتها المطلقة نحو الفلسطينيين
١٣.	"مائير: فجأة بدأت ترى هؤلاء العرب بشرا. ولكن تذكر ماذا	الاغتصاب (ص: ٩٦)	كراهية الإسرائيليين المطلقة نحو الفلسطينيين

٨٣ ونوس، سعد الله. /الاغتصاب. ط ٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٥٤.

٨٤ ونوس، سعد الله. /الاغتصاب. ط ٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٧٢.

٨٥ ونوس، سعد الله. /الاغتصاب. ط ٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٨٦.

ولا يرونهم بشرا		يفعلون والخطر الذي يمثلونه. لو تمكنوا منا لأبادونا. هل تشك في ذلك؟ ^{٨٦}	
ينبغي أن لا تلين قلوب الجنود الإسرائيليين طوال هذا التعذيب القاسي الوحشي	الاغتصاب (ص: ٩٧)	"مثير: ولذا ينبغي أن نكون مادة فولاذية لا تلين ولا تنكسر" ^{٨٧}	١٤.
صورة الاحتلال الإسرائيلي على أراضي الفلسطينيين وصورة تشريدهم وتهجيرهم	الاغتصاب (ص: ٩٧)	"مثير: (في الهاتف) قلت لكم لا حل إلا بالاستيطان المكثف والترويع.. علينا أن نضغط ونضغط حتى نجبرهم على الرحيل. الأمم المتحدة زريبة لا تصلح حتى للخراء" ^{٨٨}	١٥.
بالنسبة إلى الجنود الإسرائيليين لا بد لهم أن لا يبالي بأسرتهم وأن يضحو أنفسهم وأسرهم للدولة	الاغتصاب (ص: ٩٧)	"أسرتنا الفعلية هي الدولة لا الزوجة..." ^{٨٩}	١٦.
فلسفة الاحتلال الصهيوني	الاغتصاب (ص: ٩٩)	"مثير: منذ طفولتي علمني والدي الذي قتله الألمان وهو ينشد الهاتكفا أن اليهود يجب	١٧.

^{٨٦} ونوس، سعد الله. /الاغتصاب. ط ٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٩٦.

^{٨٧} ونوس، سعد الله. /الاغتصاب. ط ٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٩٧.

^{٨٨} ونوس، سعد الله. /الاغتصاب. ط ٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٩٧.

^{٨٩} ونوس، سعد الله. /الاغتصاب. ط ٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٩٧.

		<p>أن يرجعوا إلى أرض إسرائيل، وأن يعيدوا تأسيس مملكتها الكبرى. هذا هو الحق الواضح البسيط الذي يشبه إشراق الشمس ودورة الأيام وكل من يعترض سبيلنا يجب أن نزيله بلا رحمة" ٩٠.</p>	
<p>وجود رجل يهودي في أرض فلسطين يعرف حقيقة العدوان الإسرائيلي</p>	<p>الاغتصاب (ص: ١٠٤)</p>	<p>"سعد الله: بل مؤكد. إذا لم يوجد أمثالك يصبح التاريخ أفقا مظلما" ٩١</p>	١٨.

تحليل قضية الصراع الفلسطيني الإسرائيلي

من المتفق عليه في الأدبيات السياسية والتاريخية أن الصراع الفلسطيني-الإسرائيلي، أو ما يُعرف أحيانا بالصراع العربي-الإسرائيلي، يُعد من أكثر النزاعات المعاصرة تعقيدا واستمرارا. بدأت جذوره في أواخر القرن التاسع عشر مع صعود الحركة الصهيونية، وازدادت حدته بعد إعلان قيام دولة إسرائيل عام ١٩٤٨، الأمر الذي تسبب في نكبة الشعب الفلسطيني وتهجيرهم من أراضيهم. ويتمحور هذا الصراع حول عدة أبعاد متشابكة، تشمل

٩٠ ونوس، سعد الله /الاغتصاب. ط ٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٩٩.

٩١ ونوس، سعد الله /الاغتصاب. ط ٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ١٠٤.

قضايا الأرض، الهوية الوطنية، الدين، الأمن، والسيادة.^{٩٢}

ظهرت الحركة الصهيونية بقيادة تيودور هرتزل بدعوة إلى إقامة وطن قومي لليهود في فلسطين، وقد حظيت بدعم القوى الاستعمارية الكبرى، وعلى رأسها بريطانيا، التي أصدرت وعد بلفور سنة ١٩١٧، متعهدة فيه بتأييد إقامة وطن قومي لليهود على أرض فلسطين، متجاهلة الحقوق السياسية للسكان العرب الأصليين. ونتيجة لذلك، وُضعت فلسطين تحت الانتداب البريطاني بعد الحرب العالمية الأولى، الأمر الذي فتح الباب أمام هجرات يهودية مكثفة إلى الأراضي الفلسطينية، مما ولّد قلقاً متزايداً لدى العرب الفلسطينيين، الذين رأوا في هذا المشروع تهديداً مباشراً لوجودهم السياسي والديمقراطي والثقافي.

وقد ساهمت السياسات البريطانية آنذاك في ترسيخ الانقسام بين العرب واليهود، ومهدت الطريق لصدامات متكررة كانت بدايتها إرهاباً لصراع طويل لم ينتهِ حتى اليوم، بل تعقّد مع الاحتلال المستمر، والاستيطان، وغياب حلول عادلة تضمن الحقوق المشروعة للشعب الفلسطيني.

مع انسحاب بريطانيا من فلسطين عام ١٩٤٨، أعلنت القيادة اليهودية قيام دولة إسرائيل، مما دفع الدول العربية المجاورة إلى التدخل عسكرياً دعماً للفلسطينيين، لتندلع حرب ١٩٤٨ التي انتهت بهزيمة الجيوش العربية وسيطرة إسرائيل على مساحات تفوق ما نص عليه قرار التقسيم الصادر عن الأمم المتحدة عام ١٩٤٧، وقد أدى ذلك إلى تهجير مئات الآلاف من

٩٢ أبو سعدة، نبيل. الصراع العربي الإسرائيلي: الجذور والتطورات. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩١.

الفلسطينيين في ما سُمِّي بـ"النكبة"^{٩٣}.

تُعد قضية الأرض محور الصراع الفلسطيني الإسرائيلي؛ إذ يطالب الفلسطينيون بإقامة دولة مستقلة على حدود ١٩٦٧، تشمل الضفة الغربية وقطاع غزة والقدس الشرقية. في المقابل، تواصل إسرائيل بناء المستوطنات في هذه المناطق، ما يُفقد إمكانية حل الدولتين واقعيته، مع مطالبة إسرائيل بالاعتراف بها كدولة يهودية وضمانات أمنية لمنع تهديدات من فصائل كحركة حماس.

يعاني الفلسطينيون في الضفة الغربية وقطاع غزة من أوضاع إنسانية صعبة نتيجة للحصار والقيود الإسرائيلية، لا سيما في قطاع غزة الذي يخضع لحصار خانق منذ عام ٢٠٠٧، مما أدى إلى انهيار اقتصادي واجتماعي حاد.

الإعلام بدوره يلعب دوراً مركزياً في تأجيج أو تهدئة الصراع، إذ يستخدم كل طرف أدوات الإعلام للترويج لسرديته. وتلعب الدول الكبرى، خاصة الولايات المتحدة والاتحاد الأوروبي، أدواراً فاعلة في تغذية هذا التوازن المختل سواء من خلال الدعم السياسي أو العسكري^{٩٤}.

رغم تصاعد الصراع، ظهرت مبادرات للسلام، من أبرزها "اتفاقية أوسلو" عام ١٩٩٣ بين منظمة التحرير الفلسطينية وإسرائيل، التي نصّت على إنشاء سلطة فلسطينية انتقالية مع تأجيل قضايا رئيسية مثل القدس واللاجئين. إلا أن العقبات، وأبرزها الاستيطان والعمليات

Morris, Benny. *Righteous Victims: A History of the Zionist-Arab Conflict, 1881–2001*. Vintage Books, 2001, pp. 252–257.

Chomsky, Noam. *Fateful Triangle: The United States, Israel, and the Palestinians*. South End Press, 1999, pp. 112–118.

المسلحة، عرقلت تنفيذ الاتفاقية. في عام ٢٠٠٢، طرحت المملكة العربية السعودية "مبادرة السلام العربية" التي عرضت التطبيع مقابل الانسحاب الكامل، غير أن إسرائيل رفضتها حينها.

مع كل ذلك، ما زال السلام بعيد المنال، ويبدو أن تسوية عادلة تتطلب تنازلات متبادلة وضمائنات دولية حقيقية تحفظ حقوق الطرفين وتوقف التصعيد المستمر.

وفي هذا السياق، نجد أن سعد الله ونوس في أعماله المسرحية، ولا سيما "الاغتصاب"، قد تناول الصراع الفلسطيني الإسرائيلي بشكل نقدي وإنساني. حيث عالج في هذه المسرحية قضية اغتصاب الأرض الفلسطينية، وربطها بشكل رمزي باغتصاب الهوية والكرامة. عبّر من خلالها عن رفضه للاحتلال، وبَيّن الانعكاسات النفسية والاجتماعية العميقة لهذا الصراع على الإنسان الفلسطيني^{٩٥}.

تميّزت معالجة ونوس بالشمولية، حيث لم يكتف بإدانة الاحتلال، بل وسّع نقده ليشمل الأنظمة العربية وتخاذلها، مقدّمًا عبر الشخصيات المتعددة مثل "مائير" و"جدعون" و"راحيل" نماذج متباينة تعكس التناقض داخل المجتمع الإسرائيلي نفسه، كما أظهر أصواتا يهودية مناهضة للصهيونية، مفرقا بين اليهودية كدين والصهيونية كأيدولوجيا^{٩٦}.

٩٥ ونوس، سعد الله /الاغتصاب ط ٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ١٢-٤٠.

٩٦ ذياب، رابع. "الالتزام في مسرحية الاغتصاب لسعد الله ونوس". مجلة دراسات وأبحاث في العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج ١٥، ع ٢، ٢٠٢٣، ص ٣١٥-٣٢٤.

قضية الاستبداد والقمع السياسي

تُعد مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" لسعد الله ونوس نموذجاً بارزاً في تصوير الاستبداد والقمع السياسي الذي يُمارس ضد الشعوب باسم السلطة والهيبة. يستعرض ونوس في هذه المسرحية كيف يتم تغييب الوعي الجماعي، ويُفرض الصمت على المجتمع من خلال الخوف، والتهديد، وتحطيم أي محاولة لقول الحقيقة. فالملك في المسرحية يرفض الاعتراف بوجود الفيل في المدينة، ويعاقب كل من يجرؤ على التصريح بالحقيقة، ما يجعل الناس يخشون قول ما يرونه بأعينهم. هذا الإسقاط الرمزي يُظهر كيف تُستخدم السلطة القمعية لنفي الواقع وفرض رواية واحدة مطلقة. ومن خلال هذه الحبكة الرمزية، يُدين ونوس الأنظمة الاستبدادية التي تحتكر الحقيقة وتسكت أصوات العقل والنقد، ويُبرز الدور السلبي للجمعي والتواطؤ الشعبي في استمرار الاستبداد. فالمسرحية لا تكتفي بفضح القمع، بل تدعو إلى الوعي والمواجهة، جاعلة من المسرح أداة للمقاومة ووسيلة لكسر حاجز الخوف.

رقم الاقتباس	الاقتباسات	المسرحية	تفاصيل القضية
١.	"أما الناس فقد سمرهم الخوف، لم يتجرأ أحد على الاقتراب، حتى اختفى بعيداً عن الزقاق" ٩٧	الفيل يا ملك الزمان (ص: ٣)	يصور الكاتب صورة الخوف وعدم الأمان في ديارهم
٢.	آه... هذا الفيل... لماذا داسه الفيل؟ من يعرف ابنتي! نصيبه.	الفيل يا ملك الزمان (ص: ٣)	يصور الكاتب صورة القمع السياسي

٩٧ ونوس، سعد الله. *الفيل يا ملك الزمان*. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣، ص ٣.

٣.	أجارنا الله. أجارنا الله. تأتي الأم لتنادي ابنها فتلم جثته من الطريق.	الفيل يا ملك الزمان (ص:٣)	يصور الكاتب صورة القمع السياسي
٤.	من يستطيع أن يعاقب فيل الملك!	الفيل يا ملك الزمان (ص:٣)	ردود فعل الفلسطينيين نحو هذا القمع
٥.	"آه... يا ويلي.. يا ويلنا جميعا.. لا أمان على طفل ولو وضعته أمه في بؤبؤ العين." ٩٨	الفيل يا ملك الزمان (ص:٣)	عدم الأمان للأولاد الفلسطينيين
٦.	"الأطفال يداسون في الطرقات، ولا أحد يجرأ على الكلام..." ٩٩	الفيل يا ملك الزمان (ص:٣)	عدم الأمان للأولاد الفلسطينيين وعدم جرأة الفلسطينيين لمواجهة هذا العدوان الإسرائيلي
٧.	"لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم. سيدفنونه بلا غسل. وهل بقي منه ما يغسل! يا سيدي. طفل كهذا لا يخشى على طهارته المهم طهارة الروح لا الجسد." ١٠٠	الفيل يا ملك الزمان (ص:٤)	صورة العدوان الإسرائيلي نحو الأطفال الأبرياء حتى لا يبقى في أجسادهم شيء لغسل الميت

٩٨ ونوس، سعد الله. *الفيل يا ملك الزمان*. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣، ص ٣.

٩٩ ونوس، سعد الله. *الفيل يا ملك الزمان*. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣، ص ٣.

١٠٠ ونوس، سعد الله. *الفيل يا ملك الزمان*. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣، ص ٤.

٨.	"على مدّ عمري رأيت كثيرا من الفيلة، لكل ملك فيله، ولكن حتى الآن لم أر كهذا الفيل شرا وخطرسة" ١٠١	الفيل يا ملك الزمان (ص:٤)	يصور ونوس شدة قسوة السلطة
٩.	"يلذ له الشر ويسره، كلما عاث في الأرض فسادا ازداد شراهة. أتعرفون تلك المخلوقات المصاصة للدماء. كلما تكاثرت ضحاياها ازدادت عطشا للدم. مزيدا من الدم.... (يقسو صوته أكثر) مزيدا من الدم... مزيدا من الدم..." ١٠٢	الفيل يا ملك الزمان (ص:٧)	يصور الكاتب شراهة السلطة للقمع والاستبداد وطريهم فيه بغير ندم
١٠.	"رغبته إرادة وما يفعله قانون" ١٠٣	الفيل يا ملك الزمان (ص:٨)	صورة استبداد السلطة الذي لا أحد يتجرأ أن يرفع السؤال عن أفعالهم
١١.	"(مهدئا الضوضاء) ولكن يا جماعة، أصبحت حياتنا لا تحتل ولا تطاق. ما الذي يمكن أن يخيفنا أكثر من هذا البلاء المقيم؟ التهديد كالسيف فوق رؤوسنا. والضحايا تتزايد من يوم إلى آخر" ١٠٤	الفيل يا ملك الزمان (ص:٩)	شوق الشعب الفلسطيني إلى التحرر من قيود السلطة القاهرة

١٠١ ونوس، سعد الله. *الفيل يا ملك الزمان*. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣، ص ٤.

١٠٢ ونوس، سعد الله. *الفيل يا ملك الزمان*. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣، ص ٧.

١٠٣ ونوس، سعد الله. *الفيل يا ملك الزمان*. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣، ص ٨.

١٠٤ ونوس، سعد الله. *الفيل يا ملك الزمان*. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣، ص ٩.

تحليل قضية الاستبداد والقمع السياسي

يُعدّ الاستبداد السياسي من القضايا المحورية في الأدب المسرحي العربي الحديث، إذ يستخدم المسرح كأداة نقدية لكشف ممارسات القمع وتعرية الأنظمة التسلطية في المجتمعات العربية. وقد برز الكاتب السوري سعد الله ونوس كأحد أبرز المسرحيين الذين تناولوا هذا الموضوع بعمق وجرأة، مقدّماً مسرحاً ملتزماً يوظّف الرمز واللغة المسرحية لكشف علاقات السلطة ومظاهر الاستعباد في البنى السياسية والاجتماعية.

في هذا السياق، تأتي مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" (1969) "كنموذج لقراءة نقدية للسلطة السياسية العربية. تدور أحداث المسرحية في مدينة خيالية يحكمها ملك استبدادي، يُمثله "الفيل" كرمز مجازي للقوة الغاشمة، حيث يعيث هذا الفيل فساداً وخراباً في المدينة، منتهكا حياة الناس اليومية دون حسيب أو رادع. غير أن السكان، رغم إدراكهم للمأساة، يعجزون عن المواجهة، ويغلب عليهم الصمت والخوف^{١٠٥}.

يتجلّى القمع في هذه المسرحية من خلال علاقة الشعب بالسلطة، حيث يختار الأهالي عدم المجابهة المباشرة للملك، بل يقدّمون مطالبهم بلهجة تهكمية مملوءة بالتزلف، كما في القول: "نحن نحب الفيل يا ملك الزمان... ولكن فكرنا أن نزوّجه كي ينجب لنا آلاف الأفيال"^{١٠٦}. هذه العبارة تكشف عن مستوى الانكسار الجماعي، إذ يحاول الناس التستر على مطالبهم بلغة المديح والخضوع، ما يدل على عمق القمع النفسي والمؤسسي الذي يعيشونه.

١٠٥ ونوس، سعد الله. *الفيل يا ملك الزمان*. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣.

١٠٦ ونوس، سعد الله. *الفيل يا ملك الزمان*. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣. ص ٤٥-٦٠.

يرمز الفيل في المسرحية إلى السلطة المطلقة التي لا يمكن محاسبتها، بينما يمثل الملك وجه الديكتاتور الذي يدّعي حماية الناس بينما يشرعن ممارسات الفيل. من جهة أخرى، فإن تردّد الأهالي في مقاومة الواقع المفروض عليهم، يسلّط الضوء على الخوف الجماعي كأداة تضمن استمرار الاستبداد. وهذا ما يجعل ونوس لا يحمل المسؤولية للحاكم وحده، بل يعري أيضا دور الشعوب في تكريس الطغيان بصمتها وخضوعها.

يستخدم ونوس في هذه المسرحية الرمزية المكثفة بوصفها أداة للتجاوز على الرقابة، وتمير رسائل سياسية واجتماعية ضمن قوالب فنية. هذه الرمزية تمنح النص بعدا فلسفيا يسمح بتعدّد التأويلات، وتجعل من المسرحية منصة مفتوحة للتفكير في العلاقة بين الحاكم والمحكوم، والخوف والسلطة، والنقد والخضوع.

قضية الاغتراب والانفصال

يُشكّل الاغتراب والانفصال أحد المحاور النفسية والاجتماعية العميقة في مسرحية *الاغتصاب* و أعمال سعد الله ونوس الأخرى، إذ لا يقتصر فيها الصراع على بعده السياسي أو الواقعي، بل يمتد لي طال الوجدان الإنساني للشخصيات، التي تعيش في حالة من الانفصال الحاد عن ذاتها ومحيطها. يُقدّم ونوس في هذه المسرحية صورا متباينة للاغتراب، أبرزها اغتراب الفلسطيني عن أرضه وهويته، حيث يتحوّل الوطن المغتصب إلى جرح نفسي لا يندمل، ويمثّل الاحتلال الإسرائيلي حاجزا ماديا ومعنويا يفصل الإنسان الفلسطيني عن تاريخه وأحلامه ومستقبله. تظهر هذه الحالة جليّا في شخصية إسحق، الطفل الذي يُربّى بعيدا عن أمه، ويفقد تدريجيا الرابط العاطفي مع هويته الأصلية، نتيجة سياسات الاحتلال

والتهويد القسري. وتتجلى مظاهر الانفصال أيضا في الشخصيات الإسرائيلية التي تواجه صدمات نفسية نتيجة العنف الممنهج الذي تُمارسه، حيث يفقد الجنود قدرتهم على الشعور بالإنسانية نتيجة تغلغل ثقافة الكراهية في وعيهم. يقدم ونوس بذلك رؤية مأساوية مزدوجة: الفلسطيني مغترب عن أرضه، والإسرائيلي مغترب عن إنسانيته. وهكذا تصبح المسرحية صرخة ضد كل أشكال القطيعة – بين الإنسان وتاريخه، بين العقل والعدالة، وبين الأرض وساكنيها.

رقم الاقتباس	الاقتباسات	المسرحية	تفاصيل القضية
١.	"أصواتهم مفككة لم تتحد بعد. بعضهم يبدأ متأخرا بعضهم يخطئ في العبارة، وبعضهم يقول عبارات أخرى. يتضح التفكك ويزداد فقرة بعد الأخرى" ١٠٧	الفيل يا ملك الزمان (ص: ١١)	كلمتهم لا تتحد ولا تتفق لشعور الانفصال
٢.	"الفارعة: اصطحبت معي ضيفا ساحرا. انظري كم هو جميل! دلال: من هو؟ الفارعة: طفل يبدأ حياته بلا مأوى دلال: وأهله؟ الفارعة: أدخلوا أمه إلى المستشفى....." ١٠٨	الاغتصاب (ص: ١٤)	عزلة طفل فقدت أمه وأهله
٣.	"لا أدري ماذا أفضل. كل ما أريده هو أن يعود. لو تعرفين كم أشعر بالوحشة والخوف في غيابه... لم يمض على زواجنا	الاغتصاب (ص: ١٦)	شعور الوحشة والخوف

١٠٧ ونوس، سعد الله. *الفيل يا ملك الزمان*. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣، ص ١١.

١٠٨ ونوس، سعد الله. *الاغتصاب*. ط ٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ١٦.

		إلا ثلاثة أشهر. وحين ضمتنا هذه الغرفة في ليلتنا الأولى أحسست أنني أضعف من أن أتحمل سعادتي. لم تهمني معارضة أهلي، ولا لغط الناس حولي كنت أفكر فقط في الأيام البهية التي سنجيها معا. هو وأنا وهذا العش. لم يخبرني شيئا. ولم أعرف أن له حياة سرية هي الأعلى وهي الأهم." ١٠٩	
شعور الاغتراب والانفصال عن الأرض والمجتمع	الاغتصاب (ص: ٢١)	"الدجاجة لها بيت بيت الدجاجة اسمه القن. الأرنب له بيت بيت الأرنب اسمه الحجر. العصفور له بيت بيت العصفور اسمه العش الفلسطيني لا بيت له. والخيام والبيوت التي يحيا فيها، ليست بيت الفلسطيني. بيت الفلسطيني يحيا فيه عدو الفلسطيني..." ١١٠	٤.
حالة من الصراع الداخلي والمشاعر المعقدة من الاغتراب والانفصال	الاغتصاب (ص: ٦١)	"(تخرج دلال.. وتبقى الفارعة) الفارعة: وانضمت إليهم، حملت يأسها كالحقيبة وانضمت إليهم. بقي معي مفتاح وغرفة فيها رائحة منزلية، وعبارة لا ينقطع لها رنين. إما نحن وإما هم" ١١١	٥.
شعور العزلة	الاغتصاب (ص: ٨٤)	"إسحق: أعرف أنك تقاسين. وأن حياتنا تتدهور. ولكن... كنت آمل ألا تتخلي عني.	٦.

١٠٩ ونوس، سعد الله. الاغتصاب. ط ٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ١٦.

١١٠ ونوس، سعد الله. الاغتصاب. ط ٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٢١.

١١١ ونوس، سعد الله. الاغتصاب. ط ٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٦١.

لجندى إسرائيلي		لو تعلمين كم أنا بحاجة إليك... لا... لا... لا أحاول أن أستدر شفقتك، فالشفقة تزيد وضعنا زيفاً. إني وحيد.. وكم هو فظيع أن يكون الرجل وحيداً مع عجزه. ألا تقولين شيئاً؟" ١١٢	
يصف حالة من الاضطراب والقلق العميق، تترافق مع شعور بالعمالة والغموض في التعامل مع الآخرين.	المقهى الزجاجي (ص: ١٧)	"أنسي: (ينضاف إلى القلق الشعور بالوحدة) ولكن.. كيف أعبرك عن الأمر. (يتردد لحظة) ألا ينظرون إليك أحياناً بعيون غريبة.. لا تفهم ما يدور في أعماقها الغامضة؟" ١١٣	٧.
يبرز فيه التعب والتوحد، إلى جانب رغبة في الهروب أو الراحة المؤقتة من خلال تدخين النرجيلة	المقهى الزجاجي (ص: ١٨)	"أنسي: (يوالي اللعب آلياً. فيما يتفاقم الاضطراب بروزا في عينيه الرمادتين) ربما. (...) ويقدمه بحركة احترام. أنسي يتناول المرشف بيد لاهفة ويرشف بشرهة عدة أنفاس متلاحقة باحثاً عن دخان التبغ الذي بدأ يكون سحابة فوق ماء النرجيلة المقرقر)" ١١٤	٨.

١١٢ ونوس، سعد الله /الاعتصاب ط ٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٨٤.

١١٣ ونوس، سعد الله /المقهى الزجاجي. بيروت: دار الآداب، ١٩٩١، ص ١٧.

١١٤ ونوس، سعد الله /المقهى الزجاجي. بيروت: دار الآداب، ١٩٩١، ص ١٨.

تحليل قضية الاغتراب والانفصال

تبرز في هذه العبارات المقتبسة من أعمال ونوس المختلفة كثافة قضايا الانفصال والاضطراب، ويعبر ونوس عن الأزمات الوجودية والسياسية التي تعاني منها الشعوب العربية، مع التركيز على موضوعي الاغتراب والانفصال بين الفرد والمجتمع، وبين الإنسان وهويته.

الاغتراب، كما تم تعريفه في الفصل الأول، هو حالة نفسية واجتماعية يشعر فيها الإنسان بانفصاله عن محيطه أو ذاته، وقد يتخذ هذا الانفصال بعدا عاطفيا أو فكريا، أو حتى جسديا، ما يؤدي إلى شعور دائم بالغربة وعدم الانتماء. الشخص المغترب يعاني من فقدان القدرة على التفاعل الإيجابي مع بيئته ومجتمعه، ويشعر بأنه مجرد كائن غريب يعيش في فضاء لا يعترف به ولا يرحب به. هذا الشعور قد يتخذ أبعادا متعددة، سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي أو الثقافي، وغالبا ما يقود إلى فقدان الهوية وغياب الدافعية وفقدان الإيمان بالقيم.

يتجلى هذا الشعور في مسرحيات ونوس بشكل بارز، حيث تتكرر صور العجز والإحباط التي يعيشها الأفراد في ظل أنظمة سياسية قمعية أو ظروف اجتماعية خانقة. يعاني أبطال ونوس من انعدام الحيلة في مواجهة واقع لا يُحتمل ولا يُمكن تغييره. ويتضح ذلك في صور الاغتراب السياسي، حيث يشعر الأفراد بأنهم لا يملكون أي تأثير على الأحداث الجارية، بل هم مجرد أدوات في يد أنظمة قمعية تستثمرهم وتُسقط عنهم إنسانيتهم. أما الاغتراب الاجتماعي، فيتمثل في الشخصيات التي تعيش في عزلة روحية وسط مجتمعات لا تفهمها أو ترفضها أو

تسلّمها حقها في الاختلاف.

في مسرحية *الاغتصاب*، يتجلى هذا الاغتراب بصورة مكثفة، إذ يُصوّر أبطال المسرحية كممزقين نفسيا واجتماعيا بين واقع قاس لا يُطاق، وبين رغبة خافتة في المقاومة والكرامة. يعيش الفلسطينيون في هذا النص حالة من الاغتراب المزدوج: اغتراب عن الوطن المسلوب، واغتراب عن ذواتهم في ظل الاحتلال. يتجسد هذا الشعور في شخصية "دلال"، التي تتعرض لاغتصاب جسدي ومعنوي، وتتحوّل إلى رمز لكل من فقد وطنه وشرفه وهويته. تقول الفارعة، في إحدى العبارات الرمزية:

"الدجاجة لها بيت... الفلسطيني لا بيت له. والخيام والبيوت التي يحيا فيها، ليست بيت الفلسطيني. بيت الفلسطيني يحيا فيه عدو الفلسطيني"،^{١١٥} وهذا التعبير يختزل مأساة شعب يعيش على أرضه دون أن يشعر بالانتماء، ويُعامل كغريب في وطنه.

كما تمثل شخصية "راحيل"، التي تنتمي إلى المجتمع الإسرائيلي، نموذجا مختلفا للاغتراب، إذ تُعاني من تصدّع داخلي ناتج عن إدراكها زيف السلطة التي تنتمي إليها شكليا. فهي تشعر أنها غريبة عن المؤسسة التي كانت تؤمن بها، خاصة حين تكتشف حجم الظلم الممارس باسمها، ما يجعلها تنفصل وجدانيا عن مجتمعها. أما شخصية "إسحق"، الجندي الإسرائيلي، فهي مثال على أن الاغتراب لا يقتصر على الضحايا، بل يشمل الجلادين أنفسهم، إذ يفقد إنسانيته ويتحوّل إلى أداة تُنفذ ما يُطلب منها دون تفكير، في نظام سياسي لا يرحم، كما يُشير ونوس إلى أن هذا النظام لا يُنتج أفرادا أحرارا بل كائنات مشوهة نفسيا.

^{١١٥} ونوس، سعد الله *الاغتصاب*. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٦٥.

ويُبرز ونوس هذا الصراع النفسي من خلال أسلوب حوارى داخلى يعكس التمزق بين ما يعيشه الإنسان في أعماقه وما يُضطر إلى إظهاره أمام المجتمع. هذا التناوب بين الحديث الداخلى والخارجى يجعل المتلقى يشعر بالفجوة الكبيرة بين الوعي الذاتى والواقع المفروض. أما في مسرحية *المقهى الزجاجى*، فينقلنا ونوس إلى شكل آخر من أشكال الاغتراب، يتمثل في الانفصال الوجودى، حيث تتحول الحياة إلى رتابة لا طائل منها، والمكان إلى مرآة لليأس والانغلاق. الزبائن يأتون إلى المقهى كل يوم، يمارسون حياتهم كما لو أنهم في انتظار شيء لا يأتي. يصف ونوس ذلك بالقول:

"قد تكون هذه هي نهاية العالم لهؤلاء الناس. هل سيأخذ أبناؤهم أماكنهم بعد أن يذهبوا؟ أم أن شيئاً سيتغير؟ هل سينفجر البركان؟ يمكننا أن نراه من خلال الحيطان الزجاجية. نراه يسقط على رؤوسنا"^{١١٦} وهذا الوصف يُجسد شعور الجماعة بالعبث واللاجدوى في عالم فقد معناه وهدفه.

في اقتباس آخر، يقول الكاتب:

" يغمض عينيه في تعب وتوحد... أنسى يتناول المرشف بيد لاهفة ويرشف بشرافة عدة أنفاس متلاحقة"^{١١٧}، وهي لحظة تكثف التعب النفسى والانفصال عن الواقع، حيث يبحث الإنسان عن لحظة هروب مؤقت من وجود خانق، حتى ولو من خلال طقس اعتيادى كالتدخين.

^{١١٦} ونوس، سعد الله. *المقهى الزجاجى*. بيروت: دار الآداب، ١٩٩١، ص ٣٣.

^{١١٧} ونوس، سعد الله. *المقهى الزجاجى*. بيروت: دار الآداب، ١٩٩١، ص ٣٣.

وعليه، فإن سعد الله ونوس لم يُقدّم الاغتراب كموضوع ثانوي، بل جعله محورا وجوديا في نصوصه، يعكس من خلاله التمزق الإنساني الذي تعانيه الشخصية العربية المعاصرة، سواء بسبب الاحتلال، أو القمع، أو العزلة الاجتماعية، أو الفراغ الوجودي. فاغتراب الشخصيات في أعماله هو تمثيل صادق لاغتراب الشعوب التي تبحث عن هوية وكرامة في عالم يزداد قهرا وتعقيدا.

قضية الهوية والانتماء

تتناول مسرحية *الفيل يا ملك الزمان* ومسرحية *الاغتصاب* إشكالية الهوية والانتماء في سياق مجتمعي يعيش تحت سطوة القمع السياسي والخوف الجماعي أيضا. تعكس المسرحية كيف أن السلطة الاستبدادية تؤثر في تشكيل وعي الأفراد، وتعيد صياغة مفهوم الانتماء من علاقة طبيعية بالأرض والمجتمع إلى علاقة قسرية بالسلطة. يظهر في العاملين كيف يفقد الناس هويتهم الفردية والجمعية تحت تأثير التكرار والخضوع، إذ يتماهى السكان مع الظلم حتى يصبح جزءا من يومياتهم، ويعتادونه إلى حد الدفاع عنه أحيانا. إن الشعور بالانتماء في هاتين المسرحيتين لا ينبع من قناعة أو ارتباط حر، بل من خوف راسخ يدفع الأفراد إلى الانسلاخ عن ذواتهم، وتبني خطاب السلطة بوصفه طريقا للنجاة.

في هذا السياق، تُبرز المسرحيتان التحوّل التدريجي للهوية الجمعية نحو التواطؤ مع الظلم، حيث تتآكل ملامح الشخصية الحرة، ويتحوّل الأفراد إلى كائنات طيّعة تعيد إنتاج الخضوع، مما يؤسس لمجتمع فقد صلته الحقيقية بجذوره وقيمه. الجدول الآتي يوضح بعض العبارات المسرحية التي تجسد هذه التحولات بعمق، وتكشف عن تجليات الهوية والانتماء في ظل

رقم الاقتباس	الاقتباسات	المسرحية	تفاصيل القضية
١.	"مساكن الناس تنهدم، وتتركهم بلا مأوى الأطفال يداسون في الطرقات بلا ذنب.. الأرزاق تسبى وتضيع.. النخيل.. الماشية..." ١١٨	الفيل يا ملك الزمان (ص: ٩)	يصور الدمار والتشرد والظلم الاجتماعي مما يؤدي إلى فقدان الأمان والانتماء
٢.	"الفارعة: هم يذبحون ونحن نتوالد. هم ينسفون ونحن نهض من بين الأنقاض. ما عدنا نولول. وأنا التي كنت نائحة في المآتم أقلعت عن النواح. هذا العالم الأناني لا يبالي بالضحايا، ولا يميز العدالة إلا إذا كانت مقاتلة جسورا. لا... ما عدنا نولول.. والحق لا يضيع ما دام وراءه مطالب" ١١٩	الاعتصاب (ص: ١٤)	الشعور بالضحية والاستسلام وشعور المقاومة والصمود
٣.	"الفارعة: الثمن مقرر قبل أن يولد. وكما يقولون، من ليس له وطن، ليس له في الأرض مقام" ١٢٠	الاعتصاب (ص: ١٥)	فقدان الجذور والمكانة في العالم، مما يجعل الإنسان بلا مأوى أو

١١٨ ونوس، سعد الله. *الفيل يا ملك الزمان*. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣، ص ٩.

١١٩ ونوس، سعد الله. *الاعتصاب*. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ١٤.

١٢٠ ونوس، سعد الله. *الاعتصاب*. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ١٥.

		استقرار، وكأنه بلا هوية أو وجود حقيقي
٤.	"لم يغتصبوا بلادنا لكي يوفروا لنا الأمان. إنهم يريدون الأرض وخدماتهم تخلوا عن هويتهم وقبلوا العمل بلقماتهم..." ١٢١	الاعتصاب (ص: ١٨) إن هدف المحتل ليس توفير الأمان أو تحقيق العدالة، بل استغلال الأرض وتحويل أهلها إلى أدوات وخدم والهوية تتعرض لتهديد مزدوج
٥.	"الفارعة: أنا فلسطينية. يناديني الناس فارعة. زوجي الأول مات مسلولا.." ١٢٢	الاعتصاب (ص: ٢٠) تؤكد الفارعة على هويتها الوطنية رغم الظروف الصعبة التي تعيشها. هذه الهوية ليست مجرد تعريف جغرافي، بل هي تعبير عن تاريخ وثقافة ومعاناة الشعب الفلسطيني
٦.	"(مهدئا الضجيج، ومحاولاً السيطرة على الجمع) كما قلت لكم مرارا. المهم هو النظام، أن نكون كلمة واحدة وصوتا واحدا. كلما اتحدت أصواتنا ازداد تأثيرها، واشتد وقعها. ندخل هكذا.. (يمثل ما يقول) ننحني أمام الملك بكل	الفيل يا ملك الزمان (ص: ١١) يحاول زكريا لاتحاد كلمات الشعب المفككة وإذن يستعيد شعور الهوية والانتماء

١٢١ ونوس، سعد الله. *الاعتصاب*. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ١٨.

١٢٢ ونوس، سعد الله. *الاعتصاب*. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٢٠.

		احترام وأدب. ثم أصرخ بملء فمي، الفيل... يا ملك الزمان" ١٢٣	
شعور فقدان الأرضي والهوية والانتماء إلى وطن ويتمنى الموت من هذه المصائب	الاغتصاب (ص: ٦٠)	"دلال: أرضنا التي لا نملك فيها حتى أجسادنا الفارعة: أعرف أن تجربتك كانت قاسية دلال: الأرض لا تتسع لنا ولهم إما نحن وإما هم دلال: الأرض أضيق من القبر إذا لم يزولوا. إما نحن إما هم" ١٢٤	٧.

تحليل قضية الهوية والانتماء

تُعدُّ قضية الهوية والانتماء من أبرز الإشكاليات التي طرحها سعد الله ونوس في أعماله المسرحية، وهي إشكالية متجذرة في السياق العربي العام، حيث تشكلت هذه الهوية ضمن صراعات داخلية وخارجية منذ بداية القرن العشرين، وتفاقت في ظل الاستعمار، ثم الاحتلال، فالاستبداد. ولئن كانت الهوية مفهوما مركزيا في الفكر العربي الحديث، فإن ونوس عالجه بأسلوب فني درامي، مزج فيه بين الرمزية والواقعية، واستعرض من خلاله مشاعر الاغتراب والانفصال وفقدان الانتماء، مقابل محاولات استعادة الكرامة وتعزيز الذات

١٢٣ ونوس، سعد الله. *الفيل يا ملك الزمان*. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣، ص ١١.

١٢٤ ونوس، سعد الله. *الاغتصاب*. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٦٠.

نشأ ونوس في بيئة عربية مأزومة، شهدت الهزائم الكبرى في منتصف القرن العشرين، بدءاً من نكبة فلسطين سنة ١٩٤٨، ثم نكسة يونيو ١٩٦٧، وصولاً إلى تدهور المشروع القومي العربي، وتفاقم الاستبداد السياسي والاجتماعي^{١٢٦}. لم يكن ونوس مفكراً أكاديمياً يكتب تنظيرات فكرية، بل كان مسرحياً جعل من المسرح منبراً لنقد الواقع، وتشريح أزمات الذات والمجتمع. وقد كانت الهوية والانتماء في صلب هذه الأزمات، باعتبارهما عنصرين يتشكلان من العلاقة بين الفرد والمكان، بين المواطن والسلطة، بين الإنسان والرمز.

في مسرحية/الاعتصاب، يعالج ونوس قضية الهوية الفلسطينية التي تم انتزاعها من أصحابها الأصليين بفعل الاحتلال الإسرائيلي^{١٢٧}. يُظهر النص كيف أن اغتصاب الأرض الفلسطينية لا يقتصر على الجغرافيا، بل يمتد ليشمل الذات والكرامة والهوية. الأرض، في هذه المسرحية، ليست مجرد مساحة مكانية، بل هي مرآة لوجود الإنسان الفلسطيني، ولانتمائه الثقافي والروحي والتاريخي. وعندما تُغتصب الأرض، يُغتصب معها كل شيء. تظهر الشخصيات في المسرحية – مثل "دلال" و"إسحق" و"راحيل" – في حالة من التيه والتمزق الوجودي.

في المقابل، يحاول ونوس أن يُظهر أن الهوية لا تُفقد تماماً، بل تُقمع، وتبقى كامنة تنتظر من

١٢٥ ونوس، سعد الله. *بيانات لمسرح عربي جديد*. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٦.

١٢٦ العظمة، صادق. *النقد/الذاتي بعد الهزيمة*. بيروت: دار الطليعة، ١٩٦٨.

١٢٧ ونوس، سعد الله. *الاعتصاب*. ط٢، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥.

يحييها. فشخصية "راحيل"، رغم انتمائها الظاهري إلى دولة الاحتلال، تتبرأ من أفعال الجيش وتكتشف أنها لا تنتمي لهذا الكيان الذي يمارس العنف باسمها. وكذلك "الدكتور أبراهام"، الذي يمثل صوت الضمير داخل المجتمع الإسرائيلي، يدرك أن الاحتلال يغتال إنسانية الجميع – الضحية والجلاد معا. بذلك، يُقدم ونوس الهوية كفعل أخلاقي، لا كتصنيف سياسي أو عرقي.

أما في مسرحية *الفيل يا ملك الزمان*، فإن الهوية تتآكل بفعل الاستبداد السياسي^{١٢٨}. يعيش أفراد الشعب تحت حكم ملك يرسل "فيلا" ضخما يجوب المدينة ويعيث فيها فسادا، يدمر البيوت، ويقتل الأبرياء، لكن الناس يخشون حتى الاعتراض. يعكس هذا الوضع فقدان الناس لشعورهم بالانتماء إلى الدولة أو الوطن، لأن السلطة نفسها أصبحت عدوا لهم. يتجلى غياب الانتماء في اضطراب السكان إلى التظاهر بأنهم يحبون الفيل، ويجدون له الأعذار، بل ويقترحون تزويجه كي يلد المزيد من الأفيال، في اقتباس ساخر يُظهر عمق التناقض بين الحقيقة والخضوع القسري.

في هذا النص، لا يشعر المواطن بانتمائه إلى دولة تحميه، بل إلى سلطة تسحقه. الهوية هنا لا تُصاغ من خلال التاريخ أو الثقافة، بل من خلال الخوف. يحاول ونوس أن يقول إن الاستبداد يُفرغ الهوية من معناها، ويخلق مجتمعا مشوها، يعيش فيه الناس في حالة من الاغتراب الجماعي. ورغم أن النص يبدو رمزيا، إلا أن أبعاده السياسية والاجتماعية واضحة؛ إنه نقد للنظم العربية التي حكمت شعوبها بالقمع، وجعلتها عاجزة عن المطالبة بأبسط

^{١٢٨} ونوس، سعد الله. *الفيل يا ملك الزمان*. دمشق: وزارة الثقافة السورية، ١٩٧٨.

حقوقها.

في نصوص أخرى مثل طقوس الإشارات والتحوّلات ويوم من زماننا، يستمر ونوس في تحليل مأزق الهوية، لكن من زوايا جديدة. في طقوس الإشارات والتحوّلات، تتصارع الشخصيات بين الانتماء إلى النظام الأبوي والديني، وبين رغبتها في التحرر الذاتي، وهو ما يعكس الهوية الجنسية والاجتماعية المقهورة. أما في يوم من زماننا، فتُطرح قضية الانتماء السياسي، والانتماء إلى الجماعة في مقابل الانتماء إلى الضمير الشخصي.

قضية التفاوت الطبقي والفقر

تُسلّط مسرحيات سعد الله ونوس الضوء على واقع اجتماعي مختل تسوده الفروق الطبقية الحادة، ويُستخدم فيه الفقر كأداة لقمع الشعوب وإخضاعها. ففي هذا العمل، لا يُصوّر الفقر بوصفه مجرد نقص مادي، بل باعتباره آلية من آليات القهر السياسي والاجتماعي. يُظهر ونوس أن السلطة المستبدة تُبقي الشعب في حالة من العوز والاحتياج المتواصل، كي لا يتفرغ الناس للمطالبة بالحرية أو العدالة. في ظل حكم الملك، تنعدم العدالة الاجتماعية، حيث يعيش الشعب تحت وطأة الجوع والخوف، بينما تستمر السلطة – ممثلة بالفيل والملك – في قهرهم واستغلالهم. تظهر الطبقات الدنيا في المسرحية في صورة أفراد مسحوقين لا يملكون حتى القدرة على التفكير الجماعي أو الاعتراض، وهو ما يعكس حالة الانهيار الاجتماعي والطبقي التي أراد ونوس نقدها. في هذا السياق، تصبح الطبقة والفقر أدوات رمزية لفهم آليات الاستبداد واستمراريته.

رقم الاقتباس	الاقتباسات	المسرحية	تفاصيل القضية
١.	"(الصوت عنيف وساخط) ما هذا ؟ حالة لا تطاق، ولا تحتمل (يلتفت إليه الجميع بخشية وحذر) ألا يكفي ما نحن فيه. فقر وعذاب" ١٢٩	الفيل يا ملك الزمان (ص: ٥)	تصوير المعاناة التي تعيشها الطبقات الفقيرة بسبب الأزمات الاقتصادية والاجتماعية
٢.	"أوبئة مجاعات ضرائب تفوق كسبنا الهزيل" ١٣٠	الفيل يا ملك الزمان (ص: ٥)	تصوير المعاناة التي تعيشها الطبقات الفقيرة بسبب الأزمات الاقتصادية والاجتماعية
٣.	"لولا حلم الله لقضي عليه. ظهره متورم" ١٣١	الفيل يا ملك الزمان (ص: ٥)	تصوير الذلة والمهانة أمام السلطة
٤.	"علفت خروفي ثمانية أشهر. دفع لي القصاب عبد الهادي ثماني مجيديات فلم أبعه، وليتني بعتة. هرسه كالبرغوث. عندما صار مكتنزا باللحم والشحم هرسه كالبرغوث" ١٣٢	الفيل يا ملك الزمان (ص: ٦)	تشير العبارات إلى علاقة الاستغلال بين المزارع (الذي يعلف خروفه) والقصاب (عبد الهادي) الذي يسعى إلى تحقيق الربح. رغم العناء الذي تكبده المزارع، إلا أنه لم يحقق الفائدة المرجوة

١٢٩ ونوس، سعد الله. الفيل يا ملك الزمان. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣، ص ٥.

١٣٠ ونوس، سعد الله. الفيل يا ملك الزمان. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣، ص ٥.

١٣١ ونوس، سعد الله. الفيل يا ملك الزمان. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣، ص ٥.

١٣٢ ونوس، سعد الله. الفيل يا ملك الزمان. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣، ص ٦.

			من بيع خروفه، مما يعكس فقدان الأمل في تحقيق مكاسب من العمل الشاق
٥.	"وخربت مزرعاتنا لم يدخل أرضا إلا أفسد زرعها، وأتلف محصولها والنخيل. كم نخلة كسر حتى الآن! والله كسر النخلة الوحيدة التي أملكها أنخلتك فقط؟ ما بقي في البلدة كلها إلا النخيل المعمر القوي" ١٣٣	الفيل يا ملك الزمان (ص: ٦)	يعكس تأثيرات الصراع على المجتمعات الزراعية. النخيل المعمر القوي يرمز إلى البقاء والمقاومة، بينما النخلة المكسورة تمثل الضعف والفقدان. هذه الصورة تعكس التفاوت الطبيقي والقدرة على التحمل في مواجهة الظروف الصعبة
٦.	"صحيح أننا لم نره ولم نعبر في حياتنا أسوار القصر. لكن لا تنس أن هناك خدما يدخلون ويخرجون وأن الأخبار يمكن أن تتسرب من داخل القصر"	الفيل يا ملك الزمان (ص: ٩)	التفاوت في المرافق المسكنية بين الملوك والرعية
٧.	"ونحن الفقراء سكان المدينة جئنا نشكو حالنا، ومن الملك نتسول انصافنا. ضاقت بنا الحياة. ضاقت بنا الحياة. ضاقت بنا الحياة" ١٣٤	الفيل يا ملك الزمان (ص: ١٣)	حاجة الفقراء والطبقات السفلى إلى التسول لتقدم الحياة

١٣٣ ونوس، سعد الله. الفيل يا ملك الزمان. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣، ص ٦.

١٣٤ ونوس، سعد الله. الفيل يا ملك الزمان. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣، ص ١٣.

٨.	"الحارس: (مقاطعا الضجة، يزداد الاحتقار في وجهه) ولكن قبل أن تدخلوا نظفوا أحذيتكم جيدا، وانفضوا ثيابكم كيلا يهر منها قمل أو براغيث (يبدأ الناس لا شعوريا بمسح أحذيتهم، وتنفيض ثيابهم) وأهم من كل هذا أن تدخلوا بنظام وأدب. إياكم أن تلمسوا شيئا. وتذكروا أنكم لستم على مزابلكم بل في قصر الملك" ١٣٥	الفيل يا ملك الزمان (ص: ١٥)	خير مثال للتفاوت الطبقي بين رجال السلطة وأبناء الشعب إذ إنهم أمروا بتنظيف ثيابهم وأحذيتهم ومحافظة الحركات الجسدية الخاصة أُمم الملك
٩.	"يتقدم الحارس ووراءه الناس. يتلامح على وجوههم الخشوع والخوف والارتباك وكلما تقدموا داخل القصر ستزداد هذه الأمارات وضوحا وقوة. تنتشر بينهم همسات مبحوحة ومندهشة" ١٣٦	الفيل يا ملك الزمان (ص: ١٥)	صورة خوف الطبقات السفلى/أبناء الشعب في دخول القصر وفي التكلم
١٠.	"زكريا: نحن نحب الفيل يا ملك الزمان. مثلكم نحبه ونرعاه. تبهجنا نزهاته في المدينة. وتسرنا رؤياه. تعودناه حتى أصبحنا لا نتصور الحياة دونه. ولكن... لاحظنا أن الفيل دائما وحيد لا	الفيل يا ملك الزمان (ص: ١٨)	هجاء اجتماعي على إذلال الناس أمام الملك

١٣٥ ونوس، سعد الله. الفيل يا ملك الزمان. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣، ص ١٥.

١٣٦ ونوس، سعد الله. الفيل يا ملك الزمان. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣، ص ١٥.

		<p>ينال حظه من الهناء والسرور. الوحدة موحشة يا ملك الزمان.. لذلك فكرنا أن نأتي نحن الرعية فنطالب بتزويج الفيل كي تخف وحدته، وينجب لنا عشرات الأفيال. مئات الأفيال. آلاف الأفيال. كي تمتلئ المدينة بالفيلة.</p> <p>الملك: (ملفتا إلى وزرائه وحاشيته) أسمعون ! مطلب في غاية الطرافة. كنت أقول دائما أني محظوظ برعيتي" ١٣٧</p>	
--	--	---	--

تحليل قضية التفاوت الطبقي والفقر

تُعدّ قضية التفاوت الطبقي والفقر من القضايا المحورية التي تشغل حيّزا واسعا في المسرحيات التي كتبها سعد الله ونوس، إذ تُشكل أداة فنية وواقعية في الوقت ذاته لتعرية البنية الاجتماعية والسياسية المختلفة في المجتمعات العربية. في أعماله، لا يُقدّم ونوس الفقر بوصفه حالة مادية فحسب، بل يكشف عن كونه منظومة قهرية تُستخدم لتثبيت السلطة السياسية والاجتماعية، وللحفاظ على الامتيازات التي تتمتع بها الطبقات العليا على حساب تهميش الغالبية من الشعب.

١٣٧ ونوس، سعد الله. الفيل يا ملك الزمان. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣، ص ١٨.

وتُعدّ مسرحية *الفيل يا ملك الزمان* نموذجاً متكاملًا لتجسيد هذه الرؤية، إذ تُظهر التفاوت الطبقي بشكل صارخ من خلال حبكة تقوم على التناقض بين سلطة حاكمة مستبدة تتمثل في "الملك"، وجموع الشعب المقهور الذي يُعاني من التهميش والعوز والفقر المزمن^{١٣٨}. وفي هذه المسرحية، يصبح الفيل رمزا مزدوجا للاستبداد وللنظام الاجتماعي الجائر، حيث يتجول الفيل في المدينة مخرباً كل شيء، دون أن يجرؤ أحد على التصدي له، في إشارة إلى الدور السلبي للفقر والخوف في تعطيل أي مقاومة شعبية.

يحمل العمل دلالات رمزية عميقة حول الطبقات الحاكمة التي تمارس السلطة ليس فقط من خلال العنف المباشر، بل من خلال سياسات الإفقار المقصودة، إذ يُبقي النظام القائم الناس في حالة من الكفاف والبؤس حتى ينشغلوا في تأمين لقمة العيش، ويغيب عنهم التفكير في حقوقهم الأساسية أو المطالبة بالتغيير. وهنا تتضح الفكرة التي عبّر عنها العديد من المفكرين العرب من أن "الاستبداد لا ينفصل عن الإفقار"، كما يقول عبد الرحمن الكواكبي في *طبائع الاستبداد*^{١٣٩}، حيث يرى أن الاستبداد السياسي يُولّد استبداداً اقتصادياً وثقافياً. المسرحية، التي كُتبت في أعقاب هزيمة ١٩٦٧، تتضمن نقداً لاذعاً للأنظمة العربية التي ترفع شعارات قومية بينما تترك شعوبها تغرق في الفقر والتخلف. يعكس النص غضب ونوس من الواقع الذي يرى فيه الطبقات العليا تزداد ثراء وسلطة بينما يغرق الشعب في الفقر والتهميش، كما يبيّن كيف أن تلك الفجوة الاجتماعية لا تنتج عن مصادفة، بل عن نظام

^{١٣٨} ونوس، سعد الله. *الفيل يا ملك الزمان*. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤، ص. ٦٥.

^{١٣٩} الكواكبي، عبد الرحمن. *طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد*. بيروت: دار القلم، ٢٠٠٦، ص. ٢٥.

قائم على الامتيازات المقننة وحرمان الفئات الأضعف من الوصول إلى أي شكل من أشكال العدالة الاجتماعية أو الاقتصادية. ١٤٠ .

ومن أبرز ما يُظهره النص هو الخوف الجماعي لدى الناس من التعبير عن سخطهم، إذ أن مشاهد الحوار بين أهل القرية تكشف كيف أن حالة الفقر والجهل زرعت فيهم الخضوع والصمت. لا يُظهر الناس تمرداً صريحاً، بل يحاولون إيصال معاناتهم إلى الحاكم بطريقة ذليلة، مستخدمين خطاباً يتوودد للملك، بدلاً من المطالبة الصريحة بحقوقهم. وهنا تبرز العلاقة بين الفقر والإذلال، حيث لا يستطيع الفقير أن يكون حراً في مجتمع يُمارس عليه الاستبداد الاقتصادي والسياسي معاً.

يُجسّد ونوس شخصيات المسرحية على نحو يبرز آثار الفقر في مختلف جوانب الحياة اليومية، فالشخصيات غير قادرة على تحقيق أبسط أحلامها، وتعيش في دوامة من الخوف والجوع. تعيش تحت سلطة متعالية لا ترى فيهم سوى أدوات طيعة. في المقابل، يُصوّر الملك والنخبة المتحالفة معه باعتبارهم رموزاً للاستهانة بالشعب، إذ لا يكثرثون بالمعاناة العامة، بل يسعون إلى تعزيز سلطتهم بأي وسيلة، حتى لو كان ذلك على حساب انهيار البنية الاجتماعية برمتها. ١٤١

ولم يكن اختيار ونوس للرمز - الفيل - اعتباطياً، بل وظّفه كرمز مركزي لثقل الظلم الاجتماعي والسياسي، إذ إن الفيل في هذه المسرحية لا يُعبّر فقط عن السلطة المستبدة، بل

١٤٠ ونوس، سعد الله. *الفيل يا ملك الزمان*. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤، ص. ٦٥.

١٤١ ونوس، سعد الله. *الفيل يا ملك الزمان*. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤، ص. ٦٥.

أيضا عن نظام الطبقيّة والامتيازات الذي لا يتزعزع، ويتغذى على سكوت المقهورين. وهنا يُمكن للقارئ أن يُقارن هذا الأسلوب بما فعله الكاتب الألماني برتولد بريخت، الذي أثر في مسرح ونوس، حينما استخدم الرموز لتجسيد البنى الطبقيّة القمعيّة وتُعتبر هذه المسرحيّة أيضا دعوة إلى المقاومة الهادئة، إذ يبدأ الناس في نهاية العمل في إدراك خطورة سكوتهم وتخاذلهم، ما يُمهّد لبذور التمرد. وهنا يُشير ونوس إلى إمكانية التغيير، لكنّه يربطه بتحرّر الطبقات الفقيرة من وهم الخوف وضرورة وعيها بذاتها وبحقوقها، كمدخل لتفكيك النظام القائم على الظلم والتفاوت.

القضايا النسوية

تُشكّل القضايا النسوية أحد المحاور الأساسيّة في تجربة سعد الله ونوس المسرحيّة، إذ لم يكن طرحه السياسي والاجتماعي منفصلا عن واقع المرأة العربيّة ومعاناتها في ظل الاحتلال والاستبداد الأبوي. وتُعدّ مسرحيّة/الاغتصاب من أبرز أعماله التي تجسّد هذه القضايا بعمق رمزي ومباشر في آن معا. ففي هذا النص، لا يُصوّر ونوس المرأة ككائن هامشي أو تابع، بل يجعلها في صلب الحدث، حاملة لمعاناة مزدوجة: كونها ضحية لاحتلال خارجي عنيف، وضحية لبنية اجتماعيّة تُكرّس الإقصاء والصمت. تتجلى هذه الرؤية من خلال شخصيّة "دلال"، التي تُجسد المرأة الفلسطينيّة المغتصبة جسديا ووطنا، حيث تتحوّل جريمتها الشخصيّة إلى صورة مكثفة لواقع الاضطهاد الوطني والجنسي معا. إن ونوس في هذه المسرحيّة لا يدعو فقط إلى تحرير الأرض، بل أيضا إلى تحرير الجسد، واللغة، والكرامة. ومن هنا، يمكن القول إن/الاغتصاب ليست مجرد مسرحيّة سياسية، بل هي أيضا بيان نسوي

ناقد يعرّي استغلال المرأة في زمن الحروب والصراعات، ويطرح تساؤلات حادة حول العدالة، والسلطة، والهوية الجندرية.

رقم الاقتباس	الاقتباسات	المسرحية	تفاصيل القضية
١.	"الأم: (بجفاف) لا أحب أن تؤنثيه راحيل: أترى كم تحرص الجدة على ذكورتك؟ أرني أشياءك الصغيرة إذن. لا شك أنها مبللة" ١٤٢	الاغتصاب (ص: ٢٦)	شعور الأم بأن الذكور أقوى من النساء قوة وشجاعة وبطولة
٢.	"إذا لم تكتفي يمكن أن نكررها" ١٤٣	الاغتصاب (ص: ٦٩)	انتهاك حرمة النساء
٣.	"ولكن بالنسبة لي هذا هو الحب .. إنه عنف وسيطرة راحيل: لماذا لا تقولها..؟ إنه الاغتصاب" ١٤٤	الاغتصاب (ص: ٧١)	انتهاك حقوق المرأة
٤.	"إننا نقضي أوقاتا ممتعة في المركز ... ألم يحدثك إسحق عن الحفلات التي نقيمها؟" ١٤٥	الاغتصاب (ص: ٧١)	انتهاك حقوق المرأة
٥.	"راحيل: اغتصبي كما يغتصبون العربيات أثناء عملهم المجيد" ١٤٦	الاغتصاب (ص: ٨٧)	انتهاك حرمة النساء

١٤٢ ونوس، سعد الله. الاغتصاب. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٢٦.

١٤٣ ونوس، سعد الله. الاغتصاب. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٦٩.

١٤٤ ونوس، سعد الله. الاغتصاب. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٧١.

١٤٥ ونوس، سعد الله. الاغتصاب. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٧١.

١٤٦ ونوس، سعد الله. الاغتصاب. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص ٨٧.

تحليل القضايا النسوية

تحتل القضايا النسوية موقعا محوريا في أعمال سعد الله ونوس، لا سيما في ظل تعامله مع قضايا القهر والحرية والهوية. ورغم أن ونوس لم يُصنّف ككاتب نسوي بالمعنى الحرفي، فإن مسرحياته تقدّم منظورا نقديا معمقا لواقع المرأة العربية، خاصة في المجتمعات الخاضعة للقمع السياسي والاحتلال. فقد قدّم ونوس المرأة ككائن واع ومشارك في مأساة الأمة، وليست مجرد تابع أو ضحية صامتة. وقد تجلّى هذا التناول بشكل واضح في مسرحية "الاغتصاب"، التي تُعد من أبرز أعماله التي تمثل التقاطع بين السياسي والنسوي، من خلال تصوير العنف ضد المرأة ليس فقط كفعل فردي، بل كمؤسسة مجتمعية قائمة على التواطؤ الصامت والقهر المزدوج.

تتناول *الاغتصاب* اغتصاب الأرض والهوية، ولكن الجسد الأنثوي يُقدّم كميدان لهذا الصراع، حيث تُغتصب البطلة "دلال" جسديا، في توازن رمزي مع اغتصاب الأرض الفلسطينية. فهنا تصبح المرأة رمزا مركبا للوطن والانتماء والانتهاك في آن واحد.

المرأة في هذه المسرحية ليست ضحية تقليدية، بل تُقدّم باعتبارها كائنا يسعى لاستعادة صوته وهويته. تُجسّد شخصية "دلال" مقاومة المرأة للخطاب الذكوري، الذي يعيد إنتاج القمع حتى من داخل المجتمع المقاوم. ففي الوقت الذي تُغتصب فيه على يد المحتل، تُدان مجتمعيًا من قبل رجال مجتمعيها، الذين يعتبرون "شرفها" مرآة لشرف الجماعة، في مفارقة تكشف عن ازدواجية النظرة إلى المرأة في المجتمعات الذكورية المستعمرة. فهنا يتقاطع القهر

السياسي مع الهيمنة الأبوية التي تسلب المرأة حقها في التملك الجسدي والمعنوي.

هذا الاغتراب يتكرر كحالة وجودية في جميع شخصيات ونوس النسائية، حيث تشكل الأزمة الجندرية عنصرا أساسيا في تحليل بنية السلطة، سواء كانت سياسية أم أسرية.

كما يمكن الربط بين هذا الطرح وبين التصورات المعاصرة للنسوية ما بعد الكولونيالية، التي تؤكد أن المرأة في المجتمعات المستعمرة تخضع لقهر مضاعف: من المستعمر ومن بنية مجتمعها الذكورية. وفي هذا السياق، يُظهر ونوس في "الاغتصاب" قدرة فائقة على تقديم شخصية نسوية مُركبة، لا تسقط في صورة الضحية الساذجة، ولا تتحول إلى "بطلة خارقة"، بل تتجلى باعتبارها إنسانا مشحونا بالأسئلة والتناقضات، وهذا ما يجعل التجربة النسوية في أعماله واقعية ومؤثرة.

تتميز المسرحية أيضا بنقدها العنيف للمنظومات السياسية والدينية التي تُكرّس العنف ضد المرأة باسم الشرف أو الوطنية أو التضحية. فالبطلة لا تعاني فقط من أثر الاغتصاب الجسدي، بل من أزمة الاعتراف، إذ لا يُعترف بألمها كآلم فردي، بل يُختزل في خطاب سياسي أو أخلاقي جماعي يُحمّلها عبء الخطيئة والعار.

وفي هذا الإطار وهذا ما يجعل القضايا النسوية في أدب ونوس متجذرة في البنية العامة لرؤيته النقدية للعالم العربي، لا مجرد عنصر زخرفي أو عاطفي.

وبالنتيجة، فإن مسرحية الاغتصاب تُقدّم كنص سياسي ونسوي بامتياز، يرصد الكيفية التي تُمارس بها السلطة على جسد المرأة، وي طرح سؤالاً مؤلماً: هل تنتمي المرأة حقاً لوطنها، إن لم يكن هذا الوطن يعترف بها حين تُغتصب؟. وبذلك، ينجح ونوس في تحويل الجسد الأنثوي

من موضوع سلبي إلى مساحة اشتباك فكري وجمالي وسياسي، لا يُمكن تجاوزها في قراءة أي تجربة مسرحية عربية معاصرة.

خلاصة الفصل

يتضح من خلال دراسة المسرحيات المختلفة لسعد الله ونوس أنه قدّم مشروعاً مسرحياً فكرياً وإنسانياً متكاملًا، تناول فيه قضايا اجتماعية جوهرية تعبّر عن واقع الإنسان العربي في ظل الاحتلال، والاستبداد، والانقسام الطبقي، وتفكك الهوية، وتهميش المرأة. ففي مسرحية *الاغتصاب*، طرح ونوس الصراع العربي الإسرائيلي من زاوية إنسانية وسياسية عميقة، كاشفاً عن وحشية الاحتلال وآثاره على الهوية والكرامة. أما في *الفيل يا ملك الزمان*، فقد قدّم تصويراً رمزياً للقمع السياسي، والانفصال عن الذات، والخضوع للسلطة الجائرة. كما عالج ونوس مفهوم الاغتراب والانفصال بوصفه حالة نفسية واجتماعية ناتجة عن القهر والاستلاب، ليُظهر كيف تتحول الشخصيات إلى كائنات مفرغة من الإرادة والانتماء، تسيرها ظروفها لا اختياراتها. وتجلّت قضية الهوية والانتماء في أعماله كأزمة وجودية يعيشها الأفراد أمام قوى تسعى لطمس الذات الجماعية والفردية على السواء، ما يجعل الانتماء فعل مقاومة وليس فقط شعوراً وجدانياً.

ولم يغفل ونوس عن تصوير التفاوت الطبقي والفقر باعتباره أحد أوجه الظلم الاجتماعي، حيث تظهر الطبقات المهمشة في مسرحياته ضحية لتواطؤ السلطة والثروة. وشكّلت القضايا النسوية جزءاً حيويًا من خطابه المسرحي، فطرح صورة المرأة في المجتمع المستعمر والمقموع كرمز للاغتصاب السياسي والجسدي، وكاشفاً عن صراعها المستمر لاستعادة صوتها

وكرامتها.

وهكذا، تُظهر مسرحيات سعد الله ونوس كيف أن القضايا الاجتماعية ليست مجرد خلفية للأحداث، بل هي جوهر التجربة الدرامية، ومحور الصراع المسرحي، ما يجعل أعماله مرآة صادقة للمأساة العربية، وصوتا مقاوما يسعى لفهم الإنسان، وتفكيك أزماته في عالم مأزوم.

الفصل الرابع: تحليل القضايا السياسية في مسرحيات سعد الله ونوس المختارة

يُعد سعد الله ونوس من أبرز الأسماء المسرحية في العالم العربي، حيث لم يكن مجرد مبدع فني، بل مثقفا ملتزما استخدم المسرح وسيلة للتفاعل مع القضايا الكبرى التي عصفت بالواقع العربي خلال النصف الثاني من القرن العشرين. وقد تجلّى التزامه السياسي والفكري في معظم أعماله المسرحية، التي لم تكتفِ بتقديم التسلية أو الجمال الفني، بل تجاوزت ذلك لتكون منصة للنقد والمساءلة والتحريض على التغيير.

لقد تعامل ونوس مع المسرح بوصفه منبرا للتحليل السياسي والاجتماعي، ففضح من خلاله مظاهر الفساد، والنفاق السياسي، وتواطؤ السلطة مع الاستعمار، كما دعا إلى قيم الحرية والديمقراطية، وأبرز أهمية الكرامة الإنسانية والوعي الجماعي، وطرح بشكل مستمر إشكاليات الوحدة العربية وتفكك الهوية الوطنية. ولم يكن هذا الطرح مجرد انعكاس للواقع، بل جاء نتيجة قراءة معمقة للتاريخ العربي الحديث، واستشراف لمستقبل أكثر عدلا وحرية.

وفي ضوء هذا التوجه، اختار الباحث عددا من المسرحيات التي تمثل بجلاء التوجه السياسي في مشروع ونوس المسرحي، ومنها: الملك هو الملك، رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، مغامرة رأس المملوك جابر، منمنمات تاريخية، وفصد الدم. فهذه النصوص المسرحية تقدّم نماذج واضحة عن التوتر القائم بين السلطة والشعب، وتسائل منطق الحكم الاستبدادي، وتكشف عن آليات إنتاج الطاعة والخضوع، كما تطرح في الوقت ذاته إمكانيات المقاومة

الفردية والجماعية. وتتميّز هذه المسرحيات بأنها تتجاوز التوصيف السطحي للواقع لتدخل في عمق البنية السياسية والاجتماعية التي تنتج الظلم وتعيد إنتاجه.

قضية الفساد والنفاق السياسي

تُعدّ ثنائية الفساد والنفاق السياسي من أبرز المحاور التي اشتغل عليها سعد الله ونوس في أعماله المسرحية، حيث لم يكتفِ بمجرد الإشارة إلى هذه الظواهر، بل قام بتفكيك آليات اشتغالها داخل بنية السلطة والمجتمع. ففي مسرحياته، تظهر الشخصيات السياسية، كالمملك أو الوزير أو رجل الأمن، بوصفها أدوات للهيمنة والخداع، بينما يُساق الشعب في متاهات القمع والإقصاء. تتجلى هذه الرؤية النقدية بوضوح في مسرحيات مثل المملك هو المملك ورحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة ومغامرة رأس المملوك جابر ومنمنمات تاريخية، حيث تتداخل السلطة بالهزل، وتتحول الدولة إلى اقتباس مسرحي يُمارَس فيه الزيف والتواطؤ العلني.

من خلال اقتباسات مختارة من هذه المسرحيات، يتضح كيف فضح ونوس زيف الخطاب السياسي، وعزى تناقضات السلطة التي تدّعي خدمة الشعب بينما تمارس التسلط عليه. وتُظهر بعض الحوارات المسرحية في هذه الأعمال مدى انتشار الرشوة، وانعدام الشفافية، وتبادل التهم بين أركان النظام، في اقتباس يُعبّر عن واقع عربي مأزوم تحكمه الحسابات الشخصية والتجاوزات السلطوية على حساب هموم المواطنين. ومن هنا، يُمكن اعتبار هذا الجدول أدناه محاولة لتتبّع تمثيلات الفساد والنفاق السياسي في المتن المسرحي النونوسي، عبر نصوص مختارة تسلط الضوء على المواقف التي تُعبر عن هذا التوجه النقدي

العميق.

رقم الاقتباس	الاقتباسات	المسرحية	تفاصيل القضية
١	"الوزير: لا أدري.. ليغفر لي مولاي.. ولكن هذه الجولات التنكرية لا تثير في نفسي الارتياح. تظل أعصابي متوترة حتى بعد أن نعود الملك: أتخشى أن يطير العرض ومعه الوزارة؟" ١٤٧	الملك هو الملك: ٦	يخشى الوزير الجولة بسبب أن الناس سيشتكون
٢	"الوزير: أي خائن يجرؤ! لا.. بعيدة عن ذهني هذه الخواطر، إلا أن العامة كالضفادع لا تمل النقيق (...) " ١٤٨	الملك هو الملك: ٦	يدعو الوزير العامة الضفادع
٣	"الملك: لأن ذلك يرفه عني أحيانا عندما أصغي إلى هموم ... أحضر لنا الثياب التنكرية الوزير: أهي حقا رغبة الملك السامية؟" ١٤٩	الملك هو الملك: ٦	سماع هموم الناس يرفه الملك
٤	"الشرطي: لا أدري كم هو وفرك. لكن في مثل قضيتك ينبغي ألا يكون أقل من عشرة آلاف. " ١٥٠	رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة: ١١	الرشوة
٥	"حرفوش: من يجعل المواطن يتحمل القمع والفقر والفساد؟ الممرضة: إنه الطب البيسكو إعلامي" ١٥١	رحلة حنظلة من الغفلة	القمع والفقر والفساد

١٤٧ ونوس، سعد الله. /الملك هو الملك. بيروت: دار الآداب، ص ٦.

١٤٨ ونوس، سعد الله. /الملك هو الملك. بيروت: دار الآداب، ص ٦.

١٤٩ ونوس، سعد الله. /الملك هو الملك. بيروت: دار الآداب، ص ٦.

١٥٠ ونوس، سعد الله. رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة. بيروت: دار الآداب، ص ١١.

١٥١ ونوس، سعد الله. رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة. بيروت: دار الآداب، ص ٣٤.

		إلى اليقظة: ٣٤	ترقص في البلاد
٦	"الحكواتي: قل الراوي... ورتبوا حياتهم على أساس ما اعتقدوه أسلم الطريق إلى الأمان" ١٥٢	مغامرة رأس المملوك جابر: ٦	القمع والفقر والفساد ترقص في البلاد
٧	"الرجل الأول: والتوتر ألم تسمع بأن الوضع متوتر وأن الخلاف ... أكثر من الآخر ولا يبدو أن هناك سبيلا للوفاق أو التراجع." ١٥٣	مغامرة رأس المملوك جابر: ١٦	الوضع المتوتر في البلاد
٨	"المجموعة ١: الخلاف بين وزير وخليفة. أراكم تنسون أيها الناس الطيبون أنهما يتعاركان فوق رؤوسنا." ١٥٤	مغامرة رأس المملوك جابر: ٢٠	النفاق السياسي
٩	"بل كانت خيانة أفسدت القلوب، وهزت السلطة... إني أعلن ولائي، وأطلب شرف الدفاع عن بلدي. وها أنا أرجو أن نطوي الماضي، وتصفو القلوب" ١٥٥	منمنمات تاريخية: ٩٤	خيانة السلطة
١٠	"ما فائدة أن يدخر تيمور إذا خسرنا الملك؟ ويرد التاذلي: وما فائدة أن يريح الملك إذا ضاعت المملكة؟" ١٥٦	منمنمات تاريخية: ١٢٣	الصراع على السلطة

١٥٢ ونوس، سعد الله. *مغامرة رأس المملوك جابر*. بيروت: دار الآداب، ص ٦.

١٥٣ ونوس، سعد الله. *مغامرة رأس المملوك جابر*. بيروت: دار الآداب، ص ١٦.

١٥٤ ونوس، سعد الله. *مغامرة رأس المملوك جابر*. بيروت: دار الآداب، ص ٢٠.

١٥٥ ونوس، سعد الله. *منمنمات تاريخية*. بيروت: دار الآداب، ط ٢، ٢٠٠٤، ص ٩٤.

١٥٦ ونوس، سعد الله. *منمنمات تاريخية*. بيروت: دار الآداب، ط ٢، ٢٠٠٤، ص ١٢٣.

١١	"أيمكن أن يتراجع السلطان بعد خروجه؟ ... لا أدري شيئاً.. لا أدري" ١٥٧	منمنمات تاريخية: ١٤٦	ضعف القيادة وترددها
١٢	"ما ظهر من جنبه وحمقه قطع حيل الناس. تلك هي الحقيقة" ١٥٨	منمنمات تاريخية: ١٥٥	انعدام القيادة والشجاعة

تحليل قضية الفساد والنفاق السياسي

يُبرز سعد الله ونوس في مسرحياته البعد السياسي كعنصر جوهري في تشريح الواقع العربي، ويُعدّ الفساد والنفاق السياسي من المحاور الأساسية التي تدور حولها العديد من مسرحياته. ففي مسرحية الملك هو الملك، يكشف النص الأول عن الفساد بطريقة غير مباشرة عبر حوار ساخر بين الملك ووزيره، حيث يُظهر الملك ازدراءه للشعب من خلال وصف همومه بأنها "صغيرة"، بل ويجد في مراقبتها نوعاً من الترفيه والتسلية الشخصية، مما يعكس استهزاءه بالمعاناة اليومية للناس^{١٥٩}. يتجلى النفاق السياسي أيضاً في شخصية الوزير الذي يُبدي ولاءً مفرطاً، إلا أن هاجس الخوف من فقدان منصبه يسيطر عليه، ويُظهر اهتماماً بمصالحه الخاصة على حساب الشعب، واصفاً العامة بأنهم "كالضفادع لا تمل النقيق"، في تعبير فجّ

^{١٥٧} ونوس، سعد الله. منمنمات تاريخية. بيروت: دار الآداب، ط ٢، ٢٠٠٤، ص ١٤٦.

^{١٥٨} ونوس، سعد الله. منمنمات تاريخية. بيروت: دار الآداب، ط ٢، ٢٠٠٤، ص ١٥٥.

^{١٥٩} ونوس، سعد الله. الملك هو الملك. بيروت: دار الآداب، ص ٦.

عن احتقار السلطة للمجتمع ١٦٠.

وفي اقتباس آخر من المسرحية ذاتها، يتحدث الملك عن استمتاعه بالاختلاط بالشعب وهم يرتادون الأسواق، لا لتفقد أحوالهم، بل لاستقاء متعة خاصة من رصد معاناتهم وهمهم باللقمة والدرهم، مؤكداً بذلك انفصاله التام عن الواقع الشعبي واستغلاله لأدوات الحكم كوسائل عبث واختبار ١٦١.

أما في مسرحية رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، فيتناول ونوس الفساد السياسي بشكل مباشر من خلال ممارسات الشرطة، حيث تُطلب الرشوة صراحة، في إشارة إلى تغلغل الفساد داخل أجهزة الدولة التي يفترض أن تحمي القانون ١٦٢. وتُظهر المسرحية مظاهر القمع والفقر التي تفرضها السلطة على المواطنين، كما يشير "حرفوش" إلى أن هناك جهة أو نظاما يسوّغ هذا الفساد ويجعله مقبولا داخل المجتمع ١٦٣. وتزيد "الممرضة" من تعرية هذا الواقع حين تسميه بـ"الطب البيسكو إعلامي"، وهي عبارة رمزية تعبّر عن تواطؤ الإعلام والنظام في صناعة وعي زائف يروج لواقع مغاير للحقيقة.

وفي مغامرة رأس المملوك جابر، تُقدّم صورة حية للتيه السياسي والاجتماعي عبر حكاية رمزية يرونها الحكواتي، يصف فيها حالة عدم الاستقرار والصراع المستمر بين الخليفة ووزيره في ظل غياب أي وضوح أو منطق في الأحداث السياسية، بينما يقف الشعب متفرجا وعاجزا

١٦٠ ونوس، سعد الله. الملك هو الملك. بيروت: دار الآداب، ص ٦.

١٦١ ونوس، سعد الله. الملك هو الملك. بيروت: دار الآداب، ص ٦.

١٦٢ ونوس، سعد الله. رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة. بيروت: دار الآداب، ص ١١.

١٦٣ ونوس، سعد الله. رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة. بيروت: دار الآداب، ص ١١.

عن الفعل، وقد أدمن حالة اللامبالاة نتيجة الإنهاك المستمر^{١٦٤}. وتُعمّق الفقرة التالية هذا الاقتباس عندما يُصور الصراع بين الخليفة والوزير كمعركة سلطوية تدور فوق رؤوس الناس الذين "لا ناقة لهم فيها ولا جمل"، حيث يذكر أحد الشخصيات الآخرين بأنهم مجرد ضحايا لهذا الصراع العبي^{١٦٥}. يتجلى النفاق السياسي هنا في تجاهل الطبقة الحاكمة لمعاناة الناس، وانشغالها بخلافات شخصية لا تصب في مصلحة الوطن.

وفي منمنمات تاريخية، تتعدد مظاهر الفساد السياسي والنفاق من خلال مشاهد مختلفة: من محاولة أحد الشخصيات تبرير الخيانة باسم "الولاء" لإعادة بناء العلاقات مع السلطة، إلى الجدل حول أهمية السلطة مقابل مصير الأمة، حيث يرى أحدهم أن لا جدوى من الريح بالملك إذا ضاعت المملكة^{١٦٦}. وتبرز مظاهر التردد السياسي وضعف القيادة حين تُطرح تساؤلات حول إمكانية تراجع السلطان بعد اتخاذ قرار مصيري، ليؤكد النص في النهاية أن جبن القادة وتهورهم كان سببا في إحباط الجماهير وتدمير الثقة في السلطة السياسية^{١٦٧}. تجمع هذه النصوص على إبراز القمع واحتكار القرار السياسي، حيث تُبنى الأنظمة على الولاءات والانتهازية، وليس على الكفاءة أو الإرادة الشعبية. الحكام – كما يُصوّرهم ونوس – محاطون بحاشية منافقة تُردد ما يودّ سماعه، بينما الشعب مغيب، يُعامل إما كطفل ساذج

^{١٦٤} ونوس، سعد الله. مغامرة رأس المملوك جابر. بيروت: دار الآداب، ص ٦.

[2]

^{١٦٥} ونوس، سعد الله. مغامرة رأس المملوك جابر. بيروت: دار الآداب، ص ٢٠، ١٦.

^{١٦٦} ونوس، سعد الله. منمنمات تاريخية. بيروت: دار الآداب، ص ٩٤، ١٢٣، ١٤٦.

^{١٦٧} ونوس، سعد الله. منمنمات تاريخية. بيروت: دار الآداب، ص ٩٤، ١٥٥.

أو كتهديد يجب إخضاعه.

وباختصار، تُمثّل مسرحيات ونوس مرآة للواقع السياسي العربي، حيث يجمع بين النقد السياسي اللاذع، والطرح الرمزي الذكي. تتجلى في هذه الأعمال كيفية تحكّم السلطة الفاسدة بمصائر الناس، واستخدام أدوات الإعلام والقانون والدين في صناعة الاستبداد وتمويه الحقائق. شخصياته تُظهر الطبقات العليا بوصفها متواطئة مع النظام، بينما يظلّ الشعب متأرجحاً بين الاستسلام والتمرد، وهو ما يعكس رؤية ونوس الواقعية لدورة القهر السياسي في المجتمعات العربية.

قضية تأثير الاستعمار والنضال من أجل الحرية

تُعالج مسرحيات سعد الله ونوس قضية الاستعمار وتبعاته بوصفها أحد المحاور المركزية في مشروعه المسرحي، حيث يتقاطع فيها التاريخي بالمعاصر، والرمزي بالواقعي. وقد استطاع ونوس أن يُجسد تأثير الاحتلال الأجنبي على المجتمعات العربية من جوانب متعددة: القهر الاقتصادي، والتهديد الثقافي، والتمثيل العنيف الذي يستهدف الروح والمعمار معاً. ومن جهة أخرى، لا تغيب في أعماله ملامح النضال والمقاومة، التي يربطها الكاتب بوعي الفرد واستعداده للتضحية. ويظهر هذا بوضوح في مسرحيته "منمنمات تاريخية" و"فصد الدم"، حيث تتجلى صور الغزو، والعنف الرمزي، والدعوة إلى الكفاح المستمر. وفيما يلي جدول يتضمن نماذج مختارة من الاقتباسات التي تعكس بجلاء تمثيلات الاستعمار والنضال من أجل الحرية في مسرحيات ونوس.

رقم الاقتباس	الاقتباسات	المسرحية	تفاصيل القضية
١	"إن التقدمة أعجبت تيمور، وإنه كتب أمانا لأهل دمشق وأن يحملوا إليه كل ما تركه السلطان وعساكره من أموال، وممالك ودواب" ١٦٨	منمنمات تاريخية: ١٥٢	السيطرة الاقتصادية والتفاوض مع تيمور
٢	"ضاعت حلب، ولم يبق فيها ما هو قائم إلا مئذنة من الجماجم ... بني من رؤوس القتلى مئذنة لا مثيل لها محيطا وارتفاعا" ١٦٩	منمنمات تاريخية: ١٥٣	التمثيل بالرؤوس وتخويف السكان
٣	"في كل عسكر يوجد بعض الأوباش ... ما نحن فيه أهم من قطعة قماش يا مروان" ١٧٠	منمنمات تاريخية: ١٥٤	تأثير الهيمنة على المدينة وسكانها
٤	"باختصار.. كان على كل منا أن يفصد دمه كي تنطلق الشرارة ز... إلا إذا واصل كل منا فصد ما فسد من دمه، وما تختز؟" ١٧١	فصد الدم ومسرحيات ثانوية: ٦٥	المقاومة

تحليل قضية الاستعمار والنضال من أجل الحرية

يُظهر سعد الله ونوس في مسرحيته *منمنمات تاريخية* جانبا مظلما من تجربة الاستعمار، من

١٦٨ ونوس، سعد الله. *منمنمات تاريخية*. بيروت: دار الآداب، ط٢، ٢٠٠٤، ص ١٥٢.

١٦٩ ونوس، سعد الله. *منمنمات تاريخية*. بيروت: دار الآداب، ط٢، ٢٠٠٤، ص ١٥٣.

١٧٠ ونوس، سعد الله. *منمنمات تاريخية*. بيروت: دار الآداب، ط٢، ٢٠٠٤، ص ١٥٣.

١٧١ ونوس، سعد الله. *فصد الدم ومسرحيات أخرى*. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٧، ص ٦٥.

خلال اقتباس بالغ الرمزية يصور استغلال القائد الغازي تيمور للشعب الدمشقي، حين فرض عليهم دفع ثرواتهم الضخمة مقابل الحصول على "أمان" شكلي لا يعني في جوهره سوى الخضوع والاستعباد القسري. ففي الاقتباس، يُطلب من أهل دمشق أن يستخرجوا من أموالهم وأملاكهم ما يعادل ألف ألف دينار بالإضافة إلى ما تبقى من خيرات المدينة بعد أن نهبها الجيش، وهو ما يعكس بوضوح كيف يتم تسخير الموارد الاقتصادية من قبل المحتل كوسيلة للإذلال والابتزاز^{١٧٢}.

كما يعرض النص صورة مرعبة للدمار المادي والرمزي الذي يُخلفه الاستعمار، حين تُبنى "مئذنة من الجماجم" بعد إبادة سكان حلب، في واحدة من أشد المشاهد قسوة، حيث تتحول المئذنة – رمز الطمأنينة والسلام الروحي في الثقافة الإسلامية – إلى نصب مرعب للتخويف وبسط السيطرة من خلال استعراض القتل^{١٧٣}. هذا التحول الرمزي يُظهر كيف يستخدم الغازي أدوات الثقافة والدين ذاتها لتكريس هيمنته، مما يعكس التشويه الممنهج للهوية الحضارية للمجتمع المحتل.

ويتطرق النص كذلك إلى أبعاد أخرى داخلية في سياق المقاومة، حيث يشير إلى وجود "أوباش" في صفوف العسكر، يستغلون الفوضى لصالحهم، في تهديد لوحدة الهدف النضالي، وإبراز واقع مؤلم من الانقسامات التي قد تُضعف أي حركة تحرر وطني^{١٧٤}. يسلط

١٧٢ ونوس، سعد الله. *منمنمات تاريخية*. بيروت: دار الآداب، ط٢، ٢٠٠٤، ص١٥٢.

١٧٣ ونوس، سعد الله. *منمنمات تاريخية*. بيروت: دار الآداب، ط٢، ٢٠٠٤، ص١٥٣.

١٧٤ ونوس، سعد الله. *منمنمات تاريخية*. بيروت: دار الآداب، ط٢، ٢٠٠٤، ص١٥٤.

ونوس الضوء هنا على أن معركة التحرر ليست فقط مع الغريب، بل أيضا مع الانتهازيين الذين يستغلون لحظة الهزيمة لتكريس مصالحهم على حساب المجتمع.

وفي مسرحيته *فصد الدم*، يطرح ونوس رؤية فلسفية متقدمة حول مفهوم المقاومة، حيث يشير صراحة إلى أن ولادة النضال لا يمكن أن تحدث دون تضحية فردية واعية، وأن الاستمرار في النضال يتطلب "فصد الدم" بمعناه الرمزي؛ أي تطهير الذات من الأنانية والفساد الداخلي، وتجديد الوعي السياسي والاجتماعي لدى الأفراد^{١٧٥}. هذا الربط بين النقاء الذاتي والمقاومة الجماعية يضع أساسا فكريا للحرية، لا يقتصر على المواجهة المادية مع العدو، بل يتعداها إلى نقد الذات والمجتمع.

في المجمل، تُظهر هذه النصوص المسرحية كيف يتعامل سعد الله ونوس مع موضوع الاستعمار بوصفه بنية شاملة من العنف المادي، والابتزاز الاقتصادي، والتشويه الرمزي للثقافة، وهي بنية لا يمكن مجاهاها دون وعي جماعي ونضال صادق يبدأ من الإنسان نفسه. يربط ونوس بين المقاومة والتحول الأخلاقي والسياسي داخل المجتمع، في تصور ناضج للمسرح كأداة تغيير وليس فقط وسيلة تمثيل

قضية الوحدة العربية

تُعَدّ قضية الوحدة العربية من أبرز القضايا التي تناولها سعد الله ونوس في مسرحياته، ولا سيما في مسرحية *منمنمات تاريخية وفصد الدم*. لقد جسّد ونوس رؤيته لوحدة الأمة من

^{١٧٥} ونوس، سعد الله. *فصد الدم ومسرحيات أخرى*. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٧، ص ٦٥.

خلال دعوات مباشرة وصريحة إلى التكتاف، وتجاوز الخلافات، ونبذ النزاعات الصغيرة التي تُضعف الصف العربي. يعرض الكاتب، من خلال شخصياته وخطاباتها، كيف أن اتحاد القلوب وصفاء النوايا يشكّلان حجر الأساس لأي مشروع وحدوي حقيقي، منتقدا في الوقت نفسه محاولات السلطة استغلال مفهوم الوحدة كشعار أجوف لخداع الشعوب. ويشير إلى الدور المركزي للعلماء والمفكرين في تحقيق وحدة المجتمع، مبرزاً أهمية القيادة الفكرية في لحظات الأزمات والانقسام.

فيما يلي جدول يضم أبرز الاقتباسات الدرامية التي تجسّد هذه الرؤية وتوضح كيف عبّر ونوس عن حلمه بوحدة عربية حقيقية تتجاوز الشعارات وتنبثق من وعي جماعي مشترك.

رقم الاقتباس	الاقتباسات	المسرحية	تفاصيل القضية
١	"في هذه الشدّة علينا أن نهض رجلا واحدا، وكلمة واحدة... إذا صفت النوايا اتحدت القلوب" ١٧٦	منمنمات تاريخية: ١٤٤	التأكيد على الوحدة والتضامن
٢	"سيزداد أمر الناس بلبلة وفسادا إن لم نكن رأيا واحدا... إذا صفت النوايا اتحدت القلوب" ١٧٧	منمنمات تاريخية: ١٤٤	التأكيد على النوايا الصافية وأثرها في الوحدة
٣	"نحن مكلفون أيها العلماء... النوايا صافية إن شاء الله، فهل نخذل نبينا؟"	منمنمات تاريخية: ١٤٤	الدعوة إلى الوحدة بين

١٧٦ ونوس، سعد الله. منمنمات تاريخية. ط٣، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤، ص. ١٤٤.

١٧٧ ونوس، سعد الله. منمنمات تاريخية. ط٣، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤، ص. ١٤٤.

العلماء والقادة			
رفض الخلافات التي تفرق الصفوف	منمنمات تاريخية: ١٤٦	"ليس هذا وقت الحزازات والحسابات الصغيرة، اليوم ينبغي أن نعلو على الصغائر" ١٧٨	٤
دور العلماء في توجيه الوحدة	منمنمات تاريخية: ١٤٥	"قد كانت في زمن ليس ببعيد، العلماء والفقهاء في مقدمة أهل الحل والعقد، في كل ما يتوالى على الأمة من عوارض وأحداث" ١٧٩	٥
الوحدة والاتحاد	فصد الدم ومسرحيات ثانوية: ٧٩	"الوحدة لدينا قضية ومبدأ. أما في أجهزتهم فإن الوحدة شعار فارغ لخداع الجماهير" ١٨٠	6

تحليل قضية الوحدة العربية

تُعالج مسرحيات سعد الله ونوس قضية الوحدة العربية باعتبارها من أبرز التحديات السياسية والاجتماعية التي تواجه المجتمعات العربية. في مسرحية منمنمات تاريخية، يُشير ونوس إلى أن الوحدة ليست مجرد خيار بل ضرورة لا بديل عنها في مواجهة الأزمات والانقسامات. يتجلى ذلك في قوله: "في هذه الشدة علينا أن نهض رجلا واحدا، وكلمة

١٧٨ ونوس، سعد الله. منمنمات تاريخية. ط٣، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤، ص. ١٤٤.

١٧٩ ونوس، سعد الله. منمنمات تاريخية. ط٣، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤، ص. ١٤٦.

١٨٠ ونوس، سعد الله. فصد الدم ومسرحيات ثانوية. ط١، بيروت: دار الآداب، ١٩٩٤، ص. ٧٩.

واحدة... إذا صفت النوايا اتحدت القلوب"١٨١، وهو اقتباس يُعبّر عن الحاجة إلى وحدة

الموقف والرؤية الوطنية في ظل التهديدات التي تحيط بالأمة.

وفي اقتباس آخر يقول: "سيزداد أمر الناس بلبلة وفسادا إن لم نكن رأيا واحدا... إذا صفت

النوايا اتحدت القلوب"١٨٢، وهو ما يُبرز خطورة الانقسام وتششت الآراء، ويُحمّل المسؤولين

والمثقفين مسؤولية توجيه الرأي العام نحو التلاحم بدلا من التنازع.

وفي هذا السياق، يبرز ونوس الدور المحوري للعلماء والفقهاء، كما في قوله: "نحن مكلفون

أبها العلماء... النوايا صافية إن شاء الله، فهل نخذل نبينا؟"١٨٣، ليؤكد أن الوحدة ليست

فقط مسؤولية سياسية، بل دينية وأخلاقية تقع على عاتق النخب الفكرية والدينية في

المجتمع.

ويستمر ونوس في تعزيز هذه الرؤية من خلال الحث على تجاوز الخلافات الشخصية

والاصطفافات الضيقة، إذ يقول: "ليس هذا وقت الحزازات والحسابات الصغيرة، اليوم

ينبغي أن نعلو على الصغائر"١٨٤، مُبرزا الحاجة إلى مشروع جماعي أكبر من الطموحات الفردية

والفتوية.

ويُضيف بعدا تاريخيا في تأكيده على أهمية القيادة الفكرية في قوله: "قد كانت في زمن ليس

ببعيد، العلماء والفقهاء في مقدمة أهل الحل والعقد، في كل ما يتوالى على الأمة من عوارض

١٨١ ونوس، سعد الله. منمنمات تاريخية. ط٣، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤، ص. ١٤٤.

١٨٢ ونوس، سعد الله. منمنمات تاريخية. ط٣، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤، ص. ١٤٤.

١٨٣ ونوس، سعد الله. منمنمات تاريخية. ط٣، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤، ص. ١٤٤.

١٨٤ ونوس، سعد الله. منمنمات تاريخية. ط٣، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤، ص. ١٤٦.

وأحداث"١٨٥، وهو تذكير بدور العلماء في الحفاظ على وحدة الصف زمن الشدائد، ودعوة صريحة لإحياء هذا الدور في الزمن الحاضر.

لكن ونوس لا يكتفي بالدعوة للوحدة، بل يُمارس نقداً حاداً للخطاب السياسي الرسمي الذي يُفَرِّغ مفهوم الوحدة من مضمونه، كما في قوله في *فصد الدم*: "الوحدة لدينا قضية ومبدأ. أما في أجهزتهم فإن الوحدة شعار فارغ لخداع الجماهير"١٨٦ هذه المفارقة بين المبدأ والممارسة تُظهر عمق خيبة الأمل من الأنظمة التي تُوظف الوحدة كغطاء للهيمنة أو كمجرد أداة إعلامية.

وبناء على هذه النصوص، يتضح أن سعد الله ونوس لم يُعالج مفهوم الوحدة من زاوية سياسية فقط، بل قدّمه كقيمة حضارية وثقافية وإنسانية، واعتبره ضرورة استراتيجية للبقاء في وجه الاستعمار، والانقسام، والفساد الداخلي. فالوحدة في مسرحه ليست خطاباً سلطوياً، بل صرخة شعبية وأخلاقية تهدف إلى استعادة المشروع القومي العربي على أسس العدالة والمشاركة.

قضية الديمقراطية وحقوق الإنسان

يتناول سعد الله ونوس في مسرحياته مفهوم الديمقراطية وحقوق الإنسان من منظور نقدي يعكس الواقع القمعي والسلطوي الذي تعاني منه الأنظمة السياسية في العالم العربي.

١٨٥ ونوس، سعد الله. *منمنمات تاريخية*. ط٣، بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤، ص. ١٤٥.

١٨٦ ونوس، سعد الله. *فصد الدم ومسرحيات ثانوية*. ط١، بيروت: دار الآداب، ١٩٩٤، ص. ٧٩.

ومن خلال شخصياته ومواقفها الدرامية، يُظهر ونوس كيف يتم تهميش صوت الشعب وتقييد الحريات، وي طرح تساؤلات جوهرية حول العدالة، وحرية التعبير، والحق في المشاركة السياسية. فالمواطن في هذه الأعمال غالبا ما يكون مُستبعدا من صنع القرار، ويُعامل بوصفه تابعا لا يملك سوى الطاعة والامتثال. تُستخدم أدوات القمع، مثل الشرطة والسجون والقوانين الجائرة، لكبح أي محاولة للاعتراض أو التفكير النقدي، مما يكشف عن صراع بين السلطة والمجتمع المدني. ويفضح ونوس عبر هذه المسرحيات الخطاب السياسي الزائف الذي يروج للعدالة والديموقراطية في الظاهر بينما يُمارس الاستبداد في العمق. ومن خلال أمثلة متنوعة مقتبسة من مسرحيات *الملك هو الملك*، *رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة*، و*مغامرة رأس المملوك جابر*، يتجلى بوضوح أن ونوس يرى أن غياب الديمقراطية الحقيقية يمثل أحد أهم مظاهر الأزمة الحضارية والسياسية التي يعانيها الإنسان العربي.

رقم الاقتباس	الاقتباسات	المسرحية	تفاصيل القضية
١	"الملك: بل أمر ملكي لا يقبل جدلا أو محاكمة" ١٨٧	الملك هو الملك: ٦	الاستبداد
٢	"الشرطي: (مقاطعا بغضب) أوقف، وإلا أوقفك في دار الأموات في هذا المكان أنفع لك أن تعد القمل في رأسك، وتترك الأيام تنسأك" ١٨٨	رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة: ٩	استبداد

١٨٧ ونوس، سعد الله. *الملك هو الملك*. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص. ٦.

١٨٨ ونوس، سعد الله. *رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة*. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص. ٩.

٣	"الشرطي: ونظامنا أيضا وما دمت مذنباً فإن القانون يقضي أن تكون في السجن شرحته لك مراراً، لكن يبدو أنك لا تفهم إلا شرح السوط" ١٨٩	رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة: ١٠	استبداد
٤	"حنظلة: أرجوك يا سيدي المدير أن تقدر وضعي لكن أحداً لم يبال بالإصغاء إلي". ١٩٠	رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة: ٢٦	عدم الفرص لأثبات البراءة
٥	"المجموعة: لا يطلبون من عامة بغداد رأياً أو نصيحة. المرأة الأولى: ذلك هو سر الأمان في هذا الزمان" ١٩١	مغامرة رأس المملوك جابر: ٧	عدم قبول رأي الرعية
٦	"المرأة الأولى: ليس غريباً أن تعرف السجن ما دمت تحب كثيراً طرح الأسئلة" ١٩٢	مغامرة رأس المملوك جابر: ١٩	عدم فرص طرح الأسئلة

تحليل قضية الديمقراطية وحقوق الإنسان

يشكل موضوع الديمقراطية وحقوق الإنسان أحد المحاور البارزة التي استرعى اهتمام سعد الله ونوس في مجمل أعماله المسرحية، حيث سلط الضوء على طبيعة الاستبداد والظلم

١٨٩ ونوس، سعد الله. رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص. ١٠.

١٩٠ ونوس، سعد الله. رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص. ٢٦.

١٩١ ونوس، سعد الله. مغامرة رأس المملوك جابر. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص. ٧.

١٩٢ ونوس، سعد الله. مغامرة رأس المملوك جابر. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص. ١٩.

والحرمان من الحريات التي تعاني منها المجتمعات العربية في ظل أنظمة سلطوية. فقد جسد ونوس، من خلال شخصياته المسرحية، اقتباسا واقعيا لحال المواطن العربي في مواجهة بنية سياسية تُقصي الإنسان وتمنعه من المطالبة بحقوقه الأساسية. تتجلى صورة الاستبداد في مسرحية *الملك هو الملك*، من خلال القول الحاسم الذي يعلنه الملك: "بل أمر ملكي لا يقبل جدلا أو مماحكة"، وهي عبارة تلخص طبيعة السلطة الفردية المطلقة، وتنفي إمكانية النقاش أو التفاوض، بما يعكس غيابا كاملا لأي مظهر من مظاهر الديمقراطية^{١٩٣}.

وفي مسرحية *رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة*، يبرز القمع الأمني عبر شخصية الشرطي الذي يُهدد بوضوح: "وقف، وإلا أوقفك في دار الأموات"، حيث تتحول المؤسسة الأمنية إلى أداة للقمع والترهيب بدلا من كونها حامية للمواطنين^{١٩٤}. وتستمر هذه الصورة في قوله لاحقا: "لكن يبدو أنك لا تفهم إلا شرح السوط"، وهو تعبير صريح عن توظيف العنف الجسدي كسلوك نظامي لترسيخ الخضوع والسكوت^{١٩٥}.

ويكشف ونوس، من خلال شخصية *حنظلة*، حجم الظلم الذي يتعرض له الإنسان البسيط داخل هذه البنية السياسية، إذ يقول: "ما ذنبي إذا كانوا قد اعتقلوني دون ذنب..."، في موقف يُظهر انعدام العدالة ومصادرة أبسط حقوق الدفاع عن النفس أو المحاكمة العادلة^{١٩٦}. إن

١٩٣ ونوس، سعد الله. *الملك هو الملك*. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص. ٦.

١٩٤ ونوس، سعد الله. *رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة*. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص. ٩.

١٩٥ ونوس، سعد الله. *رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة*. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص. ١٠.

١٩٦ ونوس، سعد الله. *رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة*. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص. ٢٦.

غياب آليات الإنصاف، وتهميش صوت الضحية، يدلّ على تهاوي منظومة العدالة، وتحوّل القانون إلى أداة في يد المتنفيين.

أما في مسرحية *مغامرة رأس المملوك جابر*، فيؤكد النص على استبعاد الشعب من عملية اتخاذ القرار، حيث تقول إحدى الشخصيات: "لا يطلبون من عامة بغداد رأيا أو نصيحة... فنبايع... فنطيع"، ما يدل على إلغاء تام لدور المواطنين في العملية السياسية، ويحولهم إلى كائنات منفعة تتلقى الأوامر وتنفذها من دون اعتراض^{١٩٧}. ويبلغ القمع الفكري ذروته حين تقول المرأة: "ليس غريبا أن تعرف السجون ما دمت تحب كثيرا طرح الأسئلة"، بما يعكس حجم العداء الذي تكتّنه السلطة لكل تفكير نقدي أو رغبة في الاستفهام^{١٩٨}.

إن هذا التداخل بين الأمني والسياسي، بين الاستبداد الفكري والجسدي، يشكل في مسرحيات ونوس حالة من الانغلاق السلطوي الذي لا يترك مجالا للحوار أو المشاركة. وتُظهر هذه النصوص أن الديمقراطية، بحسب الرؤية الونوسية، ليست فقط غائبة، بل مقموعة عمدا باسم النظام أو الاستقرار أو الطاعة، بينما يُمنع المواطن من أن يسأل أو يُعبّر.

وفي المجمل، فإن سعد الله ونوس يقدم في أعماله المسرحية صيغة فنية شديدة العمق لرصد واقع حقوق الإنسان المسلوبة، مشيرا إلى ضرورة تفكيك الأنظمة القمعية وإعادة بناء العلاقة بين الدولة والفرد على أسس المشاركة، والحوار، والعدالة، وحرية التعبير، وهي

^{١٩٧} ونوس، سعد الله. *مغامرة رأس المملوك جابر*. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص. ٧.

^{١٩٨} ونوس، سعد الله. *مغامرة رأس المملوك جابر*. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٥، ص. ١٩.

أسس لا غنى عنها في أي مجتمع يسعى إلى التحول الديمقراطي الحقيقي.

قضية التغيير السياسي ورفض الجمود

تتناول مسرحيات سعد الله ونوس فكرة التغيير السياسي كضرورة لمواجهة الاستبداد، منتقدا محاولات الإصلاح الشكلية التي تهدف فقط إلى تخدير الشعوب. ويُبرز في حواراته المسرحية رفض الجمود والدعوة إلى وعي جماهيري يطالب بتحولات حقيقية في بنية السلطة.

رقم الاقتباس	الاقتباس	المسرحية	تفاصيل القضية
١	"زاهد: ألا يمكن أن تكون بعض الإجراءات الإصلاحية التي تخدر هي الأخرى طريق مفتوحة" ١٩٩	الملك هو الملك: ٨	إصلاحات ضد جور الملك

تحليل قضية التغيير السياسي ورفض الجمود

يشكك النص المسرحي في فاعلية الإصلاحات التي تطرحها الأنظمة المستبدة، إذ يتساءل "زاهد" فيما إذا كانت هذه الإجراءات "الإصلاحية" ليست سوى أدوات لتهدئة الشعوب وتمييع مطالبها، دون المساس بجوهر الظلم أو تفكيك بنية السلطة القمعية. فهذه الإصلاحات، بحسب دلالات النص، ليست تعبيرا عن تحول سياسي حقيقي، بل تغدو وسيلة لتدوير القهر السياسي والالتفاف على إرادة الجماهير.

١٩٩ ونوس، الملك هو الملك، ص ٨.

يشير وصفها بأنها "طريق مفتوح" إلى أنها قد تُستخدم لتمديد عمر النظام وليس لتغييره، مما يسلط الضوء على ظاهرة الجمود السياسي الذي تعانيه المجتمعات التي تُخضع بمظاهر التغيير السطحي. ويظهر ونوس في هذا الاقتباس ناقدا لسياسات التسكين بدلا من التحول الجذري، وداعيا إلى وعي سياسي حقيقي يميز بين الإصلاح الشكلي والإصلاح الجوهرى. هذا المقطع يعكس بوضوح رؤية ونوس السياسية، التي ترفض الاستكانة للإصلاحات التجميلية وتطالب بتغيير بنيوي، يلامس جوهر السلطة لا قشورها، ويكشف خطورة المهادنة مع أنظمة لا تسعى إلا إلى إعادة إنتاج القمع بصيغ مختلفة.

قضية الإعلام والدعاية السياسية

تناول سعد الله ونوس في مسرحياته دور الإعلام والدعاية السياسية بوصفهما أدوات تستخدمها الأنظمة السلطوية لتضليل الجماهير وتوجيه وعيهم. يبرز في بعض النصوص كيف تُستغل الخطب والحملات الدعائية لإثارة العواطف، دون تقديم حلول حقيقية، مما يؤدي إلى خلق وعي زائف قائم على الوهم لا على الواقع.

رقم الاقتباس	الاقتباسات	المسرحية	تفاصيل القضية
١	"لن تفلح الدعاية التي يبثها الشيخ التاذلي كافية لردع جيوش تيمور... الحماسة لا تصنع النصر" ٢٠٠	منمنمات تاريخية: ١٥٣	إقناع الناس بالدعاية والترويج

٢	"إنهم يتحدثون عن الأمان، لكنهم لا يقدمون سوى الخوف... ما نحن فيه أهم من خطب الوعاظ، الدعاية لا تجلب لنا إلا الأمل الزائف" ٢٠١	منمنمات تاريخية: ١٥٠	استغلال السلطة للترويج السياسي
---	---	----------------------	--------------------------------

تحليل قضية الإعلام والدعاية السياسية

في الاقتباس الأول، "لن تفلح الدعاية التي يبثها الشيخ التاذلي إلا في إثارة العواطف، وهي ليست كافية لردع جيوش تيمور... ٢٠٢، ينتقد سعد الله ونوس بوضوح فعالية الدعاية القائمة على إثارة المشاعر، مسلطا الضوء على عجزها عن مواجهة الواقع السياسي والعسكري الصعب. فهو يرى أن تحفيز العواطف دون خطط حقيقية أو استعدادات عملية لا يصنع النصر، بل يُعد تزيفا للواقع وخداعا للجماهير. أما في الاقتباس الثاني، "إنهم يتحدثون عن الأمان، لكنهم لا يقدمون سوى الخوف... ما نحن فيه أهم من خطب الوعاظ، الدعاية لا تجلب لنا إلا الأمل الزائف" ٢٠٣، فيُظهر ونوس كيف تُستخدم الخطابات الرسمية والدينية لتغطية الفشل السياسي وطمأنة الناس بالكلمات بدلا من الحلول.

يُعبّر النصان عن نقد حاد للأنظمة التي تُغرق شعوبها في خطب الحماسة والوعود الفارغة، دون اتخاذ خطوات واقعية لمعالجة الأزمات. فالدعاية، في منظور ونوس، ليست إلا أداة

٢٠١ ونوس، سعد الله. منمنمات تاريخية. ص ١٥٠

٢٠٢ ونوس، سعد الله. منمنمات تاريخية. ص ١٥٣.

٢٠٣ ونوس، سعد الله. منمنمات تاريخية. ص ١٥٠.

لصناعة الوهم السياسي واحتكار الوعي العام، حيث تتحول إلى وسيلة لتمديد الاستبداد وتحيد الجماهير عن المطالبة بالتغيير الحقيقي. ومن هنا، يدعو الكاتب إلى وعي نقدي يميز بين الخطاب السياسي الفارغ والعمل الحقيقي، ويُشدد على أن النصر لا يُبنى على الحماسة الزائفة بل على الوعي والفعل الجماعي

قضية علاقة المرأة بالسياسة

يتجلى حضور المرأة في مسرحيات سعد الله ونوس بوصفه مرآة تعكس هموم المجتمع السياسية والاجتماعية، حيث لا تقتصر مشاركتها على الأدوار التقليدية، بل تُبرز مواقفها وآراؤها في خضم الأزمات. ومن خلال مواقفها اليومية، تكشف المرأة عن إحساسها العميق بالظلم، وتطلعاتها نحو العدالة، وتفاعلها مع القمع والاستبداد. تسلط هذه النصوص الضوء على معاناة النساء تحت وطأة الفقر والخذلان، وكذلك على وعيهم السياسي الحاد، رغم تهميش أصواتهن في المجال العام.

رقم الاقتباس	الاقتباسات	المسرحية	تفاصيل القضية
١	"أم عزة: (بلهجة واقعية) ولكن لمن أشكو بلائي ... لم ببق سواه كي ينصفنا ويرفعنا من الهوة التي رمونا إليها" ٢٠٤	الملك هو الملك: ٣	تتوقع المرأة مساعدة الملك
٢	"المرأة الثانية: عمري ما رأيت ...	مغامرة رأس المملوك جابر: ١٨	رأي المرأة عن الحراس

٢٠٤ ونوس، الملك هو الملك، ص ٨.

		المرأة الأولى: سحتهم دائما مخيفة ولو لم ينظروا إلينا" ٢٠٥	
٣	"كل امرأة أو بنت أرادت أن تخضب الخضاب بالحناء... مسّ جند تيمور" ٢٠٦	منمنمات تاريخية: ١٥٢	رأي المرأة عن الجند

تحليل قضية علاقة المرأة بالسياسة

تعكس العبارة الأولى المنسوبة لشخصية "أم عزة" في مسرحية الملك هو الملك حالة من القهر المركب الذي تعانيه المرأة في المجتمعات المتأزمة سياسيا واجتماعيا. تشتكي أم عزة من زوج "قليل الهمة، عديم الحيلة"، وتصف الظلم الاجتماعي الذي طاول أسرتها، وصولا إلى الإشارة لعدم إمكانية زواج ابنتها بسبب الوضع الاقتصادي والاجتماعي المتردي. العبارة "آه لو أستطيع المثل بين يدي الملك" ٢٠٧ تمثل ذروة الإحباط، وتكشف عن هشاشة المؤسسات الاجتماعية وغياب العدالة، بحيث لا تجد المرأة غير "الملك" ملاذا رمزيا تطلب منه الإنصاف، رغم إدراكها ضمنيا أن ذلك ضرب من المستحيل. هذا يُظهر كيف يتحول الحاكم – وإن كان رمزا للظلم – إلى آخر أمل للضعفاء الذين فشلت القوانين والمجتمع في حمايتهم.

أما في الاقتباس الثاني من مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر، تقول المرأة الثانية: "عمري

٢٠٥ ونوس، سعد الله. مغامرة رأس المملوك جابر. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤. الطبعة الثانية. ص ١٨

٢٠٦ ونوس، سعد الله. منمنمات تاريخية. بيروت: دار الآداب، د.ت. ص ١٥٢.

٢٠٧ ونوس، الملك هو الملك، ص ٨.

ما رأيت سحنة الحراس مخيفة مثل اليوم" ٢٠٨، وترد الأخرى بأن "سحتهم دائما مخيفة". يُبرز هذا الحوار حالة التوتر والقلق التي تعيشها النساء تحت سلطة أمنية غاشمة. يتجاوز الرعب حدود التهديد الفعلي ليصبح خوفا دائما، حتى من النظرات، وهو ما يشير إلى ترسيخ العنف الرمزي كوسيلة لضبط السلوك اليومي، وخصوصا عند النساء، اللواتي يكنّ أكثر عرضة للرقابة الاجتماعية والأمنية.

ويُستكمل هذا الخط السياسي في العبارة الثالثة من *منمنمات تاريخية*، حيث يتحدث النص عن "كل امرأة أو بنت أرادت أن تخضب الخضاب بالحناء... وقد أصاب نساء دمشق، مسّ جند تيمور" ٢٠٩. في هذا الاقتباس الرمزي، تفقد المرأة إمكانية ممارسة طقوسها التراثية الخاصة مثل التخضيب بالحناء، نتيجة الخوف من الاعتداءات المرتبطة بجنود الاحتلال. هنا لا يتوقف القهر عند البُعد المادي، بل يتغلغل إلى أدق تفاصيل الحياة اليومية والثقافية، مما يشير إلى مصادرة الهوية الأنثوية ورموزها الجمالية والتقليدية في ظل عسف سياسي خارجي.

إن النصوص الثلاثة مجتمعة تقدّم اقتباسا مركّبا لمعاناة المرأة في مسرح سعد الله ونوس، حيث تتقاطع الأبعاد السياسية والاجتماعية والنفسية لتُظهر امرأة مهمّشة، خائفة، تبحث عن العدالة في غياب مؤسساتها، وتحاول الحفاظ على ما تبقى من كرامتها الشخصية والثقافية وسط عالم مضطرب. إن هذه المقاطع تسلط الضوء على الوعي النسوي الضمني

٢٠٨ ونوس، سعد الله. *مغامرة رأس المملوك جابر*. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤. الطبعة الثانية. ص ٣.

٢٠٩ ونوس، سعد الله. *منمنمات تاريخية*. بيروت: دار الآداب، د.ت. ص ١٥٢.

في أعمال ونوس، إذ تُمنح النساء مساحة للتعبير عن الألم والرفض، وتُستخدم شخصياتهن كأدوات لكشف تناقضات النظام السياسي والاجتماعي الذي يروج للعدالة وهو غارق في الظلم والتمييز.

قضية الثورات والتمرد الشعبي

في مسرحيات سعد الله ونوس، تبرز الثورات والتمردات الشعبية كقضايا محورية تعبّر عن الوعي الجمعي المتنامي في مواجهة الظلم والاستبداد. تتناول النصوص مشاهد الغليان الاجتماعي، وتصور كيف تتشكل الحركات الشعبية كردّ فعل على القمع السياسي والإرهاب السلطوي، وفي بعض المواضع تُرصد حالات الانتفاضات العفوية التي تُقابل دائما بإجراءات استباقية للقمع والاحتواء. تظهر هذه التوترات بوضوح في مسرحية *الملك هو الملك*، حيث تُعرض النقاشات بين الشخصيات حول إمكانية استثمار لحظة الاحتقان الجماهيري، بينما تُعكس في *رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة* محاولات السلطة التعطيم على الحقائق عبر خطاب إعلامي موجه يدّعي انخفاض الاضطرابات. أما *مغامرة رأس المملوك جابر* فتُصور الفوضى والاضطراب بوصفها سياقاً متكرراً في تاريخ الشعوب تحت الأنظمة القمعية. تمثل هذه النصوص منظارا تحليليا لتكوّن الحركات الثورية في ظل استبداد يحرص على إجهاض أي نذر للتمرد، سواء عبر التخويف أو امتصاص الغضب الجماهيري، مما يعكس فهم ونوس العميق لديناميكيات التغيير الاجتماعي والسياسي.

رقم الاقتباس	الاقتباسات	المسرحية	تفاصيل القضية
--------------	------------	----------	---------------

١	"زاهد: يعتقدون أن عيد التتويج مناسبة ... عامة بالخيبة والعسر" ٢١٠	الملك هو الملك: ٨	قلب نظام الحكم الظالم
٢	"عبيد: ... لكن التناقضات لم تنضج بعد. أقول لك... أما الملك الآن طريق وحيدة مفتوحة هي الإرهاب، والمزيد من الإرهاب" ٢١١	الملك هو الملك: ٨	الإرهاب
٣	"زاهد: وإذا انفجرت بعض الاضطرابات العفوية؟ وحركتنا تشتد. ينبغي أن نتوقف مع اللحظة المواتية، لا نبكر ولا نتأخر... ٢١٢	الملك هو الملك: ٨-٩	الإرهاب
٤	"المرضة: تقول آخر الإحصائيات الدولية إن هناك انخفاضا ملحوظا في نسبة الاضطرابات الاجتماعية، والانتفاضات الشعبية" ٢١٣	رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة: ٣٥	الاضطرابات والانتفاضات
٥	"الشخص ٣: والقضاء على نوايا الشغب يمنع ظهور الشغب" ٢١٤	رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة: ٦١	القمع السياسي لثورات
٦	"الحكواتي: (الصوت الهادئ نفسه) الحكايات مربوطة الحكواتي: زمان الاضطراب والفوضى" ٢١٥	مغامرة رأس المملوك جابر: ٥	الاضطراب والفوضى

٢١٠ ونوس، الملك هو الملك، ص ٨.

٢١١ ونوس، الملك هو الملك، ص ٨.

٢١٢ ونوس، الملك هو الملك، ص ٨-٩.

٢١٣ ونوس، رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، ص ٣٥.

٢١٤ ونوس، رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، ص ٦١.

٢١٥ ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر، ص ٥

تحليل قضية الثورات والتمرد الشعبي

تُشير عبارة زاهد: "يعتقدون أن عيد التتويج مناسبة مواتية لعمل أكبر" ٢١٦ إلى وعي الجماهير السياسي، واستثمار اللحظات الرمزية في تقويض النظام القائم. فالاحتفالات الرسمية، من وجهة نظرهم، لا تمثل لحظة إجماع شعبي بقدر ما تتيح فرصة استراتيجية للتعبير عن التمرد. إنها لحظة ينكشف فيها زيف الشرعية السياسية، ويُوظف فيها الوعي الجمعي لتحويل رمزية "التتويج" إلى صرخة سقوط النظام.

أما عبارة عبيد: "أما الملك الآن طريق وحيدة مفتوحة هي الإرهاب، والمزيد من الإرهاب" ٢١٧، فتكشف الطبيعة الاستبدادية للنظام الحاكم، الذي لا يملك سوى أدوات القمع كوسيلة للبقاء. يوضح النص أن العنف لا يُستخدم لمجرد حفظ النظام، بل يتحول إلى سياسة ممنهجة لإسكات المعارضة وإرهاب الجماهير، ما يعكس أزمة الشرعية التي تعانيها الأنظمة القمعية.

ويمضي التحليل في المقطع الثالث حيث يقول عبيد: "في هذه المرحلة يجب أن ننظم السباق بشكل محكم... ينبغي أن نتوافق مع اللحظة المواتية، لا نبكر ولا نتأخر" ٢١٨. هذه العبارة تسلط الضوء على البُعد التنظيمي في حركات التغيير الشعبي، إذ لا يتم الانفجار الثوري اعتباطاً، بل يتطلب تنسيقاً دقيقاً، وانتظاراً ناضجاً للحظة التاريخية المناسبة. وتكشف في

٢١٦ ونوس، الملك هو الملك، ص ٨.

٢١٧ ونوس، الملك هو الملك، ص ٨.

٢١٨ ونوس، الملك هو الملك، ص ٨-٩.

الوقت نفسه عن تناقض متبادل بين قوى السلطة التي "تُمنع في الإرهاب" وقوى المعارضة التي "تُمنع في التنكر"، مما يشير إلى صراع خفي قائم على الاختفاء والتخطيط.

وفي السياق نفسه، تُبرز الممرضة بقولها: "تقول آخر الإحصائيات الدولية إن هناك انخفاضاً ملحوظاً في نسبة الاضطرابات الاجتماعية، والانتفاضات الشعبية"^{٢١٩}، كيف تسعى الأنظمة إلى خلق سردية إعلامية تخفي الغليان الشعبي. وهذا الخطاب الإحصائي لا يُقصد به الحقيقة، بل يهدف إلى تطبيع القمع، وصرف النظر عن المطالب الاجتماعية، في حين يستمر الاحتقان الشعبي في العمق.

أما عبارة الرجل الثالث: "القضاء على نوايا الشغب يمنع ظهور الشغب"^{٢٢٠}، فتمثل التبكير في القمع، ورفض حتى التفكير في التغيير. هذا الموقف يُجسد عقلية النظام البوليسي الذي لا يكتفي بإخماد الفعل، بل يسعى لقتل الفكرة ذاتها، مما يرسّخ ثقافة الخوف ويُجهض أي محاولة للتنظيم أو التعبير.

ويختم الحكواتي بقوله: "الحكايات مربوطة بعضها ببعض... زمان الاضطراب والفوضى"^{٢٢١}، وهو تصريح يُبرز وعياً تاريخياً بأهمية السياق التراكمي للأحداث. الثورة ليست لحظة عابرة، بل هي امتداد لسلسلة طويلة من الفوضى والظلم والاحتقان. ومن هنا، تبرز القيمة الرمزية للحكاية كوسيلة لفهم منطق التمرد في سياق تاريخي وسياسي متصل.

^{٢١٩} ونوس، رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، ص ٣٥.

^{٢٢٠} ونوس، رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، ص ٦١.

^{٢٢١} ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر، ص ٥.

تقدم هذه النصوص من مسرحيات سعد الله ونوس تصويرا مركبا لعلاقة الشعب بالسلطة في ظل أنظمة القمع، حيث لا تنبع الثورة من فراغ، بل من وعي متنام بالأزمة، وتخطيط استراتيجي لتجاوزها. إنها صرخة ضد الانسحاق، وتأكيد على أن التغيير السياسي يتطلب لحظة نضج جماعي لا تنفصل عن التاريخ أو التنظيم أو التوقيت.

قضية العلاقة بين السلطة والجماهير

في مسرحيات سعد الله ونوس، تتجلى العلاقة بين السلطة والجماهير بوصفها علاقة غير متكافئة تقوم على الهيمنة من طرف الحاكم والخضوع من طرف المحكوم. تعكس هذه العلاقة منظومة استبدادية تُستخدم فيها أدوات مثل الخوف، التقديس، والخداع الإعلامي، لإخضاع الناس وتهميش إرادتهم. ومن خلال نماذج متنوعة من الشخصيات كـ "الملك"، و"الوزير"، و"الشرطي"، و"ميمون"، يقدم ونوس تصويرا رمزيا للطريقة التي تُمارس بها السلطة سلطتها الرمزية والمادية على الأفراد، وتُديم فيها الفجوة بين الحاكم والمحكوم. يظهر الشعب في هذه النصوص إما كأدوات في يد السلطة، أو كفئة مسلوبة الإرادة ومحرومة من التأثير في صناعة القرار، في حين يظهر الحاكم بوصفه متعاليا، متحكما، وغالبا ما يكون ساخرا من معاناة الرعية أو غير مكترث بها.

رقم الاقتباس	الاقتباسات	المسرحية	تفاصيل القضية
١	"في طرف قصي عند الباب يقف ميمون خافض الرأس في وضع استعداد" ٢٢٢	الملك هو الملك: ٤	خضوع الخادم للملك
٢	"الملك: (بعد فترة) ميمون.. ذلك لي أصابع يدي ميمون:، يبدأ يدلّكها. صمت" ٢٢٣	الملك هو الملك: ٥	خضوع الخادم للملك
٣	"الملك: أنت! لا.. لا يروي حاجتي أن أسخر من وزير. ما أحতاجه هو سخرة أعنف وأخبث. أريد أن أعابث البلاد والناس" ٢٢٤	الملك هو الملك: ٦	ملك يعبث بالبلاد والناس
٤	"(الملك يتمشى مفكراً. يتوقف فجأة، يلتفت إلى (...). الميمون: (وهو ينسحب) أمرك مطاع يا مولاء" ٢٢٥	الملك هو الملك: ٦	خضوع الخادم للملك
٥	"الوزير: ... أما لاحظت.. لم نلتق في جولتنا السابقة إلا من (...) بالزنج والوسخ" ٢٢٦	الملك هو الملك: ٦	خوف الوزير أن يمس الملك شيء مسيء من الرعية

٢٢٢ ونوس، الملك هو الملك، ص ٤.

٢٢٣ ونوس، الملك هو الملك، ص ٥.

٢٢٤ ونوس، الملك هو الملك، ص ٦.

٢٢٥ ونوس، الملك هو الملك، ص ٦.

٢٢٦ ونوس، الملك هو الملك، ص ٦.

٦	"الشرطي: ما شاء الله.. ما شاء الله.. السيد لا يصحو قبل (...) ألا يعجبك طعامنا! سأرش عليه قليلا من التوابل" ٢٢٧	رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة: ٧	سخرية الشرطي من حنظلة
٧	"الرجل الأول: ولماذا يمر فيه أتأمل أن يكون الخلاف لا يختلف السادة من أجل عامة بغداد" ٢٢٨	مغامرة رأس المملوك جابر: ١٧	تجاهل السلطة للشعب
٨	"الرجل الثالث: هو ألا نتدخل نحن العامة في شؤونهم وخلافاتهم. ولو فعلنا لتوحدوا فورا، واتجهوا بكل قواهم نحونا." ٢٢٩	مغامرة رأس المملوك جابر: ١٩	معاملة السلطة نحو العامة
٩	"الصحفي: النظام (...) الوطنية والبطولة والصالح، وقضيتكم أكثر القضايا حساسية" ٢٣٠	فصد الدم ومسرحيات ثانوية: ٨٧	سيد يريد رضى الشعب

تحليل قضية العلاقة بين السلطة والجماهير

يمثل ميمون شخصية خاضعة تتسم بالتملق والانكسار، حيث يظهر "خافض الرأس في وضع استعداد" ويصف الملك بأنه "مولاي". تعكس هذه الديناميكية العلاقة غير المتوازنة بين السلطة والرعية، حيث تُكرّس الطاعة العمياء باعتبارها فضيلة، ويُختزل الإنسان إلى أداة تُسخر لخدمة الحاكم. يتجلى ذلك حين يُطلب منه تدليك يد الملك، فيتقدم بخنوع

٢٢٧ ونوس، رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، ص ٦١.

٢٢٨ ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر، ص ١٧

٢٢٩ ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر، ص ١٩

٢٣٠ ونوس، فصد الدم ومسرحيات ثانوية، ص ٨٧.

وعبارات تمجيدية تمس الكرامة الإنسانية.

أما الملك، فيُعبر عن رغبة واضحة في "أن أعابث البلاد والناس" ٢٣١، مما يُظهر انفصاله التام عن الواقع الشعبي ومعاناة الجماهير. ففي هذا النص يُسقط ونوس صورة الحاكم الذي يرى في شعبه مادة للعبث والتسلية، لا مسؤولية تتطلب العدل والرعاية. هذا التباين الصارخ بين سلطة متعجرفة وشعب مسحوق يُظهر فداحة غياب الديمقراطية.

ويتابع الوزير في اقتباس لاحق مشيراً إلى أن "التقارير الأمنية تحمل إليك المدينة عارية إلى هذه القاعة" ٢٣٢، مما يدل على أن السلطة تعتمد على آليات رقابية تضمن استمرار سيطرتها، حتى وإن كان ذلك يعني إخفاء الحقائق عن رأس الحكم. يُبرز هذا الاقتباس كيف أن نظام الحكم لا يحمي نفسه فقط من الأعداء، بل من شعبه أيضاً.

أما في "مغامرة رأس المملوك جابر"، فيبرز الحوار بين ثلاثة رجال حالة العزلة السياسية التامة التي يعيشها المواطن. تقول إحدى الشخصيات: "أما عامة بغداد فحالهم هو هو، وإن ضمنوا السلامة كان فوزهم عظيماً" ٢٣٣، ما يشير إلى أن التغييرات السلطوية لا تعني شيئاً بالنسبة للعامة. ويقول الرجل الثالث: "هو ألا نتدخل نحن العامة في شؤونهم وخلافاتهم" ٢٣٣، وهو اعتراف ضمني بأن أي تدخل من قبل الشعب قد يستفز السلطة لتتوحد ضده، مما يُكرّس مبدأ الطاعة بوصفه ضرورة للنجاة.

٢٣١ ونوس، الملك هو الملك، ص ٦.

٢٣٢ ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر، ص ١٧.

٢٣٣ ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر، ص ١٩.

وفي مسرحية "فصد الدم"، يبرز الصحفي العلاقة المعقدة بين الحاكم والجماهير بقوله:
"ديمومة الحكم تقتضي رضى الشعب... وقضيتكم أكثر القضايا حساسية"^{٢٣٤}، ما يعكس إدراك السلطة لأهمية التأييد الشعبي ولو كان شكليا. هذا الاعتراف يُبرز المفارقة في الأنظمة التسلطية التي تسعى لتلميع صورتها دون إجراء إصلاحات حقيقية.

تقدم مسرحيات سعد الله ونوس تمثيلا بليغا ومؤلما للعلاقة بين السلطة والجماهير في العالم العربي. فمن خلال نماذج كميمون والملك والوزير، تتجلى آليات الإخضاع، وتُفكك البنية النفسية والسياسية التي تحكم هذه العلاقة. وتؤكد هذه النصوص أن تجاهل صوت الشعب قد يؤدي إلى عزلة السلطة وانفصالها عن الواقع، مما يُريئ بيئة مشبعة بالاغتراب والاحتقان الاجتماعي

قضية تداخل الدين والسياسة

يُبرز سعد الله ونوس في مسرحياته كيف يُستثمر الدين كأداة فاعلة في الخطاب السياسي والتحريض الشعبي، خاصة في أوقات الأزمات والاحتلال. وتدلّ بعض المقاطع على توظيف الخطاب الديني لتعبئة الجماهير تحت شعارات الجهاد والصمود، مما يعكس تداخلا بين ما هو ديني وروحي وما هو سياسي ونفعي. هذا التداخل لا يخلو من الإشكال، إذ يفتح المجال لتوظيف الدين في خدمة السلطة أو لدفع الناس نحو مواقف ثورية قد لا تكون دائما مدروسة. يعكس النص المسرحي الذي ألقاه ونوس حالة هذا الالتباس بين الإيمان الصادق

^{٢٣٤} ونوس، فصد الدم ومسرحيات ثانوية، ص ٨٧.

والتعبئة السياسية المقتّعة بالشعارات الدينية.

رقم الاقتباس	الاقتباس	المسرحية	تفاصيل القضية
١	"لقد تحدّثتُ مع الكثيرين (...) ليست عصبية يا شرف الدين، هذه دعوة للجهاد" ٢٣٥	منمنمات تاريخية: ١٥٤	استخدام الدين للثورات

تحليل قضية تداخل الدين والسياسة

في هذا النص المسرحي، يُقدّم سعد الله ونوس اقتباساً يعكس التداخل الحاد بين الدين والسياسة، حيث يقول أحد الشخصيات: "لقد تحدّثتُ مع الكثيرين أثناء الجنازة ولمستُ بنفسي عزمهم على الصمود والمقاومة... هذه ليست عصبية يا شرف الدين، هذه دعوة للجهاد" ٢٣٦. هذا التصريح يُعبّر عن توظيف العاطفة الدينية لحشد التأييد الشعبي في مواجهة القوى الغازية، مما يعكس قدرة الخطاب الديني على تحفيز الناس نحو الفعل الثوري والمقاومة.

غير أن هذا التداخل ليس خالياً من الإشكالات. إذ توجي مخاطبة "شرف الدين" بأن هناك خلافاً ضمنياً حول مدى شرعية هذا الاستخدام للدين، فبينما يراه المتكلم "دعوة للجهاد"، قد يُفهم من الطرف الآخر كـ"عصبية". هذا التباين يعكس الجدل الدائم حول دور الدين في المجال السياسي: هل هو محفّز للوحدة والمقاومة؟ أم مسبب لانقسام وتجييش عاطفي قد

٢٣٥ ونوس، سعد الله. منمنمات تاريخية. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤، ص ١٥٤.

٢٣٦ ونوس، سعد الله. منمنمات تاريخية. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤، ص ١٥٤.

يُستغل في غير محله؟

يعرض ونوس بذلك منظورا نقديا تجاه استثمار الخطاب الديني في السياقات السياسية، مشيرا إلى أن الدين قد يتحول من منظومة قيمية وأخلاقية إلى أداة سياسية تُستخدم لتحقيق أهداف سلطوية أو فئوية. ويُبرز في المقابل ضرورة أن يُصاحب هذا التوظيف وعي اجتماعي ونقدي، يميّز بين الإيمان الصادق والاستغلال الأيديولوجي للدين.

قضية الجور والظلم

تعكس مسرحيات سعد الله ونوس تجليات الظلم والجور في المجتمعات التي تعاني من استبداد السلطة وتغول أدوات القمع، حيث تصوّر الشخصيات واقعها المأزوم تحت أنظمة لا تعبأ بالعدالة أو كرامة الإنسان. وتُظهر الاقتباسات التالية أشكالا متعددة للظلم، من بطش السلطة وغياب الإنصاف، إلى خضوع الناس واستسلامهم أمام العنف الرمزي والمادي.

رقم الاقتباس	الاقتباسات	المسرحية	تفاصيل القضية
١	"عزة: (بحياء، عيناها حالمتان.. عرقوب يتأملها بوجد) (...) وهو يخترق المدينة سيعطر هواءها الفاسد وينفي جوها المسموم بالجور والذل" ٢٣٧	الملك هو الملك: ٣	صورة الملك عند عزة
٢	"السياف: القلوب الضعيفة تظن أن قطع الرقاب مهنة (...) لقد ذاقها الملك مرة. لا أدري من أين جاءته تلك النزوة (...) " ٢٣٨	الملك هو الملك: ٣	السياف يحلل رؤوس الناس

٢٣٧ ونوس، الملك هو الملك، ص ٣.

٢٣٨ ونوس، الملك هو الملك، ص ٣.

٣	"حنظلة: أما أن أن تشملي الرحمة. لم أرتكب أي شيء. (...). السجن ورموني في ظلمته" ٢٣٩	رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة: ٩	ظلم السلطة
٤	"حنظلة: الكلمات ما زالت ترن في أذني. منذ (...). مشغولة عني. لهذا قررت أن أفتح كيبي" ٢٤٠	رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة: ١٠	عدم الحصول على إنصاف
٥	"حنظلة: (مرتكبا وكسيرا) (...). تقطع، وجلدي تهرأ ولم يبق معنا فلس واحد" ٢٤١	رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة: ٢٠	ظلم عانى منه حنظلة

تحليل قضية الجور والظلم

يُرسَم في مقطع "سيأتي من بلاد بعيدة يدخل المدينة كالريح أو العاصفة" ٢٤٢ صورة خيالية لمنقذ يحمل معه أملا في التحرر من واقع خانق، إذ توصف ملامحه بالقوة والرغبة، في مقابل مدينة "تخلو شوارعها وتخبئ التفاهة"، مما يعكس شدة الانحدار الذي وصل إليه الواقع تحت "الجور والذل". وتُجسد هذه الفكرة شوق الجماهير إلى الخلاص، ولو من خلال انتظار قوى غيبية خارجية.

أما السيف، فيكشف عن الجانب السادي للعنف حين يقول: "هذه المهنة تسكرني باللذة..."

٢٣٩ ونوس، رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، ص ٩.

٢٤٠ ونوس، رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، ص ١٠.

٢٤١ ونوس، رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، ص ٢٠.

٢٤٢ ونوس، الملك هو الملك، ص ٣.

أي نشوة حين تنبثق نوافير الدم!"^{٢٤٣} ، حيث تتحول وظيفة القتل إلى لذة حسية، ويصبح القمع الرسمي مبرراً بالرغبة الشخصية. ويظهر الملك نفسه في سياق هذه "النزوة"، مما يُشير إلى أن رأس السلطة مشترك في صناعة هذا العنف، إن لم يكن مُلهماً له.

ويُقدّم حنظلة في أكثر من موقف^{٢٤٤} نموذج المظلوم الصامت الذي يُعتقل ويُعذّب دون جُرم، ويُسلب ماله وكرامته. فيقول في أحد المواضع: "لم أرتكب أي شيء... رموني في زنانة أسوأ من جحر الفأر"، ثم يتابع: "انتزعوا مني كل ما ادخرناه"، ما يعكس الجور الممنهج الذي تمارسه الدولة بحق الأفراد. هذه التجارب اليومية تُبرز أن الظلم في هذه النصوص ليس مجرد حدث، بل هو نظام متكامل قائم على الإذلال والتهميش وغياب العدالة.

تُظهر نصوص سعد الله ونوس إذا تعدد أوجه الظلم: من القتل المُأسس، إلى الصمت الجماعي، إلى الألم الشخصي الصامت. وتنعكس في الوقت ذاته هشاشة القانون أمام جبروت السلطة، والحاجة الملحة إلى تحرك إنساني وأخلاقي لمواجهة الجور والانتصار للكرامة.

قضية المسؤولية في الأمور السياسية

تُبرز مسرحيات سعد الله ونوس مواقف متباينة تجسّد المسؤولية السياسية، وتُظهر كيف يتنصل بعض القادة من واجباتهم تجاه الشعوب في اللحظات الحرجة، بينما يُحمّل بعض الشخصيات الحكومات مسؤولية الأزمات العامة. تتكرر في هذه النصوص صور لسلطة

^{٢٤٣} ونوس، الملك هو الملك، ص ٣.

^{٢٤٤} ونوس، رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، ص ٩، ١٠، ٢٠.

تتجاهل هموم المواطنين أو تهرب من الميدان، في مقابل خطاب رسمي يُجمل الواقع ويدعي
الحرص على الشعب، مما يفتح الباب أمام تساؤلات حادة حول طبيعة القيادة، وجدوى
المؤسسات، وموقع الجماهير في المعادلة السياسية.

رقم الاقتباس	الاقتباسات	المسرحية	تفاصيل القضية
١	"الوزير: هل يسر على المقام تصريف بعض الشؤون (...) ، حين يكون مزاجي غير معتدل" ٢٤٥	الملك هو الملك: ٥	عدم المسؤولية
٢	"حنظلة: (تعود البلاهة المضطربة فتكسو وجهه) نقابل الحكومة؟.. (...) واجب الحكومة هو السهر على راحة المواطنين، وتحقيق آمالهم (...) ... " ٢٤٦	رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة: ٥٦	واجب الحكومة
٣	"الشخص ١: عندما ينعس المواطن ينام ملء جفنيه. (...) ، ورقدة المواطن هائلة. لهذا يتحتم عليها" ٢٤٧	رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة: ٦٠	واجبات الحكومة
٤	"أصوات رجال الحكومة: أعلننا ونعلن.. في هذه المرحلة (...) حاشدة مدوية حتى تتحقق كل الأماني والعظيمة" ٢٤٨	رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة: ٦٥	أداء المسؤوليات

٢٤٥ ونوس، الملك هو الملك، ص ٥.

٢٤٦ ونوس، رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، ص ٥٦.

٢٤٧ ونوس، رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، ص ٦٠.

٢٤٨ ونوس، رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، ص ٦٥.

٥	"فلما كانت آخر ليلة الجمعة (...) وتركوا العساكر والرعية من المسلمين غنما بلا راع" ٢٤٩	منمنمات تاريخية: ١٥١	فشل القيادة وهروب السلطان
٦	"التذالي: أنتم اليوم بلا سلطان... هرب السلطان، وتركنا نواجه وحدنا هذا الكافر الجبار تيمور لنك" ٢٥٠	منمنمات تاريخية: ١٤٢	هروب السلطان

تحليل قضية المسؤولية في الأمور السياسية

تحليل: في الفقرة الأولى، في الحوار بين الوزير والملك، يُظهر كلام الملك "ليس هناك ما هو عاجل، حين يكون مزاجي غير معتدل" كيف يمكن لمزاج الحاكم أن يؤثر على اتخاذ القرارات الحيوية. هذه العبارة تعكس غياب المسؤولية والجدية في التعامل مع قضايا المواطنين. السلطة هنا تتجسد في شخص الحاكم الذي يتحكم بمصير الرعية بناء على انفعالاته، مما ينقل صورة قاتمة عن الحكومة التي يُفترض أن تكون خادمة للشعب ٢٥١.

أما قول حروفوش في أن الحكومة "تلك هي مسؤوليتهم" يُبرز الإحساس بالمسؤولية الملقاة على عاتق السلطة تجاه مصائب المواطنين. هذا التوجه يُظهر تصادماً بين مسؤولية الحكومة والمشاكل اليومية التي يواجهها الناس. ويظهر حنظلة في قوله "أتظن أن مشاغل هؤلاء الموقرين تسمح باستقبالنا" التردد والقلق الذي يشعر به المواطنون تجاه استجابة الحكومة

٢٤٩ ونوس، سعد الله. منمنمات تاريخية. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤، ص ١٥١.

٢٥٠ ونوس، سعد الله. منمنمات تاريخية. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤، ص ١٤٢.

٢٥١ ونوس، الملك هو الملك، ص ٥.

لمطالبهم. يوضح النص كيف أن السلطة تُحجم عن التعامل المباشر مع هموم الشعب، مما يؤدي إلى شعور بالعزلة واليأس^{٢٥٢}.

في الفقرة الثالثة، يتم تصوير الحكومة ككيان مسؤول عن راحة المواطنين وأمانهم. ولكن هذه الصورة تُعتبر مثالية وتتناقض مع الواقع المُعاش. فالمواطن لا يشعر بالأمان ولا بالراحة، مما يُظهر فشل الحكومة في تحقيق مسؤولياتها الأساسية^{٢٥٣}.

وحين يهرب السلطان - في الفقرة الخامسة - ويترك "الرعية من المسلمين غنما بلا راع"، تُظهر هذه العبارة الخيانة والتخلي عن المسؤولية. الهروب من السلطة يُبرز كيف يمكن للقادة أن يتخلوا عن واجباتهم ويتركوا الشعب في مواجهة الأعداء والمشاكل. هذا التصرف يُشير إلى القلق والفوضى الناتجة عن غياب القيادة الحقيقية، مما يجعل الشعب عرضة للاضطرابات والأزمات^{٢٥٤}.

في النص الأخير، يتحدث التذالي قائلاً "أنتم اليوم بلا سلطان"، مما يعكس الفراغ السياسي والسلطوي الذي يعيشه المجتمع. هذا الفراغ يُشعر الناس بالضياع، ويزيد من حدة الأزمات. يُبرز هذا التوجه الفوضى الناجمة عن غياب القيادة، ويشير إلى أن المواطن هو الضحية النهائية للتقاعس عن المسؤولية من قبل السلطة^{٢٥٥}.

تعكس نصوص سعد الله ونوس الفجوة الكبيرة بين السلطة والمواطنين، مُظهرة كيف أن

^{٢٥٢} ونوس، رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، ص ٥٦.

^{٢٥٣} ونوس، رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، ص ٦٠.

^{٢٥٤} ونوس، منمنمات تاريخية، ص ١٥١.

^{٢٥٥} ونوس، منمنمات تاريخية، ص ١٤٢.

الإهمال واللامبالاة من قبل الحكومة تؤدي إلى تفاقم معاناة الشعب. يُبرز النص أهمية تحمل المسؤولية الحقيقية من قبل القادة، وضرورة استجابة السلطة لاحتياجات المواطنين، وإلا ستبقى حالة الفوضى والضياع سيدة الموقف.

قضية قوانين الشرطة والسجن

تُسلط مسرحيات سعد الله ونوس الضوء على الطابع القمعي لأنظمة الشرطة والسجون في المجتمعات الاستبدادية، حيث تتحوّل مؤسسات العدالة إلى أدوات للبطش والسيطرة. تُصوّر النصوص كيف تُستخدم الشبهة كذريعة للاعتقال، وتُفرض على الأبرياء غرامات بدل الإقامة، وتُدار السجون بعقلية ربحية لا إنسانية. وتُبرز حالة الرعب التي يبثّها الحراس والجنود في نفوس الناس، حيث يصبح ظهورهم في الشوارع مصدرا للفرع، ويدل على قرارات قمعية وشيكة. وتكشف الشخصيات عن تجارب قاسية من الجلد والاعتقال والاختفاء بسبب الوشاية أو الأكاذيب. من خلال هذه المشاهد، ينتقد ونوس التجاوزات القانونية والانتهاكات الجسيمة لحقوق الإنسان، ويظهر أثرها العميق على الأفراد والمجتمع ككل.

رقم الاقتباس	الاقتباسات	المسرحية	تفاصيل القضية
١	"الشرطي: في أنظمتنا لا (...) وقع هنا، وإياك أن تلعب معي لعبة فيها التواء" ٢٥٦	رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة: ١٢	استبداد

٢٥٦ ونوس، رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، ص ١٢.

٢	"وهل تظن أن الدولة تبني السجون كي تقدم المأوى والعلف للأبرياء (...) فكان الحساب أربعمائة وأربعا وستين ليرة. (...)" ٢٥٧	رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة: ١٣	استبداد
٣	"المرأة الثانية: وماذا نفعل إن انطبقت أبواب السجون على أحببتنا؟"	مغامرة رأس المملوك جابر: ٧	قانون السجن
٤	"الرجل الأول: ألم تر الحراس وهم يجتاحون الشوارع؟ الرجل الرابع: أي وحق الله رأيتم وتعوذت من رؤيتهم" ٢٥٨	مغامرة رأس المملوك جابر: ١٦	تعامل الجيش مع الناس
٥	"الرجل الثالث: عشت عمرا طويلا، ومع هذا لا أذكر يوما أن أهل بغداد لم..... من المؤكد أنهم ينفذون قرارات خطيرة." ٢٥٩	مغامرة رأس المملوك جابر: ١٥	تعامل الجيش مع الناس
٦	"الرجل الثالث: تعلمنا (...): ومن حراب الحراس وعيونهم الزجاجية" ٢٦٠	مغامرة رأس المملوك جابر: ٧	همجية الجنود
٧	"المرأة الثانية: وقتل الرجال لأتفه الأسباب المرأة الأولى: وغياب رجال لكذبة أو وشاية" ٢٦١	مغامرة رأس المملوك جابر: ٧	همجية الجنود

٢٥٧ ونوس، رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، ص ١٣.

٢٥٨ ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر، ص ١٦.

٢٥٩ ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر، ص ١٥.

٢٦٠ ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر، ص ٧.

٢٦١ ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر، ص ٧

تحليل قضية قوانين الشرطة والسجن

في نص مسرحية رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، يصرح الشرطي قائلاً: "في أنظمتنا لا يجوز أن تكون في السجون أماكن شاغرة. شعارنا اعتقل الشبهة ولا تواجه فتنة" ٢٦٢، وهو ما يكشف عن طبيعة استبدادية تتعامل مع الشبهة كذريعة جاهزة للاعتقال، ما يُظهر تحوّل وظيفة الشرطة من الحماية إلى التهيب والضبط الجماعي

أما في موضع آخر، يقول مدير السجن لحنظلة: "الدولة لا تبني السجون كي تقدم المأوى والعلف للأبرياء"، ثم يُجبره على دفع رسوم السجن بمعدل "سعر الفنادق المتوسطة" ٢٦٣، مما يُظهر بوضوح استغلال البنية العقابية لأغراض ربحية، تنزع عن السجن أي طابع إنساني أو إصلاحي.

أما في مغامرة رأس المملوك جابر، فتعبّر امرأة عن قلقها بقولها: "وماذا نفعل إن انطبقت أبواب السجون على أحببتنا؟" ٢٦٤، وهو تساؤل يدل على الخوف الجماعي من الاعتقالات التعسفية. ويقول أحد الرجال: "عشت عمرا طويلا، ومع هذا لا أذكر يوما أن أهل بغداد لم يبولوا في سراويلهم، عندما يظهر الحراس في الشوارع" ٢٦٥، وهو توصيف ساخر ومأساوي عن أثر القمع على وعي المواطنين.

٢٦٢ ونوس، رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، ص ١٢.

٢٦٣ ونوس، رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، ص ١٢.

٢٦٤ ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر، ص ٧.

٢٦٥ ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر، ص ١٥.

ثم تزداد الصورة قتامة في قول إحدى النساء: "قتل الرجال لأتفه الأسباب" و"غياب رجال
لكذبة أو وشاية"^{٢٦٦}، ما يُشير إلى حالة من انعدام العدالة واستسهال القتل والتغيب. وفي
موضع آخر، تصف الشخصيات الحراس قائلين: "كالعادة اجتاحوا المدينة بأسلحتهم المشهورة
ووجوههم العابسة"^{٢٦٧}، حيث يُستخدم العنف العلني كوسيلة للهيمنة على الفضاء العام.
تُجسّد هذه النصوص كيف حوّل النظام السياسي أدوات الشرطة والسجن من مؤسسات
قانونية إلى آليات قمع ممنهج، وأظهر ونوس بذلك أثر هذه السياسات على تفكك الثقة بين
المواطن والسلطة، وتفشي الرعب الجماعي، ما يجعل من مساءلة هذه الممارسات ضرورة
أخلاقية واجتماعية.

خلاصة الفصل

تكشف مسرحيات سعد الله ونوس عن عمق التفاعل بين الفن والسياسة، حيث تنبش
نصوصه في الجروح العميقة للمجتمعات العربية، وتعرض ببراعة مظاهر الفساد، والنفاق
السياسي، واستبداد الأنظمة، وتدهور علاقة السلطة بال جماهير. فمن نقد التغيير السياسي
الزائف، ورفض الإصلاحات الشكلية، إلى فضح القمع المسلط على الثورات والتمردات
الشعبية، يُصوّر ونوس الاقتباس السياسي بوصفه ساحة للصراع بين وعي شعبي متنام
ونظام يسعى لإبقاء السيطرة بكل الوسائل.

^{٢٦٦} ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر، ص ٧.

^{٢٦٧} ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر، ص ١٥.

يتناول ونوس العلاقة بين الدين والسياسة بتوجس، محذرا من استخدام الدين كأداة للتعبيئة، كما يرصد الجور والظلم الممنهج الذي تتعرض له الشخصيات العادية التي تمثل عامة الشعب. وتكتمل ملامح هذا الاقتباس السياسي القاتم حين يُظهر كيف أن الحكومات تخلّت عن مسؤولياتها، وكيف تُستخدم مؤسسات الشرطة والسجن كأدوات للقمع والترهيب.

إنّ مسرح سعد الله ونوس ليس فقط وثيقة فنية، بل شهادة نقدية واعية على واقع سياسي مأزوم. فقد قدّم من خلال شخصياته وأحداثه نماذج حية لفشل الدولة في تحقيق العدالة، وسلط الضوء على الآليات التي تُعيد إنتاج الظلم، وطرح تساؤلات مؤلمة حول الحرية، والمواطنة، والكرامة الإنسانية. بهذه الرؤية الحادة والجريئة، يؤسس ونوس لمسرح لا يكتفي بالتأمل، بل يُحرّض على التفكير، والمساءلة، وربما التغيير.

خاتمة الباب الثالث

يشكّل هذا الباب، الذي تناول القضايا الاجتماعية والسياسية في مسرح سعد الله ونوس، جزءاً مهماً من هذه الدراسة. وقد سعى إلى الكشف عن عمق الرؤية النقدية التي عبّر بها ونوس عن واقعه العربي المضطرب. بدأ الباب بتوضيح الإطار النظري لفهم القضايا الاجتماعية والسياسية، ثم انتقل إلى التحليل التطبيقي لمجموعة من مسرحياته، ليثبت أن مسرح ونوس لم يكن مجرد انعكاس للواقع، بل كان وسيلة لتحليل أزماته وكشف جذورها الفكرية والاجتماعية والسياسية.

أوضحت الدراسة وجود ترابط وثيق بين القضايا السياسية والاجتماعية في أعماله؛ إذ لم يفصل ونوس بينهما قط. فقد رأى أن الاستبداد السياسي هو السبب الأساس الذي يولّد الأزمات الاجتماعية مثل الفقر والبطالة والاغتراب والتفاوت الطبقي، إضافة إلى قضايا المرأة. وهذا يعني أن إصلاح المجتمع لا يمكن أن يتحقق من دون مواجهة السلطة الظالمة، وأن معالجة المشكلات الاجتماعية بمعزل عن جذورها السياسية تبقى معالجة ناقصة.

وقد كان نقد الاستبداد وفضح آلياته من أبرز محاور هذا الباب، حيث كشف ونوس بذكاء كيف يحوّل الحاكم المستبد المجتمع إلى مساحة من الخوف والتواطؤ والنفاق. واستخدم الرموز وإعادة قراءة التاريخ والتراث ليبين أن الظلم ليس مجرد سلوك فردي، بل هو نظام متكامل يقوم على القمع المنظم. ومن خلال هذا التفكيك، أراد ونوس أن يوقظ وعي الناس ويدعوهم إلى رفض واقعهم والسعي إلى التغيير.

كما أظهر الباب أن ونوس لم يحمّل المسؤولية للحاكم وحده، بل وجّه النقد أيضاً إلى المثقف

والجمهور. فالمثقف، في نظره، يجب أن يكون صوت الوعي والتنوير، أما الشعب فمسؤوليته تكمن في صمته واستسلامه، وهو بذلك يشارك في استمرار الظلم. ومن خلال طرحه لقضيتي الهوية والانتماء، دعا ونوس إلى كسر الجمود السياسي والاجتماعي، وأكّد أن التغيير يبدأ من قرار الفرد في مواجهة الخضوع والمشاركة بفاعلية في الحياة العامة.

وفي الختام، يتضح أن مسرح سعد الله ونوس هو مسرح الوعي والدعوة إلى التحرر من القمع والتخلف. لقد قدّم هذا الباب قراءة واضحة لرؤيته الشاملة التي تجاوزت حدود الزمان والمكان، وقدّم نقدا عميقا للواقع العربي. يظل إبداع ونوس دعوة فنية واعية، لا لمشاهدة المسألة فقط، بل للمساهمة في تغييرها، تأكيداً على أن الأدب والمسرح قادران على أن يكونا قوة حقيقية في طريق الحرية والعدالة الاجتماعية والسياسية.

الباب الرابع: القضايا الاجتماعية والسياسية في مسرحية "حفلة سمر

من أجل خمسة حزيران": دراسة تحليلية

- الفصل الأول: ملخص مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران"
- الفصل الثاني: القضايا الاجتماعية في مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران"
- الفصل الثالث: القضايا السياسية في مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران"

مقدمة الباب الرابع

مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران" لسعد الله ونوس كُتبت بعد هزيمة ١٩٦٧، وهي عمل فني وتاريخي مميز. لم يكتفِ ونوس بالتعبير عن الحزن، بل استخدم المسرح لتحليل أسباب الهزيمة ونقد الواقع. فهي ليست مجرد عرض فني، بل دعوة للوعي وكشف لأحوال الأمة التي قادتها إلى الانكسار.

يتناول هذا الباب تحليل أبرز القضايا الاجتماعية والسياسية التي عالجها ونوس في هذه المسرحية، مسلّطاً الضوء على الأسلوب الذي اعتمده الكاتب في توظيف الرموز والشخصيات الدرامية.

الفصل الأول: ملخص مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران"

يقدم هذا الفصل ملخصاً وجيزاً لأحداث المسرحية، مُسلّطاً الضوء على شخصياتها ومكوناتها الدرامية، بالإضافة إلى سياقها التاريخي والسياسي الذي كُتبت فيه.

الفصل الثاني: القضايا الاجتماعية في مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران"

يحلل هذا الفصل القضايا الاجتماعية التي تناولها ونوس في المسرحية مثل قضية الهجرة والاعتراب، وقضية الهوية والانتماء، والتوتر والقلق.

الفصل الثالث: القضايا السياسية في مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران"

يُركّز هذا الفصل على القضايا السياسية التي يُعالجها ونوس في المسرحية، مثل استبداد السلطة، والصراع العربي الإسرائيلي، والحرب والاحتلال، والوحدة العربية، والتغير

السياسي ورفض الجمود، والثورات والتمرد الشعبي، والعلاقة بين السلطة والجماهير،

وخيانة العرب ونفاقهم السياسي

الفصل الأول: ملخص مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران"

بدأ ونوس بكتابة حفلة سمر من أجل خامسة حزيران بعد فترة وجيزة من هزيمة عام ١٩٦٧ وكرد فعل عليها تعتبر مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" للكاتب المسرحي سعد الله ونوس، مسرحية غير تقليدية، وهي تهدف إلى فهم الأسباب وراء هزيمة عام ١٩٦٧ (النكسة)، بدلا من مجرد سرد أحداثها.

تختلف المسرحية عن المسرحيات التقليدية في عدة جوانب: منها إنها ليست مجرد قصة: لا تقدم المسرحية قصة تقليدية ذات بداية ووسط ونهاية، بل هي محاولة للتأمل والتحليل في أسباب الهزيمة

ومنها إنها تكسر "الجدار الرابع": يشارك الجمهور في الأحداث، حيث يتم كسر الحاجز الوهمي بين الممثلين والمتفرجين، مما يجعلهم جزءا من التجربة المسرحية ومنها الشخصيات تمثل أفكارا: الشخصيات في المسرحية لا تمثل أشخاصا حقيقيين، بل هي "أصوات" و"مواقف" تعكس وضعاً تاريخياً معيناً. فكل شخصية تمثل فكرة أو رأياً، مما يسمح للمؤلف بتقديم وجهات نظر متعددة حول النكسة

فيمكن القول بأن مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران" هي دعوة للتفكير النقدي في التاريخ من خلال الفن، حيث يتحول المسرح إلى منصة للحوار والمشاركة، لا مجرد مكان للمشاهدة.

تعتبر هزيمة حرب ١٩٦٧، المعروفة بـ"النكسة"، حدثاً تاريخياً له تأثير كبير على العالم العربي، لم تكن هذه الهزيمة عسكرية وسياسية فقط، بل أثرت أيضاً على الوعي الثقافي

والفني.

كشفت الهزيمة عن ضعف الأيديولوجيات القومية: فقد أظهرت النكسة هشاشة الخطابات الرسمية التي كانت تركز على فكرة النصر والبطولة، مما أدى إلى ضرورة إعادة التفكير في هذه الأيديولوجيات، أدت الهزيمة إلى ظهور أعمال فنية وثقافية جديدة، مثل مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" للكاتب سعد الله ونوس، التي لم تسرد أحداث الحرب، بل طرحت أسئلة عميقة حول كيفية التعبير الفني عن هذه الكارثة.

كانت "النكسة" بمثابة صدمة أيقظت الوعي العربي، لقد دفعت هذه الصدمة المثقفين والفنانين إلى إعادة التفكير في كل معتقداتهم السابقة، وتقديم أعمال فنية جديدة تعبر عن هذا التغيير العميق.

المسرحية تدور حول حفل لافتتاح مسرحية أخرى اسمها "صغير الأرواح"، في هذا الحفل، يظهر مدير المسرح والمخرج (شخصية واحدة) وهو يجمع بين مجموعتين مختلفتين:

المسؤولون وأصحاب النفوذ - الناس الكبار والرسميون في المجتمع.

اللاجئون والمهمشون - الناس البسطاء الذين لا يملكون سلطة.

الهدف من هذا الجمع إظهار التناقض الكبير بين الفئتين (القوي والضعيف، الغني والفقير، صاحب السلطة والمحروم).

حبكة المسرحية

تبدأ المسرحية بشكل غريب: الجمهور ينتظر، ولكن العرض لا يبدأ. يتذمر الناس ويتبادلون التعليقات الساخرة، وهذا التوتر يعكس حالة الغضب والإحباط العامة بعد الهزيمة.

ثم يظهر المخرج، وهو رجل سمين وواثق من نفسه، ليبرر التأخير مدعياً أن هناك "فخ لئيم" وقعوا فيه. كان من المفترض عرض مسرحية اسمها "صغير الأرواح"، لكن الكاتب عبد الغني الشاعر ألغى العرض فجأة، لتعويض التأخير، بدأ المخرج يعرض مشاهد عن حرب ١٩٦٧: جنود في خنادق، قصف، ناس يهربون. فجأة، يظهر عبد الغني الشاعر من بين الجمهور ويقاطع المخرج. يكشف أن عرض المخرج سطحي وورسمي، بينما هو يريد نقداً أعمق وساخراً. تتصاعد الأحداث إلى صراع بين المخرج والكاتب، حيث يرى المخرج أن المسرح يجب أن يمجد البطولة، بينما يرى الكاتب أن الواقع أصعب وأكثر تعقيداً، المخرج يريد أن يُظهر البطولة والانتصارات في المسرحية، لكن الكاتب يرى أن الواقع مليء بالصعوبات ولا يمكن إخفاؤها بالبطولة فقط.

يشارك الجمهور في النقاش، ويعبرون عن آرائهم المتناقضة حول ما حدث في الحرب، فبعضهم يرى أن ما يعرضه المخرج لا يعكس الواقع، وبعضهم الآخر يدافع عن البطولة والشرف، هؤلاء المتفرجون يقدمون روايتهم الخاصة عن الهجرة بعد الحرب، التي تختلف تماماً عن البطولة التي يحاول المخرج تصويرها. قصصهم تتحدث عن الفوضى والفقر والضياع والإذلال، وتكشف عن واقع مرير لا علاقة له بالأفكار الرسمية.

ينهض فلاحان من الجمهور، هما عبد الرحمن وأبو فرج، ويسردان قصصهما عن الهزيمة ومعاناتهما كلاجئين. قصصهما تعكس الفوضى والضياع الذي عاشه الناس العاديون في المسرحية، يظهر أربعة جنود كأبطال يموتون دفاعاً عن وطنهم. ولكن في تحول مفاجئ، يعود هؤلاء الجنود كـ "قتلى" أو "شواهد" صامتة في اقتباس هروب أهل القرية. فالجنود أولاً

كانوا أبطال يقاتلون من أجل الوطن، بعد موتهم، رجعوا كأنهم شواهد قبور، ساكتين لا يتكلمون، هذا يرمز أن البطولة انتهت، وما بقي هو الهزيمة.

في النهاية، تختلط الشخصيات والجمهور والمسرح في فوضى الحرب، ليشعر الجميع أنهم داخل المأساة.

هذه المسرحية تقوم على الرموز، فشخصياتها لا تمثل أشخاصا عاديين بل أفكارا وقوى متناقضة في المجتمع العربي بعد هزيمة ١٩٦٧، مثل الصراع بين البقاء والمقاومة أو الهروب واليأس. وهي تعتمد على أسلوب الميتا-مسرح أي مسرح داخل مسرح، حيث يتحول العرض نفسه إلى وسيلة لكشف الواقع، فتغدو الخشبة بمثابة مرآة تعكس مأساة الأمة وانقسامها بعد النكسة.

يمكن استخلاص الأبعاد الرمزية للمسرحية من خلال الشخصيات والعناصر الرئيسية: المخرج: يمثل السلطة الرسمية التي تريد إخفاء الهزيمة وتزيينها. يحاول أن يقدم عرضا مليئا بالشعارات والبطولة المزيفة، بعيدا عن المشاعر والحقائق.

الكاتب عبد الغني الشاعر: يمثل الضمير والفن الصادق. يعارض المخرج، ويريد أن يُظهر الجنود كبشر حقيقيين عندهم خوف وألم وذكريات، لا مجرد رموز جامدة.

الجنود الأربعة: في المسرحية يظهر الجنود الأربعة أولا كأبطال شجعان يقاتلون من أجل وطنهم، لكن مع تطور الأحداث نكتشف أنهم بشر عاديون لديهم عائلات وأحلام ومشاعر مثل أي إنسان. وبعد موتهم يعودون إلى المسرح في صورة رمزية، ليصبحوا رمزا للصمود والضمير الحي للوطن برسالتهم الأخيرة: "سنبقى هنا حتى تعودوا".

الجمهور واللاجئون: يمثلون الشعب الذي عاش الهزيمة فعلا. من خلال قصصهم الحقيقية عن النزوح والمعاناة، يكشفون الوجه الإنساني للهزيمة، في مقابل محاولة المخرج تحويل الأمر إلى مجرد سهرة مسرحية.

المسرح نفسه: رمز للصراع بين فن حقيقي صادق يكشف الواقع، وفن رسمي مزيف يخدم السلطة. المسرحية لا تحكي قصة الحرب فقط، بل تكشف كيف تُروى القصة ولمصلحة من.

جدول الأدوار والشخصيات

اسم الشخصية	الدور في المسرحية	الدور الرمزي
المخرج	مدير المسرح ومخرجه، يحاول تقديم عرض مسرحي عن الحرب	يمثل صوت المؤسسة الرسمية التي تريد تجميل الواقع
عبد الغني	الشاعر والكاتب المسرحي الذي كان من المفترض أن تُعرض مسرحيته، لكنه يقاطع العرض	يمثل ضمير المثقف الذي يرفض الزيف والكذب
الجمهور	متفرجون يتحولون إلى مشاركين في الأزمة	يمثلون الشعب الذي لم يعد يقبل أن يكون متفرجا سلبيا
عبد الرحمن	فلاح نازح يقتحم المسرح من الجمهور	يمثل الواقع الملموس للشعب المهجر ومعاناته اليومية
أبو فرج	فلاح نازح يشارك عبد الرحمن في سرد قصص النزوح	يمثل شاهدا على معاناة التهجير والهروب

عزت	ابن عبد الرحمن، شاب يحاول منع والده من التدخين	يمثل الجيل الشاب الذي يحاول فهم أسباب الأزمة
المختار	فلاح من أهل القرية	يمثل صوت الواقعية والعقلانية التي تفضل البقاء على قيد الحياة
عبد الله	فلاح من أهل القرية	يمثل صوت البطولة والكرامة التي تصر على المقاومة
الجنود الأربعة	يظهرون في النهاية كشواهد صامتة على الكارثة	يمثلون فكرة أن البطولة الحقيقية هي في الصمود المرتبط بالأرض

الخاتمة

تُعد مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" أكثر من مجرد مسرحية، إنها وثيقة فنية وتاريخية. إنها رفض قاطع لكل أشكال التزييف والهروب من الواقع، ودعوة للبحث عن حقيقة الهزيمة في التفاصيل اليومية البسيطة. المسرحية نفسها تعترف بأنها لا تستطيع أن تلخص الكارثة، لأن الكارثة ذاتها رفضت أن تتجسد في سرد واحد.

لقد ألغت المسرحية الحدود بين الخشبة والصالة، وبين الممثل والمتفرج، وبين الحقيقة والخيال، لتقول إن المسرح، بعد هزيمة حزيران، لم يعد مكاناً للترفيه أو التلقين، بل أصبح ساحة للحوار الصعب والمواجهة النقدية. لقد أرست المسرحية شكلاً فنياً جديداً، جعل من المسرح مكاناً للمواجهة الذاتية، ليصبح الحوار الديمقراطي جزءاً لا يتجزأ من العرض المسرحي نفسه.

الفصل الثاني: القضايا الاجتماعية في مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران"

القضية الأولى: الهجرة والاعتراق

رقم الاقتباس	الاقتباسات	رقم الصفحة	تفاصيل القضية
١.	"المخرج: - (مكررا) أقول... كنت أخشى أن تكون قد غادرت المدينة عبد الغني:- (يبدأ في تمثيل ذاكرته) أغادرها؟ إلى أين؟ (...) مدن الشمال" ٢٦٨	١٤	تعكس هذه العبارات شعور الغربة والعزلة والاضطرار إلى الهجرة واللجوء إلى أي بلاد بعيدة
٢.	"المختار:- (من داخل القرية دون أن نراه) يا هوه.. يا ناس.. احملوا ما تريدون حملة ولنرحل" ٢٦٩	٦٠	يضاير الشعب الفلسطيني لمغادرة وطنهم وهجر بلادهم التي ولدوا بها
٣.	"المختار:- البقاء مستحيل كما ترون. فلنستعن بالله. ولنمض (...) أتركهم تحت الأنقاض؟" ٢٧٠	٦٢	يصور الكاتب شعور الناس الاغتراب وعدم الانتماء واضطرارهم إلى الهجرة من وطنهم تاركين أهلهم تحت الأتربة والأنقاض

٢٦٨ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٤.

٢٦٩ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٦٠.

٢٧٠ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٦٢.

٤.	"المختار:- (جهوري الصوت) كفى ترددا. لننقذ ما بقي ولنرحل (...). - أهلنا وبيوتنا.. - أرزاقنا.." ٢٧١	٦٣	اضطرار الناس إلى الهجرة وعزيمتهم عليها بسبب الاضطهادات والاعتداءات وترددهم وخوفهم على فقدان الأهل والبيوت والأرزاق
٥.	"يعانق المختار عبد الله ورجاله واحدا واحدا. يصل إلى الجنود فيتردد) (...) الوداع.. (إلى أهل القرية) فلنمض على بركة المولى (تعول أصوات نساء ورجال بالبكاء)" ٢٧٢	٦٥	تصوير أوجاع الهجرة وانفعالاتهم الحزينة
٦.	"عبد الرحمن:- واللّه حين رأيت (...) وتذهب الهموم. إننا (ويصعد إلى المسرح بحركة واثقة وكأنه يعرف تماما ماذا يفعل)" ٢٧٣	٧٤	تصوير الحنين إلى الوطن
٧.	"عبد الرحمن:- (يتابع دون أن يوليهما أي اهتمام) إننا نجتمع أيام	٧٤	تصوير الحنين إلى الوطن وذكرات الأيام الماضية الجميلة

٢٧١ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٦٣.

٢٧٢ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٦٥.

٢٧٣ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٧٤.

		الصيف كل مساء (...) أبو فرج:- لا تزد في آلامنا.. رحمة الله واسعة"٢٧٤	
تصوير عويلات الهجرة والاغتراب	٧٦	"عبد الرحمن:- عفوك أيها السيد. الغضب من أعمال الشيطان (...) لكن ما أوسع الفرق! رأيت إلى حسن تنظيمهم يا أبا فرج"٢٧٥	٨.
يصور الكاتب كيف يعيش المهاجرون في مهجرهم مملوءة بذكرات بلادهم الجميلة. هنا يحضر عبد الرحمن وأبو فرج ذكرات أيامهم الماضية وقصص بلادهم غير المنسية دون اهتمامهما بالمشج والمتفرجين	٧٧	"أبو فرج:- والنسوان! عبد الرحمن:- خفة عقل ونقص إدراك. هذه تريد أن تعود (...) وأجبرها على المسير لعادت حتما إلى الضيعة"٢٧٦	٩.
يصور الكاتب معاناة الغرباء من التمهيش في المجتمع والإقصاء والفقر وعدم الاهتمام وأحزان	٧٧	"أبو فرج:- لا أحد يريد أن يصغي إلينا (...) عبد الرحمن:- والناس لا يثقون	١٠.

٢٧٤ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٧٤.

٢٧٥ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٧٦.

٢٧٦ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٧٧.

بالغرباء الذين لا يملكون شيئاً" ٢٧٧		الذين اضطروا إلى هجر بلادهم
١١.	٧٨	يحكي الكاتب مونولوج الغرباء
١٢.	٨٠	يحكي الكاتب كيف كان حياة الشعب الفلسطيني اليومية وروتيناتهم ويصف كل ما يحدث في كل مجتمع ليشير إلى نمط حياتهم الطبيعية
١٣.	٨٠	تصوير المسكونات والمعمورات الخالية بسبب الاحتلال الإسرائيلي

٢٧٧ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٧٧.

٢٧٨ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٧٨.

٢٧٩ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٨٠.

٢٨٠ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٨٠.

١٤.	"عبد الرحمن:- تركنا بيوتنا وحقولنا. في وقت الحصاد تركنا حقولنا.. حين نضجت السنابل واشتاقت لها منا جلنا تركناها" ٢٨١	٨٢	تصوير عويلات الغرباء
١٥.	"أبو فرج:- فلحنا الأرض، وبذرنا الحب، ورعيناه كأولادنا. (...) ولكن ماذا ينفع يا أبي؟ حقولنا الآن بعيدة عنا" ٢٨٢	٨٢، ٨٣	يتحسر الفلاح على ضياع مزارعه وثمراته وملكيته واحتلالها الإسرائيلي
	عبد الرحمن:- بعيدة جدا ولا نعرف لماذا؟		

تحليل الاقتباس الأول: الخوف من مغادرة المدينة

يبدأ هذا الاقتباس بحديث المخرج مع عبد الغني، حيث يقول له "كنت أخشى أن تكون قد غادرت المدينة"، فيجيبه الأخير بدهشة وتساؤل "أغادرها؟ إلى أين؟". هذا الحوار يكشف لنا منذ البداية حالة القلق السائدة، إذ لم يعد بقاء الفرد في مكانه أمراً طبيعياً، بل أصبح الرحيل هو الاحتمال المرجح. ثم يضيف عبد الغني أن معظم الأصدقاء لم يعودوا في المدينة، بل تشتتوا في القرى البعيدة أو رحلوا إلى مدن الشمال. نلاحظ هنا أن النص يرسم صورة تدريجية لمدينة تفرغ من ناسها، حيث تصبح العلاقات الإنسانية هشة، والصدقة عرضة

٢٨١ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٨٢.

٢٨٢ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٧٢-٧٣.

للتفكك بفعل الظرف السياسي والاجتماعي.

الدلالة الرمزية

المدينة التي كانت رمزا للاستقرار والمعاش اليومي تتحول في هذا الاقتباس إلى مكان طارد لأبنائه. الحوار يكشف أنّ الغربة لا تبدأ من لحظة الرحيل الجسدي، بل تسبقها في هيئة شعور داخلي بالقلق والخوف. إنّ سؤال "إلى أين؟" يحمل في طيّاته مفارقة قاسية: فحتى لو غادر، لا يوجد مكان محدد لوجهته، بل مجرد هروب من واقع لا يُطاق. إنّ تشتت الأصدقاء يعكس الصورة المصغرة للشّتات الفلسطينية والعربي، حيث تتحول الروابط الاجتماعية إلى خرائط مبعثرة لا يجمعها سوى الحنين.

الخلاصة

يُقدّم الاقتباس الأول مدخلا دراميا عميقا إلى قضية الاغتراب، مينا أن الرحيل ليس قرارا فرديا، بل قدرا يفرضه السياق. الاغتراب هنا مزدوج: خارجي يتمثل في التهجير، وداخلي يتجلى في شعور الإنسان بأن وطنه نفسه لم يعد مأهولا بأهله وأحبابه. بهذا يرسي النص أرضية مأساوية ستتصاعد عبر بقية المشاهد.

تحليل الاقتباس الثاني: نداء المختار بالرحيل

في هذا الاقتباس نسمع صوت المختار يعلو من داخل القرية، دون أن يظهر بشخصه، وهو ينادي الناس: "يا ناس... .. احملوا ما تريدون حملة ولنرحل". يختار الكاتب أن يكون الصوت حاضرا بلا جسد، وكأن القرار يُفرض من عل، دون إمكانية الاعتراض أو حتى النقاش. الجملة

تأتي حاسمة، قاطعة، لا مجال للتفكير أو التردد.

الدلالة الرمزية

اختفاء جسد المختار وبقاء صوته يحمل دلالة عميقة، القرارات المصيرية التي تحدد مصير الجماعة تصدر من سلطة غامضة، لا يمكن مساءلتها. الصوت وحده كاف ليدفع الناس إلى الانصياع. إنّ الأمر الجماعي بالرحيل يختزل الوجود الإنساني في عملية نقل جماعية تشبه حركة القطيع. لا مكان هنا لقرار فردي أو لرغبة شخصية، بل إنّ الجميع مدمجون في قدر واحد. ويرمز هذا الصوت الغائب إلى السلطة التي تدير شؤون الناس في غياب الديمقراطية والمشاركة.

الخلاصة

يكشف الاقتباس الثاني أن التهجير لا يبدأ من العدو الخارجي فحسب، بل يُمارس أحيانا بلسان الزعامة المحلية التي تضطر، خوفاً أو استسلاماً، إلى أن تصبح أداة في إخراج أهلها من أرضهم. إنّها لحظة يضيع فيها القرار الحر، وتُصاغ المأساة كإجراء تنظيمي جماعي.

تحليل الاقتباس الثالث: البقاء مستحيل

الوصف

يصرّح المختار في لحظة حاسمة، "البقاء مستحيل كما ترون. فلنستعن بالله ولنمض". وفي هذه اللحظة يتعالى أنين النساء وبكاء الصغار، ثم يُسمع صوت مفاجئ: "أهلي.. أتركهم تحت الأنقاض؟". الاقتباس مليء بالتوتر العاطفي، حيث يمتزج صوت السلطة المحلية (المختار)

بالوجع الشعبي. الجموع تبكي، الأمهات يصرخن، والأطفال يئنّون.

الدلالة الرمزية

تصوير البقاء على أنه "مستحيل" يحوّل التهجير إلى قدر حتمي لا مفر منه. أما "الأنقاض" فهي أكثر من مجرد حجارة مهدمة؛ إنها رموز لموت الذاكرة، لانتهيار البيت الذي يحفظ الحكاية والعلاقات. أما الاستعانة بالله فهي محاولة لإضفاء قداسة على قرار سياسي/عسكري، وإعفاء الذات من مسؤولية الاختيار. بكاء الأطفال والنساء يعكس أن التهجير ليس قراراً عقلياً فحسب، بل جرحاً نفسياً يقتلع الوجدان.

الخلاصة

هنا نرى كيف يُحوّل النص التهجير إلى مأساة وجودية، لم يعد المسكن مكاناً للحياة بل قبراً للأهل والذاكرة. الغربة لا تقتصر على خسارة الأرض، بل تشمل الشعور العميق بالذنب والخيانة عند ترك الأهل تحت الركام.

تحليل الاقتباس الرابع: "لا تترددوا"

الوصف:

يواصل المختار والجنود الضغط على الناس قائلين "لا تترددوا". لكن الأصوات ترتفع مضادة "أراضينا... أهلنا... بيوتنا... أرزاقنا". الاقتباس يمثل جدلاً بين سلطة تفرض الرحيل وبين شعب يتمسك بما يملك.

الدلالة الرمزية

التردد هنا ليس مجرد لحظة ضعف، بل هو فعل مقاومة صامتة، تمسك بالحياة والأرض. الأصوات المتقطعة "أراضينا، أهلنا، بيوتنا" تشكّل قائمة وجدانية تعكس هوية الناس. أما السلطة فتعتبر التردد خطراً لأنه يعيق عملية التهجير. الصراع بين الصوت الجماعي للناس والصوت الفوقي للسلطة يعكس مأساة كبرى الرغبة في البقاء مقابل الإكراه على الرحيل.

الخلاصة

يتحوّل التردد إلى جريمة في نظر السلطة، بينما هو في حقيقته تعبير عن الحب والانتماء. النتيجة أن الرحيل يُفرض رغم أن قلوب الناس معلقة بكل تفاصيل حياتهم.

تحليل الاقتباس الخامس: طقس الوداع

يتحوّل الرحيل إلى لحظة وداع جماعي. يعانق المختار رجاله، والجنود يبذلون رغبتهم في العناق لكنهم عاجزون. تردد الجماعة عبارة "عندما تعودون"، بينما تنفجر النساء بالبكاء.

الدلالة الرمزية

العناق هنا طقس رمزي يحدد خطوط الفصل بين من يرحل ومن يبقى. الأمنيات بالعودة تعكس حاجة الناس إلى أمل، حتى وإن كان واهياً. أما بكاء النساء فيحمل دلالة مزدوجة: هو من جهة تعبير عن الحزن، ومن جهة أخرى فعل مقاومة عاطفية يخلد اللحظة ويمنعها من أن تمر كحدث عابر.

الخلاصة

الاقتباس يصور كيف يتحوّل الرحيل إلى شعيرة جماعية: وداع، بكاء، وعد بالعودة. لكنه يكشف أيضاً أن هذا الوعد هشّ، وأن المنفى يبدأ من لحظة العناق الأخيرة.

تحليل الاقتباس السادس: الحنين إلى الضيعة

يستعيد عبد الرحمن في حديثه مع أبي فرج صورة ضيعته التي هُجّر منها، فيبدأ بوصف الساحة حيث يجتمع الأهالي، وضوء القمر الذي يغمر ليالي الصيف، وحكايات السمر التي تُضيء ليالهم. يستحضر تفاصيل دقيقة: أصوات الناس، الضحكات، الجلسات البسيطة. أبو فرج ينصت إليه بدهشة، كأنّه يُدرك لأول مرة عمق ما فقدّه هذا الرجل.

الدلالة الرمزية

الساحة تمثل قلب الجماعة، وهي رمز للحياة المشتركة. أما القمر والليل فهما صور للحماية والجمال الطبيعي الذي يغدو مكّلاً لدفع العلاقات الإنسانية. إن استدعاء هذه الذكريات أمام أبي فرج يذكّر بأن الهوية الفلسطينية ليست مجرد أرض زراعية، بل فضاء اجتماعي ثقافي كامل. الذاكرة هنا تتحول إلى أداة مقاومة ضد النسيان وضد محاولة محو الماضي.

الخلاصة

الاقتباس يكشف أن التهجير لا يسلب الناس بيوتهم فحسب، بل يسلبهم الفردوس البسيط الذي كان يمنحهم معنى الحياة. الحنين يصبح وسيلة للحفاظ على الهوية، لكنه أيضاً يزيد من ثقل الألم.

تحليل الاقتباس السابع: ذكريات السمر

يقول عبد الرحمن "نجلس حول المنهل ويبدأ السمر... لو جئت مرة عندنا لوددت أن تزورنا دائماً". يصف الأجواء الحميمة حيث يلتقي الأهالي حول المنهل، يتبادلون الحديث والنكات، يغنون أحياناً، ويتشاركون الطعام والشراب. المكان الذي يتحدث عنه ليس مجرد منهل ماء، بل هو نقطة التقاء للعلاقات الاجتماعية.

الدلالة الرمزية

المنهل رمز للحياة، للمصدر الذي يروي العطش، لكنه أيضاً رمز للتشارك والالتقاء. السمر هنا يتجاوز التسلية ليصبح رمزاً للتماسك الاجتماعي. إن فقدان هذه اللحظات يساوي فقدان معنى الانتماء. جملة "لو جئت مرة عندنا" تكشف إصراراً على تقديم المكان كفردوس كان موجوداً بالفعل، لا مجرد حلم أو أسطورة.

الخلاصة

الاقتباس يجسد كيف أن الذاكرة تحافظ على صورة الوطن كمساحة للدفع الإنساني. لكن هذه الذاكرة نفسها تصبح عبئاً حين تُقارن بواقع المنفى القاسي.

تحليل الاقتباس الثامن: الفرق الواسع

يتأمل عبد الرحمن تجربة النزوح فيقول "إننا مثل الذين رأيناهم يهجرون ضيعتهم... لكن ما أوسع الفرق!". يقارن حاله مع لاجئين آخرين سبق أن رأهم، مؤكداً أن التشابه في الرحيل لا يلغي الاختلاف في التجربة الشخصية.

الدلالة الرمزية

المقارنة مع الآخرين تعكس إدراكا أن التهجير ليس حدثا معزولا، بل ظاهرة جماعية. لكن جملة "ما أوسع الفرق" تكشف أن كل تجربة لها خصوصيتها، وأن الألم لا يُختصر في صورة نمطية واحدة. هنا يتحدث النص عن فرادة المعاناة: كل ضيعة لها نكهتها الخاصة، وكل رحيل يترك جرحا لا يشبه الآخر.

الخلاصة

الاقتباس يوسع أفق المأساة، مبيناً أن التهجير الفلسطيني جزء من مأساة إنسانية أكبر، لكن مع ذلك يحتفظ بخصوصيته المؤلمة التي تجعل كل حكاية فريدة.

تحليل الاقتباس التاسع: تفاصيل النساء

تصوّر الكاتبة لحظات الوداع عبر أصوات النساء: امرأة نسيت قميص ابنها في البيت، أخرى تتمنى العودة لتغلق شباكها، وأم محمد تبكي دجاجتها التي تركتها خلفها. هذه التفاصيل البسيطة تجعل الرحيل أشبه بعملية اقتلاع مفاجئ، حيث لا وقت لترتيب ما يُترك وما يُؤخذ.

الدلالة الرمزية

القميص ليس مجرد قطعة قماش، بل رمز للأمومة والذاكرة. الشباك رمز للبيت المفتوح على الحياة. الدجاجة تمثل الاستمرارية اليومية للحياة البسيطة. هذه التفاصيل تعكس أن الوطن ليس فكرة مجردة، بل هو مجموعة من الأشياء الصغيرة التي تشكّل عالم الإنسان. تركها خلفهم يساوي ترك جزء من الذات.

الخلاصة

الاقتباس يكشف أن الفقد ليس دائما في الأشياء الكبيرة كالأرض والبيت، بل أحيانا في تفاصيل تبدو تافهة لكنها هي التي تحفظ للإنسان دفء حياته. المنفى يبدأ من فقدان هذه التفاصيل.

تحليل الاقتباس العاشر: الغرباء

يتحاور عبد الرحمن وأبو فرج قائلين "إننا غرباء... لا نملك شيئا... الناس لا يثقون بالغرباء". يعبران عن شعور قاس بالعزلة في أماكن اللجوء. لم يعودوا أصحاب أرض ولا بيت، وأصبحوا في نظر الآخرين مجرد عابري سبيل.

الدلالة الرمزية

الغربة هنا ليست مجرد فقدان مكان، بل فقدان مكانة اجتماعية أيضا. اللاجئ يتحول إلى إنسان "معلق" لا يملك شيئا ليقدمه ولا يُعامل كواحد من الجماعة المضيفة. عدم ثقة الناس بالغرباء يكشف جانبا من التمييز والتهميش الذي يضاعف مأساة المنفى.

الخلاصة

الاقتباس يصور الغربة كاغتراب مزدوج مثل فقدان الأرض التي تعطي الهوية، وفقدان الاعتراف الاجتماعي في المنافي. إنها مأساة مضاعفة تجعل اللاجئ بلا جذور وبلا صوت.

تحليل الاقتباس الحادي عشر: ضيعتنا السابقة

يتحدث عبد الرحمن قائلًا "نحن غرباء الآن، ولكن كانت لنا من قبل ضيعة مثل هذه". في هذه العبارة يواجه واقعه المرير كغريب، لكنه يرفض أن يُمحي ماضيه. يستحضر قريته المفقودة ليزكّر نفسه والآخرين بأن ما يعيشه اليوم من اغتراب ليس الأصل، بل حالة طارئة فرضتها الظروف. الحوار يقدّم الضيعة السابقة كحقيقة تاريخية لا كذكرى عابرة.

الدلالة الرمزية

الضيعة السابقة هنا ليست مجرد مكان، بل رمز للحق التاريخي. الاعتراف بالغربة الحاضرة يقترن بالتذكير المستمر بالماضي، وكأن اللاجئ يقول "أنا غريب هنا، لكنني صاحب أرض هناك". إنها إستراتيجية درامية لحماية الهوية من الذوبان. المسرح نفسه يصبح مرآة للمكان المفقود، حيث تتحوّل الخشبة إلى مساحة استحضار جماعي للذاكرة.

الخلاصة

هذا الاقتباس يوضح أن هوية اللاجئ الفلسطيني ليست قائمة على واقع المنفى وحده، بل على استدعاء الماضي كبرهان دائم على الانتماء. الغربة الحاضرة ليست قدراً نهائياً، بل حالة مؤقتة تُقابل بإصرار على التذكير بالأرض المفقودة.

تحليل الاقتباس الثاني عشر: "أبو علي العزاتي"

يُروى في النص أن أبا علي العزاتي كان يولول على خراب بيته، ويطالب الناس بدفع ما عليهم من ديون، حتى قارب على الجنون. يقدّم الاقتباس صورة إنسان مسحوق فقد بيته، ومصدر

رزقه، وأمله في العدالة، فانهار عقليا ونفسيا.

الدلالة الرمزية

أبو علي يمثل الفرد الذي لم يحتمل صدمة الفقد. الديون هنا ليست مجرد أموال، بل رمز لفقدان التوازن الاقتصادي والاجتماعي. أما الجنون فهو النتيجة الطبيعية للضغط الهائل الذي يتعرض له إنسان حُرِمَ من بيته وأمانه. الشخصية تقدم نموذجا رمزيا للدمار النفسي الذي يخلفه التهجير.

الخلاصة

هذا الاقتباس يؤكد أن التهجير لا يقتلع الناس من بيوتهم فقط، بل يهدد توازنهم النفسي والعقلي. المنفى لا يخلّف لاجئين فحسب، بل يخلف أيضا مجانين محطمين تحت وطأة الفقد.

تحليل الاقتباس الثالث عشر: خواء القرى

يصف عبد الرحمن بمرارة "الضيعة هجرها سكانها... ضياع كاملة خلت من أهلها". الاقتباس يعرض صورة لقرى أشباح، بيوت قائمة لكن خاوية، شوارع بلا أصوات، حقول بلا فلاحين. الاقتباس ينقل إحساس الفقد ليس كفرد فقط، بل كجماعي شامل.

الدلالة الرمزية

القرية الخالية رمز للمحو المزدوج محو المكان ومحو الذاكرة. فالبيت بلا ساكن يصبح بلا

روح، والضيعة بلا أهلها مجرد أطلال. خواء القرى يرمز إلى سياسة الإبادة البطيئة التي لا تكتفي بالاحتلال العسكري، بل تمتد إلى تدمير البنية الاجتماعية والحياة اليومية.

الخلاصة

الاقتباس يقدّم التهجير كجريمة وجودية، إذ يجعل الوطن أرضاً بلا ناس. إنه محو للهوية الجماعية بقدر ما هو محو جغرافي.

تحليل الاقتباس الرابع عشر: الحصاد الضائع

يتحسر الناس على الحقول التي تركوها في موسم الحصاد، والسنابل التي كانت مثقلة بالحب، والثمار التي لم يُكتب لها أن تُجنى. إنهم يصفون بألم كيف تركوا الأرض في ذروة عطائها.

الدلالة الرمزية

ترك الأرض في موسم الحصاد يمثل مأساة مضاعفة: فقدان الجهد وفقدان الثمرة في آن واحد. السنابل التي لم تُحصد تتحول إلى رمز للحياة التي قُطعت في منتصفها. الاقتباس يرمز إلى أنّ الاحتلال لم يسرق الأرض فقط، بل قتل دورة الحياة الطبيعية، وأوقف الزمن عند لحظة الفقد.

الخلاصة

الاغتراب في هذا الاقتباس يصل إلى ذروته: الأرض تُسلب من الفلاح في اللحظة التي كانت

ستكافئه فيها بثمار جهده. إنه ظلم مركب يسرق المستقبل والحاضر معا.

تحليل الاقتباس الخامس عشر:

الاقتباس يقدّم حواراً بين الفلاح وعبد الرحمن ليعكس مأساة الهزيمة العربية عام ١٩٦٧. الكلمات البسيطة تصوّر علاقة الفلاح بالأرض كعلاقة حياة وهوية، لا كملكية فقط. ضياع الأرض هنا ليس مجرد فقدان مكان، بل صدمة وجودية وانفصال عن الجذور والكرامة، مع شعور بالحيرة واللاجدوى بعد النكسة.

الدلالة الرمزية

الأرض يصور الهوية والانتماء: ضياعها يعني ضياع الذات. والفلاحه يرمز الجهد والنضال يعني كل ما بُذل من عمل وتضحيات بدا بلا نتيجة بعد الهزيمة. أما البعد يبرز الاغتراب النفسي والروحي أنه ليس مجرد مسافة بل إحساس بالغربة والضياع.

الخلاصة

الاقتباس يُظهر كيف تحولت الهزيمة من حدث سياسي إلى أزمة إنسانية عميقة تمسّ الفرد والمجتمع. المسرحية تسلّط الضوء على أن الخطر الأكبر ليس في خسارة الأرض وحدها، بل في فقدان الانتماء والهوية والشعور بالقدرة على الفهم والتغيير.

الخاتمة العامة

تتناول مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حيران" قضية الهجرة والاغتراب التي يعانيها

الشعب الفلسطيني. فهي لا تتحدث فقط عن فقدان الأرض والبيوت، بل تكشف أيضا الآثار النفسية والاجتماعية ، مثل القلق والشعور بالغربة داخل المدينة نفسها، والانفصال القسري عن الوطن والأحباب.

في البداية، يظهر الإحساس بالغربة في مشهد المخرج مع عبد الغني عندما يقول: "كنت أخشى أن تكون قد غادرت المدينة"، مما يدل على أن الرحيل أصبح أمرا لا مفر منه، وأن المدينة لم تعد مكانا آمنا، بل بدأت تفقد أهلها تدريجيا. فالهجرة هنا ليست قرارا شخصيا، بل نتيجة للواقع السياسي والاجتماعي، فتخلق غربة مزدوجة: غربة خارجية بترك الأرض والبيوت، وغربة داخلية بفقدان الصلات بين الإنسان ومحيطه.

وتواصل المسرحية تصوير التهجير بالتفصيل، من نداء المختار للرحيل، إلى تردد الناس وخوفهم على أهلهم وأراضيهم، ثم لحظات الوداع المؤثرة. تمتزج في هذه المشاهد مشاعر الحزن والحنين مع الألم الجماعي. وتعبّر الصور الرمزية مثل الأنقاض والقرى الخالية والمزارع المهجورة عن مأساة شاملة: فقدان المكان والذكريات والهوية والكرامة، بينما يبقى صوت الأهالي رمزا للتشبث بالهوية رغم القهر.

وتعرض المسرحية أيضا تجربة اللاجئين في أماكن الهجرة، حيث يواجهون التهميش والفقر، فيزداد شعورهم بالغربة والانفصال عن المجتمع الجديد. ويُظهر الحنين إلى الضيعة القديمة وذكريات السمر حول المنهل أن الانتماء لا يرتبط بالمكان فقط، بل بالعلاقات والذكريات التي ترافق الإنسان حتى في المنفى.

وفي النهاية، تقدم المسرحية الهجرة والاغتراب كمأساة مزدوجة تشمل فقدان الأرض والبيت، وفقدان الانتماء والاعتراف الاجتماعي. وتطرح أسئلة إنسانية عميقة عن الهوية والذاكرة، مؤكدة أن صمود الإنسان أمام التهجير يعتمد على استحضار الماضي والتمسك بالذكريات رغم قسوة المنفى. فهذه القضية الاجتماعية تمثل محورا أساسيا في فهم المسرحية، وتكشف أثر الاحتلال في الإنسان والمجتمع الفلسطيني.

القضية الثانية: الهوية والانتماء

رقم الاقتباس	الاقتباسات	المسرحية	تفاصيل القضية
١.	"فإنه قد كشف بجلاء أكثر حاجتنا لأن نرى أنفسنا، لأن نتطلع في مريانا لأن نتساءل: من نحن؟ ولماذا؟" ٢٨٣	٥	يدعوا الكاتب الشعب إلى الردود ورفع الأصوات تجاه قوات السلطة
٢.	"متفرجون: - (من الصالة) هذا ازدراء لكل أدبنا - توفيق الحكيم كاتب كبير - إنك تهين مواهبنا وتراثنا" ٢٨٤	١٢	يسترد الكاتب تراث الأدب العربي وإرثه الكبير

٢٨٣ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٥.

٢٨٤ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٢.

٣.	- "عبد الله:- واضح ما أريد يا مختار.. معتدون يهاجمون (...) لا تنس أنهم أقوى منا نذبحهم كالنعا ج الأرض غالية لكن أطفالنا أغلى ٢٨٥" -	٤٦	يصور الكاتب محاولة الشعب لاسترداد هويتهم ويستشعرون شعور الهوية مع شعورهم بـ 'الآخر'
٤.	"المخرج:- موقف صعب.. أترى كيف أتمثل الأمور، المختار ليس (...) تتمايز أو تفصل معانيها، ولهذا فإنهم سرعان ما ينقسمون" ٢٨٦	٤٩	إن قضية الهوية والانتماء تتشكل من سرعة العدوان الغاشم لا من تشتت الشعب
٥.	"عبد الله:- أعراضنا هي قيودنا، فلنتحرر منها ومن العار. اتبعوني" ٢٨٧	٥٥	اعترافهم بالعبودية ومحاولتهم للتخلص منها وشعورهم بالحرية
٦.	"الجندي ٤:- سنبقى نحن هنا.. الجندي ٢:- لن نغادر الأرض..	٦٤	يصور الكاتب حماس الشعب الفلسطيني

٢٨٥ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٤٦.

٢٨٦ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٤٩.

٢٨٧ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٥٥.

وعزيزتهم لحفظ بلادهم وشعور الهوية لهم وثباتهم في المعركة مع عزيمة عدم الفرار والهروب منها بأية حالة		الجندي ٤:- لن نغادر كل الأراضي.. الجندي ١ (... الجنود:- (بصوت واحد) نعم إننا نفعل" ٢٨٨	
تصوير حالة الشعب الفلسطيني الذين يعانون من أزمة الهوية وعدم الانتماء	٨٧	"أبو فرج:- فليقطع الله ألسنتنا قبل أن يلامسها الكذب. لكن لا تنس أننا غرباء ولا نملك شيئاً عزت:- (حزينا) لنعد يا أبي. لا مكان لنا هنا" ٢٨٩	٧.
تصوير حالة الشعب الفلسطيني الذين يعانون من أزمة الهوية وعدم الانتماء	٨٩	"عزت:- لا يحق لنا أن نشكو.. (...) الأجداد موجودة لا تزال" ٢٩٠	٨.
تصوير أزمة الهوية التي يعاني منها الفلاحون	١٠٨	"المتفرج:- (يتابع عنيف اللهجة) هناك.. الفلاحون والفقراء لهم حجوم	٩.

٢٨٨ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٦٤.

٢٨٩ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٨٧.

٢٩٠ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٨٩.

المتفرج ٤:- هناك (...)		المتفرج ٥:- ولأنهم يعرفون أن لهم هوية ^{٢٩١}	الفلسطينيون
المتفرج ٢:- (ينتفض فجأة وكأنه اتخذ قرارا. حركة مليئة بالحيوية (...))	١١٣	المتفرج ١:- ليس وجودنا هو السؤال الجوهرى وإنما نوعية هذا الوجود ^{٢٩٢}	يبحث الشعب الفلسطيني الهوية والوجود وعلاوة على ذلك يناقشون كيف لا بد أن يكون هذا الوجود وما نوعيته، أهو وجود مقهور مكبوت أم وجود ذو عزة وكرامة
المتفرج ٢:- قبل أن نلقي على أنفسنا الأحكام، من الأهم أن (...) في أعماقها. لنبحث في زواياها، ولنتساءل من نحن؟ ^{٢٩٣}	١١٨		يبحث الشعب عن هويتهم المفقودة
المتفرج ٤:- دع الأسئلة تبوخ في	١١٨،		يبكي ويحزن من الهوية المفقودة لهم

٢٩١ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزينان. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٠٨.

٢٩٢ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزينان. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١١٣.

٢٩٣ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزينان. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١١٧.

ومن الحرية المحرومة لهم		فمك ولا تطرحها (...) لكن هذه بعض وسائلهم لكي لا يبقى لنا من الحقوق إلا أن نكون صوراً ممحية ^{٢٩٤}	
يبكي ويحزن الشعب الفلسطيني من الهوية المفقودة لهم	١١٨	"المتفرج ٢:- صور ممحية تتناثر على الأرض كما تتناثر (...) فوق تراثها! الأرض تصبح خرافة، الجغرافيا خرافة" ^{٢٩٥}	١٣.

تحليل الاقتباس الأول: حاجتنا لأن نرى أنفسنا

يفتح الاقتباس بنبرة تأملية، صوت أو سطر يؤكد على ضرورة أن "نرى أنفسنا"، أن "نتطلع في مرايانا"، وأن نسأل: "من نحن؟ ولماذا؟". النص هنا لا يقدم حادثة درامية كبيرة، بل يضع المتفرج أمام مرآة مُعلنة؛ دعوة ليست للنقد الخارجي بل لعملية محاسبة داخلية. الجمهور على الخشبة أو الخلفية المسرحية يُحسّ بأن السؤال ليس بلاغياً، بل مقدّم لإجراءات داخلية ستُقود لبحث طويل عن الذات الجمعية.

^{٢٩٤} ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١١٨.

^{٢٩٥} ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١١٨.

الدلالة الرمزية

المرأة ليست مجرد أداة بصرية بل هي بنية معرفة وسيلة لمعاينة الهوية بنفس حيادية ظاهرة. الدعوة إلى التساؤل "من نحن؟ ولماذا؟" تضع الهوية تحت محكّ الأخلاق والتاريخ: لا يكفي أن تُعلن الانتماء لفظيا، بل يجب أن تُختبر دوافعه وأهدافه.

على مستوى سياسي، هذا الاقتباس يشير إلى فشل الخطاب التقليدي الذي كان يقدم إجابات جاهزة؛ الحاجة الآن إلى مرآة نقدية لأن الخطابات السابقة لم تعد تفي بالغرض بعد الهزيمة والتهجير.

نفسيا، يعلن الاقتباس دخول جماعة في أزمة تعريفية: الضياع الداخلي قبل الضياع الخارجي.

الخلاصة

الاقتباس الافتتاحي يحدد موقفا منهجيا، الهوية ليست مفهوما ثابتا مسلما به، بل مشروع معرفي ونقدي. إن لم ينطلق المجتمع من جرأة مواجهة صورته، فسيمضي في إعادة إنتاج صيغ متهاكة من الانتماء. فهنا يضع الاقتباس شرطا مسبقا لكل محاولة لاسترداد الهوية، وهو أن ننظر أولا في مرآتنا بلا خوف أو تزييف.

تحليل الاقتباس الثاني: هذا ازدراء لكل أدبنا

في هذا الاقتباس ترتفع صيحات من الصالة أو بين المتفرجين، نقد لعمل يُوصف بأنه "إزدراء

لأدبنا"، مع إشارة محددة إلى أسماء كبرى (مثلا توفيق الحكيم) كرموز تراث. الاحتجاج هنا ليس شكلا ثقافيا فحسب؛ هو دفاع عن رصيد جماعي يعتبره المتحدثون عمود هويتهم. الاقتباس يطرح نقاشا: هل الأدب والتراث حصن أم مجرد ترف اجتماعي؟

الدلالة الرمزية

التراث الأدبي يتعرض هنا للهجوم أو لإعادة القراءة، فتصير ردّة الفعل دفاعا صيغيا عن وجود ثقافي.

استدعاء أسماء مرجعية (تو. الحكيم) يرمز لمحاولة استدعاء "شرعية ثقافية" تُستخدم كحائط صد في مواجهة انعدام الاعتراف أو الطرح الجديد.

على مستوى الذاكرة الجماعية، الأرض الثقافية هي الملجأ الأخير حين يُهدد الانتماء؛ لذا يتحوّل الدفاع عن الأدب إلى فعل سياسي-هوياتي، أي أن الثقافة تصبح سلاحا ومظلة.

رمزيا أيضا، الاحتجاج يكشف هاجسا، الخوف من أن يؤدي كل تغيير أو نقد إلى محو الهوية بدلا من تجديدها.

الخلاصة

الدفاع عن التراث هنا أكثر من دفاع عن أسماء؛ إنه محاولة لمنع فراغ الهوية الثقافية. لكن الاقتباس يحمل أيضا تحذيرا، إن تحوّل التراث إلى عقدة إيمان غير قابلة للنقاش فذلك يعرقل عملية التجديد الضرورية لصياغة هوية مقاومة وحية.

تحليل الاقتباس الثالث: معتدون يهاجمون أرضنا... ماذا نفعل؟

الاقتباس يظهر لحظة تلقائية من سلم اجتماعي مضطرب، عبد الله يرفع صوت السؤال بالمباشرة: "ماذا تريد أن نفعل؟" الجواب الجماعي يتراوح بين "نقاتلهم" كنداء بطولي، و"لا تنسوا أنهم أقوى منا" كمنطق براغماتي، وصولاً إلى عبارة مؤلمة "نذبهم كالنعاك"، ثم عبارة أخرى تُعيد الحساب الأخلاقي: "الأرض غالية لكن أطفالنا أغلى". الاقتباس متناغم في توترات: شجاعة مقابل حساب الخسائر، كرامة مقابل حماية الحياة.

الدلالة الرمزية

"نقاتلهم" رمز لهوية مقاومة مباشرة، حيث تُعرّف الذات بقدرتها على المواجهة.
"هم أقوى منا" يرمز للواقع القاسي الذي يُعيد تعريف الهوية كمسألة بقاء مشروط.
العبارة "نذبهم كالنعاك" تعبّر عن خوف من إساءة التقدير: الهوية قد تتحول أزمة عندما تقبل التضحية الجماعية دون حساب.
التوازن بين "الأرض" و"الأطفال" يكشف أن الانتماء ليس مجرد قيمة ميتافيزيقية بل يواجه معايير أخلاقية عملية: أي شكل من أشكال التضحية يتوافق مع استمرارية الوجود؟

الخلاصة

الاقتباس لا يقدم إجابة جاهزة بل يعرض أن الهوية تتشكل عند نقاط القرار الأخلاقي، حيث يتداخل الانتماء مع الحسابات الواقعية. هوية تُبنى على الشجاعة وحدها قد تكون إدانة

ذاتية؛ وهوية تحي الحياة بلا مقاومة قد تهدد الاستمرارية التاريخية. إذن، الهوية في هذا السياق عملية توازن دائم بين الكرامة والبقاء.

تحليل الاقتباس الرابع: الموقف دقيق... سرعان ما ينقسمون

المخرج يصف الموقف بوضوح أنه ليس في كل حالة فصل واضح بين شجاعة ومنهج، و"الموقف دقيق لا يسمح للكلمات أن تتمايز أو تفصل معانيها"، فتنشأ حالة من الانقسام السريع. الاقتباس يصور تفكك اللحظة الرمزية، أي الكلمات تستعمل بعدها لا قبلها، والتشظي يسبق بناء قرار موحد.

الدلالة الرمزية

تعطل "المعادلة اللفظية" يعني أن اللغة نفسها فقدت طاقتها المرجعية: مفردات الشجاعة والحكمة صارت مرنة إلى حد التضارب.

هذا الخلل في المعنى يقترح أن أزمة الهوية هي أزمة معجم: إن لم تعد الكلمات تحدد السلوك، فالتماسك الجماعي ينهار.

سياسيا، الانقسام السريع يسهل عملية التسيّد الخارجي، لأن الجماعة لا تنتظم عند موجه استراتيجي واحد.

الخلاصة

الاقتباس يحذر من أن فقدان دقة اللغة يؤدي مباشرة إلى تفكك الهوية، لأن الهوية تحتاج

إلى "خطاب مشترك"؛ بدون هذا الخطاب تتحول القرارات إلى انعكاسات فردية متصارعة. الحفاظ على معنى الكلمات - وإعادة تأهيلها نقديا - شرط أساسي لاستعادة وحدة الانتماء.

تحليل الاقتباس الخامس : أعراضنا هي قيودنا... فلنتحرر

هنا يقوم عبد الله بنداء واضح، قراءة الأعراف التقليدية كـ"قيود"، وتحويل مفاهيم الحياة أو "الأعراض" إلى عبء يعطل الفعل الجماعي. الخطاب يُقلب معايير ما "مقبول" و"غير مقبول" في خدمة الفعل. الاقتباس يتخذ شكل دعوة جذرية لمراجعة القيم حين تصير عائقا أمام النجاة.

الدلالة الرمزية

"الأعراض" هنا ترمز للقوالب التقليدية أو الذكورية أو للقيود التي قد تحتشد باسم الشرف. تحويلها إلى "قيود" هو فعل تحرري رمزي، الهوية لا تُبنى بالجمود، بل بالقدرة على نقد الآليات الثقافية التي تحول الناس إلى رعايا لا فاعلين.

سياسيا، دعوة تجاوز القيود ترمز إلى توجيه الهمّ من مجرد المحافظة الأداتية إلى الفعل التاريخي.

الخلاصة

الاقتباس يقدّم بعدا تحويليا في فهم الانتماء، ليس الانتماء احتفاظا صارما بالعادات، بل قدرة على حماية الجماعة بتعديل ما يضرّ بها. الهوية الحية قادرة على التمييز بين ما يحفظ

كرامتها وما يعرقل وجودها.

تحليل الاقتباس السادس: سنبقى.. لن نغادر الأرض... سنظل حتى تعودوا

جوقة الجنود أو الحراس تُعلن عهدا جماعيا بالبقاء، ليسوا فقط رموز حماية للبيوت بل خط تماس مستمر مع الغاصبين. الاقتباس مزدحم بالإيقاع الذي يكرر عبارة "سنظل" كتعويذة عزيزة. المختار يندهش وينظر للحماسة كإشارة إلى أن الهوية ليست مجرد كلام بل فعل مستمر.

الدلالة الرمزية

العهد الجماعي بالاستمرار هو تعبير عن "هوية زمنية"، الحفاظ على الوجود الرمزي في المكان حتى عودة الوجود الواقعي.

حماية البيوت هنا رمزية للذاكرة، إن لم يبقَ أحد يصرف الاسم ويذكر العنوان، فإن السرد الراهن سيُعيد تسميته لصالح الغاصب. وأيضا، العبارة تُظهر أن الهوية تتحول إلى عهد مُتوارث بين أجيال: جيل يبقى كي يبقى اسم الجيل القادم.

الخلاصة

الاقتباس يؤكد أن مقاومة النسيان شقّ أساسي من بنية الانتماء؛ أن تبقى الذاكرة في المكان حتى لو غاب الجسد يجعل من الانتماء موقفا تاريخيا وليس مجرد شعورا. هذا التعهد يفعل الهوية كقيمة عملية وليست مجرد شعار في الخطابات.

تحليل الاقتباس السابع: فليقطع الله ألسنتنا قبل أن يلامسها الكذب

يعبر أبو فرج في صراحة مرّة "فليقطع الله ألسنتنا قبل أن يلامسها الكذب" ثم يضيف ويستنجم على واقع "نحن غرباء ولا نملك شيئاً". نبرة القول هنا مزيج من الحزن والاعتزاز بالعفة والصدق، وفي الوقت نفسه استسلام لواقع فقدان المكان. تعبير "غرباء" يتردد كحكم وجودي.

الدلالة الرمزية

"قطع الألسنة" رمز للتمسك بالصدق الأخلاقي رغم الإذلال: رفض أن يتحول الحديث إلى سجل دفاعي عن التنازل.

عبارة "نحن غرباء" لا تقول عدم أصل، بل طمس الاعتراف الاجتماعي والسياسي؛ الغربة هنا مسألة اعتراف.

هذا الاقتباس يرمز إلى تردد الهوية بين شرف الحفاظ على الشروط الأخلاقية والمرارة من فقدان الاعتراف العملي.

الخلاصة

الهوية في هذا المقطع تُحافظ على كرامتها الأخلاقية لكنها تُصارع لحقوقها العملية؛ الغربة هنا ليست مجرد مكانية بل انخفاض في قيمة الاعتراف الذي يمنح الانتماء صفة فعّالة. هذا التناقض يجعل الهوية هشّة: متعالية أخلاقياً ومجرّدة مادياً.

تحليل الاقتباس الثامن: لم نكن نسكن قصورا... لكن لنا بيوت ورائحة الأجداد

في مواجهة ادعاءات التشكيك بجدارة الانتماء (كقَصْر في مقابل خيمة) يرد عبد الرحمن باستحضار حسي، "بيوت لها أساسات وسقوف، وفي زواياها رائحة الأجداد". الاقتباس هنا ينتقل من منطق المقارنة المادية إلى منطق الذاكرة الحسية.

الدلالة الرمزية

"الرائحة" تُستخدم كرمز للذاكرة المتجسدة، النهج الإنساني الحقيقي لا يُقاس بالترف بل بتراكم الوجود اليومي الحسي.

البيت كأساس ليس مجرد بناء؛ هو حامل لأسماء، مناسبات، دفاتر عائلية، طقوس نعيشها. هذه الطبقات تمنح الهوية عمقا لا تملكه جيوش الأثاث.

الرواسب الحسية تشكّل دفاعا ضد خطابات تقليل الشرعية؛ فالذاكرة الحسية لا تُمحى بالتزوير أو بالتبرير الاقتصادي.

الخلاصة

الهوية هنا تُؤكّد بأنها موروث حسي ووجودي؛ لا تبرّر الشرعية بمقاييس رفاهية، بل بعمق التجذّر اليومي. إعادة الاعتراف تتطلب سماع هذه الرواسب الحسية وإعطائها مقامها في قضية الانتماء.

تحليل الاقتباس التاسع: الفلاحون... يندغمون في التراب لأن لهم هوية

في هذا المقطع يظهر صوت المتفرّج الذي يصحّ بأن الفلاحين والفقراء لهم "حجوم" —
بمعنى حضور مادّي متجذر. الصورة قوية: الفلاح يشرش في الأرض، يندغم في التراب، يُحفظ
اسمه بجهد المادي.

الدلالة الرمزية

الفلاح هنا رمز للوجود المتجذر: علاقة طبقية بالتراب، علاقة تُنتج هوية لا قابلة للإلغاء
بالانتزاع الخالص.

الأرض هنا ليست مجرد ملكية، بل عنوان لوجود جسدي وروحي: اليد التي تزرع تمتدّ إلى
الماضي وتؤسس للمستقبل.

النص يعيد توزيع الشرعية: ليس من يملك القصور بل من يملك الصلة المادية بالتراب. هذا
طرح سياسي مؤثر ضد سرديات التقليل.

الخلاصة

مصادر الانتماء الحقيقية قد تكون في الفعل اليومي لا في الشعارات. الفلاحون في هذه القرية
هم حراس الهوية الذين يثبتون وجود "نحن" بصناعة الأرض نفسها. إن تأكل هذا الرابط
يعني تأكل جذور الأمة.

تحليل الاقتباس العاشر: لننصب المرأة... هل نحن موجودون؟ نوعية الوجود

يفتح المتفجّح ٢ فعلا طقسيا: يدعو إلى نصب "مرآة كبيرة" تسع القامات، ويدعو الناس للنظر فيها والبحث عن صورة وجودهم. السؤال المقترن ليس وجودا شكليا فحسب ("هل نحن موجودون؟") بل يرتقي إلى سؤال نوعي: أي نوع من وجود نريد أن نكون؟

الدلالة الرمزية

نصب المرأة كطقس جماعي يرمز إلى حاجة الجماعة لعملية اعتراف جماعي — أن نُقرّ بوجودنا ونطالب بنوعية لوجودنا.

الانتقال من سؤال الوجود إلى سؤال النوعية يحوّل النقاش من وجودي إلى أخلاقي-سياسي: هل نريد وجودا مقهورا أم وجودا كريما؟

المرأة بوظيفتها تعيد تعريف المساحة العامة: ليس كافيا أن تذكر اسمك، بل عليك أن تقرر كيف تُظهر نفسك للعالم.

الخلاصة

الاقتباس يقدم تمرينا جماعيا للهوية: الاعتراف بالوجود ثم الارتقاء بسؤال النوعية. هو دعوة لإعادة صياغة الوجود الجمعي وفق مقاييس الكرامة والعمل. هذه المرأة هي بمثابة امتحان للوعي الوطني: هل نكتفي بكون باهت أم نسعى لوجود ذي جودة؟

تحليل الاقتباس الحادي عشر: نقاش المرأة واللعب بطرح الأسئلة

ينخرط المتفرجون في "لعبة" تمثيلية أمام المرأة: البعض يمثلون الحملقة، البعض يسألون بصوت مرتفع، والبعض يتحفّظ. يتحوّل الاقتباس إلى حلبة استجواب ذاتي، هل نسمح لأنفسنا بأن نُسأل، وأن نُحاكم؟ الصراع هنا بين رغبة في المعرفة ورهاب المواجهة.

الدلالة الرمزية

اللعب أمام المرأة يمثل محاكمة رمزية للذات: المشاهدة ليست مجرد مرآة بل عملية استرداد مسؤوليّة الوجود.

تمثيل الحملقة (الناس الذين يحدقون في المرأة) يرمز إلى مطالبة المجتمع بالشفافية والمساءلة الذاتية: الهوية ليست ثابتة حتى تُعرض للنقاش والتمحيص.

الخوف والتحفّظ يعكسان أن كثيرين قد يفضلون بقاء صورة "آمنة" على مواجهة حقيقة مُحرّجة.

الخلاصة

الاقتباس يحث على إرساء ثقافة مساءلة داخلية، المواجهة مع المرأة مؤلمة لكنها شرط الضرورة لإعادة بناء هوية واعية. السماح للآخرين بالتمثيل أمام المرأة هو فعل سياسي-ثقافي يعيد للمجتمع حقه في النظر إلى نفسه بصدق.

تحليل الاقتباس الثاني عشر: تحذير من أن "السؤال فخّ" وتحويل الوجود إلى "ظل باهت"

في هذا الاقتباس تتبلور أصوات رقابية، تحذيرات من السؤال ("السؤال فخّ... النظرة فخّ... الرائحة فخّ")، ومحاولات لإخراص أي مساءلة. تمشيظ المعاني يتحول إلى وسيلة للسيطرة: إن سألته فقد تُتهم؛ إن نظرت فقد تُنعت بالخيانة.

الدلالة الرمزية

تحريم السؤال يُعدّ شكلا من أشكال استلاب الوعي، لمنع الشعب من استكناه أزمته، تُحرم أدوات التفكير.

"الظلّ الباهت" هو نتيجة مباشرة لهذا المنع، أي أن وجود شكلي بلا جودة، صورة لا صلابة لها.

سياسيا وثقافيا، الاقتباس يكشف كيف يُحول خطاب السلطة أو الظرف الجماعة إلى جمهور بلا قدرة على التفكير الحر، وهي حالة قاتلة لصحة الهوية.

الخلاصة

قمع السؤال يؤدي إلى موت الهوية البطيء؛ الشعوب التي تُحرّم من سؤالها تُحشد لتصبح ظللا يمرّ بها التاريخ دون أن تُسجّل أو تُحفظ. إعادة الحياة للهوية تتطلب فكّ قيود المخاوف المفروضة على السؤال.

تحليل الاقتباس الثالث عشر: صور ممحية، الأرض "خرافة" — ذروة التشاؤم

في ذروة النص تنفجر عبارة مؤلمة، وجودهم "صور ممحية تتناثر... ما يشبه الهلام... تاريخنا عبء... الأرض رجراجة... الأرض تصبح خرافة، الجغرافيا خرافة". هذه لغة تراجيدية تقراً التجريد النهائي للوجود: ليس فقط نُتهم بأننا بلا حقوق، بل أن وجودنا نفسه صار أسطورة بلا لحم.

الدلالة الرمزية

"الصور الممحية" تُشير إلى عملية مَحو منظّم للوجود: مسح الأسماء، طمس الدلائل، إعادة كتابة الخرائط.

وصف الوجود بأنه "هلام" رمز لعدم الاستقرار المطلق: لا حدود، لا جذور، لا وزن. تسمية الأرض و"الجغرافيا" بأنها خرافة تُدلل على أن اللاشريعة أُعطيت غلافا خطابيا: إن آمَنَ العالم بتحول الأرض من حقيقة إلى أسطورة، فسوف يتحول الحق إلى مجرد رواية تاريخية محفوظة.

الخلاصة

هذا الاقتباس يكشف بوحشيته هدف العدو النهائي، تحويل الوجود إلى مجرد صور بلا أثر. لكنه في نفس الوقت يطرح استجابة ضمنية: استرداد الهوية يتطلب إعادة تجسيد الأرض والذاكرة — أن نُعيد التراب جسدا للذاكرة، وأن نحول "الأسطورة" إلى فعل يومي من المطالبة، الزحف، المسح على الأسماء، ووضع الأعلام على الأماكن التي تحييها الأفعال. في

لحظة التشاؤم هذه، يولد نداء عملي، لا تكفي الكلمات، بل أفعال تعيد للجغرافيا ثقلها.

الخاتمة العامة

تتناول مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران" قضية الهوية والانتماء بوصفها محورا أساسيا، حيث يطرح الكاتب سؤالين عميقين: "من نحن؟ ولماذا؟" ليجعل المجتمع الفلسطيني يواجه ذاته قبل أن يواجه الظروف الخارجية. فالهوية في المسرحية ليست مجرد إحساس داخلي، بل عملية دائمة تتكوّن من خلال العمل الجماعي والوعي بالتاريخ والثقافة. وتؤكد المسرحية على أهمية التراث الأدبي والثقافي في تقوية الانتماء، إذ يظهر الدفاع عن رموز مثل توفيق الحكيم أن الثقافة تشكّل جزءا من الهوية، وأن الارتباط بالماضي الثقافي يمنح الإنسان القوة في مواجهة محاولات محو وجوده وهويته.

كما تُبرز المسرحية الصراع اليومي بين المقاومة والحياة، من خلال النقاشات حول حماية الأرض والأطفال، لتوضح أن الانتماء الحقيقي يحتاج إلى توازن بين الدفاع عن الحقوق ومراعاة القيم الأخلاقية والواقعية. وفي الوقت نفسه، تظهر مشاعر الغربة وفقدان الانتماء لدى بعض الشخصيات، فيتحول وجودهم إلى مجرد ظل بلا جذور، مما يعبر عن خطورة فقدان الأرض والحقوق.

ومع ذلك، تقدّم المسرحية جانبا مشرقا يتمثل في الأمل والهوية الحية، من خلال الجنود والمواطنين الذين يتمسكون بالبقاء والدفاع عن بيوتهم وأرضهم، ليؤكدوا أن الانتماء لا يعبر عنه بالكلمات فقط، بل بالفعل والموقف. فالهوية الحقيقية تقوم على مواجهة الواقع، ونقد

القيود الاجتماعية، والاستمرار في الدفاع عن التراث والأرض.

وفي الختام، تعلّمنا المسرحية أن الهوية والانتماء مشروع مستمر يقوم على الوعي الجماعي والسؤال الذاتي. فالمرأة التي يستخدمها المتفرجون في المسرحية ترمز إلى البحث عن الذات وإعادة اكتشافها بطريقة كريمة وواعية، لتؤكد أن الهوية ليست مجرد شعارات، بل أفعال حيّة مرتبطة بالأرض والتاريخ والثقافة، تبقى ثابتة رغم كل التحديات..

القضية الثالثة: التوتر والقلق

رقم الاقتباس	الاقتباسات	المسرحية	تفاصيل القضية
١	"الخوف نشيج بلاد لا نعرفها!" ^{٢٩٦}	١٠	يعبر الكاتب عن التوتر والقلق من المجهول أو المواقف غير المألوفة
٢	"يأتي الجوع يأتي الطاعون يأتي فساد من بعد فساد..." ^{٢٩٧}	١٠	يعبر الكاتب عن التوتر والقلق من المجهول أو المواقف غير المألوفة
٣	"لقد ناحت امرأتي كثيرا كي نساfer إلى قرية أهلها، (...) أحجية، لكن ها نحن نقف دائما على أقدامنا" ^{٢٩٨}	١٤، ١٥	يُظهر الكاتب توتره بسبب الظروف المحيطة به
٤	"متفرجون: - (من الصالة) على	١٥	يُظهر الكاتب توتره بسبب

^{٢٩٦} ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٠.

^{٢٩٧} ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٠.

^{٢٩٨} ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٤-١٥.

الظروف المحيطة به		أقدامنا أم على وجوهنا! تكسرت أقدامنا كأعواد الذرة بل تهرأت من كثرة الجري" ٢٩٩	
مع وجود القلق والتوترات يصرحون أنهم لا يستسلمون	٤١	"أصوات:- الكفرة الزناديق كنت أتوقع الغدر في صبح كهذا ستمهدم بيوتنا فوق رؤوسنا سيموت أطفالنا هل بدأنا ننتحب كالنساء اننا لا ننتحب" ٣٠٠	٥
يظهر الكاتب تصعيد التوترات بين الناس بتفتت كلامهم وتشتت آرائهم	٤٥	"أصوات:- النار تقترب والقنابل تدوي لا يجوز (...) أصوات:- ليتكلم من عنده الرأي مالعمل؟ ماذا نفعل؟" ٣٠١	٦
تحسر الشعب على خسائرهم وضياعهم	٦٤	"عبد الله:- وماذا بقي لنا؟ المختار:- ما بقي أئمن مما ضاع" ٣٠٢	٧

تحليل الاقتباس الأول: الخوف نشيج بلاد لا نعرفها

الجملة تقف كصرخة واحدة موجزة لكنها محملة بحركة زمنية كاملة: الخوف هنا ليس صوتا
شخصيا بل "نشيج" جماعي — صوت ممتد ومتكرر يأتي من عمق جماعة تحسّ بأنها دخلت

٢٩٩ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٥.

٣٠٠ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٤١.

٣٠١ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٤٥.

٣٠٢ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٦٤.

أرضا مجهولة تحكمها قوانين أخرى. في سياق المسرحية يُنطق هذا القول في وضع من الذهول والارتباك: الناس يترقبون، لا يعون حدود الخطر، وحركاتهم تصبح بطيئة أو مترددة. النشيج يصف هجرة جماعية لطمأنينة كانت موجودة سابقا ثم تلاشت فجأة، ما يترك الناس في حالة شكٍّ مُدينيٍّ وجوديٍّ.

الجملة تكثّف حالة ما بعد الصدمة: اللغة هنا لا تروي حدثا، بل تعبّر عن امتداد حالة وجدانية — الخوف كحالة مُستمرة (نشيج) لا كمحطة عابرة. ذلك يدل على أن تأثير الأحداث (الهزيمة/التهجير/الاعتداء) اخترق الذهنية الجماعية حتى صارت ردّة الفعل الأساسية ليست مجرد حزن أو غضب، بل خوفا مستعصيا يُشبه موالا حزينا. هذا الخوف يحوّل الفضاء العام إلى "بلد لا نعرفه" — أي أن العالم اليومي تغيّر جذريا: ما كان مألوفا صار غريبا، وما كان مضمونا صار مجهولا. على مستوى ديناميكي، النشيج يعطل القدرة على التخطيط ويولد انقباضا نفسيا يؤدي إلى اختلال القرارات.

الدلالة الرمزية

النشيج: رمز للصدى التاريخي للجماعة، لصوت مشترك لا يُقرّر ولا يُخطّط بل يئنّ. "بلاد لا نعرفها": ليست جغرافيا جديدة فحسب، بل زمن جديد؛ قوانين سلوكية وسياسية واجتماعية لم تعتدها الجماعة. الخوف الجماعي رمز لفقدان الإطار المرجعي: القواعد المشتركة والتحالفات والثقة التي تُبنى عليها الحياة كسرت.

الخلاصة

الاقتباس يبيّن أن التأثير الحقيقي للأحداث ليس فقط في الخسارة الملموسة، بل في تحويل الاقتباس الوجودي: الناس باتوا في بلد داخلي جديد لا يعرفونه، وهذا يفسّر لاحقا التردّد والتشتّت وفقدان المبادرة.

تحليل الاقتباس الثاني: يأتي الجوع / يأتي الطاعون / يأتي فساد من بعد فساد

هذه العبارات تتراكم كقائمة كوارث قادمة، تُقرأ كنبأ متصل: الجوع، الطاعون، ثم فسوق اجتماعي أو فساد يعقبه. النبوة هنا لا تطرح احتمالاً بل تطلعاً للمتواليات المأساوية، المتكلم يعبر عن إحساس بأن المصيبة تتعدّد وبأن كل كارثة تُولد أخرى، مما يخلق إحساساً بالخنق والتوقّع المستمر للأسوأ. الاقتباس يعطي الانطباع بأن الجماعة لم تعد تواجه حادثاً منفرداً بل "سلسلة أوبئة" على كل المستويات.

هذه الجمل تعمل كرسْم بياني لانْهيار منظومات الحياة: الغذاء . الصحة . الأخلاق / الاجتماع . الكاتب / المتكلم يستعمل تتابع الكلمة "يأتي" ليدل على قهرية المسار: ليس مجرد سقوط فردي بل مسار تاريخي يُنذر بانْهيار معيشي وأخلاقي. من الناحية النفسية، التوقع المتواصل للأسوأ يقوِّي حالة الإحباط والعجز، ويبدّل الاستجابة الجماعية من مقاومة واعية إلى حالة دفاعية استبطانية ("ننتظر ما يأتي"). اجتماعياً، الإشارة إلى "فساد من بعد فساد" تشير إلى تحلّل مؤسساتي: أنماط السلطة أو الأعراف التي تتحول إلى عناصر إضعاف.

الدلالة الرمزية

الجوع: ليس مجرد عدم طعام بل فقدان قدرة المجتمع على توفير عناصر الاستمرارية.

الطاعون: رمز لانهيار الصحة والجسد الجمعي؛ كذلك قد يرمز إلى سرعة انتشار الفكرة/الهلع.

"فساد من بعد فساد": تحذير من انهيار البنية الأخلاقية والسياسية، أي أن العدو ليس فقط خارجيا بل داخليا أيضا.

الخلاصة

الجملة تضع المتلقي أمام حقيقة قاتمة: الاضطراب هنا متعدد الأوجه — مادي، صحي، أخلاقي — ويستدعي استجابة لا تقف عند التضامن الظاهري بل تتطلب بناء قدرة مناعية مجتمعية وسياسية ممنهجة.

تحليل الاقتباس الثالث: سرد الرجل عن "نواح امرأته" وعن "يا لها من أيام!"

الاقتباس يتخذ شكل مذكرات/شهادة رجل يروي للحضور: زوجته ناحت كثيرا ليس رغبة بالهروب بل بدافع البحث عن مأوى في قرية أهلها، وهو بدوره "رفض الانهزام بعناد". يتكرر: "يا لها من أيام!" ويتصاعد الوصف: لا نوم ممكن، لا فهم، سلسلة مفاجآت. ثم اعتراف هذأه: رغم كل الرماد نقف على أقدامنا. الاقتباس هو مونولوج إنساني يحكي عن مقاومة صغيرة يومية داخل وضع مهتدم.

السرد هنا يحمل تناقضا إنسانيا خصباً: بين نزعة الهرب (الناح/الرغبة في السفر) وبين نزعة الصمود ("رفض الانهزام"). هذه الثنائية تمثل صراع البقاء المعنوي: هل نغادر لسلامة الجسد أم نبقى لكرامة الوجود؟ تكرار عبارة "يا لها من أيام!" يحوّل الزمن إلى شخصية فاعلة تحكم بالمفاجآت والعذاب. مع ذلك، شهادة الوقوف على الأقدام تُظهر موقفاً نفسياً محورياً: رغم الإرهاق والتشوّط، يبقى عنصر الاستمرارية حاضراً. من زاوية سردية، الصوت الفردي هنا يمثل صوت الجماعة الذي يحاول صياغة سرد قابل للحياة: لا مثالية، لا استسلام، لكنه صمود يومي.

الدلالة الرمزية

نواح الزوجة: رد فعل إنساني على فقدان الأمان؛ رمز لتجريب الخيارات (اللجوء أو البقاء).
"يا لها من أيام": تجسيد لزمان تاريخي استثنائي يملك ملامح العنف وعدم الاستقرار.
الوقوف على الأقدام: رمز للكرامة والأمل العملي، ليس كحماس بل كثبات يومي.

الخلاصة

الاقتباس يعكف على أن يقدّم الهوية كمزيج من ضعف إنساني وقوة صمود يومية. الخلاص هنا أن المقاومة لا تكون دائماً بطولية مشرّفة فقط، بل أحياناً استمرار بسيط: أن "نظل واقفين" رغم الإرهاق.

تحليل الاقتباس الرابع: على أقدامنا أم على وجوهنا! / تكسرت أقدامنا... تهرأت من كثرة الجري.

الحوار هنا يردّد شبه استفهام مُتأزّم: هل سنقاوم واقفين (على أقدامنا) أم سنتساقط مكبلين (على وجوهنا)؟ يجيب المتفرجون بصور درامية: الأقدام تكسرت كأعواد الذرة، أو تهرأت من كثرة الجري. الصورة الحسية قوية: القدمين كمؤشر على التعب، والركض كرمز للاستنفاد. الاقتباس يُظهر أن خيار البقاء يترافق بتكاليف جسدية ونفسية بالغة.

الصراع بين البقاء والنجاة يقرأ هنا بالجسد: "الأقدام" هي أداة الحركة وبالتالي أداة المقاومة أو الهروب. تشبيه الأقدام بأعواد الذرة يضع هشاشة الإنسان مقارنة بصلابة (أو هشاشة) الطبيعة نفسها: الإنسان ينكسر بسهولة تحت وطأة الجهد المستمر. "الهرء من كثرة الجري" يوحي بأن المجتمع قد دخل في دورة مستمرة من الخوف والحركة دون منفذ؛ هذه الحركة لا تنتج قوة بل استنزافا. تحليلا نفسيا، تشيّع هذه الصورة إحساسا بالاستنفاد الذي قد يفضي إلى الاستسلام إذا لم تتوافر استراتيجيات دعم عملية.

الدلالة الرمزية

الأقدام: رمز القدرة على الوقوف والمواجهة، أو على الحركة والتهجير.
الكسر والهرء: رمز لحدود القدرة البشرية، ولحقيقة أن المقاومة الجسدية لها سقف.
سؤال "على أقدامنا أم على وجوهنا؟": رمز لاتخاذ الخيار الأخلاقي/العملي: المواجهة بكرامة أم النجاة بأي ثمن.

الخلاصة

الاقتباس لا يرفض الشجاعة ولا يمجدها أبدا بلا حساب؛ بل يذكرنا بأن للشجاعة ثمنا جسديا ومجتمعيا. قراءة واعية للثمن ضرورية قبل اتخاذ أي قرار جماعي. إن المحافظة على الحياة قد تتطلب إعادة حساب الوسائل، وليس بالضرورة التخلي عن القيم.

تحليل الاقتباس الخامس: أصوات: الكفرة الزنادق ... ستهدم بيوتنا... سيموت أطفالنا ... هل بدأنا ننتحب كالنساء ... اننا لا ننتحب

هذا المقطع مُشحون بصراعات داخلية وخارجية: تهديد خارجي ("ستهدم بيوتنا")، خوف على الأطفال ("سيموت أطفالنا") ويليهِ تساؤل عن مظهر الحزن ("هل بدأنا ننتحب كالنساء؟") ثم نفي فوري: "إننا لا ننتحب". نبرة الجملة الأخيرة دفاعية، كأن الجماعة تحاول إعادة تعريف ردود الفعل المقبولة ضمن إطار الرجولة أو الصلابة.

الاقتباس يبرز الضغط الثقافي على التعبير عن الألم: بينما الخطر ملموس ويستدعي البكاء، يتحوّل أي تعبير حزن إلى موضوع اختبارات للرجولة والصمود. السؤال "هل ننتحب كالنساء؟" يعكس معيارا تربويا/جندريا يحكم ما يُعتبر لائقا، ويأتي النفي "إننا لا ننتحب" بمثابة محاولة لفرض وقفة صلبة على الذات الجماعية، ربما لحماية الروح المعنوية أمام الأطفال والآخرين. تحليلا سياسيا، يمكن أن تكون هذه الديناميكية استجابة لتعميم الصورة: الاعتراف بالخوف قد يفاقم الانهيار، لذا يتم قمعه ظاهريا. لكن على مستوى فردي، القمع الداخلي للحزن يؤدي إلى تراكم نفسي قد يُشَتَّت الفعل لاحقا.

الدلالة الرمزية

الكلام عن "الكفرة والزناديق": تجنيس الخطر كلغة الاستعداد الداخلي/الخارجي.

البكاء/النواح: رمز لوجود ألم إنساني طبيعي.

رفض البكاء: رمز لفرض ثقافة الصمود الظاهري التي قد تكون قيداً عشرينياً على التعبيرات الإنسانية.

الخلاصة

الاقتباس يضعنا أمام تباين مؤلم: ما هو مطلوب اجتماعياً من جماعة تحت الخطر لا يساوي ما يحتاجه أفرادها في مواجهة حزنهم. قمع الانفعالات قد يكون تكتيكاً قصير الأمد للحفاظ على الروح المعنوية، لكنه على المدى البعيد يضعف المرونة النفسية ويزيد احتمالات الانفجار أو الاستسلام.

تحليل الاقتباس السادس: النار تقترب... لا يجوز التباطؤ... ليتكلم المختار/الشيخ/أشراف الضيعة... ما العمل؟ ماذا نفعل؟

هذا المقطع يحاكي اجتماعاً شعبياً مشحوناً: الإعلان عن اقتراب الخطر (النار/القنابل)، ثم اندفاع الرغبة في اتخاذ قرار. لكن بدلاً من وضوح الحل، يولد التنافس على الحديث: من له الرأي؟ المختار أم الشيخ أم أشراف الضيعة؟ تتداخل الأصوات وتتشتت قراراتها؛ السؤالان الحاسمان ("ما العمل؟ ماذا نفعل؟") يعتصران الجموع بلا إجابة حاسمة.

التوتر هنا ينبع من تفكك آليات القيادة المحلية وضعف آليات صناعة القرار في زمن الأزمة. بدلا من أن يتحدّث من يملك خطة أو يصوغ استراتيجية تنفيذية، يتحوّل الكلام إلى منافسة صوتية تعبّر عن فقدان الثقة أو عن رغبة كل فصيل في إعادة إنتاج سلطته. من منظور تنظيمي، هذا المأزق شائع في جماعات تواجه صدمة: إن لم توجد هندسة قيادية موثوقة، يتولد تأرجح يؤدي إلى التشتت وفقدان الفاعلية. النفسيا، هذا يولّد قلقا مضاعفا: الخطر الخارجي يزداد بقدر ما يُفقد التنسيق الداخلي، وهنا يصبح الخطر ماديا وسياسيا في آن.

الدلالة الرمزية

النار/القنابل: رمزين للخطر العنيف والضروري.

تساقت الخطاب القيادي: رمز لتآكل المؤسسات المحلية أو فقدان الشرعية.

الأسئلة المفتوحة: رمز لحالة انعدام الاستراتيجية، وهي تعني أن الجماعة قد لا تمتلك مخارج عملية.

الخلاصة

الاقتباس يكشف أن التوتر ليس مجرد شعور داخلي، بل نتاج بيئة قيادية غير جاهزة للآزمات. استعادة الفاعلية تتطلب بناء آليات قرار واضحة وتكليف من يمتلك خطة قابلة للتنفيذ، وإلا فسيكون الخوف وحده هو المسيطر.

تحليل الاقتباس السابع: عبد الله: وماذا بقي لنا؟ / المختار: ما بقي أئمن مما ضاع

في هذه المقارنة اللحظية يتجسد سؤال الخسارة والريح: عبد الله يسأل ببساطة مريرة "ماذا بقي لنا؟"، سؤال عن المعنى والملكية والمستقبل. يرد المختار برد مترصد وبليغ: "ما بقي أئمن مما ضاع" إشارة إلى عنصر ما (قيمة، إرادة، ذاكرة، كرامة) يفوق الخسائر المادية. الاقتباس يقدم قطيعة زمنية: ما ضاع واضح ومحسوس، لكن ما تبقى يتطلب تفسيراً لإدراكه.

السؤال والجواب يختصران ثنائية جوهريّة في فلسفة المقاومة: هل التقييم يقتصر على الممتلكات المادية أم يتعدّاها إلى قيم معنوية لا تُقاس بالمال؟ تحليلاً نفسياً، سؤال عبد الله يعكس إحساساً بعدم الجدوى وفقدان الطموح؛ جواب المختار يعمل كخطاب معنوي يُعيد تأصيل الهوية عبر الإشارة إلى ما هو أبدي أو ما يخلق أملاً (الذاكرة المشتركة، الروابط الإنسانية، إرادة الاستمرار). الخطابان معاً يظهران ضرورة التوازن: الاعتراف بالخسارة المادية مع بناء سرد يعيد للناس معنى يستحق العيش من أجله.

الدلالة الرمزية

"ما بقي": قد يُرمز إلى الذاكرة، الكرامة، الصلة بالأرض التي لا تنقطع بالرغم من الزمن. "أئمن مما ضاع": دعوة لتحويل الانتباه من الخسارة إلى موارد المقاومة غير المادية (الاسم، الذاكرة، السرد، الإرادة).

الحوار رمز لتحويل الحزن إلى مشروع بناء.

الخلاصة

الاقتباس يختتم حلقة التوتر بفعل نصحي: لا ينفي الواقع المساوي، لكنه يفرض أن قيمة البقاء لا تساويها خسارة أي ممتلك. الخلاص العملي: أي خطة للمواجهة أو للبقاء يجب أن تُبنى على إدراك ما بقي من موارد معنوية وقيمية كي تُحوّل إلى عناصر استراتيجية فعلية.

الخاتمة العامة

من خلال الاقتباسات السبعة التي تناولت مظاهر التوتر والقلق في حفلة سمر من أجل خمسة حزيران، يتضح أن سعد الله ونوس لم يرد تسجيل حالة عابرة من الخوف، بل أراد أن يجعل من التوتر الجماعي مرآة تكشف عمق الأزمة التي عاشها الإنسان العربي بعد هزيمة حزيران. فالهزيمة لم تكن فقط فقدان أرض أو انهيار جيوش، وإنما كانت .على نحو أخطر. انكسارا في البنية النفسية والاجتماعية، أفرزت عجزا عن الفهم، وارتباكاً في الخطاب، وصراعا في المواقف.

لقد برز الخوف في النص على شكل نشيج جماعي، يعبر عن اغتراب الناس في "بلاد لا يعرفونها"، حيث تغير المعنى وتبددت الثقة. وتحول القلق من مجرد إحساس داخلي إلى قوة موجّهة للسلوك، فأدى إلى الانقسام، وتبادل الاتهامات، والتردد بين الصمود والهرب. إنّ آلية التوتر هنا لا تنحصر في الفرد، بل تكتسح الجماعة كلها، فتترك القرار السياسي وتُضعف القدرة على المواجهة.

وفي المقابل، يقدّم النص محاولات لكسر دائرة القلق: عبر التذكير بما بقي من القيم (كما

قال المختار: "ما بقي أثنى مما ضاع"، أو عبر التشديد على الوقوف اليومي البسيط رغم الانهيار. هذا يعني أن ونوس يوجّه رسالة مزدوجة: من جهة، يحذّر من خطورة الانغماس في التوتر دون تفكيكه، لأنه يتحوّل إلى قوة هدم داخلي أخطر من العدو الخارجي؛ ومن جهة أخرى، يلمّح إلى أن تجاوز القلق ممكن عبر تحويل المعاناة إلى وعي جديد بالذات، يُعيد بناء الهوية على أساس الصمود والمعنى لا على أساس القوة المادية وحدها.

إنّ الخلاصة النهائية أن مسرحية حفلة سمر من أجل خمسة حيران تكشف كيف أن الهزيمة الحقيقية تبدأ من الداخل، من فقدان التوازن النفسي وتشوش اللغة وانقسام المواقف. لكنها تفتح في الوقت نفسه نافذة للأمل، مؤكدة أن ما بقي من إرادة وذاكرة وكرامة يمكن أن يكون منطلقاً لإعادة التوازن، وصياغة هوية أكثر صلابة في مواجهة الهزائم القادمة.

الفصل الثالث: القضايا السياسية في مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران"

القضية الأولى: استبداد السلطة

رقم الاقتباس	الاقتباسات	رقم الصفحة	تفاصيل القضية
١	"(عدة صفرات من مختلف جنابات المسرح، المتفرجون يتقلقلون (...)) أو أنها مؤامرة إمبريالية (...)) إنهم يسخرون منا" ٣.٣	٦	يصور الكاتب كيف أن السلطة (المخرج هنا) لا تكثرث بقيمة وقت المتفرجين ومن ثم يرمز إلى استبداد السلطة على الشعب وانتهاك حقوقهم
٢	"- ما هذا؟ لسنا عبيد أبائهم.. - يا للمهزلة! أهو فندق أم مسرح! (.....) - ايه.. لم نأت إلى هنا كي ننام.. ٣.٤"	٥	يشير الكاتب من تأخير العرض في المسرح من مواعده إلى استبداد السلطة جماهيرهم ويحرضهم على الردود
٣	"المخرج:- (صوته مرتبك) ما أشق ذلك! حقا ما أشق ذلك، لكن أرجوكم (...) فنحن ضحاياها قبلكم" ٣.٥	٧	يصور الكاتب طريق السلطة للتخلص من المشاكل التي أوجدوها
٤	"المخرج:- (بصوت مرتفع) الهدوء.. أرجوكم الهدوء (...)) إنكم لا تعرفون إلى أي حد نحن نعتمد اليوم على فهمكم للخروج	٧	يبين الكاتب عن كيفية التخلص السلطة من المشاكل التي صنعتها.

٣.٣ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٦.

٣.٤ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٥.

٣.٥ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٧.

		من هذا المأزق..٣٠٦	
٥	"المخرج: - مسرحنا مرفق عام (...) الأحداث.. المسرح ضروري.. أو هكذا ينبغي..٣٠٧	١٨	لا تبالي السلطة بشعور الشعب بل يعملون لاكتشاف مرافقهم وسعادتهم
٦	"المخرج:- لهذا فإن (...) ، نشكر الأحداث فهي تجعل مهمتنا سهلة"٣٠٨	١٩،٢٠	تستغل السلطة الأحداث لمكاسهم وتنتهك حقوق الآخرين
٧	"(يأتي رجل يحمل بين يديه (...) ، بينما يزداد وجه عبد الله احتقانا)"٣٠٩	٦٠ ، ٥٩	يصور الكاتب صورة استبداد السلطة الإسرائيلية ومهاجماتها البشعة تجاه الأطفال الفلسطينيين
٨	"(يقرب ثلاثة رجال من جماعة (...) بندقيتي صيد. يجيئان قرب عبد الله. إنهم يتحدثون بهدوء ينضج حزنا وغضبا مقهورا) الرجل ١:- ذبحت امرأتي يا عبد الله الرجل ٢:- ذبحت ابنتي الصبيتين يا عبد الله الرجل ٣:- ذبحت أهلي يا عبد الله."٣١٠	٦٠	يتبادل الناس معاناتهم التي كابدوا من قبل السلطة الصهيونية ويتحدثون عن أوجاعهم وتحسراتهم وإن كان بغير جدوى

٣٠٦ المرجع نفسه

٣٠٧ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٨.

٣٠٨ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٩-٢٠.

٣٠٩ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٥٩-٦٠.

٣١٠ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٦٠.

٩	"(يدخل شاب حاملاً على كتفيه صبية تصرخ وتتوجع) الشاب:- (...) حتى آخر الدنيا. سأنقذك. لا يمكن أن تموتي. سأنقذك" ٣١١	٦٢	يصور الكاتب الاعتداءات نحو الأطفال
١٠	"عبد الحمن:- يفعلون بالقرود ما هو أسوأ عزت:- قرود (...) لنا أن نعود إلى خيامنا" ٣١٢	٨٨، ٨٩	يشبه الكاتب الموظفين للرقص والغناء بالقرود ليشير إلى استبداد السلطة جماهيرها
١١	"المتفرج ٢:- لا تتكلم، اللسان يغوي. الكلمة فخ. من أجل ملايين من العقول رميت في زوايا البيوت، في البراري الخالية، على الأرضفة الميتة" ٣١٣	١١٥، ١١٦	تصوير حرمان حرية التعبير والتفكير وكيف يتم استبداد السلطة في اسم المصلحة الوطنية وأن الشعب الفلسطيني قد قطعت ألسنتهم وختمت أفواههم وسددت آذانهم ورميت عقولهم وسلبت حريتهم
١٢	"المتفرج ٤:- بدأ العازفون يفهمون، وبدأ الراقصون يفهمون، لكن المخرج لا يريد أن يفهم" ٣١٤	١٢١	تصوير عجز السلطة عن فهم ردود الآخرين وثوراتهم
١٣	"المخرج:- أجيئوا. أتمرّدون؟	١٢١	تصوير استبداد السلطة

٣١١ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٦٢.

٣١٢ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٨٨-٨٩.

٣١٣ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١١٥-١١٦.

٣١٤ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٢١.

الإسرائيلية		(لحظة) تذكروا إذن أنكم موظفون وأناي من يأمر"٣١٥	
-------------	--	--	--

تحليل الاقتباس الأول: الصفّارات والعطل الفني

يبدأ سعد الله ونوس مسرحيته باقتباس غير تقليدي: صفّارات متفرّقة، جمهور متقلقل على الكراسي، خشبة مسرح خالية مضاءة بشدة. هذه الصورة المسرحية ليست مجرد تمهيد، بل رمز لبنية الاستبداد. فالخشبة الخالية تشبه "عيناً واسعة لا مبالية"، أي أنّ السلطة ترى الشعب ولكنها لا تهتم به. بعد ذلك تتوالى التبريرات: عطل فني، خطأ مطبعي، أزمة وراء الكواليس، الممثلون ضيعوا أدوارهم، مؤامرة إمبريالية... هذه القائمة من الأعذار ترمز إلى طريقة الأنظمة السياسية في تبرير فشلها:

أعذار تقنية سطحية (عطل فني).

تحميل المسؤولية للآخرين (الممثلون).

الهروب إلى شماعة المؤامرة الخارجية (الإمبريالية).

وهذا يكشف أن السلطة لا تعترف بأخطائها أبداً، بل تصنع خطاباً متدرّجاً يبرّر الفشل ويغطي على الحقيقة.

أما الجمهور داخل المسرحية فيشعر أنه محتقر ومسخر منه، فيصرّح أحدهم: "إنهم يسخرون منا". هذه الجملة تمثل لحظة وعي جماعي، حيث يدرك الناس أن ما يحدث ليس

٣١٥ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٢١.

خللا عابرا، بل إهانة مقصودة.

الدلالة الرمزية

الصقّارات: تمثل إنذارا أو صرخة مبكرة ضد الظلم.

الخشبة الفارغة المضيئة: صورة للسلطة التي تكشف الناس ولكنها لا تعبأ بهم.

التبريرات: استعارة لخطاب الأنظمة المستبدة بعد كل أزمة أو هزيمة.

سخط الجمهور: بداية الاحتجاج الشعبي وتكوّن الوعي السياسي.

الخلاصة:

هذا الاقتباس يفضح كيف تبدأ السلطة تعاملها مع الشعب: إهمال، تبريرات زائفة، واحتقار معلن. وفي المقابل يلمّح ونوس إلى أن هذا الاحتقار يوقظ الناس ويحرّك وعيهم، ممّا يمهد لانفجارهم لاحقا.

تحليل الاقتباس الثاني: "لسنا عبيد آبائهم"

في هذا المقطع يتصاعد تذمر الجمهور بسبب تأخير العرض عن وقته، فينفجر أحدهم صارخا: "ما هذا؟ لسنا عبيد آبائهم". هذه العبارة تحمل شحنة احتجاجية قوية، فهي ترفض بشكل صريح أن يُعامل الناس كأنهم ملكية خاصة للسلطة.

ثم تتوالى التعليقات: "يا للمهزلة! أهو فندق أم مسرح!" و "لم نأت إلى هنا كي ننام". هذه الجمل تكشف أن الجمهور بات يدرك أن ما يحدث ليس مجرد خطأ إداري، بل هو إهانة

مقصودة وسلوك استعلائي.

الدلالات الرمزية

تأخير العرض = تسلط السلطة: كما يؤجل المسرح بغير اعتبار للجمهور، كذلك تؤجل قضايا الشعب وحقوقه بلا مبالاة. التأخير هنا استعارة عن المماثلة السياسية التي عاشتها الشعوب العربية.

"لسنا عبيد آبائهم" = رفض الاستعباد: هذه العبارة تختصر موقف الشعب الرافض للهيمنة، وهي إعلان واضح بأن الناس أحرار لا رعايا.

من التذمر إلى السخرية: سؤال "أهو فندق أم مسرح؟" يكشف تحوّل الغضب إلى سخرية، وهذه السخرية نوع من المقاومة الرمزية ضد الاستبداد.

إرادة الفعل الجماعي: عبارة "لم نأت كي ننام" تعني أن الجمهور لا يريد أن يكون متفرجا سلبيا، بل يريد أن يمارس دوره بوعي. وهنا يلمح ونوس إلى بداية الوعي الجمعي الذي قد يتحوّل إلى حركة احتجاجية أوسع.

الخلاصة

هذا الاقتباس يبيّن أن الاستبداد يولّد ردود فعل عكسية: فحين تستهين السلطة بشعبها وتعامله كالعبيد، يبدأ الناس برفع أصواتهم والاعتراض علنا. وفي رمزية النصّ، يشير ونوس إلى أن الجماهير العربية، رغم صمتها الطويل، قادرة على الانفجار حين يزداد الاحتقار والاستخفاف بحقوقها.

تحليل الاقتباس الثالث: تبريرات المخرج – نحن ضحايا الخديعة قبلكم

يظهر المخرج مرتبكا ويكرر: "ما أشق ذلك! حقا ما أشق ذلك...". هذه البداية العاطفية تحمل نغمة شكوى مقصودة، وكأنه يريد أن يكسب عطف الجمهور بدلا من تحمّل مسؤوليته. ثم يضيف: "أرجوكم ألا تسيئوا الظن بنا... نحن ضحايا الخديعة قبلكم".

هنا يستعمل المخرج استراتيجية الهروب من المسؤولية، فيحوّل نفسه من سبب المشكلة إلى ضحية مثل الجمهور.

الدلالات الرمزية

إلقاء اللوم على الغامض: حين يقول "خديعة" بلا توضيح، فإنه يترك الأمر عاما وفضفاضاً، فيغطي على الفشل الحقيقي. هذا يشبه طريقة السلطات التي تربط الإخفاق بـ "مؤامرة" مهمة بدل الاعتراف بالتقصير.

التلاعب العاطفي: تكرار عبارة "ما أشق ذلك" يُظهر أن المخرج يستدرّ عاطفة الجمهور بدل مواجهة الحقيقة. إنها طريقة خطابية لتخفيف الغضب عبر إغراق المشكلة في المشاعر.

تحويل المسؤول إلى ضحية: أخطر ما في الاقتباس هو قلب المعادلة: من يفترض أن يتحمّل الخطأ (المخرج/السلطة) يصبح ضحية مثل الآخرين. هذا يرمز إلى إستراتيجية الأنظمة السياسية في تبرئة نفسها وإيهام الناس بأنها متضررة أيضا.

الخلاصة

الاقتباس يفضح طريقة السلطة في معالجة أزماتها: تبرير، تهريب، ولعب على وتر العاطفة. وبدل أن تواجه الحقيقة وتحمل نتائج أفعالها، تختبئ وراء فكرة "الخدعة" لتقنع الناس بأنها مثلهم مظلومة. وهكذا يوجّه ونوس نقدا مباشرا للخطاب السياسي بعد النكسة، حيث ظهرت الأنظمة بمظهر "الضحية" بدل أن تعترف بمسؤوليتها عن الهزيمة.

تحليل الاقتباس الرابع: "خطاب المخرج"

يبدأ المخرج صرخته بـ "الهدوء.. أرجوكم الهدوء"، وهو بذلك يحاول أولا إسكات احتجاج الجمهور قبل أن يقدم أي تفسير. هذا يعكس سلوك السلطة حين تعتبر أصوات الناس مجرد ضجيج يجب إسكاته.

ثم يعدهم قائلا: "سأشرح لكم كل شيء بالتفصيل وبمنتهى الأمانة"، لكن هذا الوعد لا يأتي مع توضيح مباشر، بل هو تسويق ومماطلة هدفها تهدئة الغضب لا كشف الحقيقة.

بعد ذلك يستخدم لغة الضحية: "حُرْمنا بغتة من أدوارنا... سقطنا في فخ لئيم". وهنا يتحوّل من موقع المسؤول إلى موقع المظلوم، وهي طريقة الأنظمة في تبرئة نفسها من الأخطاء وإلقاء اللوم على قوى خفية. وأخيرا يختم: "سأعتمد على صبركم... وعلى فهمكم للخروج من المأزق"، فينقل المسؤولية إلى الجمهور نفسه. بدل أن يكون من حقهم الاعتراض، صار عليهم واجب الصبر والتفهم، وكأن الشعب هو الذي يجب أن يُنقذ السلطة.

الدلالة الرمزية

الصرخة "الهدوء.. أرجوكم الهدوء": ترمز إلى محاولة السلطة إسكات أصوات المعارضة، وتعتبر احتجاجات الناس مجرد إزعاج يجب قمعه دون الاستماع لهم.

الوعد بـ"شرح كل شيء": يرمز إلى الوعود الكاذبة والتسويق، حيث تستخدم السلطة هذه الوعود لتهدئة الناس مؤقتاً دون نية حقيقية لحل المشاكل.

لغة الضحية: تعني أن السلطة تتنصل من مسؤوليتها وتلقي اللوم على قوى خارجية أو مؤامرات، بدلاً من الاعتراف بأخطائها.

نقل المسؤولية إلى الجمهور: يرمز إلى إجبار الناس على تحمل أعباء الأزمة بدلاً من المطالبة بحقوقهم، مما يجعلهم شركاء في الفشل بدلاً من ضحايا.

الخلاصة

الاقتباس يوضح بجلاء أن السلطة حين تقع في مأزق لا تعترف بفشلها، بل تستعمل ثلاث أدوات: إسكات الأصوات، التسويق بالوعود، وتحويل نفسها إلى ضحية، ثم تُحمّل الشعب واجب الصبر والاحتمال. هذه الاستراتيجية تكشف بنية الاستبداد العربي التي انتقدها ونوس بعد النكسة..

تحليل الاقتباس الخامس: المسرح مرفق عام

يقول المخرج: "مسرحنا مرفق عام لا يجوز أن يتوقف.. أو ينعزل عن الأحداث.. المسرح

ضروري.. أو هكذا ينبغي". هذه العبارة في ظاهرها دفاع عن دور المسرح، لكنها في عمقها تحمل خطاب السلطة المستبدة.

فالقول إن "المسرح مرفق عام" يعني أن على الناس تقبّل ما يجري بحجة المصلحة العامة، حتى لو كان ذلك على حساب مشاعرهم وحقوقهم. هنا تتحول المؤسسات العامة إلى أدوات تخدم السلطة أكثر مما تخدم الشعب.

كما أن كلمة "ضروري" تُستخدم لتبرير استمرار الفوضى والخلل، وكأن الضرورة تسمح بتجاوز المعاناة الفردية. وهكذا يفضح ونوس كيف تستعمل السلطة شعار "المصلحة العامة" لإسكات الاعتراضات، بينما هي في الحقيقة لا تكثر بالشعب ولا بمعاناته.

الدلالة الرمزية

المسرح مرفق عام: يعني أن السلطة تريد من الناس أن يصبروا ويقبلوا المشاكل بحجة أنها لصالح الجميع.

ضروري: تعني أن المشاكل مستمرة لأن الأمر مهم، حتى لو الناس يعانون.

المصلحة العامة: هي كلام تستخدمه السلطة لإخفاء مشاكلها، وتخلي الناس يصمتون بدل ما يطالبون بحقوقهم.

الخلاصة

يشير النص إلى أن السلطة تستخدم شعارات مثل "المصلحة العامة" و"الضرورة" لتبرير

تصرفاتها وتجاوزاتها، بينما هي في الواقع تتجاهل معاناة الأفراد وتستغل المؤسسات العامة لخدمة مصالحها الخاصة

تحليل الاقتباس السادس: الفرصة خصيبة... حقلنا مليء بالإمكانيات

في هذا الحوار يقول المخرج: "الفرصة خصيبة وحقلنا مليء بالإمكانيات"، فيردّ عبد الغني: "نشكر الأحداث فهي تجعل مهمتنا سهلة". هنا يظهر بوضوح أن السلطة لا تنظر إلى الأحداث المأساوية كأزمات تستدعي المسؤولية، بل تراها فرصا يمكن استغلالها.

اللغة الزراعية ("الفرصة خصيبة، الحقل مليء") تعطي انطباعا بالخصب والنمو، لكنها في الحقيقة تستعمل كقناع لإخفاء حقيقة مرة: أن المآسي والدمار يتحولان إلى مادة يستثمرها النظام لمكاسبه السياسية.

ردّ عبد الغني يكشف الانتهازية بأوضح صورها: بدلا من التعاطف مع معاناة الناس، يشكر الأحداث لأنها تسهّل مهمة السلطة. وهذا يعكس غياب البعد الإنساني عند الطبقة الحاكمة، مقابل حضور دائم للمصلحة الخاصة.

الدلالة الرمزية

الفرصة خصيبة... حقلنا مليء بالإمكانيات: السلطة لا تهتم بمشاكل الناس، بل تراها فرصة للاستفادة وزيادة قوتها.

كلمات مثل "الفرصة" و"الحقل": تُستخدم لتغطية الواقع الصعب، وتصور أن الأزمات شيء جيد يمكن الاستفادة منه.

رد عبد الغني "نشكر الأحداث": يظهر كيف أن السلطة لا تشعر بألم الناس، بل تستغل المصائب لتحقيق مصالحها، وهذا يدل على قسوتها وعدم اهتمامها بالآخرين.

الخلاصة

الاقتباس يفضح انتهازية السلطة التي ترى في الأزمات الشعبية فرصا لتقوية نفوذها، لا مآسى يجب معالجتها. وهكذا يتحول الألم الجماعي إلى رأس مال سياسي في يد المستبد.

تحليل الاقتباس السابع: الطفل المشوّه بالنابالم

يظهر رجل يحمل ابنه الصغير الذي تشوّه وجهه بالنابالم، يجري بلا اتجاه، باحثا عن ملاذ أو نجدة. يصرخ للأبطال: "انظروا ماذا فعلوا بابني... أنبقى لنرى أطفالنا يحترقون؟". ثم ينفجر باكيا، بينما يزداد وجه عبد الله احتقاناً وغضباً.

هذا الاقتباس يجسد أبشع صور جرائم الاحتلال الإسرائيلي، حيث تستباح أجساد الأطفال الأبرياء، ويحرق مستقبلهم مع أجسادهم. استخدام النابالم — سلاح حارق فتاك — يرمز إلى القسوة المطلقة واللاإنسانية.

الطفل هنا ليس مجرد شخصية فردية، بل رمز للبراءة الفلسطينية التي تستهدف عمداً. ودموع الأب تمثل الجرح الجماعي للشعب الفلسطيني، أما احتقان وجه عبد الله فيعكس تحوّل الألم إلى غضب ورغبة في المقاومة.

الدلالة الرمزية

الطفل المشوّه بالنابالم: يرمز إلى براءة الأطفال الفلسطينيين التي تتعرض للقتل والتدمير، حيث يُحرق مستقبله وجسده معا.

بكاء الأب: يرمز إلى حزن ومعاناة كل الفلسطينيين الذين يعانون من القتل والدمار.

احتقان وغضب عبد الله: يرمز إلى كيف يتحول الحزن إلى رغبة في المقاومة وعدم الاستسلام.

سلاح النابالم: يرمز إلى القسوة والوحشية التي يستخدمها الاحتلال بدون رحمة تجاه الناس الأبرياء.

الخلاصة

الاقتباس يرسم صورة مأساوية لضحايا الاحتلال: أطفال يحترقون، آباء يبكون، وشعب يُساق إلى الغضب. أراد ونوس أن يضع المتلقي أمام حقيقة لا يمكن إنكارها: أن الاحتلال يمارس استبدادا دمويا لا يرحم حتى الأطفال، وأن هذه الجرائم تستدعي الغضب والفعل لا الصمت.

تحليل الاقتباس الثامن: دُبِحت أسرتي... دُبِحت بناتي... دُبِج أهلي

يقترّب ثلاثة رجال من عبد الله، وجوههم عابسة، ملابسهم ملوثة بالدماء، وأيديهم تحمل أدوات المقاومة البدائية: فأس وبنادق صيد. يتحدثون بصوت هادئ لكنه مشبع بالحزن والقهر:

الأول يقول: "ذبحت امرأتي".

الثاني: "ذبحت ابنتي الصغيرتان".

الثالث: "ذبحت أهلي".

هذا الحوار البسيط والمقتضب يحمل أقصى درجات المأساة: ليس هناك حاجة للشرح الطويل، فالكلمات القليلة تكفي لإيصال عمق الفاجعة.

الاقتباس يجسّد الجرح الجماعي للشعب الفلسطيني؛ فالمأساة لا تخص فرداً بعينه، بل تمتد لتشمل الزوجة، الأبناء، الأهل، أي كامل النسيج الأسري والاجتماعي. هذا ما يجعل الاحتلال لا يدمّر حياة أفراد فقط، بل يسعى إلى إبادة جماعية للوجود الفلسطيني.

الهدوء في طريقة كلام الرجال يكشف أنهم تجاوزوا مرحلة الصدمة الأولى إلى حالة من الحزن المكبوت والاحتقان العميق، وهو ما يولّد عند عبد الله — الذي يزداد غضباً — روح التمرد والمقاومة.

الدلالة الرمزية

الرجال الثلاثة وكلماتهم القليلة: يرمزون إلى أن الحزن والألم ليس لحالة واحدة، بل يؤثر على كل الناس ويُدمّر حياتهم وعلاقاتهم.

هدوؤهم الحزين: يدل على أن الحزن عميق جداً، لا يظهر بالصراخ فقط، بل يحفز الناس على المقاومة والعمل بدلاً من الاستسلام.

قتل الزوجة والأبناء والأهل: يرمز إلى أن الاحتلال لا يريد فقط قتل الأشخاص، بل يريد محو وجود الشعب كله وقضيته.

الخلاصة

الاقتباس يعرض مأساة جماعية، حيث كل رجل فقد جزءا من عائلته، مما يؤكد أن الاحتلال الصهيوني يستهدف تفكيك المجتمع الفلسطيني بأكمله. كلماتهم القليلة، الممزوجة بالدم والهدوء الموجوع، تنقل رسالة قوية: أن الألم أصبح مشتركا، وأن هذا الوعي الجماعي بالمأساة هو ما سيمهد لاحقا لوعي جماعي بالمقاومة.

تحليل الاقتباس التاسع: الشاب يحمل الصبية المصابة

يدخل شاب وهو يحمل صبية تصرخ من الألم، ويصف جسدها قائلا: "كان جسدها كالشجرة المورقة"، في إشارة إلى براءة الشباب وخصوبة الحياة التي تحولت إلى ألم وتشويه. ثم يضيف رجل آخر: "وولدي... انظر إلى وجهه، كان جميلا كالصورة" — مما يضاعف صورة الفاجعة الجماعية، إذ لم تعد الضحية فردا واحدا بل أطفالا كثيرين.

تتّ الصبية قائلة: "سأموت"، بينما يتمسك الشاب بها وهو يصرخ في دعر: "سأنقذك حتى آخر الدنيا... لا يمكن أن تموتي". هذه الكلمات تكشف عن العجز الإنساني أمام العنف الوحشي: فالرغبة في الإنقاذ تصطدم باستحالة واقعية، حيث الجسد الصغير يتهاوى تحت وطأة الاعتداء.

الدلالات الرمزية

الطفولة والبراءة المستهدفة: الصبية والولد رمز للأمل في المستقبل الفلسطيني، واستهدافهما يرمز إلى محاولة الاحتلال قتل المستقبل قبل أن يولد.

الموت في مقابل الحياة: تشبيه جسد الصبية بالشجرة المورقة يبرز المفارقة بين خصوبة الحياة وقسوة الدمار.

الإنقاذ المستحيل: إصرار الشاب على إنقاذها رغم إدراكه صعوبة ذلك يعكس إرادة المقاومة حتى في وجه المستحيل.

الخلاصة

الاقتباس يظهر أن الاعتداءات على الأطفال والنساء ليست أحداثاً عرضية، بل سياسة ممنهجة للاحتلال ترمي إلى تدمير الحياة الفلسطينية في مهدها. وفي الوقت نفسه، يبرز تمسك الناس بالمقاومة، حتى لو كان ذلك عبر وعد يائس: "سأنقذك"، الذي يعكس رفض الاستسلام للموت واليأس.

تحليل الاقتباس العاشر: تشبيه الناس بالقروود

يتبادل عبد الرحمن وابنه عزت حواراً ساخراً:

"يفعلون بالقروود ما هو أسوأ"

قروود بلا أرض وبلا كرامة

أكنت تعرف أننا نجيء إلى حفلة رقص وغناء؟

في النهاية يجيب الابن: "أفضل لنا أن نعود إلى خيامنا".^{٣١٦}

هذا الحوار يكشف عن نظرة مهينة للشعب، إذ يتم تشبيههم بالقرود، لكن مع فارق مؤلم: حتى القرود لها حرية نسبية، أما هؤلاء الناس فـ"بلا أرض وبلا كرامة". هنا يظهر الاستبداد بأوضح صوره، حيث يتم تحويل الجماهير إلى مجرد كائنات تُستغل للفرجة والطاعة دون حقوق.

كما أن وصف الحدث بأنه "حفلة رقص وغناء" يحمل دلالة ساخرة؛ فبينما الواقع مأساوي، تعامل السلطة الناس وكأنهم في مهرجان للتسلية. وهو ما يعكس انفصال السلطة عن هموم الشعب ومعاناته.

قرار الابن بالعودة إلى الخيام يرمز إلى انسحاب الناس من اقتباس الزيف والمهانة، ورفضهم المشاركة في لعبة السلطة.

الدلالة الرمزية

القرود: تشبيه الناس بـ"القرود" يعني أنهم فقدوا إنسانيتهم وكرامتهم، وأصبحوا مجرد أدوات تُستخدم للترفيه أو الاستغلال. الناس هنا بلا أرض ولا كرامة، أي أنهم فقدوا الأمان والانتماء والاحترام.

^{٣١٦} ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٨٨-٨٩.

حفلة الرقص والغناء: حفلة الرقص والغناء ترمز إلى زيف السلطة. فهي تظهر معاناة الناس وكأنها مجرد ترفيه أو استعراض، وتُخفي القمع والظلم وراء الاحتفالات الفارغة.

الخيام: الخيام تمثل العودة إلى الأصل والواقع البسيط، حتى لو كان صعباً. إنها رفض للزيف والمظاهر الكاذبة، واختيار للكرامة والوعي رغم قسوة الحياة.

الخلاصة:

النص يكشف التناقض بين سلطة مستبدة تخدع الشعب بالمظاهر، وشعب مفقود الكرامة لكنه قادر على الوعي والرفض. قرار الابن بالعودة إلى الخيام يرمز للتحرر الداخلي والتمسك بالكرامة عبر رفض الزيف

تحليل الاقتباس الحادي عشر: الألسنة المقطوعة والأذان المسدودة والعقول المرمية في هذا الاقتباس، يُجسّد ونوس صورة شاملة لحرمان الإنسان من أدواته الأساسية: الكلمة، السمع، والعقل. يبدأ الحوار بتحذير: "اللسان يغوي، الكلمة فخ، من أجل المصلحة الوطنية اقطعوا ألسنتكم". هنا تُقدّم حرية التعبير على أنها خطر يجب التخلص منه. ومع استسلام الناس لهذا الخطاب، نسمع صوته جماعياً: "وقطعنا ألسنتنا"

يتكرر المنطق نفسه مع السمع: "الأذن تغوي، الصوت فخ... لا تسمعوا إلا ما نقوله نحن"، فيتحوّل الشعب إلى كتلة لا تسمع إلا خطاب السلطة. ثم يأتي الدور على التفكير: "الأفكار تغوي، العقل فخ... ارموا عقولكم". وهكذا يكتمل مثلث القمع: منع الكلام، منع السماع، منع التفكير.

اللافت أن الجماعة تتبنى هذا القمع طواعية تحت ذريعة "المصلحة الوطنية"، أي أن الاستبداد لا يفرض فقط بالقوة المباشرة، بل عبر تطويع الناس نفسياً لقبول سجن أنفسهم.

الدلالة الرمزية

الألسنة المقطوعة: رمز لمصادرة حرية التعبير ومنع أي صوت مخالف.

الأذان المسدودة: إشارة إلى احتكار المعلومة وتوجيه وعي الجماهير لما تريده السلطة فقط.

العقول المرمية: تمثل أخطر مراحل الاستبداد، حيث لا يكتفي بقمع القول والسمع، بل يصل إلى قتل التفكير ذاته.

المصلحة الوطنية كغطاء: تُستعمل كشعار لخنق الحريات، في حين تُحوّل السجون إلى تهديد دائم لمن يرفض الامتثال.

الخلاصة

الاقتباس يصوّر الاستبداد الكامل الذي يسلب الإنسان صوته وسمعه وعقله باسم "المصلحة الوطنية". إنه يعرّي واقع الشعوب المقهورة، وخاصة الشعب الفلسطيني، الذي فُرضت عليه قيود مضاعفة: احتلال خارجي وقمع داخلي. هذه الصورة الكابوسية تُبرز كيف يتحوّل الناس إلى جموع صامتة ومطبعة، بلا رأي ولا حرية ولا وعي.

تحليل الاقتباس الثاني عشر: المخرج لا يريد أن يفهم

يقول المتفرج الرابع: "بدأ العازفون يفهمون، وبدأ الراقصون يفهمون، لكن المخرج لا يريد أن

يفهم". هذه العبارة تكشف بوضوح العجز البنيوي للسلطة عن التعلّم من التجربة.

فالعازفون والراقصون (رمزا للشعب والطبقات المختلفة) بدأوا يكتشفون حقيقة ما يجري ويفهمون الظلم الواقع عليهم. لكن المخرج (رمز السلطة) يظل متشبثا بجهله المتعمد، رافضا أي تغيير.

هنا يرسم ونوس مفارقة واضحة: الجماهير تتطور ووعيها يتنامى، بينما السلطة جامدة ومغلقة. هذا الانغلاق هو ما يؤدي في النهاية إلى الثورات والانفجارات الشعبية، لأن الشعوب إذا فهمت بينما السلطة ترفض أن تفهم، يصبح التصادم أمرا محتوما.

الدلالة الرمزية

المخرج هنا يرمز السلطة: متعنتة، ترفض سماع الآخرين أو التكيف مع وعيهم الجديد.

العازفون والراقصون رمز للجماهير: بدأوا يملكون وعيا نقديا تجاه الواقع.

رفض الفهم يشير إلى استبداد مقصود: ليس جهلا بريئا، بل تعمدًا للحفاظ على السيطرة.

الخلاصة

الاقتباس يوضح أن السلطة المستبدة لا تعجز فقط عن الإصغاء، بل ترفض الفهم عمداً، بينما تتنامى وعي الشعوب. وهنا يكمن جوهر الصراع: وعي شعبي صاعد يقابله جمود سلطوي متعنت، مما يجعل المواجهة حتمية.

تحليل الاقتباس الثالث عشر: المخرج يهدد الجمهور

يقول المخرج: "أجيبوا. أتمرّدون؟... تذكروا إذن أنكم موظفون وأنا من يأمر". في هذا الاقتباس يتجلّى الاستبداد في صورته العارية، حيث يحاول المخرج (رمز السلطة) إخماد أي صوت معارض بتهديد مباشر.

المخرج هنا لا يخاطب الناس كأحرار، بل كـ"موظفين" تابعين له. هذا يعني أن السلطة تنظر إلى الشعب باعتباره أداة في جهازها، لا أصحاب حق مستقلين. جملة "أني من يأمر" تلخص منطق الحكم الاستبدادي: الطاعة المطلقة مقابل التهديد المستمر.

الدلالة الرمزية

المخرج هنا يرمز السلطة الإسرائيلية أو الاستبداد السياسي: يفرض سلطته بالقهر لا بالحوار.

الجمهور يعني الشعب الفلسطيني أو الجماهير المقهورة: يُسلب حقه في الاعتراض أو التمرد. الموظفون رمز للتبعية القسرية: تحويل الناس إلى مجرد منفذين بلا حرية.

التهديد العلني يبين كشف طبيعة الحكم: إذ لم يعد هناك حاجة للتبريرات، بل إعلان صريح أن الأمر أمرٌ قوة وقهر.

الخلاصة

هذا الاقتباس يفضح ذروة الاستبداد: حين تتحول العلاقة بين السلطة والشعب إلى علاقة

آمر ومأمور. وهنا يذكر ونوس جمهوره أن الاحتلال والاستبداد لا يقومان فقط على العنف المادي، بل أيضا على إخضاع النفوس وفرض هوية التابع.

الخاتمة العامة

تظهر مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران" كيف يتجلى الاستبداد في صور متعددة، مثل الإهمال والتبريرات الكاذبة، كما في مشهد الصفارات والعطل الفني، أو في التسلط المباشر والقمع النفسي، مثل تهديد المخرج وتحويل الناس إلى موظفين خاضعين للأوامر. وتبرز المسرحية أيضا كيف تستغل السلطة المآسي الجماعية لتحقيق مصالحها، متجاهلة معاناة الشعب وهمومه.

وتستخدم المسرحية رموزا قوية تعبر عن سلب الإنسان حقوقه، مثل الألسنة المقطوعة، والأذان المسدودة، والعقول المرمية. فهذه الرموز تجسد قمعا شاملا يمنع الناس من الكلام والتفكير والوعي، ويجعلهم أدوات مطيعة بلا إرادة. وتعكس المشاهد المأساوية التي تتناول الأطفال والعائلات الفلسطينية أثر الاستبداد المباشر وغير المباشر على الحياة اليومية.

وتبرز المسرحية التباين بين وعي الجماهير وإصرار السلطة على السيطرة؛ فبينما يحاول الناس التمرد أو الانسحاب بشكل رمزي، تظل السلطة متصلبة لا تفهم ولا تريد التغيير. وهكذا يتضح أن الاستبداد ليس مجرد فعل سياسي، بل منظومة متكاملة من القمع النفسي والاجتماعي والسياسي، وأن مقاومته تحتاج إلى وعي ونضال دائم للحفاظ على الكرامة والحرية.

وفي النهاية، تعد صور الاستبداد في المسرحية تحليلًا نقديًا لبنية السلطة بعد النكسة، إذ تكشف كيف يؤدي القهر إلى تمزق المجتمع وانتهاك الحقوق الإنسانية، ويعرقل كل محاولة نحو التحرر أو التغيير.

القضية الثانية: الصراع العربي الإسرائيلي

رقم الاقتباس	الاقتباسات	رقم الص فحة	دلالة رمزية
١	"المخرج: - أنتم ولا ريب تعرفون الظروف التاريخية (...) لصراع أسميه بلغي دراماتيكيًا" ٣١٧	٨	يدخل الكاتب إلى وصف الصراع العربي الإسرائيلي الذي حدث عام ١٩٦٧
٢	"المخرج: - كنت أبحث عن نص يتلاءم وظروفنا الراهنة، وبين كل (...) أفعله هو أن أتعاون مع أحد الكتاب لتأليف نص يستلهم من الأحداث الأخيرة موضوعه.." ٣١٨	١٢	يحتاج إلى عرض مسرحية تتعلق بحرب ١٩٦٧ بدل العروض المريحة الممتعة ويدعوا الناس إليه كما أنه يدعوا انتباههم تجاه هذه القضية الخطيرة
٣	"عبد الحمن:- (يغص بالبكاء) ليت أمي لم تحبل بي.. يا خيبة العمر. أي والله عرف وجهي البصاق قبل أن تطويني الأرض" ٣١٩	٩٠	تصوير يأس الشعب الفلسطيني من الصراع العربي الإسرائيلي بسبب ما كابدوا من المذلة والمهانة دائما من قبل السلطة الإسرائيلية
٤	"أبو فرج:- أي... وهكذا تجري الأمور مع الذين خرجوا من ضيعتهم في يوم	٩١	تصوير المشاكل الصحية والنفسية التي يعانيها الشعب

٣١٧ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٨.

٣١٨ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٢.

٣١٩ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٩٠.

	شديد الحر. الأمراض تختصر عددنا، والإهانات خبزنا لكل الأيام" ٣٢٠		الفلسطيني من الأمراض المعدية والإهانات الدائمة من قبل السلطة الحاكمة وشعورهم بعدم الانتماء وأزمة الهوية
٥	"متفرج:- (ينهض من وسط الصالة مليء الجسم يلبس نظارات طبية غاضب اللهجة) ولماذا خرجتم؟ (يعدل لهجته) إننا نفهم ما تعانون. (...) ؟ ماذا كان بوسعنا أن نفعل؟" ٣٢١	٩١، ٩٢	يصور الكاتب حالة شرود اللاجئين الفلسطينيين حيث لا يعرفون سبب خروجهم كما لا يعرفون ماذا يفعلون في مثل هذه الحالات الطارئة ويشجع الكاتب لتثبيت أقدامهم في مثل هذه الحالات بدلا من ترك أراضيهم للمحتلين بلا مقاومة ونضال
٦	"المتفرج:- ذلك اليوم من حزيران سألت بنا الشوارع. امتلأت بنا الساحات. (...) . ذلك اليوم من حزيران فتحن الابواب المغلقة ونزلن الى الشارع المتفرج٧:-كلهم المسنون والشباب وحتى بعض الصغار.. اندمجوا في جموع ذلك اليوم من حزيران يحرق دماءنا وسألت بنا الشوارع . الحماس والانفعال يشوي وجوهنا وليس في آذاننا الا دوي ذاك النداء	١٢٩، ١٣٠	تصوير نكسة حزيران التي نشبت بين إسرائيل وكل من العراق ومصر وسوريا والأردن بين ٥ حزيران/يونيو ١٩٦٧ والعاشر من الشهر نفسه، وأدت إلى احتلال إسرائيل لسيناء وقطاع غزة والضفة الغربية والجولان وتعتبر ثالث حرب ضمن الصراع العربي الإسرائيلي. يصور الكاتب كيف اندلعت هذه الحرب بمشاركة الناس من كل الطبقات وكيف صارت معركة حامية الوطيس

٣٢٠ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٩١.

٣٢١ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٩١-٩٢.

		العميق" ٣٢٢	
يشير الكاتب إلى كيف يصور العالم دفاع الشعب الفلسطيني عن أنفسهم وبلادهم ونسائهم وأطفالهم مؤامرة وإرهابا	١٣٢	"المتفرج ٢:- حين يبدأ وجودنا. حين تتلامح صورنا يسمون ذلك تأمرا المتفرج ٤:- ثم ينتشر الإرهاب" ٣٢٣	٧
تحمس الشعب وبسالتهم في المعركة ضد القوات الإسرائيلية واحتشد الناس من مختلف الأصعدة والقطاع لاسترداد هويتهم وأرضهم من القوات المحتلة. استخدم الكاتب هنا أشد اللغة تأثرا لتأدية هذا المعنى الجاد الشديد	١٣٤، ١٣٥	"متفرجون:- (من الصالة) تابعوا لنتابع كنا جميعا نريد السلاح السلاح فقط المتفرج ٧:- (يسود صوته المكان) لم نطالب بالسنننا (...) الناس البسطاء الذين لا يريدون أن يغتصبوا. الذين لا يريدون أن يزدادوا فقرا ومذلة. هتاف وجيز وبسيط... ماذا تطلبون ؟ المجموعة:- السلاح" ٣٢٤	٨
تحريض الشعب للمقاومة	١٣٦	"المتفرج ٧:- وغنى الرجال.. يا ولد ابن المرعوبة (...) كالجنود يحمل بندقية. لكنه لا يلبس ثيابا خضراء وعن الجنود يختلف" ٣٢٥	٩
تصوير محاولة المنظمات الدولية لإخماد نار الحرب وتحمس الشعب	١٣٦، ١٣٧	"المتفرج ٧:- قالوا لنا من على الشرفات ووراء المكبرات (...) التي	١٠

٣٢٢ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٢٩-١٣٠.

٣٢٣ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٣٢.

٣٢٤ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٣٤-١٣٥.

٣٢٥ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٣٦.

احتشدت بها الشوارع دون موعد المتفرج ٣:- وخابت إرادتنا" ٣٢٦		وثوراتهم المشتعلة في الطرق والشوارع
١١	١٣٧	نتيجة مؤامرات المنظمات الدولية لإخماد نار الحرب
"المتفرج ٧:- عدنا إلى حاراتنا.. إلى بيوتنا. إلى المقاهي والشاي وهدير الإذاعات المتفرج ٤:- وتابعنا البطولات متفرج:- (من الصالة) كل البطولات بلا استثناء." ٣٢٧		

تحليل الاقتباس الأول: أنتم لا ريب تعرفون الظروف

يستخدم المخرج لهجة تبريرية يخلط فيها بين الخطاب السياسي والمسرحي. فهو يربط الأزمة مباشرة بهزيمة عام ١٩٦٧، معترفا بأن الأرض اهتزت تحت أقدام العرب. يحاول المخرج جرّ الجمهور إلى دائرة تبرير الفشل، مدعياً أن الجميع مرّوا بنفس الانكسار. يصف الصراع بأنه "دراماتيكيًا" بلغة فنية، مما يشير إلى تحويل المأساة القومية إلى مجرد اقتباس مسرحي أو مادة للخطابة والتنظير بدلاً من أن تكون صدمة تتطلب المحاسبة.

الدلالة الرمزية:

المخرج: يرمز إلى السلطة العربية التي وجدت نفسها بعد النكسة في موقف اهتزاز وفقدان

٣٢٦ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٣٦-١٣٧.

٣٢٧ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٣٧.

للشرعية.

"اهتزت أقدامنا": ترمز إلى فقدان الثبات والاستقرار، وفقدان السلطة لشرعيتها.

"الظروف التاريخية الصعبة": إشارة مباشرة إلى نكسة حزيران ١٩٦٧.

"الطعم المرير": يرمز إلى الانكسار القومي والشعور الجمعي بالهزيمة.

"صراع أسميه بلغتي دراماتيكية": يرمز إلى طريقة الأنظمة في تحويل المأساة القومية إلى

خطاب بلاغي يبتعد عن الحقيقة الموجهة.

الخلاصة

يكشف هذا الاقتباس بوضوح أن سعد الله ونوس أراد فضح الخطاب الرسمي بعد الهزيمة.

فبدلاً من أن تواجه السلطة مسؤوليتها عن النكسة، حاولت تبرير فشلها من خلال ربط

نفسها بالشعب في مأساة مشتركة، وتخفيف وقع الكارثة بلغة أدبية فضفاضة. يعري

الاقتباس ازدواجية السلطة التي تعترف بالهزيمة لكنها توظفها في خطابها كجزء من لعبة

التبرير والتهرب، بينما يظل الشعب يعيش آثارها الحقيقية من انكسار وضياع.

تحليل الاقتباس الثاني: كنت أبحث عن نص

في هذا المقطع، يقر المخرج بأنه لم يجد نصاً جاهزاً يتناسب مع الظروف الصعبة بعد

الهزيمة، مما دفعه للتعاون مع كاتب لتأليف نص جديد مستوحى من الأحداث الأخيرة. هذا

يوضح الحاجة إلى مسرحية تتناول حرب ١٩٦٧ بدلاً من العروض المريحة والممتعة. وهو

بذلك يحاول لفت انتباه الجمهور إلى القضية الخطيرة.

الدلالة الرمزية

"أبحث عن نص يتلاءم وظروفنا": يرمز إلى محاولة السلطة إيجاد خطاب يتناسب مع الأزمة بعد الهزيمة.

"لم يكن ذلك ممكناً": يرمز إلى عجز الخطاب الرسمي القديم عن مواكبة الواقع الجديد أو تبريره.

"التعاون مع أحد الكتاب لتأليف نص": يرمز إلى محاولة السلطة توظيف الفن والأدب لخلق خطاب جديد يخدم مصالحها ويبرر موقفها.

"يستلهم من الأحداث الأخيرة": يرمز إلى أن السلطة تستغل الأحداث المأساوية لتحقيق مكاسبها.

الخلاصة

يُظهر هذا الاقتباس أن السلطة تدرك أن الخطاب القديم لم يعد مجدياً بعد النكسة. وبدلاً من مواجهة الحقيقة، تسعى لتوظيف الفن والأدب لخلق خطاب جديد يعيد صياغة الأحداث بطريقة تخدم مصالحها، مما يدل على استغلالها للأزمات الوطنية.

تحليل الاقتباس الثالث: ليت أمي لم تحبل بي

"عبد الرحمن:- (يغص بالبكاء) ليت أمي لم تحبل بي.. يا خيبة العمر. أي والله عرف وجهي

البصاق قبل أن تطويني الأرض"

يعبر عبد الرحمن عن يأس عميق من الصراع، لدرجة تمنيه لو لم يولد. هذا البكاء ليس مجرد حزن عابر، بل هو غصة تعكس إحساسا بالمهانة والذل. يشير قوله "عرف وجهي البصاق" إلى الشعور بالإذلال الدائم من قبل السلطة الإسرائيلية.

الدلالة الرمزية

"ليت أُمي لم تحبل بي": يرمز إلى اليأس المطلق وفقدان الأمل في المستقبل.

"يا خيبة العمر": يرمز إلى الشعور بالفشل والانكسار الكامل.

"عرف وجهي البصاق": يرمز إلى المهانة والإذلال المستمر الذي يعانيه الشعب الفلسطيني.

"قبل أن تطويني الأرض": يرمز إلى أن هذا الإذلال بدأ في وقت مبكر من حياته، وهو مستمر حتى موته.

الخلاصة

يجسد هذا الاقتباس اليأس العميق الذي يعانيه الشعب الفلسطيني بسبب المعاناة المستمرة من المذلة والمهانة على يد السلطة الإسرائيلية. وأنه يكشف عن التأثير النفسي المدمر للاحتلال، الذي لا يكتفي بالسيطرة على الأرض بل يسعى إلى كسر إرادة الإنسان وإهانة كرامته.

تحليل الاقتباس الرابع: وهكذا تجري الأمور

يصف أبو فرج معاناة اللاجئين الذين اضطروا للخروج من قراهم في ظروف صعبة. يشير إلى أن حياتهم بعد النزوح تحولت إلى سلسلة من المعاناة. يذكر المشاكل الصحية والنفسية التي يعانيها الشعب الفلسطيني، مثل الأمراض المعدية والإهانات الدائمة. ويتطرق إلى شعورهم بعدم الانتماء وأزمة الهوية.

الدلالة الرمزية

"خرجوا من ضيعتهم في يوم شديد الحر": يرمز إلى الصعوبة والشقاء الذي رافق عملية النزوح واللجوء.

"الأمراض تختصر عددنا": يرمز إلى المعاناة الصحية نتيجة ظروف اللجوء الصعبة.

"الإهانات خبزنا لكل الأيام": هذا التعبير البليغ يرمز إلى أن المهانة أصبحت جزءاً أساسياً من حياتهم اليومية، تماماً مثل الخبز الذي لا غنى عنه. هذا التعبير يجسد المعاناة المستمرة والمهانة الدائمة من قبل السلطة الحاكمة.

الخلاصة

يصور هذا الاقتباس الآثار المأساوية للنزوح على الشعب الفلسطيني. فهو يبرز أن معاناتهم لم تقتصر على فقدان الأرض، بل امتدت لتشمل فقدان الصحة والكرامة. ويؤكد النص أن الإذلال أصبح جزءاً من هويتهم، وهو ما يجسد أزمة الهوية التي يعيشها اللاجئ الفلسطيني.

تحليل الاقتباس الخامس: إننا نفهمه ما تعانون

يصور الكاتب هنا حالة الشرود التي يعيشها اللاجئون الفلسطينيون، حيث لا يعرفون سبب خروجهم أو ماذا كان ينبغي عليهم فعله. يتساءل المتفرج عن سبب نزوحهم السريع حتى قبل بدء الحرب، مما يلقي باللوم عليهم بشكل ضمني. الكاتب يشجع الجمهور على الثبات والمقاومة بدلا من ترك أراضيهم للمحتلين.

الدلالة الرمزية

"لماذا خرجتم؟": هذا السؤال يمثل اللوم الموجه للشعب من قبل البعض، ويسلط الضوء على غياب الوعي السياسي لديهم.

"لا يعرفون سبب خروجهم": يرمز إلى حالة الضياع والارتباك التي وقع فيها الناس.

"تشجيع الكاتب لتثبيت أقدامهم": يرمز إلى دعوة ضمنية للمقاومة ورفض الاستسلام.

الخلاصة

يعكس هذا الاقتباس حالة من التساؤل والجدل حول مسؤولية النزوح. يطرح الكاتب سؤالا مؤلما حول سبب ضعف المقاومة، ويدعو بشكل غير مباشر إلى الوعي بضرورة الثبات والتضال بدلا من الاستسلام والنزوح.

تحليل الاقتباس السادس: ذلك اليوم من حزيران

يصور هذا الاقتباس اندلاع نكسة حزيران ١٩٦٧، وكيف شارك فيها الناس من كل الطبقات الاجتماعية. يتحدث المتفرج عن اندماج مختلف فئات المجتمع، من خبّازين وحدادين وباعة متجولين ونساء، في مظاهرة تلقائية. تظهر اللغة المستخدمة ("الحماس يحرق دماءنا"، "الانفعال يشوي وجوهنا") كيف كانت المعركة حامية ووطيئة.

الدلالة الرمزية

"سالت بنا الشوارع": يرمز إلى الحشد الشعبي الضخم والتدفق العفوي للجماهير في الشوارع. "خبازون وحدادون وحمالون... تلامذة وأساتذة... نساء": يرمز إلى وحدة الشعب وتوحده في مواجهة العدو.

"مشاركة المتفرجين تنامي عفويا حتى تأخذ شكل المظاهرة": يرمز إلى أن الغضب الشعبي لم يكن منظما من قبل سلطة، بل كان انفجارا عفويا ووعيا جماعيا بالمأساة.

الخلاصة

يصور هذا الاقتباس كيف اندلعت حرب حزيران بمشاركة الناس من كل الطبقات. ويركز الكاتب على الحماس الشعبي الذي كان يعكس وحدة الشعب في مواجهة العدو، مما يدل على أن نكسة حزيران لم تكن مجرد حدث عسكري، بل كانت لحظة وعي شعبي جماعي.

تحليل الاقتباس السابع: حين يبدأ وجودنا

يعكس هذا المقطع نظرة العالم إلى كفاح الشعب الفلسطيني. يشير الكاتب إلى أن العالم يصف دفاع الفلسطينيين عن أنفسهم وبلادهم وأطفالهم بـ"المؤامرة" و"الإرهاب". هذه الكلمات تكشف التلاعب بالمصطلحات لتشويه صورة المقاومة الفلسطينية وتجريدها من مشروعيتها.

الدلالة الرمزية

"يسمون ذلك تأمرًا": يرمز إلى محاولة نزع الشرعية عن المقاومة الفلسطينية وتصويرها كحركة سرية أو خبيثة.

"ينتشر الإرهاب": يرمز إلى اتهام المقاومة الفلسطينية بالإرهاب، وهي طريقة لتبرير قمعها.

الخلاصة

يكشف هذا الاقتباس عن الظلم المزدوج الذي يعاني منه الشعب الفلسطيني. فهم لا يواجهون فقط استبداد الاحتلال، بل يواجهون أيضًا خطابا عالميا يصف مقاومتهم بأنها "مؤامرة" و"إرهاب"، مما يزيد من عزلتهم ومرارتهم.

تحليل الاقتباس الثامن: تابعوا، لنتابع

يصور هذا الاقتباس حماس الشعب واستعدادهم للقتال. يتجمع الناس من مختلف القطاعات لاستعادة هويتهم وأرضهم. يُظهر النص أنهم لا يطالبون بحقوقهم الأساسية

(حرية التعبير، الاستماع، العيش الكريم) التي سُلبت منهم، بل يطالبون بشيء واحد فقط: السلاح. هذا يدل على أنهم تجاوزوا مرحلة المطالبة السلمية ووصلوا إلى قناعة بضرورة الكفاح المسلح.

الدلالة الرمزية

"السلاح": يرمز إلى وسيلة المقاومة الوحيدة التي يؤمن بها الشعب.
"الألسنة المقطوعة، الأذان المسدودة": رموز لفقدان حرية التعبير والاستماع، وهي حقوق سُلبت منهم.

"أن نكون مسؤولين": يرمز إلى وعي الشعب بمسؤوليته تجاه أرضه وقضيته، ورفضه للتبعية.
"النساء أردن صنع رصاص وقنابل من حليهن": يرمز إلى مشاركة كل فئات المجتمع في المقاومة، وتضحياتهم بكل ما يملكون من أجل قضيتهم.

الخلاصة

يجسد هذا الاقتباس تحول الوعي الشعبي من حالة الصمت والخضوع إلى حالة من الاستعداد المطلق للتضحية والمقاومة. يرى الناس أن السلاح هو السبيل الوحيد لاستعادة كرامتهم وهويتهم المسلوبة.

تحليل الاقتباس التاسع: وغنى الرجال

يعكس هذا المقطع حالة من التحريض الشعبي على المقاومة. الأغنية الشعبية تحمل رسالة

واضحة: التضحية بكل شيء، حتى بروابط القرابة المقدسة (الأم)، من أجل حمل السلاح. هذه الأغنية تعكس روح التمرد والبسالة وتفضيل النضال على الروابط التقليدية في وقت الأزمة.

الدلالة الرمزية

"يا ولد ابن المرعوبة": نداء يهدف إلى تحفيز الشجاعة والتخلص من الخوف. "دع أمك واطلب بارودة": هذا التعبير الصادم يرمز إلى أن قضية الوطن تتجاوز حتى أعلى الروابط الإنسانية.

"البارودة خير من أمك": يرمز إلى أن السلاح أصبح وسيلة البقاء، وأن الحماية التي يوفرها الوطن هي أعلى من أي حماية أخرى.

الخلاصة

يصور هذا الاقتباس كيف أن الشعب، بدافع من الحماس، يتبنى لغة التحريض على المقاومة العنيفة. وتوضح الأغنية أن التضحية بكل شيء، حتى الأمهات، أصبحت مقبولة في سبيل القتال من أجل الوطن.

تحليل الاقتباس العاشر: قالوا لنا من على الشرفات

يصور هذا الاقتباس محاولة المنظمات الدولية أو السلطات لإخماد نار الحماس الشعبي. يستعمل الخطاب الرسمي لغة التهذئة ("نقدر عواطفكم") قبل أن ينتقل إلى التهيب

("تسهلون مهمة أعداء الشعب"). هذا الخطاب يحاول وصم أي حركة شعبية بالمؤامرة أو التخريب، مما يؤدي إلى تفرق الجموع وتلاشي الحماس.

الدلالة الرمزية

"من على الشرفات ووراء المكبرات": يرمز إلى السلطة المنفصلة عن الشعب.

"أعداء الشعب والمتآمرين على النظام": ترمز إلى الذريعة التي تستخدمها السلطة لقمع أي حركة معارضة أو احتجاج.

"تفرقت جموعنا... خابت إرادتنا": يرمز إلى فشل الثورة الشعبية في مواجهة القوة والتهديد من قبل السلطة.

الخلاصة

يكشف هذا الاقتباس عن إستراتيجية السلطة في قمع الحراك الشعبي. فبدلاً من الاستجابة لمطالب الشعب، تصف حماسهم بأنه يخدم "أعداء الشعب" و"المتآمرين على النظام"، مما ينجح في إخماد نار الثورة وتشتيت إرادة المقاومة.

تحليل الاقتباس الحادي عشر: عدنا إلى حاراتنا

يصور هذا المقطع النتيجة النهائية لمحاولات قمع الثورة الشعبية. بعد أن تفرقت الجموع، عاد الناس إلى حياتهم اليومية السابقة. يظهر النص أنهم أصبحوا متابعين سلبيين للأحداث، يكتفون بالاستماع إلى "البطولات" عبر الإذاعات.

الدلالة الرمزية

"عدنا إلى حاراتنا.. إلى بيوتنا": يرمز إلى فشل الثورة وعودة الناس إلى وضعهم السابق من السلبية والجمود.

"المقاهي والشاي وهدير الإذاعات": ترمز إلى حياة الخنوع والاستسلام، حيث يحل الاستماع السلبي محل المشاركة الفعلية.

"تابعنا البطولات": يرمز إلى أن الناس تحولوا من فاعلين في التاريخ إلى متفرجين على تاريخ السلطة.

الخلاصة

اختتم الاقتباس بتصوير نتيجة مؤامرات السلطة لإخماد نار الحرب. فبعد أن خاب الأمل، عاد الناس إلى وضعهم السلبي السابق. وهذا يمثل نقدا لاذعا للأنظمة التي تنجح في تحويل الجماهير إلى مجرد مشاهدين لـ"بطولات" زائفة، بينما هم في الحقيقة يعيشون في حالة من الهزيمة والضياع.

الخاتمة العامة

من خلال دراسة هذه النصوص نرى أن الصراع العربي الإسرائيلي لم يكن مجرد حرب بين جيوش، بل كان تجربة قاسية غيرت حياة الناس وترك أثرا عميقا في نفوسهم. فقد أظهرت مسرحية سعد الله ونوس أن نكسة حزيران عام ١٩٦٧ لم تكن خسارة عسكرية فقط، بل كانت صدمة كبيرة للعرب جميعا، كشفت ضعف السلطة وأدخلت الشعوب في حالة من

اليأس والانكسار.

وتبين النصوص صورة الشعب الفلسطيني الذي عاش الإذلال واللجوء وفقدان الانتماء، وفي الوقت نفسه حافظ على رغبته في المقاومة، حيث رأى الناس في السلاح الطريق الوحيد لاستعادة الأرض والكرامة.

كما وجه ونوس نقدا واضحا للسلطات العربية التي حاولت إخفاء الفشل بخطاب سياسي وشعارات عامة، بدلا من الاعتراف بالحقيقة وتحمل المسؤولية. ومن جهة أخرى، أوضح كيف أن العالم كثيرا ما صور مقاومة الفلسطينيين على أنها "إرهاب"، مما جعل معاناتهم أشد وأطول.

وفي النهاية، يمكن القول إن ونوس قدم الصراع العربي الإسرائيلي كقضية كرامة وهوية ووجود، لا كحرب عابرة. فقد كشف عن مأساة الناس تحت الاحتلال وعن عجز السلطة، لكنه أظهر أيضا أن الأمل بالمقاومة ظل حاضرا رغم كل الصعوبات.

تذكرنا هذه النصوص أن القضية ما زالت مستمرة، وأن للثقافة والفن دورا مهما في كشف الحقائق، وأن الوعي والصمود هما الطريق الحقيقي لمواجهة الهزيمة والسعي نحو التحرر.

القضية الثالثة: الحرب والاحتلال

رقم الاقتباس	الاقتباسات	رقم الصفحة	تفاصيل القضية
١.	"مشكلة اختيار النص تظل دائما	١١	يؤكد الكاتب على أن الحاجة إلى

من أعقد المصاعب (...) آخرين فوجدتهم جميعا لسبب أو لآخر لا يجيبون على ما تقتضيه حقيبتنا" ٣٢٨		عرض المسرحيات السياسية في المسرح ألحّ وأمسّ لأنهم يمرون بمثل هذه الظروف القاسية من الحروب والاحتلال
٢. "صوت:- (من بعيد.. يقترب صارخا) يا الله... النار.. ... (...) الأفق ويحجب دخانها السماء" ٣٢٩	٤٢	يصور الكاتب بداية الصراع والعدوان الإسرائيلي
٣. "الصوت:- آه.. بستانني.. ماذا بقي.. ماذا بقي (...) النار.. بعيني رأيتهما تلتهم كل شيء الأخضر واليابس" ٣٣٠	٤٤	يصور الكاتب بداية الصراع والعدوان الإسرائيلي
٤. - "تبدأ الطائرات تقذف (...) (ويتفرقون مذعورين في كل الاتجاهات ويشتد قصف الطائرات)" ٣٣١	٥٧	تصوير بداية الحرب الإسرائيلية

٣٢٨ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١١.

٣٢٩ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٤٢.

٣٣٠ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٤٤.

٣٣١ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٥٧.

٥.	"صمت طويل.. الغارة مستمرة) (...) يشتد القصف، فترة، ثم تبدأ الطائرات في الابتعاد" ٣٣٢	٥٨	يصور تنوع الغارات وآلاتها
٦.	"عبد الرحمن:- يا سبحان الله .. تصبح الدنيا عسيرة يا أبا فرج، ولا سبيل إلى فهم تقلباتها. نشحذ مناجلنا لنحصد قمحنا فإذا الحرب تقوم" ٣٣٣	٨٣	تصوير قيام الحرب فجأة وانكسار آمالهم وأمانهم
٧.	"عبد الرحمن:- ولو أن الحرب لا زالت كما عرفناها (...) تشتبك وتتقارع. كم كانت الأشياء واضحة أبو فرج:- أما الآن... ٣٣٤	٨٣	تصوير تحول الحرب من النمط القديم إلى النمط الجديد وانتهاك حقوق الإنسان فيها وتصوير استراتيجية الحرب في العصر الحديث
٨.	"أبو فرج:- (يتابع) أما الآن فلا شيء إلا الآلات ما يطير منها (...) وصلنا إلى بلد وجدنا أهله قد سبقونا في الخروج" ٣٣٥	٨٤، ٨٥	وصف تداعيات الحروب الحديثة وتصوير حالة النزوح والتشريد بسبب نيران الحرب وشروذ اللاجئين في أقطار الأرض بدون ملجأ ومأوى

٣٣٢ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزينان. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٥٨

٣٣٣ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزينان. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٨٣.

٣٣٤ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزينان. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٨٣.

٣٣٥ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزينان. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٨٤-٨٥.

٩.	"العجوز:- (...) مدرس الجغرافيا يقف منذ عشرين سنة أمام طلاب لا مبالين (...) الذين يضحكون، أو ينامون بدأت تتمزق. قطعة من أعلى (يمزق طرف الورقة الشمالي الغربي)" ٣٣٦	١٢٣، ١٢٤	يصور الكاتب صورة احتلال إسرائيل على أراضي فلسطين وكيف تم محو بلاد فلسطين من خريطة العالم مع أن الكاتب يحاول تصوير اللامبالاة للشعب الفلسطيني في غضب أرضهم
١٠.	"العجوز:- الطلاب مهزؤون... الطلاب نيام . لم يرد أن يخفي عليهم أمانيه العميقة قال لهم انه (...) (يتلاشى صوته نحيبا . ترين فترة سكون عميقة علامة التأثر)" ٣٣٧	١٢٤، ١٢٥	يصور الكاتب عدم مبالاة الشعب واللاشعورهم في قضية احتلال بلادهم - فلسطين - ويسخرهم عليه ويحذرهم عن سباتهم العميق بغير وعي واهتمام في قضية وجودهم وهويتهم

تحليل الاقتباس الأول: اختيار النص

يصور الكاتب حاجة المسرح الماسة إلى نصوص سياسية تتجاوب مع الظروف القاسية للحروب والاحتلال. يشير إلى أن المكتبات "فقيرة" من هذه النصوص وأن الأدباء أمثال توفيق الحكيم "يحتقر السياسة ولا يهتم بالحروب".

الدلالة الرمزية

٣٣٦ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٢٣-١٢٤.

"مشكلة اختيار النص": ترمز إلى أزمة الخطاب الثقافي والفكري في مواجهة الأزمات الكبرى.

"فقر المكتبات": يرمز إلى الفراغ الفكري والسياسي الذي تتركه الأنظمة الاستبدادية، حيث لا يوجد أدب حقيقي يواجه الأزمات.

"توفيق الحكيم": يرمز إلى الاتجاه الفني الذي يبتعد عن قضايا الأمة المصيرية.

الخلاصة

هذا الاقتباس دعوة للمثقفين والفنانين لتحمل مسؤوليتهم في التعبير عن الواقع المؤلم ومواجهة الأزمات بدلا من تجاهلها.

تحليل الاقتباس الثاني: بداية الصراع

يصف الاقتباس بداية العدوان الإسرائيلي عبر صرخات فلاح مذعور يرى النار والدخان يغطيان الأفق. هذه الصرخات تعكس الصدمة والذعر لدى الناس العاديين الذين لم يكونوا مستعدين للكارثة.

الدلالة الرمزية

"النار" و"الدخان": يرمزان إلى الدمار والشر الذي يجلبه الاحتلال.

"الفلاح": يرمز إلى الإنسان العادي الذي يجد نفسه فجأة في قلب الحرب دون سابق إنذار.

الخلاصة

الاقتباس يجسد لحظة بداية العدوان العنيف على الشعب، ويصور مدى الصدمة والهلع

الذي أصابهم.

تحليل الاقتباس الثالث: قسوة الحرب

يصف الفلاح كيف أن الحرب الحديثة لم تعد مجرد قتال عادي، بل أصبحت تعتمد على "طيور سوداء غاضبة" (الطائرات) التي تخطف الجو وتجعل "الأرض" و"الأقدام" ترتجف. ويشير إلى أن "النار" تلتهم "الأخضر واليابس".

الدلالة الرمزية

"الطيور السوداء": رمز للطائرات الحربية التي تجلب الموت والدمار.
"الأخضر واليابس": يرمز إلى الدمار الشامل الذي لا يفرق بين شيء.

الخلاصة

يبرز هذا المقطع قسوة الحرب الحديثة ووحشيتها، التي تتجاوز القتال العسكري وتتحول إلى تهديد شامل للحياة بكل ما فيها.

تحليل الاقتباس الرابع: انتشار الذعر

يصور الاقتباس اللحظة التي تبدأ فيها الطائرات بقذف القنابل، مما يؤدي إلى ذعر جماعي. تتفرق أصوات الناس مذعورين، وتصف القنابل بأنها "نارا كالجحيم". هذا يوضح تحول حياة الناس إلى فوضى عارمة.

الدلالة الرمزية

"الذعر": يرمز إلى انعدام الأمان وفقدان السيطرة على الحياة.

"يتفرقون مذعورين": يرمز إلى حالة الضياع والفوضى التي يسببها العدوان.

الخلاصة

يجسد الاقتباس كيف أن الحرب تحطم حياة الأفراد وتدفعهم إلى الفوضى واليأس.

تحليل الاقتباس الخامس: وحشية الأسلحة

يصف الجنود في هذا الاقتباس قوة "قنابل النابالم" التي "تجعل الحديد يسيل كالماء". يركز

النص على الآثار التدميرية الهائلة لهذه الأسلحة التي لا تفرق بين الأهداف.

الدلالة الرمزية

"قنابل النابالم": ترمز إلى الأسلحة الفتاكة التي لا تعرف الرحمة.

"الحديد يسيل كالماء": يرمز إلى القوة التدميرية المطلقة للعدوان.

الخلاصة

هذا المقطع يكشف عن وحشية الاحتلال الذي يستخدم أقوى الأسلحة لقتل الأبرياء وتدمير

كل شيء.

تحليل الاقتباس السادس: فجائية الحرب

يعبر عبد الرحمن عن صعوبة فهم تقلبات الحياة المفاجئة، حيث تقوم الحرب في لحظة كان

فيها الناس يستعدون لحصاد القمح.

الدلالة الرمزية

"نشأنا من أجلنا لنحصد قمحنا فإذا الحرب تقوم": ترمز إلى أن الحرب تأتي بشكل غير متوقع لتنتهي الحياة الطبيعية وتدمر الآمال.

الخلاصة: يصور هذا المقطع كيف أن الحرب تدمر الحياة اليومية الآمنة، وتسبب إحباطا عميقا لدى الناس.

تحليل الاقتباس السابع: الحرب الحديثة

التحليل: يصف عبد الرحمن وأبو فرج كيف أن الحرب تغيرت من قتال تقليدي إلى قتال يعتمد على "الآلات" التي تسبب "دوي ونيران" لا يمكن فهمها.

الدلالة الرمزية

"الآلات ما يطير منها وما لا يطير": ترمز إلى تطور الأسلحة الحربية لتصبح أكثر فتكا ودمارا.

"تضيق منك الجهات": ترمز إلى حالة الفوضى والارتباك التي تسببها الحرب الحديثة.

الخلاصة: هذا الاقتباس يوضح أن الحروب لم تعد صراعات عسكرية تقليدية، بل تحولت إلى تدمير شامل يهدد كل شيء.

تحليل الاقتباس الثامن: النزوح

يصف عبد الرحمن كيف أن الناس يضطرون للرحيل من بيوتهم دون معرفة وجهتهم. ويذكر

أنهم في كل مكان يذهبون إليه يجدون آخرين سبقوهم في النزوح.

الدلالة الرمزية

"ترحل مع أهلك، وخرجنا لا نعرف إلى أين": ترمز إلى حالة الضياع واليأس التي يعيشها اللاجئين.

الخلاصة

يجسد الاقتباس المأساة الإنسانية للنزوح والتشرد، وفقدان الأمان والوطن

تحليل الاقتباس التاسع: الخريطة الممزقة

يصور الاقتباس عجزا مدرسا للجغرافيا يرى الخريطة "تمزق" أمام طلاب "لا مباليين". كل قطعة تمزق من الخريطة ترمز إلى جزء من الأراضي المحتلة (سيناء، الضفة الغربية، الجولان).

الدلالة الرمزية

"مدرس الجغرافيا": يرمز إلى الضمير الوطني الذي يحاول أن يوقظ الأمة من سباتها.

"الخريطة الممزقة": ترمز إلى تقسيم الوطن واحتلال أراضيه.

"الطلاب اللا مباليين": يرمزون إلى الجيل الجديد الذي فقد اهتمامه بقضايا الوطن.

الخلاصة

هذا الاقتباس يوضح أن المسؤولية عن الهزيمة تقع على عاتق الشعب قبل الحكومات. وأنه

يصور أن الهزيمة لم تكن مجرد حدث عسكري، بل كانت نتيجة لغياب الوعي القومي بين الشباب.

تحليل الاقتباس العاشر الطلاب مهزؤون

هذا الاقتباس يصور صراعا بين جيلين: العجوز الذي يمثل الماضي المثقل بالهزيمة والذكريات، والطلاب الذين يمثلون جيل الحاضر الغارق في اللامبالاة. العجوز يحاول أن يوقظ وعيهم وينقل لهم أمانيه العميقة المرتبطة بالوطن والعودة، لكنه يصطدم بسخريتهم. في النهاية، يتلاشى صوته ويظهر يأسه، بينما يعبر نحيبه عن الألم لغياب اهتمام الجيل الجديد.

الدلالة الرمزية

العجوز يرمز إلى الجيل القديم الذي شهد النكبة والهزيمة، ويحمل الذاكرة وألم القضية، وهو صوت الوعي. الطلاب يرمزون إلى الجيل الجديد الغافل أو العاجز. سخرية الطلاب ترمز إلى عدم إدراكهم لخطورة الوضع، وعبرة "الطلاب نيام" ترمز إلى السبات وغياب الوعي السياسي.

الخلاصة

هذا الاقتباس نقد لحالة الوعي الجمعي بعد الهزيمة، حيث يظهر الفرق بين جيل يتمسك بالذاكرة والأمل، وجيل يعيش في الغفلة والسخرية. العجوز رمز للأمل الذي يتلاشى وسط الإهمال، والمشهد تحذير من خطورة فقدان الوعي بالقضية.

الخاتمة العامة

يصور سعد الله ونوس في مسرحيته أن الحرب ليست مجرد مواجهة عسكرية، بل مأساة شاملة تصيب الإنسان والأرض والوعي معا. فالاحتلال لا يكتفي بالسيطرة المادية، بل يمتد ليزرع الخوف ويهدم البيوت ويدفع الناس إلى الهجرة والضياع، كما يهدد الذاكرة والهوية الوطنية.

تظهر الحرب في النص كجحيم يومي يعيشه الناس؛ طائرات تقصف، وعائلات تتشرد، ولاجئون يحملون بيوتهم في ذاكرتهم دون أن يجدوا مأوى آمنا. ومن خلال هذه الصور، يبرز ونوس أن آثار الحرب تتجاوز الدمار المادي لتصيب النفس والروح.

ويرى الكاتب أن أخطر أشكال الاحتلال هو محو الوعي وتشويه الذاكرة، كما في مشهد الخريطة الممزقة أمام طلاب غير مكترئين، مما يرمز إلى فقدان الأرض والاهتمام بها. والعجوز في المسرحية يمثل الضمير الحي الذي يذكّر الأجيال بالماضي، لكنه يواجه جدار اللامبالاة، فيحذر ونوس من انفصال الحاضر عن التاريخ وضياع الهوية.

وفي النهاية، تؤكد المسرحية أن الحرب والاحتلال خطران مزدوجان يهددان الأرض والوعي معا، وأن المقاومة الحقيقية تبدأ من الوعي وحماية الذاكرة، لأن صون التاريخ والهوية هو أساس التحرر والاستمرار.

القضية الرابعة: الوحدة العربية

رقم الاقتباس	الاقتباسات	رقم الصفحة	تفاصيل القضية
١.	"المختار: - يجب أن نفكر بالمستقبل، لا يحق لنا أن نتحرر دون فائدة. نؤمن على أطفالنا ونسائنا ثم نعود إلى المعركة أخف حملاً وأحسن تسليحاً" ٣٣٨	٥٢	يصور الكاتب تباطؤ العالم العربي نحو الاحتلال الإسرائيلي وعدوانهم الغاشم
٢.	"شاب:- (يتميز عن الجمع ويقف في مواجهة عبد الله) نعرف (...) الحياة للأطفال وأرحام النساء. سيبقى ضوء، سنبقى نحن ولن تكون تلك نهاية الزمن" ٣٣٩	٥٣	يصور الكاتب من خلال هذه الكلمات موقف العالم العربي تجاه القضية الفلسطينية وكيفية تبريراته وجبانه
٣.	"أبو فرج:- الحرب تقوم عندنا.. ولا أحد يفكر فينا أو يقول لنا ماذا نفعل!" ٣٤٠	٨٣	يتهم الشعب الفلسطيني العالم بأسره على عدم التضامن معهم
٤.	"المتفرجون ٣ و٥ و٥:- (كالصدي) لا شيء في المرأة	١١٤، ١١٥	يرمز الكاتب بلفظ 'المصلحة الوطنية' إلى الاتفاقيات

٣٣٨ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٥٢.

٣٣٩ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٥٣

٣٤٠ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٨٣.

والمفاوضات بين العرب وإسرائيل التي لا تكثر وجود الفلسطينيين وأحوالهم المريعة		المتفجع ٢:- لا شيء على الإطلاق.. ولكن أعرفون لماذا (...) قبل أن تتشكل أو تتلامح.. وأقول لكم كيف تم ذلك؟" ٣٤١	
---	--	--	--

تحليل الاقتباس الأول: التباطؤ والتبرير

يعكس هذا الاقتباس تباطؤ بعض الأنظمة العربية وترددتها في مواجهة العدوان الإسرائيلي. يبرر المختار الانسحاب بأنه ليس هروباً، بل هو خطوة استراتيجية للحفاظ على الأرواح وإعادة التسليح للمستقبل. هذا الخطاب يصور أن المقاومة الحقيقية هي مجرد "انتحار دون فائدة".

الدلالة الرمزية

"لا يحق لنا أن ننتحر": ترمز إلى منطق التبرير الذي استخدمته بعض الأنظمة العربية للانسحاب من المواجهة، مما يعكس الخوف من الخسارة والتضحية. "نعود إلى المعركة أخف حملاً": ترمز إلى سياسة المماطلة وتأجيل الحلول، وتوهم إمكانية تحقيق النصر في المستقبل دون مواجهة الواقع الصعب في الحاضر.

الخلاصة

هذا المقطع هو نقد مباشر للموقف العربي المتردد، ويبرز أن الهزيمة كانت نتيجة حسابات

٣٤١ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١١٤-١١٥.

خاطئة أدت إلى تبرير الانسحاب بدلا من مواجهة العدو.

تحليل الاقتباس الثاني: الجبن والخوف

يعكس هذا الاقتباس شعورا بالعجز واليأس، حيث يبرر الشاب موقف الانسحاب بالقول إن العدو "غادر وقوي"، وأن مواجهته دون امتلاك القوة الكافية ستؤدي إلى "الموت". هذا الموقف يكشف أن الخوف من التضحية أصبح هو المحرك الأساسي للقرارات، مما أدى إلى التخلي عن فكرة المقاومة.

الدلالة الرمزية

"عدو غادر قوي": ترمز إلى الشعور بالعجز أمام القوة العسكرية الإسرائيلية.
"لو بقينا سنموت": ترمز إلى أن الجبن أصبح يمثل شكلا من أشكال "المنطق"، حيث يتم تبرير التخلي عن الأرض باسم الحفاظ على الأرواح.

الخلاصة

هذا المقطع يوضح أن الهزيمة لم تكن مجرد فشل عسكري، بل كانت نتيجة لغياب الإرادة الشعبية وانعدام الوعي الوطني لدى بعض الأفراد، الذين تخلوا عن أرضهم.

تحليل الاقتباس الثالث: الإحساس بالوحدة والتمهيش

هذا الاقتباس هو صرخة ألم من الشعب الفلسطيني، يتهم فيها العالم العربي بأسره بالصمت والتجاهل. إنه يعكس حالة التهميش والإقصاء التي عانى منها الشعب، الذي وجد

نفسه يواجه العدو وحيدا دون أي دعم أو توجيه.

الدلالة الرمزية

"لا أحد يفكر فينا": ترمز إلى غياب التضامن والوحدة العربية، وأن القضية الفلسطينية لم تعد أولوية للجميع.

الخلاصة

يجسد هذا الاقتباس الشعور بالخذلان والإحباط، ويؤكد أن غياب الوحدة العربية كان سببا مباشرا في ضياع الأرض.

تحليل الاقتباس الرابع: الصور الممحية

يشير المتفرج إلى أن الفلسطينيين "صور ممحية"، وأن هذه الصور "محاها المصلحة الوطنية". هذا النقد يوجه مباشرة إلى الاتفاقيات والمفاوضات السياسية التي تمت بين الدول العربية وإسرائيل، والتي لم تأخذ في الاعتبار وجود الفلسطينيين أو حقوقهم، بل سعت لتحقيق مصالحها الخاصة.

الدلالة الرمزية

"صور ممحية": ترمز إلى أن الفلسطينيين قد أصبحوا كيانات بلا هوية في نظر العالم العربي. "المصلحة الوطنية": ترمز إلى الشعارات السياسية التي استخدمتها الأنظمة العربية لتبرير فشلها وتنازلاتها.

الخلاصة

الاقتباس يصور حالة التهميش والإقصاء التي عانى منها الفلسطينيون على يد أشقائهم العرب. ويوضح أن "المصلحة الوطنية" أصبحت قناعاً لإخفاء الخيانة والتواطؤ مع العدو.

الخاتمة العامة

تؤكد هذه القضايا حقيقة جوهرية، وهي أن الوحدة العربية ليست مجرد شعار سياسي، بل هي روح القضية الفلسطينية وقلبها النابض. فمن خلال ما عرضته النصوص، ندرك أن الهزيمة الحقيقية لم تكن عسكرية فقط، بل كانت هزيمة الإرادة وضعف الوحدة العربية. فقد تحول التخاذل إلى ما سُمي "استراتيجية"، والتراجع إلى "حكمة"، تحت شعارات تخفي العجز وقلة العزيمة.

وكانت النتيجة مأساوية؛ إذ شعر الشعب الفلسطيني أنه أصبح صورة باهتة في نظر أشقائه، وارتفعت صرخته لتكشف أن ما يسمى بـ "المصلحة الوطنية" أصبح ذريعة للتخلي عن القضية المركزية للأمة.

ومع ذلك، يبقى الأمل قائماً، فالنصر الحقيقي لن يتحقق إلا عندما تعود القضية الفلسطينية إلى مكانتها الأولى: قضية كل عربي وضمير الأمة الجمعي. لن ننتصر إلا عندما نستبدل ثقافة التبرير بثقافة المقاومة، وخطاب الضعف بإرادة التضحية.

إن الوحدة الحقيقية تعني أن نؤمن جميعاً بشعار واحد: فلسطين ليست قضية شعبها فقط، بل قضية وجودنا جميعاً.

القضية الخامسة: التغير السياسي ورفض الجمود

رقم الاقتباس	الاقتباسات	رقم الصفحة	تفاصيل القضية
١.	"صوت: - بكل ما أستطيع أن أقاتل به. بالفأس، بالعصا، بيدي. وسنعلمهم كيف يكون الرجال" ٣٤٢	٤٧	يدخل الشعب في المعركة بكل ما لديهم مستجمعين القوى والتحمس
٢.	- "عبد الله: - وأنت تريد أن أعطي أرضي التي ورثتها (...). لن يأخذوا أرضنا إلا مزروعة بالجثث" ٣٤٣	٤٨	يصرح الشعب أنهم لا يستسلمون للمحتلين بأي وجه ويستشعرون بالهوية والعزة الكاملة
٣.	"المختار: - وكم نستطيع أن نصمد؟ لا أسلحة لدينا وعدونا ضئيل كما ترى عبد الله: - نصمد حتى نموت تلك فترة لا يستهان بها" ٣٤٤	٥٠	يستعد الشعب لتضحية نفوسهم في مواجهة العدو
٤.	"عبد الله: - (صوته يحدت أكثر وأكثر) والأرض! (...). عن الأرض	٥١	عدم الاستسلام أمام العدو

٣٤٢ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٤٧.

٣٤٣ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٤٨.

٣٤٤ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٥٠.

		التي تركوها لنا" ٣٤٥	
حماسة الشعب الفلسطيني وثبوتهم على الحق مع كل الإغراء	٥٣	"عبد الله: - نختبئ في أحضان نسائنا، وندير (...) فليأت نحوي. سنعلمهم أن الرجال لا توطأ كرامتهم إلا بالموت" ٣٤٦	٥.
ينتقد الكاتب الفنانين الذين لا يكثرثون بأحوال المجتمع حولهم ويميلون إلى ترفيه الناس لاكتساب المال والجاه ويدعوهم إلى عرض معاناة القوم من الحرب والفساد والفوضى في مسارحهم	٩٣	"المتفرج:- (يرتفع صوته) أنت وفرقتك الشعبية! (...) الدملى ينزف والميجانا لا توقف نزيف الدمامل (يرقى الخشبة ويتجه نحو الجماعة) نعم.. إني أسألكم لماذا خرجتم من قريتكم؟" ٣٤٧	٦.
يستفز الكاتب الشعب الفلسطيني للانتقام من الأعداء المحتلين بتضحية نفوسهم	٩٩	"المتفرج:- إنهم يخيطنون أجسادهم إلى الأرض. (...) بالألوف.. لكن أرضهم تبقى لهم وأقوى دولة في العالم تهتز رعباً منهم" ٣٤٨	٧.

٣٤٥ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٥١.

٣٤٦ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٥٣.

٣٤٧ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٩٣.

٣٤٨ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٩٩.

تحليل الاقتباس الأول: الحماسة الشعبية

يوضح هذا الاقتباس الحماسة الشديدة لدى الشعب في مواجهة العدو، حيث يعلنون استعدادهم للقتال بكل ما يملكون، حتى لو كانت أسلحة بدائية. هذا يدل على روح التحدي والاعتماد على الذات.

الدلالة الرمزية

"الفأس، بالعصا، بيدي": ترمز إلى المقاومة الشعبية التي لا تعتمد على التكنولوجيا أو الأسلحة الحديثة، بل على الإرادة والبسالة.

الخلاصة

يؤكد هذا المقطع أن الشعب يمتلك إرادة قوية للمقاومة، وأن الإيمان بالقضية أهم من الإمكانيات المادية.

تحليل الاقتباس الثاني: رفض الاستسلام

يجسد هذا الاقتباس الرفض القاطع للاستسلام، ويبرز أن الشعب يرى في أرضه إرثاً مقدساً لا يمكن التخلي عنه. هذه الكلمات تعكس العزة الوطنية والإحساس بالهوية التي تتجاوز الخوف من الموت.

الدلالة الرمزية

"أرضي التي ورثتها عن أجدادي": ترمز إلى الهوية المتجذرة والتاريخ المشترك الذي يربط

الشعب بأرضه.

"مزروعة بالجثث": ترمز إلى الاستعداد للتضحية المطلقة من أجل الحفاظ على الوطن.

الخلاصة

يؤكد هذا المقطع أن الشعب يرى أن الموت في سبيل الوطن أشرف من الحياة في ظل الذل والهوان.

تحليل الاقتباس الثالث: التضحية والنضال

يوضح هذا الحوار الاختلاف في الرؤى بين من يرى أن المقاومة مستحيلة بسبب نقص الإمكانيات، ومن يرى أن الصمود في حد ذاته قيمة لا يستهان بها حتى لو أدى إلى الموت.

الدلالة الرمزية

"نصمد حتى نموت": ترمز إلى أن النضال ليس بالضرورة من أجل الانتصار المادي، بل هو من أجل الكرامة والشرف.

الخلاصة

يبرز الكاتب أن مفهوم المقاومة لدى الشعب لا يقتصر على تحقيق النصر، بل يشمل أيضا الصمود والتضحية للحفاظ على الكرامة الوطنية.

تحليل الاقتباس الرابع: عدم الاستسلام

يربط عبد الله هنا بين الأرض والكرامة والشرف، ويؤكد على أن التخلي عن الأرض هو خيانة

للأجداد. هذا يوضح أن القضية ليست مجرد قطعة من الأرض، بل هي مسألة هوية وتاريخ ومستقبل.

الدلالة الرمزية

"هدية لأولاد اللثام": ترمز إلى الاستهزاء بالعدو الذي يستولي على الأرض دون وجه حق.

"ماذا سنقول في الآخرة لأجدادنا": ترمز إلى عمق الروابط التاريخية والأخلاقية التي تربط الشعب بأرضه.

الخلاصة

يؤكد هذا المقطع أن الشعب يرى أن التخلي عن الأرض هو عار لا يغتفر، وأن الحفاظ عليها هو واجب مقدس تجاه الأجيال السابقة واللاحقة.

تحليل الاقتباس الخامس: الحماسة والثبات على الحق

هذا الاقتباس يوضح الحماسة الشديدة لدى عبد الله، الذي يرفض أي جدل حول فكرة المقاومة. هو يرى أن الانسحاب هو "مذلة" و"عار"، ويحث من يؤمن بالمقاومة على البقاء معه.

الدلالة الرمزية

"نختبئ في أحضان نساءنا، وندير للعدو ظهورنا": ترمز إلى الجبن والخنوع.

"سنعلمهم أن الرجال لا توطأ كرامتهم إلا بالموت": ترمز إلى أن التضحية بالنفس هي الطريقة

الوحيدة للحفاظ على الكرامة.

الخلاصة

هذا المقطع هو دعوة صريحة للثبات على الحق ورفض الذل، ويؤكد أن الكرامة الوطنية لا يمكن المساومة عليها، وأنها أعلى من الحياة.

تحليل الاقتباس السادس: النقد السياسي للفن

هذا المقطع هو نقد صريح للفن الذي يكتفي بالترفيه عن الجماهير دون أن يعبر عن قضاياهم الحقيقية. يتهم المتفرج فرقة المسرح بالانفصال عن الواقع، ويدعوهم إلى مواجهة معاناة الشعب وإظهارها على خشبة المسرح بدلا من تقديم "الرقص والغناء".

الدلالة الرمزية

"فرقتك الشعبية": ترمز إلى الفن الرسمي أو الحكومي الذي يتم توظيفه للتغطية على المشكلات بدلا من كشفها.

"الدمل ينزف والميجانا لا توقف نزيف الدمامل": ترمز إلى أن الترفيه والفن الضحل لا يمكن أن يعالجا المشكلات العميقة والمؤلمة التي يعاني منها الشعب.

الخلاصة

يؤكد الكاتب أن الفن يجب أن يكون مرآة للواقع، وأن الفنانين عليهم مسؤولية أخلاقية تجاه قضايا أمتهم، وليس مجرد وسيلة للترفيه أو كسب المال.

تحليل الاقتباس السابع: تحفيز الشعب

يستفز الكاتب الشعب الفلسطيني للانتقام من الأعداء المحتلين بتضحية نفوسهم. يصف المتفجر المقاومة في بلاد أخرى، التي جعلت من "الحجارة شياطين" ومن "التراب ثعابين"، في إشارة إلى أن الإرادة القوية يمكن أن تتغلب على القوة العسكرية.

الدلالة الرمزية

"يخيطون أجسادهم إلى الأرض": ترمز إلى الثبات والصمود، وأنهم لن يتركوا أرضهم أبداً.
"من الحجارة شياطين": ترمز إلى أن الشعب يمكنه تحويل كل ما هو بسيط إلى سلاح فتاك ضد العدو.

الخلاصة

يهدف هذا المقطع إلى بث روح الأمل والبسالة في الشعب، وتذكيرهم بأن الإرادة القوية هي السلاح الأقوى في مواجهة الأعداء، مهما كانت قوتهم.

الخاتمة العامة

تظهر النصوص المسرحية التي تناولتها هذه الدراسة أن التغير السياسي لا يصنعه السلاح أو المفاوضات وحدهما، بل يولد من يقظة الوعي الجمعي وإرادة الفرد الحر. فالرفض لم يعد سلوكاً سلبياً، بل تحول إلى فعل واع يرى في المقاومة جوهر الوجود لا مجرد وسيلة سياسية. قدمت الشخصيات، وعلى رأسها "عبد الله"، رؤية جديدة تجعل الأرض هوية وكرامة لا

مساحة فحسب، وترى في الموت دفاعا عنها أسى اشكال الحياة الحرة. وهنا يتجلى جوهر

التحول: من الدفاع عن البقاء الى التضحية من اجل معنى اكبر.

ولم يكن المسرح مجرد مرآة للواقع، بل قوة فاعلة في تغييره، ترفض الفن الترفيهي وتدعو الى

فن يقاوم الهزيمة ويوقظ الوعي. فالفن الاصيل يصبح سلاحا روحيا يبني وعيا جديدا ويتحدى

الجمود.

كما تؤكد النصوص ان القوة الحقيقية تكمن في عزيمة الانسان، حين يحول ابسط الادوات

الى رموز للصمود، ويجعل من التضحية الجماعية طاقة تترك الطغاة.

وفي النهاية، لا تكتفي هذه النصوص بسرد حكاية شعب، بل تضع نظرية للتغيير من الاسفل:

رفض المساومة على الكرامة، وتوحيد الارادة الفردية في مشروع جماعي، غايته تحرير الأرض

والانسان معا. وهكذا يتحقق المستحيل حين تتحول الارادة الى مصير.

القضية السادسة: الثورات والتمرد الشعبي

رقم الاقتباس	الاقتباسات	رقم الصفحة	تفاصيل القضية
١.	"كان من المفروض أن تبدأ الحفلة في الثامنة (...) ما هذا ؟ لسنا عبيد آبائهم.. - يا للمهزلة! أهو فندق أم	٥	يأخذ الشعب يردون تدريجيا ضد استبداد السلطة (هنا منظمو المسرح)

		مسرح! ٣٤٩	
يُظهر الشعب انزعاجهم من عدم اكتراث السلطة وقتهم	١٦	"متفرجون: - ما أسهل انتقاء العبارات! - والادعاء - (بصوت حازم) عيب يا جماعة.. دعوهم يتابعان." ٣٥٠	٢.
يصور الكاتب تحمس الشباب للمشاركة في الثورات واسترداد هويتهم	١٧	عبد الغني: - اسمع إذن.. مرة اندلعت في قطر شقيق (...) طاولته بضع ساعات كتب فيها ثلاثة عشر سطرا على الثورة....	٣.
يظهر القوم شجاعتهم وبسالتهم نحو مواجهة العدو	٤١	"ليس بيننا من يخاف (...) الكرامة قبل كل شيء" ٣٥١	٤.
يصور الكاتب تحمس القوم حتى الأطفال للمشاركة في الثورات واسترداد هويتهم	٤٦	"عبد الله:- (صوت جهوري) بدأت تفوح رائحة (...) وكلما سمع انفجار يصيحون معا - هـ... هـ... هـ..." ٣٥٢	٥.
ثبات الشعب في مواجهة العدو وعزيمتهم على ألا يفروا	٥٤، ٥٥	"عبد الله: - يا رجال.. لنتحصن ضد العار، (...) هل تبحثون عن وكر	٦.

٣٤٩ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٥.

٣٥٠ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٧.

٣٥١ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٤١.

٣٥٢ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٤٦.

من هذه المعركة بأية حال		تختبئون فيه؟ عبد الله: - قولوا. ماذا جئتم تفعلون هنا؟ بيوتنا لا تفتح أبوابها للفارين" ٣٥٣	
ردود فعل ضحايا العدوان الإسرائيلي	٥٩	"عبد الله: - (صوته كدخان الحرائق) سأريهم أولاد الزانية.. سأريهم.. ٣٥٤"	٧.
يشجع عبد الله قومه في مواجهة المحتلين ويحاول إبعاد شعور اليأس والفشل من أذهانهم	٦١	"عبد الله:- (صوت متمزق راعف) أعرف.. أعرف.. وكان (...) ، فليندفع يأسنا إذن كالثيران المجروحة. ولكن متى يصلون..؟" ٣٥٥	٨.

تحليل الاقتباس الأول: بداية التدمير

يصور الاقتباس تأخر بدء المسرحية وتدمير الجمهور المتزايد. يبدأ التدمير بضجة هامسة ثم يتحول إلى عبارات احتجاجية صريحة مثل "لسنا عبيد آبائهم". هذا التمرد التدريجي يرمز إلى بداية وعي الشعب باستبداد السلطة وإهانتها لوقيتهم وكرامتهم.

الدلالة الرمزية

تأخر بدء المسرحية: يرمز إلى استبداد السلطة وعدم اكتراثها باحترام وقت الجمهور

٣٥٣ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٥٤-٥٥.

٣٥٤ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٥٩.

٣٥٥ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٦١.

وحقوقهم.

"لسنا عبيد آبائهم": ترمز إلى رفض الشعب أن يُعامل كملكية خاصة للسلطة.

"أهو فندق أم مسرح!": ترمز إلى السخرية من تحول المؤسسات الثقافية إلى أدوات للتسلط.

الخلاصة

الاقتباس هو تصوير رمزي لبداية الثورة والتمرد الشعبي، حيث يدرك الجمهور أن ما يحدث ليس مجرد خطأ فني بل هو إهانة مقصودة من قبل السلطة.

تحليل الاقتباس الثاني: انتقاد العبارات الرسمية

يعبر الجمهور عن انزعاجه من خطاب المخرج الذي يقلل من شأنهم ويستخدم عبارات فضفاضة لتبرير الفشل. هذا النقد يظهر وعي الجمهور بأن الخطاب الرسمي يحاول التلاعب بمشاعرهم وتجاهل جوهر المشكلة.

الدلالة الرمزية

"ما أسهل انتقاء العبارات!": ترمز إلى نقد الخطاب السياسي الفارغ الذي يعتمد على البلاغة بدلاً من الحقيقة.

"عيب يا جماعة.. دعوهما يتابعان": ترمز إلى محاولة السلطة إسكات الأصوات المعارضة تحت غطاء "التهديب" أو "النظام".

الخلاصة

يصور الاقتباس انزعاج الشعب من عدم اكتراث السلطة بأرائهم، وأنهم أصبحوا يرفضون الخطاب الرسمي الذي لا يحترم عقولهم.

تحليل الاقتباس الثالث: الحماس للثورة

يروى عبد الغني قصة شاب تحمس لثورة في "قطر شقيق" لكنه بدلا من القتال، ذهب ليكتب عنها. هذا الاقتباس يسخر من التحمس السطحي وغير الفعال لبعض الشباب الذين يرون في الثورات مجرد مادة للكتابة أو الشهرة.

الدلالة الرمزية

"يكتب ثلاثة عشر سطرا": ترمز إلى الانتهازية السياسية واستغلال القضايا الوطنية لمآرب شخصية.

الخلاصة

هذا المقطع هو نقد لبعض النخب المثقفة التي تتعامل مع الثورات كحدث فني أو أدبي لا يتطلب التضحية الفعلية، مما يفضح عزلتهم عن واقع الأمة.

تحليل الاقتباس الرابع: الكرامة في مواجهة الخوف

يعكس هذا الحوار رفض الناس للجبن، ويظهر أنهم يرفعون شعارات الشجاعة والكرامة. يربطون بين الهوية (ابن ضيعتنا) والبرسالة، ويعتبرون الجبن "لعنة".

الدلالة الرمزية

"لا يكون ابن ضيعتنا من يخاف": ترمز إلى أن الهوية الوطنية مرتبطة بالشجاعة والمقاومة.
"ملعون إلى يوم القيامة كل جبان": ترمز إلى أن التخاذل ليس مجرد خيار خاطئ، بل هو
خطيئة كبرى.

الخلاصة

يظهر هذا المقطع أن الشعب يرى أن الكرامة الوطنية لا يمكن المساومة عليها، وأنها أعلى من
الحياة.

تحليل الاقتباس الخامس: تحمس القوم حتى الأطفال

بينما يهاجم عبد الله الجبن، يصور الكاتب الأطفال وهم يقلدون أصوات الحرب ويلعبون
لعبة القتال. هذا الاقتباس يوضح أن الوعي بالمقاومة ليس محصورا في الكبار فقط، بل
ينتقل إلى الأجيال الصغيرة، التي ترى الحرب كمصدر للتحمس لا الخوف.

الدلالة الرمزية

الأطفال الذين يقلدون أصوات الدوي: ترمز إلى أن الحرب أصبحت جزءا من وعي الأطفال،
وأنهم يتقبلونها كجزء من حياتهم.

لعبة الحرب: ترمز إلى أن المقاومة أصبحت جزءا من الهوية الثقافية للأطفال.

الخلاصة

يظهر هذا المقطع أن الشعب يمتلك إرادة قوية للمقاومة، وأن هذا الوعي ينتقل إلى الأجيال القادمة بشكل طبيعي.

تحليل الاقتباس السادس: الثبات في مواجهة العدو

يرفض عبد الله استقبال الفارين من القتال. ويوجه إليهم سؤالاً شديداً للتهمة: "هل تبحثون عن وكر تختبئون فيه؟". هذا يوضح موقفه الحازم الذي لا يقبل المذلة أو الهزيمة.

الدلالة الرمزية

"بيوتنا لا تفتح أبوابها للفرار": ترمز إلى أن الوطن ليس مكاناً للاختباء، بل هو ساحة للنضال. "لنتحصن ضد العار": ترمز إلى أن الكرامة أهم من الحياة.

الخلاصة

هذا المقطع هو دعوة صريحة للثبات على الحق ورفض الذل، ويؤكد أن كرامة الوطن لا يمكن المساومة عليها.

تحليل الاقتباس السابع عبد الله: - (صوته كدخان الحرائق) سأريهم أولاد الزانية.. سأريهم..

هذا الاقتباس يعبر عن الغضب الشديد والانفعال لدى ضحايا العدوان. يصف الكاتب صوت عبد الله بـ "دخان الحرائق"، مما يدل على أن قلبه يشتعل غضباً بسبب ما يرى من

دمار.

الدلالة الرمزية

"صوته كدخان الحرائق": ترمز إلى أن الغضب قد أصبح نارا تلتهم كل شيء، وأن القهر الذي يشعر به لا يمكن أن يختفي بسهولة.

"أولاد الزانية": ترمز إلى أن الشعب يرفض أن يرى العدو كقوة شرعية، بل كعدو غاشم لا أخلاق له.

الخلاصة

يظهر هذا المقطع أن العدوان الإسرائيلي لم يؤد فقط إلى خسائر مادية، بل أدى أيضا إلى غضب عارم قد يتحول إلى ثورة.

تحليل الاقتباس الثامن: محاولة عبد الله إبعاد شعور اليأس

في هذا الاقتباس، يواجه عبد الله الشعور باليأس لدى قومه. يحاول أن يحوله إلى طاقة إيجابية. ويدعوهم إلى التمسك بالأمل ومواصلة المقاومة.

الدلالة الرمزية

"صوت متمزق راعف": ترمز إلى عمق الألم والمعاناة التي يعيشها عبد الله.

"لا تشموا رائحة دمائم فتبرد حمانا": ترمز إلى أن تذكر الألم قد يعوق المقاومة، ويجب أن يواجه الغضب نحو العدو.

"غضبنا يجيش كالبحار العاصفة": ترمز إلى أن الغضب الكامن قد ينفجر في أي لحظة.

الخلاصة

يصور هذا المقطع محاولة عبد الله تحويل اليأس إلى أمل، والقهر إلى ثورة. ويؤكد أن الإرادة القوية هي السلاح الأقوى في مواجهة الأعداء.

الخاتمة العامة

التمرد الشعبي ليس حدثا مفاجئا، بل عملية طويلة تبدأ بخطوات صغيرة وتكبر تدريجيا حتى تصبح رفضا جماعيا للظلم. حتى الأمور البسيطة في الحياة اليومية، مثل تأخر عرض مسرحي أو الاستهانة بالناس، تظهر وعي المجتمع بالكرامة ورفض التعامل مع الناس ككائنات بلا قيمة. هذا الوعي هو أساس أي حركة ثورية لأنه يعطي الناس القدرة على المطالبة بحقوقهم. تلعب الشخصيات، خاصة الشباب، دورا مهما في الثورة، حيث يسعون للحرية واستعادة هويتهم. لكن الحماسة وحدها لا تكفي، بل تحتاج الثورة أيضا لتضحيات وأفعال حقيقية. وتؤكد النصوص أن الكرامة أهم من الحياة، وأن الثبات والشجاعة علامة على الانتماء الوطني، بينما الهروب والجبن عار لا يغتفر.

كما تظهر المسرحيات مشاركة الأطفال في مشاهد المقاومة، مما يدل على أن روح التمرد موجودة عند كل الأجيال. وتوضح أن حماية الوطن تحتاج للصمود، وأن الاستسلام يعني فقدان الكرامة.

وتعبر المسرحيات أيضا عن الغضب الناتج عن الاحتلال والظلم، وتحوله إلى قوة للتغيير.

وتظهر لحظات اليأس التي يمكن أن تصبح دافعا للاستمرار والصمود، كما نرى في شخصية "عبد الله".

بشكل عام، تقدم النصوص صورة واضحة لمسار الثورة: تبدأ بالرفض الفردي، ثم الانتقاد العلني، ثم الغضب الجماعي، وأخيرا الصمود حتى النهاية. وتوضح أن الحرية لا تُعطى بل تُنتزع، وأن المقاومة ضرورية للحياة بكرامة. المسرح هنا لا يسرد الأحداث فقط، بل يعكس حياة الناس ويظهر أن التمرد الشعبي هو الطريق الطبيعي للعدالة والحرية.

القضية السابعة: العلاقة بين السلطة والجماهير

رقم الاقتباس	الاقتباسات	رقم الصفحة	تفاصيل القضية
١	"أبو فرج:- حمل حماره كل ما في بيته من مؤونه. (...) إن الحمل ثقيل. وإنه أخطأ إذ حمل كل ما في بيته" ٣٥٦	٧٩	يحكي الكاتب قصة الحمار وصاحبه ليرمز إلى علاقة السلطة مع الجمهور
٢	"عبد الرحمن:- وبعضهم روى حكايات كأنها (...) من حديد، آلات تمشي وتتكلم ورصاصها لا يخطئ" ٣٥٧	٨٥، ٨٦	تصوير محاولة السلطة لتهديد جماهيرهم بأساطير كاذبة استغلالا بجهلهم وصفاء قلوبهم
٣	"المخرج:- (وكأنه وجد فرصة للانفجار، مهددا) وتتحدا (...) كل	٨٦	محاولة السلطة الحاكمة لإمالة الشعب إليها بوعود كاذبة بحتة

٣٥٦ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٧٩.

٣٥٧ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٨٥-٨٦.

الأحوال يساوي ألفا من حثالات أمثالكم" ٣٥٨		وتظاهر القوى الكاذبة وادعاء قوات الجيش المزيفة
٤	"العضو ١:- لا تنس أننا موظفون. ومن وظيفتنا نعيش" ٣٥٩	١٠٢ تصوير كبح السلطة جماهيرهم

تحليل الاقتباس الأول: قصة الحمار

يروى الكاتب قصة حمار أثقله صاحبه بالحمولة حتى سقط، فيغضب صاحبه ويجدف.
هذه القصة ترمز إلى العلاقة بين السلطة والجماهير.

الدلالة الرمزية

الحمار المحمل فوق طاقته: يرمز إلى الشعب الذي أثقلته السلطة بالمسؤوليات والأعباء دون
مراعاة لقدرته على التحمل.

"غضب محمد علي دبا وجدف": ترمز إلى غضب السلطة على الشعب عندما يعجز عن تلبية
مطالبها، وتوجيه اللوم إليه بدلا من تحمل المسؤولية.

الخلاصة

يصور الكاتب كيف أن السلطة لا تكثر بقدره الشعب على تحمل الأعباء، بل تلومه عندما
يفشل، مما يكشف عن علاقة استغلالية وغير عادلة.

٣٥٨ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٨٦.

٣٥٩ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٠٢.

تحليل الاقتباس الثاني: القصص الكاذبة عن العدو

النص: "عبد الرحمن:- وبعضهم روى حكايات كأنها الكذب، يا سبحان الله.. واحد أقسم أن لعساكر العدو أجنحة وأنهم يطيطون كالهداهد أو الدرغل ، أبو فرج:- وواحد قال إن جنود العدو ليسوا بشرا، وإنما آلات من حديد، آلات تمشي وتكلم ورصاصها لا يخطئ".

التحليل: يروي الناس قصصا مبالغاً فيها عن قوة العدو، كأنهم يطيطون أو أنهم آلات حديدية. هذه القصص ترمز إلى محاولة السلطة لتهديد جماهيرها بأساطير كاذبة استغلالاً بجهلهم وصفاء قلوبهم.

الدلالة الرمزية

"أجنحة" و"آلات من حديد": ترمز إلى إضفاء صفات خارقة على العدو لتبرير الهزيمة والهروب.

"حكايات كأنها الكذب": ترمز إلى الخطاب الإعلامي الرسمي الذي يبالغ في وصف قوة العدو لزرع الخوف واليأس في نفوس الشعب.

الخلاصة

يوضح الكاتب كيف تستخدم السلطة أساليب التضليل الإعلامي والخرافات لتبرير فشلها في حماية الشعب، مما يزيد من إحساس الناس بالضيق والارتباك.

تحليل الاقتباس الثالث: ادعاء القوة الكاذبة

يصور هذا الاقتباس محاولة السلطة الحاكمة لإمالة الشعب إليها بوعود كاذبة بحتة وتظاهر القوى الكاذبة. يتحدث المخرج بغضب عن بسالة "جندينا" الذي يساوى "مائة جندي من أية جنسية أخرى"، ويصف الشعب بـ "حتالات".

الدلالة الرمزية

"جندينا أشجع جندي في العالم": ترمز إلى الخطاب الرسمي الذي يبالغ في تصوير القوة العسكرية، وهي محاولة لإخفاء الهزيمة.

وصف الشعب بـ "حتالات": ترمز إلى احتقار السلطة للشعب وتوجيه الإهانة له عندما لا يصدق أكاذيبها.

الخلاصة

يكشف هذا المقطع ازدواجية السلطة التي تدعي القوة والشجاعة وفي الوقت نفسه تهين الشعب الذي من المفترض أن تمثله، مما يدل على انفصالها الكامل عن الواقع.

تحليل الاقتباس الرابع: كبح الجماهير

هذه العبارة تُستخدم لتذكير المتحدث بأنه مجرد موظف تابع للسلطة، وعليه أن يلتزم الصمت والطاعة. هذا التصريح يعكس الطريقة التي تكبح بها السلطة جماهيرها.

الدلالة الرمزية

"نحن موظفون": ترمز إلى أن الشعب لا يمتلك إرادة حرة، بل هو تابع للسلطة، وعليه الالتزام بالقواعد التي تفرضها عليه.

"ومن وظيفتنا نعيش": ترمز إلى أن السلطة تتحكم في حياة الناس الاقتصادية، وتستخدم ذلك كأداة للسيطرة عليهم.

الخلاصة

يصور هذا المقطع كيفية استخدام السلطة للتبعية الاقتصادية كوسيلة لإخضاع الشعب وإجباره على الصمت، مما يوضح أن السيطرة لا تتم بالقوة العسكرية فقط، بل بالضغط النفسي والاقتصادي أيضا.

الخاتمة العامة

توضح المسرحيات أن العلاقة بين السلطة والشعب غالبا صعبة ومعقدة. فالسلطة تحاول دائما السيطرة على الناس وتفرض عليهم مسؤوليات كبيرة أحيانا دون النظر إلى قدرتهم، كما يظهر في قصة الحمار الذي حمل فوق طاقته فسقط، ومع ذلك وُجه اللوم له وليس لصاحبه. هذا يوضح كيف يُثقل الناس بالواجبات ويُلامون عند الفشل.

كما تستخدم السلطة الخدع والحكايات الكاذبة لإخافة الناس، مثل تصوير العدو على أنه قوي جدا أو يمتلك قدرات غير حقيقية. أحيانا تدعي السلطة أنها قوية وشجاعة، لكنها في نفس الوقت تحقر الناس إذا لم يصدقوا كلامها، كما يظهر في وصف الشعب بـ"الحتالات".

أيضا تتحكم السلطة في حياة الناس من خلال المال والعمل وتجعلهم يعتمدون عليها، مما

يصعب عليهم التعبير عن رأيهم بحرية. توضح المسرحيات أن السلطة تستخدم كل الطرق للسيطرة، وأن وعي الناس وحده هو ما يمكن أن يكشف هذه الممارسات ويواجهها.

القضية الثامنة: خيانة العرب ونفاقهم السياسي

رقم الاقتباس	الاقتباسات	رقم الصفحة	تفاصيل القضية
١	"عزت:- بعد قليل صار منا. قال إنه فلاح مثلنا، ويحب رائحة (...) هم بعض حماة اللصوص" ٣٦٠	٩٧	العرب هم الذين يمهّدون الطريق للإسرائيل لاحتلال أراضي الفلسطينيين بدلا من التضامن معهم
٢	"المتفجع ٢:- لأن كان التبرير لعبة فإن الإدانة أيضا لعبة (...) الفقر والجهل وإرث طويل من العذاب والذل فكيف يمكن أن نتوقع منهم غير ذلك!" ٣٦١	١٠٦، ١٠٧	سخرية لعبة الإدانة والصرخة بنفاق العرب السياسي وبعدم تضامنهم مع المظلومين العرب الآخرين ورقودهم تحت بؤسهم بكل راحة لا يبالون بأحوال إخوتهم
٣	"المتفجع ٢:- (مشيرا بيده إلى الذين تكلموا) هوذا.. الفرق (...) شيئا.. لا أحد يعلمهم شيئا.. لا أحد يتذكر وجودهم إلا حين يريد أن يستغله" ٣٦٢	١٠٩	يطلق الكاتب بكل صراحة أن العرب لا يتضامنون مع المنبوذين المظلومين في بلاد فلسطين إلا حين يريدون أن

٣٦٠ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ٩٧.

٣٦١ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٠٦—١٠٧.

٣٦٢ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١٠٩.

			يستغلوهم
٤	"المتفرج ١:- (باندفاع) الشيء الأساسي هو أن عدوا مغتصبا (...) ثم بعد ذلك تسترخي لقيلولتك ولأحلام وردية عن الثورات والشعوب.. فهل أنا مخطئ؟" ٣٦٣	١١١	يتسائل الكاتب 'ماذا فعل الآخرون بما فهم الفنانون والكتاب والمفكرون والعلماء والدبلوماسيون والمحللون السياسيون في قضية فلسطين' مع أنهم ينتقدون الفلسطينيين في استراتيجية الحرب وثوراتهم ضد الأعداء
٥	"المتفرج ١:- (بقسوة، كأنما ينفس غضبا مكبوتا) نعم إني كذلك. (...) إني مسؤول. إنك مسؤول. كلنا مسؤولون. ما من أحد يستطيع أن يجد هذه المرة مخبأ من المسؤولية" ٣٦٤	١١٢	ينتقد الكاتب محاولة الآخرين من العرب وغيرهم لطرح المسؤوليات عن كواهلهم ووضعها على كواهل القوم المظلومين

تحليل الاقتباس الأول: حماة اللصوص

هذا الاقتباس يصور علاقة خيانة ونفاق سياسي بين الأنظمة العربية والشعب الفلسطيني.

حيث أن هناك قناعة بأن الحكام العرب لا يساعدون الشعب بل على العكس يمهّدون الطريق للاحتلال الإسرائيلي.

٣٦٣ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١١١.

٣٦٤ ونوس، سعد الله. حفلة سمر من أجل خمسة حزيران. دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٦٨. صفحة ١١٢.

الدلالة الرمزية

"حماة اللصوص": ترمز إلى الأنظمة العربية التي تتواطأ مع المحتل الإسرائيلي وتمنع الشعب الفلسطيني من استرجاع حقوقه وأرضه.

"الذين يجعلوننا كالحیوانات لا نعرف الشرق من الغرب": ترمز إلى سياسة التجهيل التي تتبعها السلطة العربية في إلهاء الشعب عن قضاياها المصيرية.

الخلاصة

هذا المقطع هو نقد صريح للأنظمة العربية، ويكشف تواطؤها مع الاحتلال ووقوفها عائقاً أمام الشعب الفلسطيني لاسترجاع حقه المسلوب.

تحليل الاقتباس الثاني: لعبة الإدانة

يصور الاقتباس نقاشاً حاداً بين المتفرجين، حيث ينتقدون "لعبة الإدانة" التي يمارسها البعض. يكشف هذا النقد عن النفاق السياسي لدى بعض العرب الذين يلومون الشعب على هزيمته، بينما هم أنفسهم لم يقدموا أي دعم أو مساعدة.

الدلالة الرمزية

"لعبة الإدانة": ترمز إلى النفاق السياسي لدى بعض العرب الذين يتهمون الشعب الفلسطيني بالضعف والهروب لتبرير موقفهم المتخاذل.

"رائحة عفنة": ترمز إلى فساد السياسات العربية وتخاذلها في دعم القضية الفلسطينية.

الخلاصة

هذا المقطع هو سخرية من النفاق العربي، ويوضح أن التبريرات التي يقدمها البعض لعدم المساعدة هي في الواقع إخفاء لنقص في الإرادة والشرف.

تحليل الاقتباس الثالث: المنبوذين

يصف المتفرج الفلسطينين بأنهم "مجهولون... منبوذون"، لا يتذكرهم أحد إلا عندما يريد "أن يستغله". هذا الاقتباس يعكس بوضوح مدى التهميش والإقصاء الذي عانى منه الشعب الفلسطيني من قبل الأنظمة العربية.

الدلالة الرمزية

"مجهولون... منبوذون": ترمز إلى حالة العزلة التي يعيشها الشعب الفلسطيني، حيث لا يعترف به أحد ولا يتضامن معه أحد.

"لا أحد يتذكر وجودهم إلا حين يريد أن يستغله": ترمز إلى أن الأنظمة العربية لا تهتم بالقضية الفلسطينية إلا عندما تريد استخدامها لتحقيق مكاسب سياسية.

الخلاصة

يكشف هذا المقطع بوضوح أن العرب لا يتضامنون مع المنبوذين والمظلومين في فلسطين إلا عندما يرون في ذلك مصلحة سياسية.

تحليل الاقتباس الرابع: البلاد المفتوحة الساقين

هذا الاقتباس يصور نقدا حادا للجيش العربية التي انهزمت بسهولة. يرى المتفرج أن البلاد لم تقاوم بل كانت "مفتوحة الساقين" للعدو، وأن هذا الانهزام السريع كان دليلا على ضعفها.

الدلالة الرمزية

"البلاد أمامه مفتوحة الساقين": ترمز إلى سهولة الانهزام وانهيار الدفاعات العربية أمام العدو.

"انخلعوا من الأرض بأسهل مما يبولون": ترمز إلى سرعة تخلي الجيش عن مواقعها.
"من السهل دائما أن نجد مهربا من المسؤولية": ترمز إلى أن التبرير بالضعف هو أسهل طريقة للتهرب من مسؤولية الهزيمة.

الخلاصة

هذا المقطع هو نقد للاستراتيجيات العسكرية العربية، التي فشلت في حماية البلاد، مما أدى إلى هزيمة مهينة.

تحليل الاقتباس الخامس: أنا أهاجم نفسي في المرأة

يصور هذا الاقتباس لحظة اعتراف قاس من المتفرج، حيث يعترف بأنه هو نفسه جزء من المشكلة. يقرأ المتفرج كتباً عن الثورات لكنه لم يشارك في أي منها، ويعترف بأنه جبان مثل غيره.

الدلالة الرمزية

"يجتروا الأحلام الوردية": ترمز إلى النخب المثقفة التي تعيش في الأوهام بعيدا عن الواقع.

"إني أهاجم نفسي في المرأة": ترمز إلى الوعي بالذنب، وأن اللوم يجب أن يوجه للنفس قبل أن يوجه للآخرين.

"كلنا مسؤولون": ترمز إلى أن مسؤولية الهزيمة لا تقع على عاتق طرف واحد، بل هي مسؤولية جماعية.

الخلاصة

هذا المقطع هو نقد ذاتي للمجتمع بأكمله، ويؤكد أن الهزيمة هي مسؤولية جماعية، وأن الجميع يجب أن يتحملوا مسؤولية فشلهم.

الخاتمة العامة

توضح الاقتباسات أن بعض الدول العربية لم تدعم الشعب الفلسطيني، بل ساعدت الاحتلال الإسرائيلي بطريقة غير مباشرة، كما يظهر في وصفهم بأنهم "حماة للصّوص". هذا يبيّن خيانة ونفاقا سياسيا، حيث تُترك القضية الفلسطينية بلا دعم ويُلهى الناس عن حقوقهم.

كما تظهر النصوص "لعبة الإدانة"، أي لوم الفلسطينيين على ضعفهم وفشلهم، بينما العرب أنفسهم لا يقدمون أي مساعدة، مما يعكس التخاذل والنفاق. أحيانا يبدو الشعب

الفلسطيني منبوذا ومجهولا، ولا يتذكره أحد إلا لمصلحته الشخصية.

وتنتقد المسرحيات أيضا ضعف الجيوش العربية التي انهزمت بسهولة، ومحاولات البعض تبرير الهزيمة لتجنب المسؤولية.

في النهاية، يدعو الكاتب إلى الوعي الذاتي، حيث يعترف كل فرد بأنه جزء من المشكلة، وأن الهزيمة مسؤولية الجميع وليست على شخص واحد فقط.

باختصار، تكشف النصوص خيانة ونفاق بعض العرب، وتوضح أن النصر يحتاج إلى التضامن وتحمل المسؤولية بعيدا عن التبريرات والأوهام.

خاتمة الباب الرابع

تُظهر مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران" بوضوح عمق رؤية سعد الله ونوس، حيث لم يتناول النكسة كخسارة عسكرية فقط، بل كأزمة عميقة في الوعي والفكر العربي. لقد كرّس هذا الباب لتحليل هذه الأزمة؛ فبعد أن قدّم الفصل الأول ملخص أحداث المسرحية وسياقها، قام الفصل الثاني بتحليل القضايا الاجتماعية المتأصلة كالاغتراب وأزمة الهوية، ثم ركّز الفصل الثالث على كشف القضايا السياسية وتفاصيل الاستبداد، مؤكدة أن العمل هو دعوة للنهوض واليقظة. فقد كشفت المسرحية كيف يتجلى الاستبداد في صور متعددة تتجاوز القرار السياسي؛ من الإهمال والتبريرات الكاذبة (كما في مشهد الصفارات المعطلة)، إلى القمع النفسي المباشر الذي يحوّل الناس إلى مجرد أدوات بلا إرادة تحت سلطة المخرج. إن استخدام ونوس لرموز مثل الألسنة المقطوعة والعقول المرمية يجسّد بوضوح فقدان الإنسان لحقه الأساسي في الكلام والتفكير، في ظل سلطة تستغل مآسي الشعوب لتحقيق مصالحها.

تُوضح المسرحية أن الاستبداد ليس مجرد حُكم سيئ، بل هو نظام قمع شامل يؤثر على المجتمع والنفس والفكر، ويهدف إلى إفراغ الناس من وعيهم وشل قدرتهم على الرفض. لكن الكاتب يُظهر التناقض بين الجماهير الواعية التي تريد التمرد وبين السلطة. هذا التناقض يؤكد أن المقاومة ضرورية ومستمرة لحماية الكرامة الإنسانية. إن المسرحية قدّمت النكسة على أنها أزمة فكرية كشفت كذب الحكومات. وهي تؤكد أن المقاومة الفلسطينية ليست مجرد خيار سياسي، بل هي حاجة أساسية للحفاظ على الوجود ومعنى الحياة.

وفي سياق مواز، أبرزت المسرحية مفهوم الوحدة العربية كشرط أساسي للتحرر، وبَيّنت أن التخاذل والانقسام هما سبب الهزائم، كما تؤكد أن التغيير السياسي الحقيقي لا يبدأ بالسلاح وحده، بل بيقظة الوعي الجمعي والإيمان الراسخ بحق الإنسان في الحرية. وفي ختام هذا الباب، يتبين أن مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران" قدّمت تحليلاً نقدياً شاملاً يربط القضايا الاجتماعية بالسياسية في نسيج واحد من الوعي والمقاومة. إنها عمل يمزج بين الفن والفكر والالتزام، ويؤكد أن الحرية لا تُمنح، بل تُنتزع بالوعي والصمود المتواصل. وبذلك، تبقى المسرحية شاهداً حياً وإنسانياً على لحظة مفصلية في تاريخنا، ودعوة مستمرة للنهوض والتغيير.

الخاتمة

يعدّ سعد الله ونوس من أبرز المسرحيين العربيين، وقد حاول من خلال كتاباته لأن يثير وعي المجتمع ويُلّامس قضايا العميقة. فقد جاءت أعماله المسرحية معبّرة عن المشكلات التي واجهتها الأمة العربية، خاصة بعد هزيمة ١٩٦٧، إذ سلّط الضوء بأسلوب فني رمزي عميق على معاناة الناس من الأزمات الاجتماعية والسياسية. وقد استخدم ونوس فنه ليُجعل من المسرح وسيلة للتفكير والنقد والتغيير، لا مجرد أداة للترفيه أو التسلية فقط. وتظهر هذه الرؤية بوضوح في مسرحيته "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران"، التي جسّد فيها وعيه النقدي، وسعى من خلالها إلى تنبيه الجمهور لأسباب التدهور العربي ودعوتهم إلى إدراك الواقع والعمل على تغييره.

تناول الباب الأول كيف بدأ المسرح العربي وتطور تحت تأثير المسرح الإغريقي والأوروبي، بدءاً من تجربة مارون النقاش في لبنان، ثم ازدهار المسرح في مصر، وصولاً إلى المسرح السوري على يد أحمد أبو خليل القباني وتأسيس المسرح القومي في الخمسينيات. وأوضح أن المسرح العربي الحديث تأثر بالأفكار الكبرى مثل القومية والوجودية والماركسية، وجعل من نفسه وسيلة لطرح القضايا السياسية والاجتماعية المهمة مثل الحروب والفساد والقضية الفلسطينية.

لم يكن سعد الله ونوس مجرد كاتب مسرحي، بل كان مفكراً ومثقفاً آمن بأن المسرح يجب أن يدفع الناس للتفكير ويزيد وعيهم بواقعهم وقدرتهم على مواجهة الصعوبات. مرت تجربته

بمراحل متنوعة، من مرحلة الرمز والأسطورة إلى مرحلة النضج التي أطلقتها هزيمة ١٩٦٧، فصار مسرحه أقرب إلى الناس وأكثر اتصالاً بحياتهم وتناقضاتهم. تميزت تجربته بتنوع الأساليب الفنية، مثل كسر الجدار الرابع، واستدعاء الحكواتي، والمزج بين الفصحى والعامية، إضافة إلى استخدام السخرية والتاريخ والأسطورة، وهذه التقنيات لم تكن للزينة، بل وسيلة لفتح وعي الجمهور وجعله شريكاً في العمل المسرحي، لا متفرجاً صامتاً. ومن هنا يتجسد مفهوم "مسرح التسييس" الذي يهدف إلى تنمية الوعي ونقد السلطة وفضح القمع. ركزت الدراسة على القضايا السياسية والاجتماعية باعتبارها المحور الأساسي، وأظهر التحليل أن هناك علاقة قوية بين القمع السياسي والأزمات الاجتماعية. فقد بين ونوس أن الاستبداد والجور هما الجذور التي تتفرع منها مشكلات الفقر والبطالة والتمييز ضد المرأة. وكشف كيف يجعل الحاكم المستبد المجتمع خائفاً ومنافقاً، مستخدماً الرموز والتراث ليؤكد أن الجور نظام مترابط. وكان هدف ونوس إيقاظ وعي الناس ودفعهم إلى رفض الواقع غير العادل والسعي للتحرر.

كما ألقى ونوس مسؤولية استمرار الأزمة على أطراف أخرى غير السلطة، مثل المثقف الصامت والجمهور الخاضع، إذ اعتبر صمتهما نوعاً من الشراكة في استمرار الظلم. ومن خلال طرح قضيتي الهوية والانتماء، دعا إلى التمرد على الجمود السياسي والانقسام الاجتماعي، ورأى أن التغيير يبدأ من وعي الفرد ومشاركته الحقيقية في الحياة العامة. هذا المسرح هو في جوهره مسرح وعي وتحريض ضد القمع والتخلف، لأنه لا يكفي بعرض المسألة، بل يدعو إلى المشاركة في تغييرها.

أما مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران"، فكانت أكثر من مجرد عمل فني، إذ شكلت وثيقة تاريخية وفكرية ترفض التزييف وتبحث عن معنى الهزيمة في تفاصيل الواقع اليومي. ألغت المسرحية الحواجز بين الخشبة والصالة لتؤكد أن المسرح بعد الهزيمة ليس مكانا للتسلية، بل ساحة حقيقية للحوار والمواجهة. وقدمت شكلا جديدا من المسرح الذي يجعل النقاش الديمقراطي جزءا من العرض لتفاعل الجمهور مع الفكرة.

تناولت المسرحية قضايا مؤلمة مثل الهجرة والاغتراب التي يعيش فيها الشعب الفلسطيني، وكشفت آثار فقدان الأرض والبيت، مظهرة غربة مزدوجة في الخارج بترك الوطن، وفي الداخل بفقدان الصلات الإنسانية. صورت معاناة التهجير بكل تفاصيلها المؤثرة، وأكدت أن الصمود ينبع من التمسك بالماضي والذاكرة رغم قسوة المنفى.

كما ركزت المسرحية على موضوع الهوية والانتماء، وطرحت سؤالين عميقين: من نحن؟ ولماذا؟ لتجعل المجتمع الفلسطيني يواجه ذاته. أكدت أن الهوية ليست شعورا عابرا، بل عملية مستمرة تتكون من الوعي بالتاريخ والثقافة والعمل الجماعي، وأن التراث الأدبي جزء أساسي منها. فالانتماء الحقيقي يقوم على التوازن بين الدفاع عن الحقوق والالتزام بالقيم الأخلاقية. وهكذا تعلمنا المسرحية أن الهوية والانتماء مشروع دائم متصل بالأرض والتاريخ والثقافة، يقوم على وعي الإنسان وسؤاله عن ذاته.

أوضحت المسرحية أيضا أن الهزيمة لم تكن فقدان أرض فقط، بل كانت انكسارا في النفس والمجتمع، نشأ عنه توتر وقلق شديدا. وحذرت من خطر الغرق في الخوف إذا لم يتم تفكيكه لأنه يتحول إلى طاقة سلبية مدمرة. لكنها فتحت نافذة للأمل من خلال التذكير

بالقيم الباقية، وأكدت أن الإرادة والكرامة والذاكرة يمكن أن تكون أساساً لبناء التوازن من جديد.

وفي رؤية أشمل، كشف ونوس عن صور الاستبداد المختلفة مثل الإهمال والكذب والقمع النفسي واستغلال السلطة لآلام الناس. استخدم رموزاً قوية مثل الألسنة المقطوعة والعقول المرمية ليعبر عن القمع الشامل الذي يجعل الإنسان مجرد أداة. وقد قدّم الصراع العربي الإسرائيلي كقضية هوية وكرامة ووجود، لا مجرد حرب، مبيناً مأساة الشعوب وعجز الحكومات، ومؤكداً أن الأمل في المقاومة لا يزال قائماً.

وفي النهاية شدد ونوس على أن التغيير لا يتحقق بالسلح فقط، بل يبدأ من الوعي والإرادة الحرة. فالمقاومة عنده ليست فعلاً سياسياً فحسب، بل هي جوهر الوجود الإنساني. والفرن الأصل يصبح سلاحاً روحياً يبني وعياً جديداً ويكسر الركود. بينت مسرحياته أن التمرد الشعبي لا يأتي فجأة، بل ينمو من الوعي بالكرامة والحرية التي تُنتزع ولا تُمنح، وأن المقاومة ضرورة للحياة بكرامة. وجه ونوس نقده الشديد للتخاذل والنفاق السياسي في بعض الدول العربية، مؤكداً أن النصر الحقيقي يحتاج إلى وعي جماعي ووحدة حقيقية، فالوحدة العربية هي قلب القضية الفلسطينية، وفلسطين هي قضية وجود أمة بأكملها.

نتائج البحث

- أوضحت الدراسة أن سعد الله ونوس عرض الواقع العربي من خلال نظرة نقدية واعية كشفت مشكلات التخلف والاستبداد والاغتراب. واستخدم وسائل فنية متعددة مثل الرمزية والمفارقة والسخرية واستحضار التاريخ والتراث، ليجعل المسرح وسيلة لتساؤل الناس حول واقعهم لا مجرد روايته.
- اهتم ونوس بقضايا الفقر والطبقية والبطالة ودور المرأة، مبرزاً ارتباطها الوثيق بالأممات السياسية. وقد مثّلت أعماله صورة صادقة للمجتمع العربي بعد النكسة، حين تراجعت الثقة بالسلطة وبرزت الحاجة إلى وعي جماعي ومقاومة فكرية.
- بيّنت الدراسة أن ونوس قدّم نقداً واضحاً لطبيعة الاستبداد في العالم العربي، وركّز على العلاقة بين الحاكم والشعب. استخدم الرموز السياسية والتاريخية ليكشف وسائل القمع وخداع الوعي، وجعل المسرح ساحة للنقاش والمساءلة الفكرية.
- أظهرت النتائج أن كسر الإيهام واستخدام الراوي والحوار المباشر كانت من أبرز الأساليب التي جعلت الجمهور يشارك في الفعل المسرحي. وساعدت هذه التقنيات على تعزيز التفكير النقدي وتحويل المشاهدة إلى مشاركة وتحليل لا إلى تلقي سلبي.
- أوضح ونوس أن أزمة الهوية في المجتمع العربي تنبع من غياب الحرية وضعف الوعي. ومن خلال شخصيات تواجه الاغتراب والضيق، طرح تساؤلات حول معنى الانتماء، مؤكداً أن الوعي بالذات هو الطريق لمواجهة الهزيمة.
- أثبت البحث أن مسرحية حفلة سمر من أجل خمسة حزيران تمثل مرحلة مهمة في

تحوّل فكر ونوس نحو المسرح السياسي التفاعلي. فهي لم تكتف بعرض الهزيمة، بل جعلت الجمهور يشارك في مناقشة أسبابها ونتائجها، لتصبح نموذجا لمسرح يسعى إلى إحياء الوعي النقدي وتحفيز المشاركة الاجتماعية والسياسية.

- توصلت الدراسة إلى أن السخرية عند سعد الله ونوس ليست مجرد تهكم، بل أداة نقدية عميقة للتعبير عن رفض الواقع السياسي والاجتماعي المؤلم وتحفيز الجمهور على التفكير والمشاركة. وقد جمعت مسرحياته، مثل حفلة سمر من أجل خمسة حيران، بين الحزن والضحك المؤلم، بما يعزز الوعي النقدي.
- أشارت الدراسة إلى أن الرموز التراثية في مسرح ونوس أداة فنية تمنح المسرح بعدا ثقافيا ومعنوياً، وتعيد توظيف الرموز العربية والإسلامية ضمن سياق معاصر لتصبح جزءاً من الهوية الحية، وتتيح للجمهور فهم الواقع من منظور تاريخي وثقافي.
- بينت الدراسة أن الأمل حاضر في أعمال ونوس رغم سوداوية المشهد، وأن الوعي الجماعي والمقاومة يشكلان أساس التغيير. وأشارت إلى أن الأمل يعمل كقوة تحفز الجمهور على مواجهة القهر واستعادة الفعل الجمعي.

التوصيات والاقتراحات

بناء على النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة، يقدم الباحث التوصيات والاقتراحات

التالية:

١. تعزيز دراسة المسرح العربي بوصفه أداة نقدية وثقافية تكشف بنية المجتمع

والسياسة، مع توظيف مناهج متعددة لتحليله.

٢. دراسة تأثير مسرح ونوس على الأجيال اللاحقة.

٣. تشجيع الدراسات المقارنة بين المسرحيين العرب للكشف عن تنوع التجارب والرؤى

في معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية.

٤. تطوير المناهج الأكاديمية لدمج المسرح النقدي ضمن التعليم الجامعي والمدرسي، لما

له من دور في تنمية الوعي.

٥. تفعيل مسرح التسييس الذي قدمه ونوس كورشة عمل في الجامعات بهدف تدريب

الطلاب على التحليل النقدي للواقع.

٦. دراسة صورة المرأة في المسرح السياسي العربي رمزا للمقاومة وكاشفة لخطاب الهيمنة

الذكورية.

٧. دراسة خطاب السلطة في المسرح العربي بعد النكسة من خلال مقارنة أعمال سعد

الله ونوس والمسرحيين الآخرين للكشف عن تنوع تمثيلات النقد السياسي.

المصادر والمراجع

١. ابن أيوب، محمد. "العناصر المسرحية الأدبية والفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي". (2014) *Dakra Numero 03* "جامعة ورقلة". 8/6/2016.
٢. ابن زيدون، عبد الرحمن. *قضايا التنظير للمسرح العربي منذ البداية إلى الامتداد*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٢ م.
٣. أبو الرضا، سعد. *فن الدراما، اللغة والوظيفة*. القاهرة: منشأة المعارف، د.ت.
٤. أبو الرضا، سعد. *الكلمة والبناء الدرامي*. بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٨٨.
٥. أبو زيد، أحمد. *البناء الاجتماعي*. ط ٣. الإسكندرية، ١٩٦٥ م.
٦. أبو شنب، عادل. "أبو خليل القباني، عبد الوهاب أبو السعود". *مجلة المعرفة السورية*، ع ٣٤، كانون الأول ١٩٦٤.
٧. أبو شنب، عادل. *بواكير التأليف المسرحي في سورية*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٨.
٨. أبو هيف، عبد الله. *التأسيس*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٩.
٩. أبو هيف، عبد الله. *الإنجاز والمعاناة، حاضر المسرح العربي في سوريا*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٨.
١٠. أحمد فلاح. "المشكلة الاجتماعية في مجتمع الإمارات: دراسة ميدانية من وجهة نظر المبحوثين". جامعة الكويت، ٢٠٠٣ م.
١١. أحمد سخسوخ. *اتجاهات في المسرح الأوروبي المعاصر*. الهيئة المصرية للكتاب،

٢٠٠٥.

١٢. إبراهيم، حمادة. معجم المصطلحات الدرامية. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٥ م.

١٣. إبراهيم، حمادة. من حصاد الدراما والنقد. الهيئة المصرية العامة للكتاب،

١٩٨٧.

١٤. إسحق، أديب. الدرر. بيروت: المطبعة الأدبية باعتناء شقيقه عوني إسحق،

١٩٠٩.

١٥. إسماعيل، إسماعيل فهد. الكلمة - الفعل في مسرح سعد الله ونّوس. ط ١.

بيروت: دار الآداب، ١٩٨١ م.

١٦. إسماعيل، سيد علي. جهود القباني المسرحية في مصر. دمشق: وزارة الثقافة،

٢٠٠٨.

١٧. ألكسان، جان. التشخيص والمنصة. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب،

١٩٨٩ م.

١٨. بدوي، محمد. "تجليات التغريب في المسرح العربي - قراءة في سعد الله ونّوس."

مجلة فصول، مج ٢، ع ٣، أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٢ م، القاهرة: الهيئة العامة

المصرية للكتاب.

١٩. بريشت، برتولد. نظرية المسرح الملحمي. ترجمة جميل نصيف. بيروت: عالم

المعرفة.

٢٠. بلبل، فرحان. المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة. دمشق: وزارة الثقافة،

١٩٨٤.

٢١. البنزرتي، أشرف. "ملخص أحداث مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر."

موسوعة طلاب المدارس. mawsoaschool.net. تم الاطلاع في [يوم شهر سنة].

٢٢. بوشعير، الرشيد. "اشكالية الإقتباس في مسرح سعد الله ونوس. مسرحية

الإغتصاب نموذجاً. "مجلة دراسات، مج ٢٤، ١٩٩٧ م، عمان: الجامعة الأردنية.

٢٣. الحكيم، زياد. "المسرح والفنون الأدبية الأخرى. الأنطولوجية. 27 يناير ٢٠١٧

م. تم الاطلاع في ٢١ تشرين الأول ٢٠٢٤،

<https://alantologia.com/blogs/14636/>

٢٤. حسن حنفي. التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم. بيروت: دار التنوير،

١٩٨١.

٢٥. حسن علي المخلف. توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد

الله ونوس. ط ١. دمشق: الأوائل، ٢٠٠٠.

٢٦. حسين، محمد عبد الله. ظاهرة الانتظار في المسرح النثري. القاهرة: الهيئة

المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

٢٧. درويش، علاء. "مشكلة البطالة وآثارها الاجتماعية في المجتمعات المأزومة."

٢٠٢٠ م.

٢٨. الدسوقي، عمر. المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها. ط ٥. القاهرة: دار الفكر

العربي، د.ت.

٢٩. الذهبي، إدريس. "المسرح عند سعد الله ونوس. "مؤسسة أطلس الفكر.

atitheatre.ae، ٢٠٢٠. تم الاطلاع في [يوم شهر سنة].

٣٠. ذياب، رايح. الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك سعد الله ونوس دراسة

بنيوية. مذكرة ماجستير. جامعة الحاج لخضر باتنة، ٢٠١٨-٢٠١٩.

٣١. ذياب، رايح. "الالتزام في مسرحية الاغتصاب لسعد الله ونوس. "مجلة دراسات

وأبحاث في العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج ١٥، ع ٢، ٢٠٢٣، ص ٣١٥-٣٢٤.

٣٢. رشدي، رشاد. فن كتابة المسرحية. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨

م.

٣٣. رضا بن صالح وقيس الحمامي. المسرح العربي بين التجريب والتغريب، قراءة في

مسرح سعد الله ونوس. تونس: الدار المغاربية، ٢٠٠٨.

٣٤. الرويني، عبلة. "السؤال الديمقراطي في مشروع سعد الله ونوس. "مجلة فصول،

ع ١، مج ١٦، صيف ١٩٩٧، ص ٤٠٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٣٥. رياض عصمت. بقعة ضوء، دراسات تطبيقية في المسرح العربي. ط ١. دمشق:

منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٢.

٣٦. الزياد، أحمد حسن. تاريخ الأدب العربي. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع

والنشر، د.ت.

٣٧. زيدان، جرجي. تاريخ آداب اللغة العربية. 4 أجزاء. دار الهلال، ١٩١١.

٣٨. سرحان، سمير. المسرح والتراث. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩.

٣٩. سلام، محمد زغلول. المسرح والمجتمع في مائة عام. الإسكندرية: منشأة المعارف، د.ت.

٤٠. سومر، شحادة. "لماذا سعد الله ونّوس؟" العربي الجديد. 27 مارس ٢٠٢٢. www.alaraby.co.uk/culture/ لماذا-سعد-الله-ونّوس؟. تم الاطلاع في [يوم شهر سنة].

٤١. سيد علي إسماعيل. أثر التراث العربي في المسرح المعاصر. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.

٤٢. شوارت كريفش. صناعة المسرحية. ترجمة عبد الله الدباغ. بغداد: دار المأمون، ٢٠١٠ م.

٤٣. شوكت، محمود حامد. الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث. ط٣. القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٧٠.

٤٤. الشيخ حسن، فضل خليل. "شخصية الفلسطيني والآخر في مسرحية الاغتصاب لسعد الله ونّوس." مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، مج ٢٠، ع ١، ٢٠١٢ م.

٤٥. صابر، علي. "المسرحية نشأتها، ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها." التراث الأدبي، ٢٠٠٩.

٤٦. صالح، فخري. "مسرح سعد الله ونّوس." مجلة فصول، ع ١، مج ١٤، ربيع ١٩٩٥، ص ٣٣١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤٧. صالح لمباركية. المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية. الجزائر: دار الهدى، ١٩٧٨.
٤٨. صليحة، نهاد. التيارات المسرحية المعاصرة. ط١. مصر: هلا للنشر والتوزيع، ١٩٩٩.
٤٩. ضيف، شوقي. الأدب العربي المعاصر في مصر. ط١٠. دار المعارف، ١٩٩٢.
٥٠. ضيف، شوقي. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار المعارف، ١٩٥٦.
٥١. عادل، كامل. "الجانب الأخلاقي في مسرحية حفلة سمر من أجل خمسة حزيران". مجلة الأجيال. 10 حزيران ١٩٧٢ م، بغداد: وزارة الإعلام.
٥٢. عبود، مصطفى. سعد الله ونوس في مرآة النقد. دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٨ م.
٥٣. عبد الله العروي. العرب والفكر التاريخي. بيروت: دار الحقيقة، ١٩٧٣.
٥٤. عبد الله البوصيري. حول فاعلية المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري. ط١، طرابلس، ١٩٨٤.
٥٥. عزام، محمد. مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي. ط١. دمشق: دار علاء الدين، ٢٠٠٣ م.
٥٦. العشماوي، محمد زكي. المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة. بيروت: دار النهضة العربية.
٥٧. العشماوي، محمد زكي. الأدب وقيم الحياة المعاصرة. بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٠.

٥٨. العظمة، صادق. *النقد الذاتي بعد الهزيمة*. بيروت: دار الطليعة، ١٩٦٨.
٥٩. عصمت، رياض. *بقعة ضوء (دراسات تطبيقية في المسرح العربي)*. ط٢. دمشق: منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية، ٢٠٠٢ م.
٦٠. عطية، حسن. "إرهاصات تجريبية في أعمال سعد الله ونّوس الأولى - صراع الذات التاريخية والثقافية". *مجلة المسرح*، ع ١٦٥-١٦٦، أغسطس - سبتمبر ٢٠٠٢ م، القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب.
٦١. العطية، رضا. "مسرح سعد الله ونّوس: قراءة سيميولوجية". *Langue Arabe*. langue-arabe.fr. [يوم شهر سنة].
٦٢. علقم، صبحة أحمد. *المسرح السياسي عند سعد الله ونّوس*. عمّان: أمانة عمان، ٢٠٠٢ م.
٦٣. علي الراعي. *المسرح في الوطن العربي*. ط٢. الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ١٩٧٨.
٦٤. علي زايد عشري. *استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر*. القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٧.
٦٥. علي عقلة عرسان. *سياسة في المسرح*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٨.
٦٦. العمري، حسين المنصور. *إشكالية التناسل مسرحيات سعد الله ونّوس*. أنموذجاً. 2023.
٦٧. عماد صليحة. *المسرح بين الفن والفكر*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،

١٩٨٥.

٦٨. الغزي، كامل حسين مصطفى الحلبي. نهر الذهب في تاريخ حلب. ج ٣. حلب:

المطبعة المارونية، ١٩٢٦م.

٦٩. غصب، مروان. دراسات في المسرح السوري. حمص: منشورات جامعة البعث،

٢٠٠٥م.

٧٠. غنيم، غسان. المسرح السياسي في سورية. دمشق: دار علاء الدين، ١٩٩٦.

٧١. غنيمي هلال، محمد. الأدب المقارن. ط٢. بيروت: دارالعودة، ١٩٩٩م.

٧٢. غنيمي هلال، محمد. النقد الأدبي الحديث. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة

والنشر، ٢٠٠١م.

٧٣. فاروق عبد القادر. رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة. ط١. بيروت: دار

الآداب، ١٩٩٠.

٧٤. فخري البارودي. مذكرات البارودي. ج ١. دمشق: دار الحياة، ١٩٥١.

٧٥. فوزي عطوي. أحمد شوقي، شاعر الوطنية والمسرح والتاريخ. ط١. بيروت: دار

الفكر العربي، د.ت.

٧٦. القط، عبد القادر. من فنون الأدب المسرحية. بيروت: دار النهضة العربية،

١٩٧٨.

٧٧. كمال الدين، حسين. المسرح والتغيير الاجتماعي في مصر. ط١. القاهرة: الدار

المصرية اللبنانية، ١٩٩٢.

٧٨. الكواكبي، عبد الرحمن. طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد. بيروت: دار

القلم، ٢٠٠٦.

٧٩. مار جوري بولتن. تشريح المسرحية. ترجمة دريني خشبة. القاهرة: الأنجلو

مصرية، ١٩٦٢.

٨٠. ماركس ملتون. المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها. ترجمة فريد مدور. ط١. دار

الكتاب العربي، ١٩٦٥.

٨١. محمد حمو، حورية. تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا

ومصر. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩ م.

٨٢. محمد مندور. الأدب وفنونه. ط٣. القاهرة: نهضة مصر، ٢٠٠٥.

٨٣. محمد مندور. مسرحيات شوقي. القاهرة: نهضة مصر، د.ت.

٨٤. محمد يوسف نجم. المسرحية في الأدب العربي الحديث. ط٣. بيروت: دار

الثقافة، ١٩٨٦.

٨٥. مجموعة المحررات السياسية والمفاوضات الدولية عن سوريا ولبنان من سنة

١٨٤٠ - ١٩١٠ م. 3 م. تعريب فيليب الخازن. بيروت: دار الرائد اللبنانية، ١٩٨٣ م.

٨٦. محبك، أحمد زياد. حركة التأليف المسرحي في سوريا. دمشق: منشورات اتحاد

الكتاب العرب، ١٩٨٢.

٨٧. مدحت الحيار. النص الأدبي من منظور اجتماعي. د.ط. ٢٠٠١.

٨٨. مجدي وهبة وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط٢.

بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤.

٨٩. المشاقبة، عدنان علي، ويحيى سليم عيسى. "الرؤية السياسية للقضية

الفلسطينية في مسرح سعد الله ونوس." مجلة جامعة الأردنية، ص ٣.

٩٠. مهبوبي، عثمان. جماليات التناص في مسرح سعد الله ونوس. أطروحة دكتوراه.

جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ٢٠٢١-٢٠٢٢.

٩١. موسي، خليل. المسرحية في الأدب العربي الحديث. دمشق: منشورات اتحاد

الكتاب العرب، ١٩٩٧.

٩٢. نديم معلا، محمد. الأدب المسرحي في سوريا نشأته وتطويره. دمشق: مؤسسة

الوحدة، ١٩٨٢م.

٩٣. نجم، أحمد. "الاغتصاب بين الكتاب والقارئ." مجلة الهدف، ع ١١٠١٢،

١٩٩١م، دمشق.

٩٤. نجم، يوسف محمد. المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٧٤٧ - ١٩١٤. ط ٢.

بيروت: دار الثقافة.

٩٥. نصر الدين البهرة. أحاديث وتجارب مسرحية. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب

العرب، ١٩٧٧.

٩٦. نوفل، لزيريت مصطفى. القضايا والمشكلات الاجتماعية المعاصرة. 2014 م.

٩٧. نضال الشمالي. الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية

العربية. ط ١. الأردن: عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٦.

- ٩٨ . هناء عبد الفتاح. "سعد الله ونوس مبدع هويتنا المسرحية". مجلة إبداع، ع ٤ و٥، (أبريل ومايو ١٩٩٧).
- ٩٩ . هندشيري، إيمان. الموروث التاريخي في مسرح سعد الله ونوس. مذكرة ماجستير. جامعة باجي مختار عنابة، ٢٠١١-٢٠١٢.
- ١٠٠ . هلال، محمد غنيمي. الأدب /المقارن. ط٢. بيروت: دارالعودة، ١٩٩٩ م.
- ١٠١ . وطفاء حمادي. الخطاب المسرحي في العالم العربي. ط١. الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٨.
- ١٠٢ . ونوس، سعد الله. "بيانات لمسرح عربي جديد". بيانات لمسرح عربي جديد. مج ٣. دمشق: دار الأهالي، ١٩٩٦ م.
- ١٠٣ . ونوس، سعد الله. بيانات لمسرح عربي جديد. بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٨٨.
- ١٠٤ . ونوس، سعد الله. الاغتصاب. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٠ م.
- ١٠٥ . ونوس، سعد الله. رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة. بيروت: دار الآداب، د.ت.
- ١٠٦ . ونوس، سعد الله. سعد الله ونوس يتحدث للأسبوع العربي. الأسبوع العربي، ع ٣٩، حزيران ١٩٧١ م، بيروت.
- ١٠٧ . ونوس، سعد الله. سهرة مع أبي خليل القباني. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٠.
- ١٠٨ . ونوس، سعد الله. فصد الدم ومسرحيات ثنائية - المقهى الزجاجي. ط٢. بيروت: دار الآداب، حزيران ١٩٨١ م.
- ١٠٩ . ونوس، سعد الله. فصد الدم ومسرحيات ثانوية. ط١. بيروت: دار الآداب،

١٩٩٤.

١١٠. ونوس، سعد الله. *الفيل يا ملك الزمان*. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣.

١١١. ونوس، سعد الله. *حفلة سمر من أجل خمسة حزينان*. بيروت: دار الأدب

الليمانية، ١٩٧٧م.

١١٢. ونوس، سعد الله. *الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس*.

١١٣. ونوس، سعد الله. *مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى*. ط٢. بيروت: دار

الآداب، حزيران ١٩٨١م.

١١٤. ونوس، سعد الله. *المقهى الزجاجي*. بيروت: دار الآداب، ١٩٩١.

١١٥. ونوس، سعد الله. *الملك هو الملك*. بيروت: دار الآداب، د.ت.

١١٦. ونوس، سعد الله. *منمنمات تاريخية*. ط٢. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤.

١١٧. ونوس، سعد الله. *مغامرة رأس المملوك جابر*. ط٢. بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤.

١١٨. ونوس، سعد الله. *هو/مش ثقافية*. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢.

١١٩. الوردي، جواد. *المسرح والفكر العربي المعاصر: مسرح سعد الله ونوس*

أنموذجيا. " ٢٨ أغسطس ٢٠٢٣. almandour.tv/ المسرح-والفكر-العربي-

المعاصر-مسرح-سعد. تم الاطلاع في [يوم شهر سنة].

١٢٠. يحيى البشتاوي. *المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي*. ط٤. الأردن:

دار الكندي، ٢٠٠٤.

١٢١. يونس، أحمد قتيبة. *البناء الدرامي في مسرحيات سعد الله ونوس*. رسالة

ماجستير غير منشورة. جامعة الموصل، كلية التربية، ١٩٩٨ م.

المصادر باللغة الأجنبية (Foreign Language Sources)

123. **Bly, Robert W.** *"Letter Writing Handbook."* Wiley Publishing, Inc., 2004.
124. **Chomsky, Noam.** *Fateful Triangle: The United States, Israel, and the Palestinians.* South End Press, 1999.
125. **Dodger.** *"Style in the French Novel."* Barnes and Noble, 1964.
126. **Eikosani, Abdelkader.** *"نشأة المسرح الجزائري: دراسة في الأشكال التراثية"* (The Emergence of Algerian Theater: A Study of Traditional Forms). *Revue Ishkalat fi al Lugha wa al Adab* 6.1 (2017).
127. **Jed, White.** *"Review of Sociology: Analysis of a Decade."* New York, 1957.
128. **John, Prof. P. P.** *"Two-Way Communication Techniques."* Calicut University Publication, 2005.
129. **M. John Shepard.** *"Social Problems."* McMillan, 1978.
130. **Morris, Benny.** *Righteous Victims: A History of the Zionist-Arab Conflict, 1881–2001.* Vintage Books, 2001.

CERTIFICATE

This is to certify that the thesis entitled “**SOCIO-POLITICAL ISSUES IN THE PLAYS OF SAADALLAH WANNOUS: AN ANALYTICAL STUDY**” submitted for the award of the Degree of Doctor of Philosophy in Arabic language & literature is a bonafide study and research work done by **Nasrudeen P P** under my guidance and supervision.

No part of this thesis has hitherto been submitted earlier for the award of any degree/ diploma in any university.

Dr. ABDULLA NAJEEB M

(Research Guide)

Assistant Professor Department of Arabic
Sullamussalam Arabic College, Areekode

Place: MES Mampad College

Date:

DECLARATION

I hereby declare that the work presented in the thesis entitled **“SOCIO-POLITICAL ISSUES IN THE PLAYS OF SAADALLAH WANNOUS: AN ANALYTICAL STUDY”** is based on the original work done by me under the guidance of **Dr. ABDULLA NAJEEB M** and has not been included in any other thesis submitted previously for the award of any degree. The contents of the thesis are undergone plagiarism check using **iThenticate** software at C.H.M.K. Library, University of Calicut, and the similarity index found within the permissible limit. I also declare that the thesis is free from AI generated contents.

NASRUDEEN P P

Place: MES Mampad College

Date:

SOCIO-POLITICAL ISSUES IN THE PLAYS OF SAADALLAH WANNOUS: AN ANALYTICAL STUDY

Thesis submitted to University of Calicut
in partial fulfilment for the requirements for the award of the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

IN ARABIC LANGUAGE AND LITERATURE

by
NASRUDEEN P P

under the supervision of
Dr. ABDULLA NAJEEB M
Assistant Professor, Sullamussalam Arabic College, Areekode,
and Research Supervisor, Department of Arabic, MES Mampad College



**Department of Arabic Language and Literature
MES Mampad College (Autonomous)
University of Calicut
2025**