



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف - المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي



الرقم التسلسلي:/.....

رقم تسجيل الطالب: 212135094656

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في الأدب العربي
شعبة: دراسات أدبية
تخصص: أدب حديث ومعاصر

بغنوان

الإشارات الطقسية في مسرح سعد الله ونوس
الفيل يا ملك الزمان أنموذجا

إعداد الطالبة: دحماني نعيمة

- أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة العلمية	المؤسسة الجامعية	الصفة
أ.د أحمد أمين بوضياف	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	رئيساً
الدكتور قاني مولود	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفاً ومقرراً
الدكتور عليوي عمر	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مناقشاً

السنة الجامعية: 2026/2025

تَشْكُرَاتٌ وَعِرْفَانٌ

الشكر لله أولا وآخر الذي وفقني وأعانني على إتمام هذا العمل ويسر لي طريق العلم والمعرفة، فله الفضل وحده سبحانه.

أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى الدكتور "قاني مولود" الذي كان لي العون بعد الله حين أحتاج مشورته ونصائحه القيمة لمواصلة العمل على إنجاز المذكرة وعدم الاستسلام.

كما أشكر الدكتور "زعتري محمد" الذي ساعدني في اختيار عنوان المذكرة وتوجيهي، كما أتقدم بشكري لأستاذتي بالجامعة كل باسمه ممن قام بتوجيهي وأعانني ولو بكلمة منذ دخولي الجامعة، وكل الطاقم الإداري.

أشكر السيدة "صغيور زليخة" التي قامت بإعارتي الكتب من مكتبة قنفود الحملوي.

شكري وامتناني لمعلمي الابتدائي والمتوسط والثانوي ولكل من درسني

الشكر موصول لأخي وأختي اللذان كانا العون والسند في لحظات ضعفي ورفع التحدي والاستمرارية والتوكل على الله واحتساب أمري لله.

سندي وقوتي عائلتي أخواتي وبنات أختي وأولادها كل باسمه

أدعوا لأبي وأمي وأختي بالرحمة، فبالرغم من غيابهم، لكن حضورهم ودعمهم حاضر في حياتي ومذكرتي هذه لأرواحهم الطاهرة. أحبكم وقلبي يشواق لكم.

مقدمة

مقدمة:

يعد الطقس من الممارسات الإنسانية القديمة، التي ارتبطت بالمعتقدات الدينية ولازمت الإنسان منذ نشأته، إذ استخدم الإنسان الطقس للتعبير عن معتقداته وهواجسه ومخاوفه انطلاقاً من مجموعة من العناصر كالحركة والصوت والتكرار، ومع مرور الوقت، أصبحت هذه الممارسات لها دور في ظهور المسرح، خاصة عند الإغريق، حيث اقترن المسرح منذ بداياته بالاحتفالات التي كانت تقام للإله ديونيسوس.

ومع تطور المسرح عبر العصور، لم يعد الطقس محصوراً في الإطار الديني فقط ليشمل أبعاداً أخرى، حيث تجلت الإشارات الطقسية التي تتشكل عبر الحركة والصوت والتكرار وحتى الفضاء المسرحي.

وفي سياق البحث عن مسرحية عربية تجسد خصوصية الواقع العربي وتحولاته التاريخية، تبرز أعمال سعد الله ونوس من خلال تجربته واستفادته من هذه العناصر في توظيف التراث والابتعاد عن النماذج الغربية وتجاوز الوظيفة الترفيهية أو استحضار الماضي، بل تساعد في فهم الواقع المعيش والكشف عن مشكلاته.

ويظهر ذلك في مسرحية " الفيل يملك الزمان " باعتبارها أنموذجاً واضحاً لهذا التوجه، ولإبراز وتسليط الضوء على الإشارات الطقسية من خلال العديد من الدلالات السياسية والثقافية والجمالية، وحضور الحكواتي والجماعة والتكرار والحركة والأقنعة.

وبناءً على ما سبق، جاءت هذه الدراسة الموسومة ب: الإشارات الطقسية في مسرح سعد الله ونوس - مسرحية الفيل يملك الزمان - " أنموذجاً". للوقوف على أهم الإشارات الطقسية. وتتمثل أهمية هذا الموضوع في كونه يسعى إلى دراسة الإشارات التي اعتمد عليها ونوس في المسرحية، كما تبرز أهمية توظيف التراث الشعبي في التعبير عن القضايا السياسية والفكرية. ومن أسباب اختيار الموضوع:

أولاً: الأسباب الموضوعية: أهمية الإشارات الطقسية باعتبارها عنصراً مهماً في المسرح، لما تحمله من دلالات سياسية وجمالية وثقافية والمكانة التي تتميز بها مسرحية "الفيل يملك

الزمان" في المسرح العربي المعاصر، وما تزخر به من إشارات تستحق الدراسة والتحليل وعد وجود دراسات متخصصة لدراسة الإشارات الطقسية في هذه المسرحية، مما يتيح قراءة جديدة للموضوع.

ثانياً: الأسباب الذاتية

الاهتمام الشخصي بالمسرح والرغبة في التعمق في تجربة سعد الله ونوس، باعتباره من أبرز كتاب المسرح العربي المعاصر

وتتمحور الإشكالية التي نعالجها في البحث حول التساؤل الآتي:

كيف وظف سعد الله ونوس الإشارات الطقسية في مسرحية "الفيل يملك الزمان" للكشف عن طبيعة السلطة وإبراز أثرها في وعي الجماعة؟ وما الدلالات السياسية والجمالية والثقافية التي تحملها هذه الإشارات في المسرحية؟

وتتفرع عن هذه الإشكالية مجموعة من الأسئلة الفرعية من أبرزها:

ما المقصود بالإشارات الطقسية في المسرح؟ وما أبرز الإشارات الطقسية التي تتجلى في المسرحية؟ وكيف ساهمت هذه الإشارات في كسر الإيهام وتفعيل الجمهور؟ وما العلاقة بين الطقس والموروث الشعبي والخطاب السياسي عند سعد الله ونوس؟

وللإجابة على التساؤلات السلفة الذكر بما يضمن الإلمام بجوانب الموضوع ارتأينا الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي لملاءمته مع الموضوع، من خلال متابعة الإشارات الطقسية وتحليل دلالاتها ووظائفها داخل المسرحية والمنهج السيميائي لدراسة الإشارات بأنواعها الصوتية والحركية واللفظية والمكانية، والمنهج الثقافي الأنثروبولوجي لربط الطقس بالموروث الشعبي، وكذا المنهج التاريخي لوضع المسرحية في سياق مسرح التسييس بعد هزيمة 1967. وتتمثل أهداف هذه الدراسة في تحديد الإشارات الطقسية ووظائفها في المسرح محاولة، بالإضافة إلى تفكيك بنية مسرحية الفيل يملك الزمان واستخراج الإشارات الطقسية وتحليل دلالاتها، وبيان دور الطقس في مشروع ونوس في المسرح السياسي.

وقد بني هيكل الدراسة على مقدمة متبوعة بثلاث فصول وكل فصل يضم عناصر وخاتمة.

الفصل الأول المعنون بالإطار النظري للطقس والإشارات الطقسية في مسرح سعد الله ونوس. تضمن. أولاً: تعريف الطقس. ثانياً: الإشارات الطقسية. ثالثاً: سعد الله ونوس ومشروع المسرح من أجل التسييس.

لننتقل للفصل الثاني بعنوان بنية الطقس في مسرحية الفيل ياملك الزمان. تضمن.

أولاً: الحكاية الإطار: من الحكواتي إلى الطقس السردي الجماعي. ثانياً: تناول الكورس صوتاً طقسياً بديلاً عن الفرد. ثالثاً: الإشارات الطقسية المركزية. وصولاً للفصل الثالث بعنوان: دلالات الإشارات الطقسية في مسرحية الفيل ياملك الزمان. تضمن. أولاً: الدلالات السياسية. ثانياً: الدلالات الجمالية. ثالثاً: الدلالات الثقافية. رابعاً: التطهير المعكوس.

أما الدراسات السابقة والتي تدور حول الإشارات الطقسية، فلم أجد ما يمكن أن أستدل من خلالها لدراسة الموضوع. وهذا لا ينفي أنني قمت بالاطلاع عن مذكرات تتناول مسرحية الفيل ياملك الزمان من خلال مقالة جمالية البناء الدرامي في مسرحية - الفيل ياملك الزمان لسعد الله ونوس لبومنفاس نبيلة وكذلك من بين المقالات مسرح سعد الله ونوس بين السخرية والتلميح السياسي لبن الشيخ أحلام ومهيوبي عثمان بالإضافة لمقال من العتبات إلى مضمرات النص (مقاربة سيميائية) المسرحية الفيل ياملك الزمان للكاتب السوري سعد الله ونوس لصابر عكاشة ومقال استلهم التراث في المسرح العربي، قراءة في مسرح سعد الله ونوس لخالد سعسع. أما من حيث المصادر والمراجع فاعتمدنا في إنجاز البحث على بعض المصادر والمراجع من بينها: الأعمال الكاملة، المجلد الأول والثالث لسعد الله ونوس بالإضافة للمعجم المسرحي لماري إلياس وحسان قصاب، المسرح السياسي في سورية (1967. 1990) لغسان غنيم

أما الصعوبات التي واجهتني في الدراسة:

قلة المراجع التي تناولت الإشارات الطقسية في مسرحية "الفيل ياملك الزمان" بشكل مباشر حتى أنني في الجانب النظري قمت بمجهود شخصي للتعريف بالإشارات الطقسية وأنواعها ووظائفها، وكذا في الجانب التطبيقي لم أجد دراسات سابقة لمذكرات أستدل بها لدراسة

الموضوع ولم يكن هناك كتب كافية وشفافية تتحدث عن مسرح سعد الله ونوس ماعدا المقالات وهذا سبب اعتمادي على المقالات بكثرة في هذه الدراسة.

على الرغم من هذه الصعوبات، فإن دراسة الإشارات الطقسية يمكن أن تؤدي وظائف مختلفة من خلال تحليل تجربة سعد الله ونوس، فمسرح هذا الأخير لا يكتفي بتقديم الواقع بل يسعى إلى طرح أسئلته وكشف مظاهر السلطة والخضوع ودفع المتلقي إلى التفكير في واقعه. وفي الأخير نحمد الله ونشكره شكرا يليق بجلال وجهه، وعظيم سلطانه ثم أتقدم بجزيل الشكر للدكتور: "قاني مولود" الذي كان لي العون في لحظات الضعف وحثي على الاستمرار وعدم الاستسلام ومواصلة العمل، كما لا يفوتنا بالتوجه بالشكر لأعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقراءة هذه المذكرة ومناقشتها وإلى كل من ساعدني وساندني خلال مسيرتي . ونسأل الله تعالى أن يوفقنا لما فيه الخير والصواب، إنه ولي ذلك والقادر عليه.

الفصل الأول:

الإطار النظري للطقس والإشارات

الطقسية في مسرح سعد الله ونوس

- أولاً: تعريف الطقس

- ثانياً: الإشارات الطقسية

- ثالثاً: سعد الله ونوس ومشروع المسرح من أجل التسييس

الفصل الأول: الإطار النظري للطقس والإشارات الطقسية في مسرح سعد الله ونوس

أولاً: تعريف الطقس

1- تعريف الطقس

1-1- لغة: طقس [مفرد]: جمع طقوس: (دن) نظام وترتيب، وأكثر ما يستعمل لنظام الخدمة الدينية أو شعائرها واحتفالاتها، عند النصارى، طريقة دينية في الصلاة وإقامة الشعائر " طقوس دينية لهذه الطائفة طقوس خاصة - ممارسات طقسية ".
طقوسية [مفرد]: مصدر صناعي من طقوس،² (دن) نزعة الذين يشددون على أهمية الطقوس أو يريدون تعليق جانب أكبر من الأهمية على الاحتفالات الطقسية¹.

جاء في معجم محيط المحيط للبستاني: أن الطقس يطلق عند النصارى على شعائر الديانة واحتفالاتها. معرب تكسيس باليونانية ومعناها نظام وترتيب، (ج) طقوس².

جاء في المعجم المسرحي: أصل كلمة Rite من اللاتينية Ritus. التي تعني الطقس الديني. أما كلمة طقس بالعربية، والجمع منها طقوس فهي كلمة محدثة مأخوذة من الكلمة اليونانية Taxis التي تعني النظام والترتيب. وتستخدم للتعبير عن الشعائر والاحتفالات وخاصة الطقوس الكنسية³.

2- 2- اصطلاحاً: جاء الطقس في كتاب المعجم المسرحي: الطقس هو فعل جماعي له طابع القدسية، وله برنامج وسيرورة هي مجموعة من المراسيم الاحتفالية (الدينية أو الاجتماعية) المتبعة في تجمع بشري ما وتعرف خطوطها العامة سلفاً⁴.

¹ أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول، ط1، عالم الكتب للطباعة والنشر، القاهرة - مصر، 2008، ص1406.

² المعلم بطرس البستاني، قاموس محيط المحيط، ط1، مكتبة لبنان، بيروت - لبنان، 1987، ص553.

³ ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت - لبنان، 1997، ص296.

⁴ إلياس ماري، حنان قصاب حسن، مصدر سابق، ص296.

ونجد جلوكمان (1962) عرف الطقس بأنه أي تنظيم مركب للنشاط الإنساني، ليست له طبيعة فنية بارزة، ويتضمن استخدام أساليب السلوك التي تتسم بقدرتها على التعبير عن العلاقات الاجتماعية¹.

ويعرف فراس السواح الطقس: يمكن القول بأن الطقس ليس نظاماً من الإيماءات التي تترجم إلى الخارج ما نشعر به من إيمان داخلي، بل هو أيضاً مجموعة من الأسباب والوسائل التي تعيد خلق الإيمان بشكل دوري².

إريك فروم عن الطقس قال: "الطقس في نهاية الأمر تعبير رمزي عن أفكار ومشاعر تتحقق بواسطة الفعل. لكن التعبير عن الأفكار والمعتقدات الماثلة في الأذهان لا يتم بطريقة مباشرة. فالرمز يعني إشارة بالبدال المائل في الفعل الطقوسي إلى المدلول الكامن"³

2- 3- الطقس من الأنثروبولوجيا إلى المسرح

2- 3- 1- الطقس والأنثروبولوجيا

الطقس ظاهره إنسانية اهتمت بها الدراسات الأنثروبولوجية وذلك لارتباطه بحياة الإنسان، بوصفه ممارسة جماعية ترتبط بالمقدس وتؤكد معتقدات الجماعة وقيمها الثقافية والاجتماعية. انطلاقاً من فرضية الفيلسوف الألماني هيغل، والتي تقول بأن عصراً ساد فيه السحر قد سبق عصر الدين في تاريخ الحضارة الإنسانية، قام رائد الأنثروبولوجيا النظرية في بريطانيا جيمس فريزر بصياغة نظريته المعروفة حول أصل الدين وعلاقته بالسحر... يفترض فريزر، ابتداءً أنه قد مر على الإنسان عهد ظن فيه أن بمقدوره التحكم في سير عمليات الطبيعة

¹ شارلوت سيمور سميث، موسوعة علم الإنسان - المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية -، ترجمة: علياء شكري وآخرون مراجعة وإشراف: محمد الجوهري، ط2، المركز القومي للترجمة، القاهرة - مصر، 2009، ص 353.

² فراس السواح، دين الإنسان - بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني -، ط4، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق - سورية، 2002، ص ص54-55.

³ بوشناق سحابة، الأنثروبولوجيا الدينية والممارسات الطقوسية، مجلة أنثروبولوجيا، مجلد10، عدد01، 2024، ص91.

بواسطة تعاويذه وطقوسه السحرية¹.

يقول **موريس هوكار** عن طقوس العبور: "منذ (1909) اكتشف فان جونيبي وجود تشابه عام بين احتقالات المولد، والطفولة، والبلوغ، والخطوبة، والزواج، والحمل، والأبوة، والمسارة الدينية والمآتم"².

لقد قدم **دوركاييم** في كتابه الأشكال الأولية للحياة الدينية 1915 وصفا أكثر تعقيدا للفصل بين الأحاسيس والرغبات، وفي المقابل التقريق بين المفاهيم والواجبات الروح الجمعية على الآخر³... ألح دوركاييم على دور الانفعال الجمعي والجسدية كأساس رمزية جمعية وتعبير عن العلاقات بين الأفراد... ولكن الطقس في نهاية المطاف ... هو نوع من الإصلاح الأخلاقي الذي لا يمكن الحصول عليه إلا بواسطة الجمعيات والاجتماعات حيث أن الأفراد وهم متقاربون يؤكدون من جديد جماعيا عواطفهم المشتركة⁴.

في مطلع القرن العشرين نشأت نظرية الأصل الطقسي للأسطورة، مساهم في صياغتها عدد من الباحثين المتأثرين بالمعطيات الجديدة لعلم الأنثروبولوجيا الناشئ. وترى هذه النظرية أن الأسطورة هي ناتج من نواتج الطقس الأسبق عليها في تاريخ الدين... ظهرت بذور هذه النظرية لأول مرة في كتاب دين الساميين لمؤلفه **روبرتسون سميث** عام ... 1899 فقد تبناها أولا **جيمس فريزر** في كتابه الغصن الذهبي الصادر عام 1911. ثم قامت مجموعة من الباحثين بعد ذلك عرفت بجامعة كامبريدج. عملت على تطوير هذه النظرية ودراسة الأسطورة على أساسها من أهم هؤلاء **Gilbert Murray, Jan Harrison**, **A.M.Cook, F.M.Conford**.

¹ فراس السواح، الأسطورة والمعنى - دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية -، ط2، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق - سورية، ص 134.

² عبد الله بن معمر، الأنثروبولوجيا والطقوس، مجلة الفكر المتوسطي للبحوث والدراسات في حوار الديانات والحضارات، جامعة تلمسان. الجزائر، مجلد 08، عدد 01، 2019، ص 156-157.

³ طلال الأسد، نحو تأصيل لمفهوم "طقوس"، ترجمة: أبو بكر أحمد باقدر، مجلة قضايا إسلامية معاصرة، المجلد 15، العدد 45. 46، العراق، 2011، ص 265.

⁴ عبد الله بن معمر، مرجع سابق، ص 176.

لقد تركزت دراستهم في البداية على دين الإغريق، رأوا أن الشكل الأدبي الراقي للميثولوجيا الإغريقية يقوم على طقوس قديمة ذات طابع ابتدائي. وقبل ذلك ساعد اكتشاف وترجمة المزيد من المادة الميثولوجية المشرقية، من أوغاريتية وبابلية، على إعطاء مصداقية لنظرية هؤلاء الباحثة، وذلك للصلة الوثيقة التي أظهرتها الأساطير المشرقية بالطقوس¹.

أما تصور فيكتور تورنر V.Turner الأنثروبولوجي الإنجليزي توصل إلى دراسة مطولة عن الممارسات الطقسية في إفريقيا الوسطى. يرى تورنر أن الرموز (الشعائرية والأسطورية) ليست فقط مجموعة من التصنيفات المعرفية من أجل تنظيم عالمهم (عالم نودومبو الشعب بزامبيا)، فكر نودومبو هو الذي يكون متضمنا وجود باقي مسائل الحياة والموت الخاصة بالطقوس الملاحظة، مستعيدا مفهوم طقوس العبور لدى (فان جينيب) التي ترافق تغيير المكان أو الحالة أو المركز، تعلق تورن على الخصوص بالمرحلة التمهيدية، الطقوس المتعلقة بهذه المرحلة تهدف إلى الغاء التمايزات والمسافات بين الأشخاص أو الجماعات².

أما كليفورد غيرتزريري فقد انتهت أبحاثه إلى التأكيد على المضمون الثقافي للظاهرة الدينية بطقوسها وشعائرها وسلوك المنتمين للطائفة الدينية الواحدة، فالممارسة الدينية تكفل عبر رمزيها تبادل المعاني وتثبيت الدلالات والأدوار بما ينعكس على انتظام الطائفة ولحمتها³.

وغيرهم من علماء الأنثروبولوجيا الذين كانت لهم دراسات أنثروبولوجية حول الطقوس لا يسعنا لدراستها كاملة.

2- 3 - 2. الطقس والمسرح

المسرح الطقسي: هو نوع مسرحي لا يعتمد اعتمادا أساسيا في بنائه على الشخصية المكونة للشكل المسرحي، فالطقس بهذا النوع يأتي في المرتبة الأولى كما أنه دائما ما يكون المحصلة النهائية التي يحصل عليها المشاهد في نهاية العرض المقدم، ويعتمد كذلك في كثير من الأحيان على مشاركة المشاهد لما يراه من أمامه من حدث، وبهذا يحقق مفهوم الطقس من

¹ فراس السواح، الأسطورة والمعنى، مرجع سابق، ص 145-146.

² عبد الله بن معمر، مرجع سابق، ص 177.

³ مبروك بوطوقة، كليفورد غيرتزراند الأنثروبولوجيا المعاصرة. <https://www.Aranthropos.com>.

وجود عابد يقوم بالطقس بنفسه¹.

على الرغم من خصوصيته يبقى الطقس على علاقة بالمسرح " وبأشكال الفرجة " كسيرورة وكبنية... ومع أن الطقس لا يقبل التطوير لأسباب دينية يبقى طقسا مغلقا، إلا أنه يمكن أن يأخذ طابع الفرجة جزئيا. بسبب اهتمام بعض الناس به من خارج الجماعة المشاركة ... هناك طروحات ترى أن المسرح وأشكال الفرجة انبثقت عن الطقوس الدينية، وكذلك الألعاب الجماعية التي كانت جزء من الطقوس في مناطق عديدة من العالم القديم².

في السابق أو في بدء التحضير لولادة الظاهرة المسرحية، لم تكن الخشبة معروفة أو حتى الصالة، فكانت هناك ممارسات دينية لأجل الإله تطلبت أماكن خاصة للعبادة وممارسة الطقوس... في أعياد رأس السنة الجديدة عند العراقيين القدماء كانت هناك احتفالات متنوعة... وإقامة الطقوس الخاصة في فتره الاعتدال الخريفي، وقد أطلق العراقيون القدامى على المبنى الخاص أو المكان التقصي الذي عادة ما كان يقع خارج المدينة اسم (دار الاحتفالات/بيت أكيثو) وشيد هذا المبنى لغرض استخدامه لنوع خاص من الاحتفالات تختلف عن تلك التي تقام في المعابد أو ساحات أخرى كبيرة في المدينة³.

أما في مصر الفرعونية فنجد المسرح عبارة عن ظاهرة احتفالية طقسية جماهيرية عامة، تتم المشاركة بين جموع الناس والكهنة لاحتضان الطقس الديني بحيث تأخذ شكلا تمثيلا متنوعا بالرقص الديني والدينيوي، والغناء والموسيقى التي تتضمن الإيقاع⁴.

وفي بلاد اليونان اتخذ ديونيزوس... إلههم خاصة من دون الناس... فهم يقومون بشعائره ويؤدون طقوسه... وكان المكان المكرس لحفلات القصف والبسط هذه يسمى " مسرحا " وأصبح

¹ إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، ط 1، دار المعارف، القاهرة - مصر، 1985، ص 232.

² إلياس ماري، حنان قصاب حسن، مصدر سابق، ص 297 - 298.

³ محمد صبري صالح، المسرح العراقي القديم، مراجعة وتقديم: عبد المرسل الزيدي، ط 3، مطبعة المعارف، 1991، ص 76.74.

⁴ علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب: دراسة/ علي عقلة عرسان، ط 3، اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 1985، ص 17.

بعض المحتفيين والمحتفلين بالآله هؤلاء يسمون "كهنة" ثم أصبحوا يعرفون فيما بعد بالمثلين¹. أما المسرح الشرقي تسمية أطلقت في أشكال الأشكال المسرحية في منطقة الشرق الأقصى (الصين واليابان والهند وكمبوديا وإندونيسيا وكوبا إلخ) أهمها أوبرا بكين، ومسرح النو، والكابوكي، وغيرها... والمسرح الشرقي التقليدي مسرح طقسي بامتياز، انبثق عن الاحتفالات الدينية... وتعتبر الهند الينبوع الأساسي للمسرح الشرقي عامة².

أما الأشكال المسرحية في التراث العربي، يتفق الباحثون على أن للعرب طقوس دينية كسائر الأمم والشعوب لا تختلف كثيرا عن طقوس اليونان والفرعنة والهنود إلا في طبيعة الديانة وأسماء الآلهة، وحوّت طقوس العرب كل ما في الطقس من عناصر درامية كالفعل المسرحي والأداء والرقص والغناء والإيقاع. تميز الطقس عندهم بأنه يقدم في إطار حركي له طابع احتفالي جماهيري عام³.

إن للعالم العربي على غرار باقي الأمم التي تنسب ولادة المسرح لتاريخها، طقوس دينية غنية بالقيمة المسرحية، ووجد في التراث العربي نوع تمثيلي يعتمد أساسا على السرد هو: القصص، الحكواتي، المدايح، المقلد⁴.

ومن أهم الدوافع التي دفعت المخرجين إلى الاهتمام والعودة مرة أخرى للطقس كمصدر للإبداع الفني هي الحرب العالمية الأولى والثانية بما أثمرته من دمار وهلاك للإنسانية⁵. يعتبر الفرنسي أنطوان آرتو (1896-194) من أهم من دعوا إلى العودة إلى الطقوس

¹ شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة. عرض لتاريخ الدراما والتمثيل والفنون المسرحية، ترجمة: دريشي خشبة، مراجعة: علي فهمي، ج1، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر، [دس]، مأخوذة من بداية الكتاب فقرة ديونيزوس (ك).

² إلياس ماري، حنان قصاب حسن، مصدر سابق، ص276.

³ علي عقلة عسلان، مرجع سابق، ص17.

⁴ حميدة سليوة، الأشكال المسرحية في التراث العربي بين الطقس والقص، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم - الجزائر، العدد 15، سبتمبر 2015، 159.

⁵ لبلبة فتحي، ابتعاث الأداء الطقسي وتراجع النص المسرحي - دراسة نقدية في نماذج من صوامت الأنباري -، مجلة كلية دار العلوم، المجلد 36، العدد 119 جامعة طنطة - مصر، 2019، ص 306.

وإلى خلق المسرح الاحتفالي للتقصي عبر أسلوب عمل متكامل¹.

إن إيمان (أرتو) بإظهار هذه الصورة التي تتصف بالمشابهة والاستنساخ، بما يماثلها من طقس ورقص جزر بالي والرقصات البدائية لدى المكسيكيين في المناطق النائية، وكذلك طقوس منطقة التبت والصين والهند. كونها تؤسس برمتها ظواهر لإقامة نظام للطقس الذي يسعى إليه مسرح القسوة².

وقد بلور هذه الفكرة من بعده وحققها فعليا البولوني "جيرزي غروتسكي" كثف عمله على الممثل، فطالبه باكتشاف داخله وذاته للانتقال مما هو معروف إلى ما هو مجهول من خلال ما أسماه الطقس الروحاني ذو الطابع الصوفي.

يعد البولوني تادور كانشور (1915-1999) أيضا من المخرجين الذين قدموا مسرحا طقسيا... حول الحياة اليومية الصغيرة الى طقوس جعلها تصب في النهاية في فكره الموت ويمكن أن نعتبر مسرح كانشور نموذجا للمسرح الذي يستعير من الطقس شكله لكنه يختلف عنه في الجوهر³.

ثانيا: الإشارات الطقسية

1 - مفهوم الإشارات أو الإشارة

أ- لغة: الإشارة في اللغة تأتي بمعنى الإيماءة، فيقال أشار إليه وشوّر: أوماً، يكون ذلك بالكف والعين، والحاجب... وأشار الرجل يشير إشارة إذا أوماً بيديه. ويقال: شوّرتُ إليه بيدي، وأشرتُ إليه أي لوحّتُ إليه وألحتُ أيضا. وأشار إليه باليد: أوماً⁴.

ب - اصطلاحا: أما من حيث الاصطلاح نجد أن الجاحظ... من خلال إقراره أن الإشارة أبلغ في العملية التواصلية. وذلك في قوله: " ومبلغ الإشارة أبعد من مبلغ الصوت"، فهو يقارب

¹ الياس ماري، حنان قصاب حسن، مرجع سابق، ص6.

² حسين التكمه جي، نظريات الإخراج (دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الإخراج)، ط1، دار المصادر، بغداد، 2011، ص75.

³ الياس ماري، حنان قصاب حسن، مرجع سابق، ص6.

⁴ ابن منظور، لسان العرب، مادة (شور)، تحقيق: عبد الله على الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة - مصر، [دس]، ص 2358.

ما أشار إليه الغربي بيرس (1914) حين استهل حديثه عن الإشارة بقوله: "هي ما يدل على شيء يتعين من جهة بموضوع ويثير من جهة أخرى فكرة معينة في الذهن"¹.

أفرد القدماء أبوابا في مؤلفاتهم بها، وضربوا بها المثل في سرعة التواصل فقد قالوا: "من لم يهده قليل الإشارة لم ينفعه كثير العبارة"، ووصفها ابن جني بقوله: "رب إشارة أبلغ من عبارة"، وجعلها القرطبي رديفة الكلام فقال: "الإشارة بمنزلة الكلام وتُفهم ما يُفهم القول"².

علم النفس المعاصر يسمي التفسير الذي يقوم به عقلنا المداعي لكل إشارة مرتبة "الإسقاط النفسي" الذي بدونه يبقى ذلك التفسير غير مفهوم... كل إحساس يرفع إلى سطح الضمير من جديد رسماً خيالياً ذهنياً كان منسياً وإشارة ترتبط بإحساس سبق اختباره³.

2 - مفهوم الإشارات الطقسية

نجد الاسم المركب "الإشارات الطقسية" تعني ذلك الانتقال من لغة الكتابة السردية إلى الصيغة المسرحية لأنها تنتج في سياق علامات تماثلية تحيط بعلامات النص اللفظية أو تتحول إلى تمثيل وحركة ومناظر في مساحة محدودة، وهذا يجعل المتلقي يحول النص إلى صورة ذهنية بينما لا ينطبق ذلك على قارئ النصوص السردية. أما بالنسبة للغة في العرض المسرحي فأنها تتحلل إلى لغات مختلفة، وهناك خاصية سيميائية للمسرح تزيد من حدة إشكالية اللغة فيه حيث أن المشهد بجوانبه المختلفة من تشكيل مكاني وإضاءة وملابس وإيحاءات وعناصر أخرى يقوم بدور مجموعة العلامات المتكافئة أو المتقاطعة مع العلامات اللغوية.

تعد اللغة في العرض المسرحي وهي تتحول من حالة نقل - المعنى - إلى أداء - توصيل - بالإضافة إلى الكثير من الأدوات والصور المسرحية التي تشكل جميعا لغة المسرح

¹ ادريس بن خوبا، دلالة الإيماء والإشارة في الفكر اللغوي والأصولي، الأثر - مجلة الآداب واللغات، - جامعة قاصدي مرباح، ورقلة - الجزائر، العدد التاسع، ماي 2010، ص 94.

² فيصل أبو الطفيل، إشارات العشاق في التراث العربي القديم - دراسة بلاغية لنصوص شعرية ونثرية في ضوء التواصل الإشاري -، مجلة اللغة العربية، العدد لعاشر، جامعة بسكرة - الجزائر، 2017، مأخوذة من ملخص البحث.

³ لوك بنوا، إشارات رموز وأساطير، ط1، تعريب: فايز كم نقش، دار عويدات للنشر والطباعة، بيروت - لبنان، 2001، ص ص 11 - 12.

الدرامي المقروء حيث يستطيع أن يتخيل الفضاء المكاني، عن طريق الوصف السردي فيما يقيد عمل الإشارات السمعية، والبصرية، والحركية، المتزامنة والمتتالية للمتفرج. "يتحدد النص المكتوب في حاجته الحقيقية لتفعيل السياق المسرحي"¹.

عمل آرتو على كونه يقدس النص في بادئ الأمر، لكنه أخذ يبحث عن لغة جديدة تمارس سحرها وتأثيرها في إمطة اللثام عن أعماق النفس المخبوءة². إن مفاهيم (آرتو) تستثير إلى العديد من الطروحات المجردة... وبهذا يلجأ إلى استخدام الأساطير الغامضة والشعيرة الطقسية البدائية واللغات الميتة والتعازيم السحرية والرقص والهلوسة والاستعارات المكتسبة. ولكونه عاجزاً عن التعبير بالكلمات، فقد لجأ للتعبير عن أفكاره بوسائل أخرى كالارتجال والطقس، وإقصاء النص وتدوين جديد للحركات والإيماءات والإشارات وتعبيرات الوجه والتنويعات الصوتية³.

2- أنواع الإشارات الطقسية

2-1. الإشارات الصوتية: إذا كان ابن جني قد عرف اللغة في ضوء وظيفتها التواصلية بقوله: "أما حدها فأصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم". وهو تعريف يبرز أن جوهر اللغة عند أبي الفتح مبني على تحقيق التواصل الاجتماعي بين ملق ومتلق بغرض التعبير عن عدد من الأغراض المتجددة⁴. والأصوات هي المصاحبة للطقس كالصلوات الصادرة عن آلات

¹ أديفيد انغليز، جون هغسون، سوسيولوجيا الفن (طرق للرؤية)، ط1، ترجمة: ليلي الموسوي، مراجعة: محمد الجوهري، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2007، ص 48.

² مايرخولد، فسيولود: في الفن المسرحي، ترجمة: شريف شاكر، ط2، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص 20.

³ حسين التكمه جي، مرجع سابق، ص ص 75 - 76.

⁴ فيصل أبو الطفيل، مرجع سابق، ص 13 - 14.

خاصة وأدوات معينة أو الأصوات البشرية التي لا تتضمن كلاماً كالتمتمة، التأوهات والصراخ وغيرها¹.

إن المدى الصوتي للطقس والذي يتكون غالباً من الموسيقى، الشعر، والتراتيل، وأشكال تواصلية أخرى مؤثرة يحول النشاط الطقسي من مجرد تمثيل طبيعي إلى عملية تجلي صوفية/ طقسية².

2- 2- الإشارات الحركية: لجأ الإنسان البدائي لكي يعبر عن نفسه إلى إشارات حركية لا تزال مستعملة اليوم... يمكن القول إن التعبير الأكثر تجرداً يبدأ ومن حيث تكونه المصدري، بحركة ناطقة ومبكرة... فالحركة الذاتية تصبح بال تكرار التعبيري بارزة بين تكون عادة وفهم ظاهرة ميلاد رمز أو شعار. هذا يسمح بفهم أفضل التفسير الشامل لضرورة إعطاء كلمة حركة معنى حالة جوهرية تستخدم الأحاسيس الأكثر تبايناً: السمعية والبصرية والشمسية واللمسية³.

تلعب الحركة على خشبة المسرح دوراً تواصلية ببعديها الفكري والجمالي، فهي صور تحكي مادة مرجعية تحاول أن تصف ظواهر خارج المسرح وتجسده حسب رؤية فنية وفلسفية تحاول أن تشكل واقعاً جديداً... ففي المسرح تختزل الحركة المعاني والرموز، وتتحوّل إلى لغة خطاب عياني تواصلية بين شخصين أو أكثر... ولكي يكون الشكل معبراً ومنسجماً مع فلسفة العرض المسرحي هو أن تكون ضمن أنساق هارمونية داخل بنية العرض التي تكون فيما بعد

¹ عائشة بوزيد، طقوس العبور (من الميلاد إلى الوفاة) والتحوّلات السوسيو- ثقافية (المجتمع الشعائري بمتليلي - ولاية غرداية نموذجاً - دراسة سوسولوجية -)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، في تخصص الأنثروبولوجيا، قسم علم الاجتماع والأنثروبولوجيا، جامعة وهران - الجزائر، 2024/2023، ص 26.

² سعد عزيز عبد الصاحب، المركز والهامش في عروض المسرح الحسيني ما بعد عام 2003 في العراق، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد 21، العدد 92، 2015 بغداد - العراق، ص 482.

³ لوك بنوا، إشارات رموز وأساطير، مرجع سابق، ص ص 14 - 15.

الخطاب المسرحي الذي يتكامل وجوده بتألف دور المتلقي الذي يقوم بدوره في المشاركة الفاعلة تبعا لكفاءته في التلقي، ليقوم بتفكيك الشفرات المشوشة وإعادة تركيبها¹.

3-2 - الإشارات اللفظية: " الإشارة واللفظ شريكان ونعم العون هي له ونعم الترجمان هي عنه وما أكثر ما تنوب عن اللفظ وما تغني عن الخط " يفهم من كلام الجاحظ أن الإشارة تكون قرينة الكلام فتعين على إيصال المراد منه وربما ثابت منا به فترجمت ألفاظه إلى إشارات دالة وإيماءات موحية، وبهذا المعنى " فإن الإشارة قد لا تكون منفردة في العملية التواصلية ولكن قد تكون مساعدة للفظ واللسان من حيث موضحة ومدققة"².

قول الجاحظ " الإشارة واللفظ شريكان. ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللفظ وما تُغني عن الخط "³.

أما من المنظور المسرحي للإشارات اللفظية، فإن اللغة الطقسية هي الألفاظ المرافقة للطقس وهو إما إيقاعي أو بلا إيقاع، وقد يكون شعريا أو نثريا وإن كان غالبه الإيقاع والشعرية في صلوات، تراتيل، أناشيد، تسابيح، وغيرها⁴.

4-2 - الإشارات المكانية: في العرض المسرحي يفضي الوعي بوظيفة نقيضه المكمل فأدراكنا لخصوصية المكان المسرحي يشحذ وعينا بالمكان الواقعي المناظر له... فالمكان أو فضاء العرض يعتمد تجسيد الخيال من خلال توظيفه بالشكل الصحيح ويرى بعض المسرحيين أمثال بيتر بروك أن الإشارة أو العلامة يمكنها أن تحول أي مكان إلى مكان عرض مسرحي

¹ أسعد عبد الرضا حسين، تحولات حركة الممثل من الواقع إلى الواقع الجسد فنيا "مسرحية هلو- سات أنموذجا"، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، المجلد 17، عدد2، 2021، جامعة واسط، كوت - العراق، ص ص306-307.

<https://wjfh.uowasit.edu.iq>

² فيصل أبو الطفيل، مرجع سابق، ص ص 14- 15.

³ خميسي زويدي، مهدي مشته، السياق والتواصل اللساني بين دلالاتي العبارة والإشارة، مجلة النص، المجلد08، العدد01، جامعة جيلالي يابس، سيدي بلعباس - الجزائر، 2022، ص 869.

⁴ بوزيد عائشة، مرجع سابق، ص 27.

ويقصد بالإشارة المعلوماتية كقطع الديكور أو الإكسسوارات أو أي قطع أخرى بل أن الممثل نفسه يعتبر أهم علامة لتحويل المكان إلى عرض مسرحي¹.

المكان المعاصر جعل لحمل المتلقي كي يتخلّى عن نظرتّه الى العالم من خلال النظم الموروثة التي تلقاها... إذا كانت خشبة المسرح وسط الجمهور أصبحت إمكانية تحديد موقع الأشياء والديكورات محدودة للغاية، وغالباً ما تعتمد على الممثل الذي يصبح عندئذ قطعة ديكور، قطعة أثاث، إكسسوار وهذا ما موجود في المسرح الشرقي الصيني والياباني، فخشبة المسرح تكون بسيطة والعلامات المكانية عليها تنتقل الى العناصر المسرحية الأخرى، وتستخدم كل تقنيات التعبير المسرحية للدلالة عن المكان².

3 - وظائف الإشارات الطقسية

يلخص راد كليف براون وظائف الطقس في هذه الأفعال: ينشئ، يثبت، يقوي، يربط، يميز، يحول، يفعل، يحدد... يمكن أن نذكر الوظائف التالية:

3-1- وظيفة الدمج: منذ دوركايم نحن نعلم أن الطقس طريقة في الحفاظ على المجتمع وإعلان دوامه بواسطة تبني قواعد وأدوار في إطار النظام الذي يعبر عنه. إن الطقس يقوي الرابط الاجتماعي. ووظيفة الدمج هذه يمكن النظر إليها من زوايا أربع:

1- توضيح الانسجام وترسيخ قيم جماعية معينة.

2- إعادة التأكد على الاجتماع حول القسم الأخلاقية المكونة للجماعة.

3- آلية للتحفيز والتعبئة الفعالة حول أهداف مشتركة.

4- التوحد الرمزي لجماعة بواسطة تجميعها الدوري³.

¹ عبد الحكيم جاسم شمخي، آليات الممثل في المسرح المفتوح، مجلة مداد الآداب، جامعة بغداد، بغداد - العراق، [د س]، ص 61.
² مالك نعمة غالي المالك، المقاربات العلاماتية في المسرح الحديث، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد الثاني والستون، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد - العراق، [د س]، ص 392.
³ عبد الله بن معمر، مرجع سابق، ص 147.

3-2- وظيفة التنظيم: زيادة على النظام الذي يعمل على ترسيخه فإن الطقس كتقرير لنظام كوني محدد في الأسطورة، وكتقوية للنظام الكنسي الذي يرسخ سلطته بتحديد وترتيب أدوار القسيس ومساعدته والمرتل والمخلص. إنه ينظم الزمن بإدماج المعيش الحاضر في الزمن الأولاني للبداية بواسطة التكرار الدوري¹.

3-3- وظيفة تقوية الطاقة: الطقس يحمل داخله طاقة تتعلق بتحقيق غاياته، وكذلك تلك المتعلقة بإشباع الرغبات اللاشعورية ولكن ديناميكية تتجلى خصوصا فيحفز طاقات فردية لحساب جماعة محدودة يجد تعبيره فيها.

3-4- وظيفة التأمين ضد القلق: وظيفة الطقس كما الدين والسحر حسية هي طمأنة الأفراد وإعطائهم الشجاعة عندما يواجهون الخطر أو عندما يبحثون عن مراقبة الصدفة. فالطقوس تعتبر كصمام أمان، كوسيلة تنفسية للتحرر من الضغوط، أو أيضا مصرف للضغط الذي نتعرض له في الحياة².

3-4- وظيفة التجيش: بهذه الفعالية الرمزية التي تتخذها الطقوس لتجيش ذهن الجمعي وتعبئته... لا توجد مجتمعات لا تحتاج إلى تقوية وعيها الجمعي وتثيئته خلال مناسبات محددة... يعيش الأفراد لذواتهم الفردية، ولكنهم عندما ينخرطون في الأنشطة الاحتفالية الطقوس الجماعية، دينية كانت أو غير ذلك، فإن الروح الجماعية تتقد ويعاد تنشيط الضمير والحس الجمعي، وينتقل الأفراد من كونهم أفرادا "منفردين" على أفراد "جماعيين" ولقد سبق لدوركايم أن أكد مثل هذه الحقيقة في مؤلفه "الأشكال الأولية للحياة الدينية" فقال: "يتشكل لدى الأفراد من خلال حضورهم الجماعي ضرب من الشعور الجمعي الجياش لا يدركونه وهم في حالتهم الفردية". فالأفراد يفتقدون إلى الطاقة الحيوية إذا كانوا فرادى وبيقون غير مبالين

¹ عبد الله بن معمر، مرجع سابق، ص 147.

² عبد الله بن معمر، نفس المرجع، ص 148.

بالعالم مستسلمين للفراغ والروتين اليومي... ولكن وحدها الممارسات الجماعية والطقوسية التي ستجيشهم وتملأ الفراغ الذي يغرقون فيه، وتدخلهم في الحالة الجماعية¹.

3- 5- الوظيفة الثقافية: الإشارات الطقسية تحافظ على الذاكرة الثقافية للمجتمع من خلال استحضار المعتقدات والعادات والتقاليد والرموز المرتبطة بالطقوس، لهذا الكثير من التجارب المسرحية العالمية والعربية توظف هذه الطقوس، فهي خزاناً للهوية الثقافية.

فغروتسكي كان يؤكد على ما هو طقسي احتفالي، وقد لجأ منذ منتصف الستينات إلى استخدام الأساطير الوثنية والدينية وتضمينها في ثنايا عروضه. ولكن ليس بالمعنى الجمالي أو المعرفي، وإنما بوصفه حاملاً لقضايا الإنسان المعاصر².

يسلك غروتسكي مساره من فعل طقسي صميم ويتسلح بتمارين تسهل على الممثل إمكانية الولوج إلى فضاءات الإشارات الطقسية النابعة من الأنثروبولوجي والثقافي فينا³.

3- 6- وظيفة التكرار: يشير "جلبار دوران" إلى وظيفة التكرار الذي يصاحب تقطيع الزمن، بما يوجده من إيقاعات سحرية... يساهم فيضبط الزمن وحتى إلغائه. ويبين " ميشال مافيزولي" أن ضمن آلية التكرار دارة تربط بين الزمن والفضاء، فتلقي بضلالها في المعيش اليومي للناس⁴.

¹ منصف المحواشي، الطقوس وجبروت الرموز: قراءة في الوظائف والدلالات ضمن مجتمع متحول، إنسانيات، المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، العدد 49، الجزائر، 2010، [د ص].

<https://journals.openedition.org>

² محسن النصار، جيرزي غروتسكي ونظريته نحو مسرح فقير، مجلة الفنون المسرحية (نحو مسرح جديد متجدد)، الأربعاء 27 أوت 2014. 1:42:00م. <https://theaters.blogspot.com>

³ بياتلي قاسم، غروتسكي بين الفعل العضوي والطقوسية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، - القاهرة - مصر، 2012، ص28.

⁴ منصف المحواشي، مرجع سابق، [د ص].

ثالثاً: سعد الله ونوس ومشروع المسرح من أجل التسييس

1 - المسرح السياسي وعلاقته بالمسرح

1 - 1 - مفهوم المسرح السياسي (المسرح بين الفكر والسياسة)

في القرن 20 ظهر في أوروبا مصطلح مسرحي جديد هو المسرح السياسي، فوفق تعريف معين لمعنى كلمة سياسية يمكننا القول بأن المسرح بل والأدب كله كان وما زال في أحد مظاهره سياسياً، أي أننا إذا اتفقنا على تعريف السياسة بأنها مجموعة من الأفكار، أو الفلسفة التي تشكل نظرية الحكم التي يتم في ضوئها تنظيم علاقات الأفراد والمجموعات في المجتمع وفق قوانين وقيم معينة، تحكم توزيع السلطة والمال، وتحديد الأدوار ومناطق التحرك للأفراد والجماعات... ويمكننا إذاً أن نصف المسرح بأنه كان دائماً سياسياً¹.

المسرحية السياسية مفهومها الحقيقي هي استخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة محددة، وغالباً ما تكون سياسة وقد تكون اقتصادية، ومع تقديم وجهة نظر محددة بغية التأثير في الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية تعتمد على كل أدوات التغيير التي تميز المسرح عن كل ضروب الفنون².

والشائع في العرف العام أن المسرح السياسي هو ذلك المسرح الذي يتحدث سلباً أم إيجاباً عن سلطة جائرة أو عادلة أو مسرح يسلط الضوء على مجتمع فقير جاهل مختلف حاثاً إياه على تحقيق قفزة نوعية اقتصادية وحضارية في عصر يسبح بالنار تتفجر فيه المعارك على الصعد كافة³.

إن هذا النمط المسرحي يستهدف وعي المتفرج ويخاطب عقله قبل وجدانه، وقد كان شعار الدعاية السياسية عنصراً محدداً لتوجه هذا النمط المسرحي من أجل الكادحين الذين

¹ أنهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986، ص 97.

² ربيعي هالة، المتغيرات السياسية والاجتماعية في مسرح عبد القادر علولة، مجلة العلوم القانونية والاجتماعية، المجلد الثامن، العدد الثالث، جامعة زيان عاشور، الجلفة - الجزائر، 2023، ص 554.

³ مصطفى صمودي، قراءات مسرحية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق . سوريا، 2000، ص 34.

يتولى المؤلف والمخرج والممثلون واجب تعليمهم أصول الوعي السياسي. ومن هنا أضحي العرض المسرحي بكل مقوماته تحليلاً للظروف الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية العامة التي يواكبها الجمهور بكل انتباه. " ففي المسرح السياسي تلقن رسالة على المتفرج أن يستوعبها من خلال الانفصال عن الشخصيات والأحداث لا التوحد معها ¹.

1- 2. علاقة المسرح بالسياسة

إن العلاقة القائمة بين الابداع والسياسة عموماً قديمة حيث عرفت مختلف الشعوب والثقافات كإشكالية ، ونجد هذا الصراع في موضوع علاقة المسرح بالسياسة، أو المسرح السياسي الذي هو ناتج عن هذه العلاقة يقول أحمد العشري عن هذه العلاقة أن الدراما على مر العصور تعبير عن التناقضات الموجودة في المجتمع تحت ظروف سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية معينة ، إن السياسة في المسرح أمر قديم قدم المسرح نفسه ².

وإذ نراجع ببعض التعمق التراث الإنسان في مختلف مراحل تطوره ونموه منذ فجر الإنسانية حتى الآن نجد أنه كان دائماً تعبير عن الوضع السياسي في عصره ³.

يرى سعد الله ونوس أن المسرح نشأ سياسياً وما يزال، وحتى عندما يبدو غير مكترث بالسياسة يتحاشى الخوض في مشاكلها ويتبعد ما استطاع عن شجونها ودواماتها فانه يعبر عن موقف سياسي ويؤدي وظيفة سياسية، هي باختصار صرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية، أو إلهائهم عن التفكير بأوضاعهم وسبل تغيير هذه الأوضاع ذلك جوهر المسرح

¹ جمال بوعجاجة، سعد الله ونوس بين المسرح السياسي وتسييس المسرح، (مغامرة رأس الملوك جابر أنموذجاً)، مجلة الحياة الثقافية، العدد 207، تونس، ص 64.

² أحمد العشري، المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1988، ص 13- 15.

³ مصطفى صمودي، مرجع سابق، ص 30.

... وللمسرح دوره وهو في الفترات التي يسود فيها الكبت أو اللا تسيس المنظم، يمكن أن يكون تعويضا باهرا... إنما يعطي الوهم بنشاط أو بعمل سياسي¹.

وفي مقال ما من عمل غير سياسي يقول: "دون تمهيد يمكننا التأكيد بان كل أدب مهما بدا لاهيا عن السياسة لا مباليا بهومها، هو جوهره ذ مضمون وبعد سياسيين، لذلك تقريبا قدر لا فكاك منه ، ما دام الإنسان حيوانا سياسيا على حد تعبير أرسطو فان مواقفه وتعبيراته عن نفسه ،أدبا كانت هذه التعبيرات أم فنا لا يمكن أن تخلو من بعد أو مغزى سياسي"².

ويرى أمين العيوطي في مقاله المسرح السياسي: "غير أن المسرح السياسي تبني رسالة سياسية، قبل أن يتبنى أساليب فنية، أوانه بعبارة أخرى استنبط من الرسالة التي حددها لنفسه، الأساليب الفنية التي تخدم هدفها لتوصيل رسالته كانت هذه الرسالة مباشرة واضحة... ترمي إلى التأثير في الجماهير من أجل توعيتها"³.

2- المسرح التسييسي عند سعد الله ونوس

المتتبع لمسرح سعد الله ونوس ليستوقف حتما أمام السياسي الذي شكل علامة من علامات مسرحه... يقول سعد الله ونوس: "كل مسرح سياسي سواء اهتم بالسياسة أو لا، وعندما يقول مسرح لأن لا علاقة لي بالسياسة ،فهذا موقف سياسي وبما أن كل مسرح سياسي فيجب أن نميز بين ما هو يميني أو مسرح يكرس الواقع الفاسد الموجود ،وبوجود مسرحه تخدير والتميع من الضروري إيجاد صيغة ما بين مسرح يريد أن يغير وآخر يخدر فكان مصطلح التسييس الذي يلجأ إلى القوى الشعبية الحقيقية صاحبة المصلحة بالتغيير، ومسرح التسييس هو الذي اختاره الاتجاه القومي"⁴.

¹ سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة (بيانات لمسرح عربي جديد)، المجلد الثالث، ط1، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 1996، ص ص 35 - 36.

² سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 376.

³ أمين العيوطي، المسرح السياسي، المجلد الرابع عشر، العدد الرابع، عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، 1984، ص 83.

⁴ نعمة خالد، سعد الله ونوس إننا محكومون بالأمل، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، العدد السادس عشر، دار الشروق للنشر والتوزيع، 1997، ص 8.

ولعل المسرح السياسي هو اللون الذي ميز الاتجاه المسرحي خصوصاً بعد نكسة حزيران 1967، فقد وجد المسرحيون في المسرح عامة وفي المسرح السياسي خاصة الأداة الأكثر فاعلية في تعليم الطبقات الكادحة من أبناء الشعب وهي الأكثر تضرراً بالهزيمة ... لقد قام المسرح السياسي في تلك المرحلة بطرح الذات العربية على بساط البحث فحاول فاضحاً كل تناقضاته¹.

رغم ما اتسم به في بداياته من حماسة زائدة وخطابتيه مباشرة على يد كتاب المسرح، ومنهم ونوس نفسه الذي فضل لاحقاً تبني مصطلح التسييس والترويج له... إن مسرحه لا يقوم فقط على طرح القضايا السياسية، وإنما يعتمد إلى تسييس الطبقات الكادحة التي من المفترض أن يتوجه إليها مع ضرورة الاهتمام بالناحية الجمالية².

وفي حوار أجراه مع نبيل حفار تحدث سعد الله ونوس عن مفهوم التسييس... "إن الطبقات التي يتوجه إليها مسرح التسييس هي الطبقات الشعبية التي تتواطأ عليها القوى الحاكمة كي تظل جاهلة وغير مسيسة، الطبقات التي يؤمل أن تكون ذات يوم بطلّة الثورة والتغيير، من هنا كان التسييس محاولة لإضفاء خيار تقديمي على المسرح السياسي... ذكرت أن أحد أهدافي الكبيرة في مسرح التسييس هو البحث عن أشكال اتصال جديدة مع الناس... ولكن مسرح التسييس ليس صيغة جاهزة، وإنما إطار للعمل والتجربة... ما زلت مؤمناً بجذواه وأهميته"³.

وفي مقدمة مسرحيه "مغامرة رأس الملوك جابر" يحدثنا ونوس عن حلمه الخاص الذي يتمثل في خلق ما يسميه بمسرح التسييس، وهو مسرح يختلف عن المسرح السياسي... "مسرح

¹ غسان غنيم، المسرح السياسي في سورية (1967 - 1990)، ط1، منشورات دار علاء الدين، دمشق، سوريا، 1996، ص47.

² هيا صالح، سعد الله ونوس والمسرح السياسي، مجلة ثقافات، العدد الرابع عشر، مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، البحرين، 2005، ص175.

³ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص ص91-95.

التسييس هو حوار بين مساحتين، الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره، والثانية جمهور الصالة الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع"¹.

أما المسرح التسييسي الذي يسعى إليه ونوس فقد أضحى مناط تجاذب من الاستقطاب إذ ينتزع الجمهور من دعاية السلطة ليمارس إزاءه دعاية مضادة وتفاعلا والتحاما به، يدرّب على حق المشاركة السياسية لا مجرد الانخراط في تيار الوعي فحسب، بل التظاهر والاحتجاج والرفض والرفض معا، إنه " نقل الصراع القائم بين الدولة والفنون الى المشهد المسرحي".

ليس من قبيل الترفيه اللغوي أن يمارس ونوس مصطلح التسييس بدلا عن السياسي فبينهما بون بائن لم يرى الرجل حاجة إلى تفصيله وهو يعرفه بسرعة على أنه: "حوار بين مساحتين: الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره. والثانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته"².

إنه مشروع التقاء والتحام بين الممثلين والمتفرجين ... فيتحد مفهوم التسييس عندئذ وفق رؤيتين من النظر متكاملتين:

الأولى فكرية، وبها يكون الانشغال على طرح المسائل السياسية باعتبارها نسخا معقدا وقوانين متشابكة داخل فضاء ذي بنية اجتماعية واقتصادية مترابطين... يهدف إلى استخلاص حلول تقدمية وحدائية عقلانية مناسبة لها.

والثانية فنية، تعمل على تقويض حالة السكون والجمود التي تعزل الخشبة عن القاعة... ولا يكفي في هذا المقام مجرد عرض القضايا السياسية. بقدر ما يشترط أن تقدم على وجهة نظر تقدمية.

2- 1. الجمهور أولا

¹ محمد بدوي، تجليات التغريب في المسرح العربي - قراءة في سعد الله ونوس .، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1982، ص 1997.

² جمال بوعجاجة، مرجع سابق، ص ص 64 - 65.

يبدأ سعد الله ونوس بالجمهور فذلك في رأيه المدخل الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح ما دام الفنان غير تقليدي ومادام يحلم بمسرح خاص ثور يشارك في خلق الوعي ومجازرة تخوم المنعة المهددة الرخوة، إن البدء بالجمهور يقي الفنان بالوقوع في مهوى السكونية والجمود... لذلك يرى سعد الله ونوس أن عدم الاهتمام بالجمهور هو السبب وراء استمرار المشكلات والأزمات في مسرحنا، برغم كثرة المناقشات والمؤتمرات وما يصدر عنها من قرارات وتوصيات... فالإبداع المسرحي يحدده ونوس بوصفه علاقة بين طرفين هما الفنان والمشاهد... ويرى أن وجود حركة تضع المتفرج نصب عينها سيقودها إلى تحقيق أعلى درجات الاتصال به، والتأثير به والتأثر بجواره... وكلما زاد تفاعل هذه الحركة الفنية مع الجمهور أصبحت أقرب منه، وأعلم ما يدور في واقعه وأن ذاك ينهار الحاجز المائل بين الواقع والفنان¹.

يقول ونوس: " فإذا كان الجمهور هو العنصر الأساسي الذي لا يتم مسرح بدونه، يغدو من الطبيعي إذا أن نطلق في كل بحث (مشكلة المسرح) وربما الثقافة بشكل عام من الجمهور نفسه ، لا سيما وأن منطلقا كهذا سيصح كثيرا من الأوضاع الدائرية التي نجد أنفسنا فيها"². وليس الجمهور الذي يرنوا إليه ونوس ذاك الغافل عما يدور حوله من أحداث وما يحيط به من أحاديث تمس قضايا المركزية إنه نوع خاص إليه تكتب النصوص وإياه تريد³.

ونوس في بياناته يتساءل " من هم حقا المتفرجون الذين نريد أن ننصب بينهم مسرحنا"، ويجب على الفور "إننا نريد مسرحا للجماهير أي الطبقات الكادحة من الشعب لصنع تجربة مسرح هي ذات طابع، مركب، لأنها تفاعل يومي مع الجمهور على مختلف المستويات السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية، تفاعل يأخذ ويعطي يجرب ويصح... وغايته أن يخلق مع هؤلاء المتفرجين تعبيرات مسرحية تشتمل بالإضافة إلى المتعة على تنمية الوعي

¹ محمد بدوي، مرجع سابق، ص 91.

² سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 20.

³ جمال بوعجاجة، مرجع سابق، ص 65.

وتعميق إدراك الناس بمصيرهم المشترك ومشاكلهم وقدرهم الاجتماعي... إننا نصنع مسرحاً لأننا نريد تغيير وتطوير عقلية وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعاً"¹.

وعما هو مطلوب من المتفرج يقول سعد الله ونوس: "مما لا شك فيه أن المتفرج يستطيع أن يقوم بدور إيجابي كبير في توجيه المسرح... ولكي يقوم بهذا الدور ينبغي أن يتغير هو نفسه وأن يمارس دوره كمتفرج بطريقة جديدة ومختلفة عما نعرفه حتى الآن في متفرجيننا... أولاً: ينبغي على المتفرج أن يعي أهميته في أي عرض مسرحي، فكل ما يدور على خشبة يستهدفه... ويتوجه إليه.

ثانياً: ينبغي أن تنتهي سلبية المتفرج ووضعيته الساكنة حيال الخشبة وما يدور عليها. ينبغي أن يدرك جيداً أن كل ما يدور أمامه يعنيه ويهمه وعليه أن يتخذ موقفاً.

ثالثاً: على المتفرج أن يحس بالمسؤولية وبأن لموقفه من أي عمل ثقافي بشكل عام ومن أية مسرحية بشكل خاص نتائج هامة وخطيرة أيضاً عليه وعلى أوضاع بلاده"².

2-2 - المسرح داخل المسرح عند سعد الله ونوس

المسرح داخل المسرح هو أسلوب درامي يقوم على إدخال مسرحية داخل مسرحية بغض النظر عن حجم أي من المسرحيتين وبغض النظر عن طبيعة العلاقة بينهما، يؤدي إلى بنية مركبة فيها حدثين أو حكايتين تتوضعان ضمن مكانين وزمانين متباينين تبعاً للحالة التي تعرضها المسرحية... يتحقق المسرح داخل المسرح عندما يحصل نوع من القطع الدرامي في لحظة معينة من الحدث الأساسي (المسرحية 1) يؤدي إلى تحول الممثل الشخصية إلى متفرج يشاهد أمامه عرضاً ما (المسرحية 2)، وإلى جعل الخشبة تنقسم إلى حيزين مكانين هما حيز اللعب وحيز الفرجة أي أن الخشبة بحد ذاتها تتحول إلى صالة خشبة، مما يجعل

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص ص 23-24.

² سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص ص 37 - 38.

المتفرج الأصلي يرى أمامه على المسرح صورة لوضعه كمتفرج ولجوهر العلاقة المسرحية وللفرجة بكافة أبعادها¹.

ظاهرة المسرح داخل المسرح في مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران

(حفلة سمر) تعكس المجتمع على صورة دار عرض مسرح رسمية، تقدم عرضا بعنوان (صغير الأرواح) للمؤلف عبد الغني الشاعر، ولكن التمرد يبدأ من الصالة اعتراضا على تأخر موعد بدء العرض، ثم اعتراضا على تفكير المخرج في صياغة المسرحية التي كان ينوي تقديمها بمناسبة 5 حزيران (صغير الأرواح) وهي مسرحية رسمية ... يتحرك الجمهور ويصعد الى خشبة المسرح، متفرون جاءوا ليشاهدوا صغير الأرواح فإذا بهم يقدمون حكايتهم الخاصة عن يوم الخامس من حزيران لينقلب المسرح الى ما يشبه (حفلة سمر) .

فالمفرج الذي يصنعه النص، الممثل الذي يمثل دور المفرج ينقلب ممثلا وهو صورة للمفرج خارج المسرح... معنيا بفعل التمرد والثورة والاستيلاء على المسرح الرسمي (السلطة)².

إن ونوس أراد أن يصنع مسرحية داخل مسرحية (صغير الأرواح) داخل مسرحيته الارتجالية هذه. أي يدخل في مسرحية ويخرج من الأولى ويخرج من الثانية ويدخل في الأولى المسرحيتان يتحدثان عن موضوع واحد هو هزيمة يونية 1967 كما تعتمد المخرج أن يورط المفرجين في اللعبة المسرحية هو مسرح داخل مسرح³.

ظاهرة المسرح داخل المسرح في مسرحية الملك هو الملك

في مسرحية الملك هو الملك استخدم سعد الله ونوس المسرح داخل المسرح وفي إيضاحاته يقول عن هذه المسرحية واستعماله لهذه التقنية: " في مستهل مسرحية (الملك هو

¹ ماري إلياس، حنان قصاب حسن، مرجع سابق، ص 435.

² حازم شحاتة، المؤلف المشارك . مدخل إلى قراءة نصوص سعد الله ونوس، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997، ص 362.

³ نجية أحمد قدرى عبد الحميد، ظاهرة المسرح داخل المسرح في مسرح سعد الله ونوس، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، العدد الثاني عشر، الجزء الثاني، جامعة المنوفية، مصر، 2017، ص 445.

الملك) ملاحظتان صغيرتان تشيران إلى أن المسرحية ما هي إلا لعبة حضرها، ويقود مجراها زاهد وعبيد، والمقصود باللعبة المسرحية هو أننا ممثلون وأن ما نقدمه ليس محاكاة للواقع، وإنما أمثلة تساعد على فهم بعض ما يجري في الواقع واتخاذ موقف منه، إلا أن اختيار شكل اللعبة له هنا وظيفتان إضافيتان، الأولى هي أن الأحداث والشخصيات تقدم من وجهة نظر زاهد وعبيد يمثلانه لا من وجهة محايدة ولو شكليا وبالتالي فإن لكل واحدة من شخصيات المسرحية بُعدين.

الأول هو أنها مع زاهد وعبيد في جماعة واحدة، **والثاني** هو أنها تؤدي دورا في أمثلة، من الحيوي بالنسبة لها أن تتعمق مغزاها وهي تبلغه للمتفرجين¹.

ظاهرة المسرح داخل المسرح في مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني

يشكل عنوان مسرحية ونوس عتبة أساسية لأفق ميتا مسرحي واضح المعالم يتأسس على بعد مزدوج جمال وتاريخي في آن واحد. يقول سعد الله ونوس: "هذه المسرحية هي محاولة لبعث التراث وفهمه أخذت إحدى روايات الرائد المسرحي أحمد أبو خليل القباني، (هارون الرشيد مع غانم ابن أيوب وقوت القلوب)... ثم أدمجتها بالقصة الريفية لتجربة القباني وكفاحه من أجل إقامة مسرح في دمشق"².

فالمسرحية تقوم موضوعاتيا على مسرحة حكايتين إحداها واقعية والثانية متخيلة، وتجسد هذه المسرحة عبر الحكيم والتشخيص والغناء والرقص وذلك من أجل هدف مزدوج هو: المتعة والتعليم بتحديدده لكل هذه العناصر يرسم إطارا جماليا ملحميا للممارسة الميتا مسرحية في نص سعد الله ونوس... لجأ ونوس إلى تقنية المسرح داخل المسرح يتجلى ذلك في بلورة صراع فكري بين شخصيات هي: عبد الرحيم، أبو أحمد، أنور، والشيخ سعيد، إن استحضار أبي خليل القباني هو استحضار لرمز، واستعادة قصة قوت القلوب هي استعادة

¹ سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، ط1، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق - سوريا، 1996،

ص ص 574 - 575.

² سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص558.

لنمط من المسرح، من ثم فنص سعد الله ونوس هو مرآة للذات ، وممارسة مسرحيتين تحكمت فيهما شروط محددة، مثلها هو مرآة للمؤلف وتجربته في آن واحد¹.

2 - المسرح التسييسي عند سعد الله ونوس

1-2. أطوار التجربة المسرحية عند سعد الله ونوس

لقد دأب النقاد على تقسيم مسيرة الرجل أطوارا ثلاثة بؤرتها هزيمه 1967 ، وهناك من قسمها إلى أربعة مراحل، فاقترنت تجربته على هذا النحو بمتغيرات السياسة التي أثرت فيه، وحاول أن يؤثر فيها وفق تصور جدلي يؤمن بالصراع سبيلا لحركة التاريخ وتقديمه.

المرحلة الأولى :المسرح الذهني (ما قبل الهزيمة)

تمتد هذه المرحلة لتستغرق لحظة البدايات السابقة للخامس من حزيران سنة 1967 وفيها انكبت مسرحياته القصيرة الثمانية الأولى، وقد كانت أميل لمسرح الكاتب منها إلى مسرح الأخشاب، إذ غلبت عليها السردية التي تستهدف قارئاً لا متفرجاً ونقصد بذلك مسرحياته التالية:

- مسألة بائع الدبس الفقير ، - الرسول المجهول في مأثم انيتوغونا، - جثة على الرصيف، الجراد، - المقهى الزجاجي، - لعبه الدبابيس، - فصد الدم، - عندما يلعب الرجال.

صدرت هذه المسرحيات في مجموعة واحدة وسمها ب " حكايا جوقة التماثيل "

ومن أبرز سمات هذه المرحلة رومنسيتها ووجوديتها وتعبيرها عن قلق فكري ونفسي فقد بدا ونوس متأثراً بالمسرح الغربي والثقافة الغربية فكراً وفلسفة².

¹عمر رشيد سعادة، المسرح وجمالياته، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 2015، ص ص190.197.

²جمال بوعجاجة، مرجع سابق، ص ص62 - 63.

حيث تتصف هذه مسرحياته في هذه المرحلة بالتجريد، والإغراق في استخدام الرموز، وكانت كتاباته في هذه الفترة شبيهة بالبناء الدرامي الذي يعتمد على المونولوجات الطويلة¹. يقول سعد الله ونوس حول هذه المرحلة: "... كنت أكتب مسرحيات للقراءة، وليس في ذهني أي تصور لخشبة المسرح... ولقد تأثرت حينها بالأفكار الوجودية... وفي تلك الفترة قرأت كل ما ترجم من مسرحيات سارتر... وفي مسرحياتي الأولى تأثرت بيونسكو².

المرحلة الثانية: مرحلة التجريب والبحث عن شكل مسرحي جديد

في عام 1966 سافر سعد الله ونوس إلى فرنسا في إجازة دراسية مكنته من الاطلاع على الأطروحات الجديدة في عالم المسرح³. يقول سعد الله ونوس عن هذه السفارة: "أثناء دراستي في فرنسا كان لدي هاجس مزدوج: أن أتعلم المسرح الأوربي، وأن أبلور في الوقت نفسه موقفا نقديا منه"⁴. هذه المرحلة تلت حرب حزيران عام 1967 يخرج سعد الله عن الذات، وإن كانت هذه المرحلة لا تتفصل عن سابقتها إلا أنها تحاول أن تركز على الإنسان من خلال الواقع الاجتماعي والسياسي الذي يعيش فيه⁵.

فانخرج بذلك عن الكتابة الأدبية والاحتجاجية، إلى الكلمة الفعل التي يندغم في سياقها "حلم الثورة وفعل الثورة معا" على حد تعبير ونوس نفسه وهي مرحلة الالتزام الماركسي والسؤال الإيديولوجي المشتغل بتحليل بنية السلطة، فقد اتضح الاتجاه نحو التسييس، ليسجل أقوم

¹ محمد المشايخ، المسرح الحديث عند سعد الله ونوس، مجلة الأقلام، العدد السادس، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1980، ص89.

² شاهر أحمد نصر، أسماء في الذاكرة (سعد الله ونوس)، مجلة الموقف الأدبي، العدد 500، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2012، ص82.

³ صلاح الدين أبوذيان، سعد الله ونوس: الحضور والغياب ذاكرة، بيئة، شهادات، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت، 1997، ص70.

⁴ سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، مصدر سابق، ص781.

⁵ محمد المشايخ، مرجع سابق، ص89.

المسالك في ممارساته المسرحية والتتظير... من أشهر أعمال هذه المرحلة التي أثارت ضجة "مسرحية حفلة من أجل 5 حزيران" التي كتبها سنة 1967 فقد دشّن بها مسرحه الملتزم وسطر نقطة التحول الأساسية في المسرح الواقعي¹.

وتلت هذه المسرحية "مغامرة راس الملوك جابر" وهي أيضا تسعى إلى كسر الإيهام ومزج الممثل بالمتفرج في حدث مسرحي واحد².

ومن المسرحيات الأخرى التي أنشأت على قاعدة تفسير الماضي "الفيل يملك الزمان"... عالجت إشكالية العلاقة بين السلطة والشعب، ومشكلات التواصل بين الشعب والسلطة، فكانت السلطة مناطق التصوير ولكن باعتبارها نتيجة لهزيمة نفسية وقابلية الاختراق لدى الشعب نفسه³.

ثم جاءت من بعد مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني" وفيها أيضا سعى الكاتب إلى عرض الظروف السياسية والاجتماعية التي ولد فيها مسرح القباني، وقدم إحدى مسرحياته بالفعل داخل إطار من التعليق الجاري الذي يأخذ شكل الارتجال دون أن يكون مرتجلا بالفعل.

وفي هذا العام 1978 أخرج سعد الله ونوس مسرحيته الفاتنة "الملك هو الملك" وفيها استخدم بلباقة فنية كبيرة إحدى حكايات ألف ليلة وليلة⁴.

المرحلة الثالثة: مرحلة الصمت والانقطاع عن الكتابة

منذ عام 1979 وحتى 1989 لم يكتب شيئا خلال تلك السنوات، وليس بسبب المرض لأن المرض ظهر في عام 1992 بل بسبب توالي الخيبات والهزائم فمن تتالي الاغتيالات التي طالت المثقفين والتنويرين إلى هزيمة المشروع الذي آمن به⁵.

¹ جمال بوعجاجة، مرجع سابق، ص 63.

² علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ط2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999، ص185.

³ جمال بوعجاجة، مرجع سابق، ص63.

⁴ علي الراعي، مرجع سابق، ص185.

⁵ شاهر أحمد نصر، مرجع سابق، ص83.

يقول سعد الله ونوس عن الصمت وعزلته هل هي اختياريه أم طوعية: " مبدئيا يمكنني القول أنني بدأت في نهاية السبعينات أضع مشروعى ، هناك أحلام كثيرة بدأت تنفتت بين يدي هناك تحولات فاجرة لم أكن قد هيأت نفسي لها... أعتقد أن فترة الصمت كانت ضرورية أو لا يمكن تقاديتها إنها مراجعة للذات... في كل صمت هناك جانب شخصي مدى قدرة المرء على التكيف، مدى قدرته على استنباط وسائل تكفل له أن يواصل عطائه دون تنازلات أو باقل قدر من التنازلات، ولكن هناك أيضا في الصمت جانب موضوعي ذكرت في البداية مسألة فقدان المشروع ... تقريبا الأسباب التي تدعو الى الصمت، أو تجبر على الصمت أكثر من الأسباب التي تحافظ على الكتابة والعمل"¹.

المرحلة الرابعة: مرحلة الإبداع والتألق

هنا تدفق سعد الله ونوس كينبوع ركم مياهه كل هذه السنين وكلما افترس المرض جسده كان يتدفق أكثر وهو يخترق الحواجز والتابوهات الاجتماعية والسياسية .

في هذه المرحلة برزت للناس مسرحية "الاغتصاب" التي عالجت القضية الفلسطينية وقد كتبها سنة 1989 ، وأنشأ "منمنمات تاريخية"، و"طقوس الإشارات والتحولات" سنة 1994 وتنتهي هذه المرحلة في " الأيام المخمورة" التي مثلت الصرخة الأخيرة وفيها أعلن " فصد الدم" وذلك سنة 1997 التي توفي فيها سعد الله ونوس إثر صراع مرير مع سلطة المرض التي حكمت عليه بالرحيل الأبدي².

2- 2 - تجليات المسرح السياسي والتسييس في أعمال سعد الله ونوس

الهم السياسي في مسرح سعد الله ونوس خط واضح يخترق كتاباته كلها، وإن تفاوت هذا الهم من حيث العمق والمباشرة بين عمل وآخر، بحيث يصل إلى ذروته في المرحلة التي تلت نكسة الخامس من حزيران عام 1967... لم تكن غاية سعد الله ونوس أن يكون داعيا

¹ سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، مصدر سابق، ص ص 447 - 453.

² جمال بوعجاجة، مرجع سابق، ص 64.

سياسيا، ولم يمنح بمسرحه منحى التبشير بالدعاوي السياسية... فالمسرح التسييسي يعكس السياسي وليس مجالا لتلقين الرؤيا السياسية وفرضها على المتلقي... حيث يستهلك ويبتلع كل ما يعرض عليه دون تمحيص، وإنما هو مسرح الحوار الحقيقي الذي تذوب فيه المسافة الوهمية بين الركح والجمهور... وجد ونوس في مسرح التسييس، الفضاء الإبداعي الأرحب، لطرح القضايا السياسية من خلال قوانينها العميقة... ولا مراء أن مسرح التسييس هو الخيار التقدمي للمسرح السياسي، حيث يقول ونوس: "إننا نحاول استنشاق أفق تقدمي لحل هذه المشاكل. إذا بالتسييس أردت أن أمضي خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي"¹.

عالج سعدالله ونوس قبل عام 1967 مشكلات اجتماعية وسياسية من خلال رؤية ماركسية، كما فعل في جثة على الرصيف، التي توضح فيها الفرز الطبقي توضحا تاما، فالمشكلة وجود فقراء، ووجود أغنياء يعيشون في ترف ويستغلون من أجله كل شيء².

جثة على الرصيف، نجد متسولين أحدهما ميت والآخر يجلس بجانبه على رصيف قرب سور قصر فخم، فيمر بهما شرطي الحراسة الليلية ويأمر بعدم النوم على الرصيف لأن ذلك ممنوع. وعندما يعلم أن أحدهما ميت يقع في حيرة ويفكر هو والمتسول الحي بطريقة يتخلصان بها من هذه الجثة فيمر بهما سيد أنيق معه كلب جائع ويعرض عليهما أن يبيعهما الجثة... يأخذ السيد الجثة ويرفض دفع ثمنها... فالحاكم ينام في قصره ولا يبالي بما يدور حوله من مأس، والشرطي لا يهتم ما يحدث للناس... ما يهتمه ألا يؤخذ عليه شيء من قبل الرقيب المسؤول عنه. والمتسول لا يفكر إلا بلقمة يأكلها وبساعة يشعر بالدفء من خلالها. والسيد لا يهتم إلا أن يكون كلبه ممتلئ المعدة ولو أكل جثتا الأموات من البشر والقانون يساعد على هذا ولا

¹ إدريس الذهبي، التسييس في مسرح سعد الله ونوس، مجلة البيان، العدد 458، رابطة الأدباء، الكويت، 2008،

ص ص 80- 87.

² غسان غنيم، مرجع سابق، ص، 57.

يبالي بما حدث للآخرين. فنلاحظ المأساة بطريقة الموت، وفي المفارقة بين عالم القصر وعالم الرصيف، وبين عالم الأسياد ومن يموتون بردا وجوعاً¹.

أما مسرحية **حكاية جوقة التماثيل**، فتعالج المطاردة، والقهر على مستويين، جسد الإنسان وروحه، قهر الانسان كفرد... وقهر الناس جميعاً... في الجزء الأول من المسرحية مأساة بائع الدبس الفقير... نجد فقيراً يطوف المدينة طويلاً وعرضاً كل يوم لبيع طعام الفقراء فيحاول رجل الشرطة أن يستدرجه ليحكي عن متاعبه. فيلعب اللصوص والقتلة ثم يساق البائع إلى السجن ليلقى أصنافاً شتى من العذاب الوحشي القاسي. وبعد شهر يستدرجه الرجل مرة أخرى إلى السجن حيث يحكي له عن صبي مثل به لأنه كان يغني أغنية من سالف الزمان، ويخرج البائع من السجن بقايا إنسان مشوه تتقاذفه أرجل البوليسي في الطرقات².

ولكن ونوس يصبح أكثر وضوحاً تحديداً بعد هزيمة 1967 ويتجه بكل قوة نحو المسرح السياسي وي طرح قضية التسييس ويجعل منها قضيته الأولى.

حفلة سمر من أجل 5 حزيران:

مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران يمكن إدراجها، على أنها مسرح تحريري، ومسرح ملحمي، ومسرح تسجيلي، وثائقي أيضاً، أنها تحريرية لأنها تعرض واقع مرير، وتعري اغتراب المجتمع، وتكشف زيفه، وكذب المسؤولين، ومدى سلبية واغتراب السلطة، وعدم تحمل المسؤولية، يقول ونوس: "كنت أتصور أن الناس في بلدنا عندما تتاح لهم الفرصة للتعبير عن أنفسهم، وللتعلم على القول سيملكون تدريجياً الجرأة على إعلان الحقيقة، ومن ثم القوة الداخلية للإمساك بقدرهم". ويضيف قائلاً: "كنت أعلم أن حفلة سمر لا تكتب إلا مرة واحدة وهي إما أن تنتهي بمظاهرة أو تنتهي إلى عرض مسرحي عادي"³.

¹ محمد المشايخ، مرجع سابق، ص 90.

² محمد المشايخ، نفس المرجع، ص 91.

³ فرج عمر فرج، ظاهرة الاغتراب السياسي في مسرح سعد الله ونوس. دراسة تحليلية، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، العدد الثاني، الجزء الثالث، جامعة المنوفية، مصر، 2014، ص 338.

عمل ونوس على تعرية الأنظمة السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، المسؤولة عن الهزيمة، وطرح قضايا الفلاحين، البسطاء المتضررين حقا بالهزيمة، وسمى الأشياء بأسمائها الصريحة، كلنا مسؤول من موقعه وعمل يقوم على تعذيب الذات، وجلدها، وفضح الأخطاء ... العمل ساير منهج ونوس في التحريض وعدم المطامنة... إن ونوس لا يغلق الآفاق لكنه يقسو ليكون وقع التحريض أقوى¹.

كما صور سعد الله ونوس شخصية المثقف الانتهازي في مسرحيه حفلة سمر من أجل 5 حزيران فشخصية المخرج شخصية انتهازية تخاف السلطة².

مسرحية الفيل يا ملك الزمان:

الأدب نتاج البيئة، يولد فيها ويتفاعل معها، لذلك كان لزاما عليه أن يعبر عنها، وحين تنوعت مظاهر الظلم والاستبداد فيها، كان لزاما عليه أن يسخر طاقاته لتشخيص هذه المظاهر... اتخذ العديد من المبدعين العرب هذا النوع كتجربة برسائلهم، ورؤاهم الخاصة، وهذا ما عرف عن سعد الله ونوس... ولعل مدونته " الفيل يا ملك الزمان " خير دليل على ذلك، متخذاً من الرمز والقناع والإيحاء وسيلة لمعالجة بعض مظاهر القمع والاضطهاد في المجتمع، ولعل من أهم مظاهر الإيحاء السياسي في هذه المسرحية حسن اختيار الشخصيات، فزكريا ما هو إلا ترجمة، ورمز للمبدع في حد ذاته، فالظلم والجبروت والاستبداد مظاهر اجتماعية رافقت العربي، لكن يعجز الفرد عن التعبير بما يؤمن به، هنا تقع المصيبة في نظر ونوس... حين يعجز الإنسان حتى عن الكلام في حضرة مسؤوله الذي صنعه بنفسه، ويكتفي بالصمت مؤمناً بما تسري في عروقه وعاجز عن البوح بها³.

¹ غسان غنيم، مرجع سابق، ص، 59.

² غسان غنيم، نفس المرجع سابق، ص 140.

³ ميهوبي عثمان، بن الشيخ أحلام، مسرح سعد الله بين السخرية والتلميح السياسي، مجلة دراسات وأبحاث (المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية)، الجزائر، 2021، ص 121.

والمنتبّع لمسرح ونوس يستشعر إلحاحه الشديد على مسألة، سلبية المواطن وعدم قدرته على المشاركة في كل ما يدور حوله، فكرة مثبتة في مسرحياته جميعاً. فالمواطن خائف من السلطة متردد أمامها صامت إزاء الظلم مستسلم لقدره. والجماعة كذلك متخاذلة إلى أبعد حدود التخاذل أمام السلطة... فالناس يخافون من السلطة لأنها تمثل في أذهانهم. مجموعة من الرموز التي تشير على الجبروت والعسف... فالناس أمام الحرس وأبهة الملك والتاج والصولجان، وكلها رموز لها في نفوس الناس موازيات مخيفة، وإرث من الخوف... فالناس أمامها يصمتون صمت الأموات... ولا يجرؤون على النبس أو الهمس... أصوات: (مبحوحة وراشة) الملك وببده الصولجان. تتجمد الأصوات ويتحول الخوف صمماً بارداً. الجميع خافضوا الرؤوس، زكريا في طليعتهم (يجرون خطوات ثقيلة، ينحنون إلى أقصى حدود الانحناء ثم لا يجرؤون على النهوض بعدئذ)¹.

مغامرة راس الملوك جابر:

يقول سعد الله ونوس: " أحاول في هذه المسرحية تجربة أخرى من تجارب مسرح التسييس التي بدأتها من قبل... هذه المسرحية ليست إلا مشروع عمل لم يتم إلا بعد أن تتوفر له مجموعة متجانسة ولها رؤيتها، وتقوم ببناء وبلورة إمكانياته من خلال بحث دؤوب لا تتوقف حدوده عن الهواجس الجمالية، بل تتعداها إلى المشكلات السياسية والاجتماعية للواقع، لهذا المسرحية ليست إلا مشروع عمل لم يتم إلا بعد أن تتوفر له مجموعة متجانسة ولها رؤيتها ، وتقوم ببناء وبلورة إمكانياته من خلال بحث دؤوب لا تتوقف حدوده عن الهواجس الجمالية، بل تتعداها إلى المشكلات السياسية والاجتماعية للواقع... نحن في مقهى.. والمقهى ليس مكاناً للحدث المسرحي بل هو المسرح نفسه خشبة وصالة"².

تعد هذه المسرحية الأنموذج الأصيل لمسرح التسييس عند ونوس، ولعل هذا الحديث عن أهمية المسرحية من حيث الطرح الحديث الذي تمثله طبيعة الكتابة المسرحية في الوطن العربي

¹ غسان غنيم، مرجع سابق، ص 117 - 132.

² سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، مصدر سابق، ص 132.

بعد نكبة حزيران... طرحا كان جريئا ونقدها لاذعا... تطرق ونوس إلى دراسة العلاقة بين الشعب البسيط والسلطة الحاكمة، وإلى الصراع الدائر بين أجنحة السلطة الحاكمة شكلا، والمتعارضة فيما بينها مضمونا¹.

تنتهي المسرحية بتحميل الجمهور بمستوياته... المسؤولية: مسؤولية في الحكاية تتصل بتقريب موعد حكاية النصر أو إبعادها، ومسؤولية في الواقع المعيش... وقد ورد في نهاية المشهد الختامي توجيهها مباشرا أقرب إلى الدعاية والتعبئة السياسية، وتميز مضمونه التسييسي بطابع حاجي مشبع بشحنة خطابية تأثيرية قوية².

مسرحية الملك هو الملك:

في هذه المسرحية سعد الله ونوس يعالج قضية الثورة في مجتمع طبقي يعاني البؤس والحرمان.

عندما يضجر الملك يتذكر أن الرعية مسلية وغنية بالطاقات لترفيهه.

إن السلطة الديكتاتورية دائما تستعمل الشدة مع شعبها ولا تسمح لهم أبدا إلا بأقل القليل الذي لا يعكر صفوها ولكن أي مسموح وأي ممنوع؟! ويمنع كل ما هو من شأنه أن يقلق نومها... وبالتالي فهي سلطة تستمتع بتعذيب وتجويع شعبها ولا يعينها من الامر إلا نفسها وكراسيها فقط³.

الملك: (عندما أصغي الى هموم الناس الصغيرة وأرقب دورانهم حول الدرهم واللقمة تغمرني متعة مأكرة).

¹ كمال علوات، مسرح سعد الله ونوس بين السياسي والتسييس " قراءة في مسرحية مغامرة رأس الملوك جابر"، مجلة معارف، المجلد 17، ال عدد 01 جامعة البويرة - الجزائر، 2022، ص 775.

² بحري البحري، مأساة محكومة بالأمل (مدخل إلى دراسة مسرحية " راس الملوك جابر") لسعد الله ونوس، مجلة الحياة الثقافية، العدد 229، وزارة الثقافة، تونس، 2012، ص 55.

³ محمد خير يوسف الرفاعي، تجليات السلطة وفعل التغيير "سعد الله نموذجاً"، مجلة كلية التربية، المجلد التاسع والعشرون، العدد الثاني، جامعة الإسكندرية، مصر، 2019، ص 92 - 93.

والمؤلف يشير إلى أن التغيير المنتظر لا يأتي هبة أو منحة من أحد ولكنه يأتي بالقوة الجبروتية المتمثلة في عامة الشعب فإذا هب الشعب وثار ضد الطغيان والظلم والديكتاتورية أمكن له أن يغير من الوضع القائم لأن السلطة لا تتخلى عن موقعها إلا اقتلاعا¹.

¹ عبد المنعم أبو الفتوح، صورة السلطة في مسرح سعد الله ونوس "الملك هو الملك" نموذجاً، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، العدد الثاني، الجزء الأول، جامعة المنصورة - مصر، 2014، ص ص 456-457.

الفصل الثاني:

البنية الطقسية في مسرحية الفيل

يا ملك الزمان

- أولاً: الحكاية الإطار من الحكواتي إلى الطقس السردى الجماعي

- ثانياً: الكورس صوتاً طقسياً بديلاً عن الفرد

- ثالثاً: الإشارات الطقسية المركزية

الفصل الثاني: البنية الطقسية في مسرحية الفيل يا ملك الزمان

أولاً: الحكاية الإطار من الحكواتي إلى الطقس السردى الجماعي

في مسرحية " الفيل يملك الزمان " نجد أنفسنا في مناخ مفارق للواقع العيني إننا مع قانون القص الشعبي، أو في جولة الأمثلة، حيث يقدم إلينا ونوس حكاية أسطورة، يحرص على أن نعرف أنها مجرد حكاية يمثلها الممثلون، لكي يتعلم الجميع العبرة المستفادة منها¹.

1 - الطقس الجنائزي وتوعية الجماعة

تبدأ الحكاية في الزقاق وهو المكان المخصص للجماعة، فهو يعبر عن الحالة المعيشية للوعية. هذا الزقاق الضيق هو فضاء يجمع فيه أفراد المجتمع.

(زقاق تحصره في الخلف بيوت بائسة يتراكم عليها القدم والأوساخ. جلبة وراء المسرح. ولولة. امرأة تصرخ. أقدام تتراكم)².

المكان هو فضاء مفتوح ضيق يجتمع فيه أفراد المجتمع، ويلعب فيه الأولاد، يموت الطفل الصغير تحت أقدام الفيل. ليكسر هذا الحدث سكين الضعفاء. من هنا تبدأ الأحداث وسط ضجة أهل المدينة.

(ويختفي في الجهة الثانية من الزقاق.. تسود الضجة المتناهية من اليمين وراء البيوت. ولولة نساء. وأصوات، ومختلف العبارات التي تنتشر من أفواه الناس أوقات المصائب. يتميز عويل امرأة. ثم يبدأ كل شيء بالخفوت متحولاً إلى همهمة بعيدة..)

الرجل 3: كان الأولاد يلعبون في الزقاق حين دخل عليهم الفيل. شخر شخير المعتاد... خاف الأولاد، وجروا هاربين إلا أن محمد الفهد تعثر وارتدى ولشدة رعبه لم يستطع النهوض من عثرته، فأدركه الفيل وداس فوقه.

¹ محمد بدوي، مرجع سابق، ص 11.

² سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، (مسرحية الفيل يملك الزمان)، مصدر سابق، ص 452.

الرجل 3: منظر يفتت الكبد. رأيته بعيني يصير عجينا من لحم ودم... رأيت بعيني كيف
انبج بطنه واختطت أحشائه بتراب الزقاق¹.

هذه الصورة الدامية العنيفة، وتحول الجسد البشري إلى بقايا ممزوجة بالتراب، الجماعة
تفقد أعلى ما تملك. إنه فلذة أكباده، ليبقى الجميع مكتوفي الأيدي، ليس لهم حول ولا قوة،
وهي ذروة العجز الذي يصيبها. فدهس الفيل لم يصب الطفل وحده بل دهس أهل الزقاق
جميعا، لأن ما أصاب الطفل قد يصيب الجميع فيما بعد.

(تدخل امرأة عجوز هي تولول بصوت حاد، وتضرب بقبضتها على صدرها)

المرأة 3: آه.. ياويلنا جميعا.. لا أمان على طفل، ولو وضعته أمه في بؤبؤ العين².

وسط هذا الطقس، يأتي التساؤل، من المتسبب؟ لتأتي الإجابة موجعة مؤلمة

كجمرة تحرق الأجساد.

الرجل 3: (متتهدا) تعرفونه طبعاً.

الرجل 2 و 4: نعرف ياسيدي نعرف.

الرجل 3: فيل الملك³.

إن الجماعة في الزقاق لا تبكي الطفل فحسب، بل تبكي عجزها بعدم قدرتها على
مواجهة فيل الملك. لكن يتساءل الأطفال بفطرتهم وبغفويتهم عن معاقبة الفيل.

الطفلة: ألن يعاقبوه؟!

المرأة: يعاقبون من؟

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص ص 453 - 455.

² سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص 456. ولبقية المشهد ينظر أيضا ص 457.

³ سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص 455.

الطفلة: الفيل..

(الجميع يهزون رؤوسهم)

الرجلان 4 و 5: بيأس يعاقبون من!

الرجل 2: ومن يستطيع أن يعاقب فيل الملك! ¹.

المشكلة في كون من المسؤول عن الفيل؟ اليس الملك الذي كان من المفروض أن يحمي الرعية بدلا من أن يصبح سبب أحزانها. هذا الطقس الجنائزي يعبر عن آلام قديمة تراكمت عبر الزمن لدى الجماعة ولم تعد قادرة على تحملها. ومن هنا تتجه الرعية نحو القصر، وهي تحمل مرارة الخسائر والضحايا، بينما يحاول زكريا تحويل حزنهم إلى صرخة جماعية للتعبير عن سخطهم.

2- تعاويز الترويض: التكرار والصوت الواحد وبنية التلقي في الباحة

قبل أن تجتمع الجماعة في الباحة، طلب زكريا من الجماعة الذهاب إلى الملك لنقل شكاوهم بشكل منظم. وهذا ما جعل الناقد محمد بدوي يقول: "إن كل المغبونين في عالم ونوس المسرحي لا يجدون وسيلة لاستعادة حقوقهم سوى التوجه إلى هذه السلطة" ².

زكريا: لذلك ما من حل آخر. نذهب بأنفسنا ونشكو للملك حالنا.

أصوات: نذهب معا.

زكريا: إذا فليجتمع كل الناس في الباحة نرتب كلامنا، ثم نمضي إلى القصر ³.

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 456.

² دانية علي حسن، الاتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر " سعد الله ونوس أنموذجا"، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة البعث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، سورية، 2010، ص 70 - 71.

³ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص ص 464 - 465.

تجتمع الجماعة في الباحة للتدرب بقيادة زكريا، يكررون العبارات التي يملئها عليهم زكريا ويحفظوها حتى يستطيعوا قولها أمام الملك بصوت واحد. زكريا يجعل الجماعة يتحدثون كأنهم شخص واحد.

زكريا: 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 احترام. ثم أصرخ بملء فمي.. الفيل يملك الزمان¹.
تنفق الجماعة على جملة " الفيل يا ملك الزمان " بصوت واحد لتبدو متماسكة أمام الملك، لكن هذا التماسك ضعيف.

الجماعة: (أصواتهم مفككة لم تتحد بعد. بعضهم يبدأ متأخرا، بعضهم يخطئ في العبارة وبعضهم يقول عبارات أخرى. يتضح التفكك ويزداد فقرة بعد أخرى).
قتل ابن محمد الفهد. داسه في الطريق، فصار لحما معجوننا بالطيرين².
زكريا: الفيل يملك الزمان.

الجماعة: كسر النخيل. ولم يبق في البلدة إلا المعمر من النخيل...هدم بيت محمد إبراهيم... يقتل الخرفان يدوس الدجاج. يظهر الموت إذا بان... جعل الرعية بلا أمان.

زكريا: لم تتحد كل أصواتنا لنلقي بين الملك رجاءنا يا الله.. ونحن.
الجماعة: ونحن الفقراء سكان المدينة جننا نشكو حالنا، ومن الملك نتوسل إنصافنا.
ضاقت بنا الحياة. ضاقت بنا الحياة.

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 466.

² سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص 466.

زكريا: (ملوحاً بيديه) مازلنا بعيدين عن الالتقان المنشود... هذه ليست شكوى رجل واحد.

بل شكوى الجميع ينبغي أن نقولها بلسان واحد وبصوت واحد¹.

الباحة تصبح فضاء لتلقي أوامر زكريا وسماع خطابه وترديده جماعياً، وهذا لصنع رأي عام موحد بعدم الرضوخ ومواجهة الملك بكل حزم.

ثانياً: الكورس صوتاً طقسياً بديلاً عن الفرد

الكورس / الجماعة: تتحدد عن طريق وسائل التواصل والتفاعل اللفظية وغير اللفظية والتي يتم تأديتها في الحياة اليومية، هذا الأداء بشكل خاص مع بعضهم البعض، حيث يصبحون وحدة واحدة حميمة متماسكة وهذا يعني أن الجماعات والمجتمعات من الممكن تمييزها عن طريق معرفة رمزية كلية مشتركة².

1- تشكل كورس طقسي بديل للفرد

الكورس في مسرحية "الفيل يملك الزمان" ليس مجموعة أشخاص فقط، فهو يتحدث باسم الناس جميعاً، ويعبر عن مخاوفهم وأحزانهم، فالفرد لوحده لا يملك القدرة على مواجهة السلطة، لذلك يعمل الكورس على تحويل أصوات الأهالي المتفرقة إلى صوت جماعي موحد.

وما مشاركة المرأة في النذب الجماعي إلا تصوير لحجم الفاجعة.

(ينفر من الهمهمة البعيدة عويل امرأة مفجوعة)

المرأة 4: توجعي يا امرأة.. توجعي..

المرأة 3: بالوعة الأمهات!

أصوات: كارثة لا يحتملها رجل.

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص ص 467 - 468. وللاستزادة أكثر أنظر: من ص 466 حتى ص 469.

² كريستوف فولف، الطقوس الاجتماعية الهوية والتعليم الأدائي في الجماعات، نقله إلى العربية موفق علي السقار، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2018، ص ص 13- 14.

المرأة 3: لا أمان.. لا أمان على شيء.

الرجل 11: صبرنا على الضرائب والأوبئة.

الرجل 7: صبرنا على المظالم وأعمال السخرة.

زكريا: والآن يأتي هذا الفيل، فيدوس كل ما بقي لنا¹.

هذا التناوب بين المرأة والجماعة خلق طقساً تكرارياً، يعبر عن معاناتهم.

نجح الكورس في لم شمل الجماعة داخل الباحة، بعد أن كانت تتدب حظها وتعدد مآسيها وأوجاعها، أقنع زكريا الجماعة فيلم شملهم وبدأ يدرّبهم على مواجهة الملك.

زكريا: "... إذا لم نصبح كلمة واحدة، وصوتا واحداً، تضع قيمة شكوانا. لا يحتاج الأمر

على جهد عظيم. حاولوا أن تصرخوا العبارة في وقت واحد. معا تبدؤون. ومعا تنتهون.

لنجرّب مرة أخرى"².

يصر زكريا على ضرورة أن تبدأ الجماعة بالكلام وتنتهي معا.

عندما يردد زكريا: " الفيل يا ملك الزمان".

الجماعة: قتل ابن محمد الفهد. داسه في الطريق فصار لحماً معجوناً بالطين.

أصوات: - لا تسرعوا..

- حقا من الأفضل أن نكون صوتاً واحداً.

زكريا: لنجرّب مرة أخرى. إهدأوا.. لنجرّب مرة أخرى³.

وغيرها من الترانيم الباقية بين زكريا والجماعة في التعبير عن آلامهم.

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص ص 459 - 460.

² سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 466.

³ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص ص 466 - 467.

2 - تفكك الكورس والانحراف الطقسي

لكن عند دخول القصر ومشاهدة المناظر الخلابة الي لم يروا مثلها قبل ذلك يصيبهم الذهول وسيطر الخوف والصمت عليهم، فتبدأ الجماعة في فقدان وحدتها وقوتها وتماسكها.

أصوات: أترى النوافير؟ / - كالخيال. / - أنظروا إلى الرخام. / - يتلأأ بكل الألوان.

سيظهر العرش بكل مهابته. / - ترتخي ركبتاي.. / - هذا هو البهو.

قلبي يدق. / - احذروا أن تلوثوا السجاد. / - الحيطان تلمع كالنهار...

الملك: ماذا تريد الرعية من ملكها؟

(صمت ثقيل. لا اختلاجة ولا حركة. مجموعة من الأجساد المقوسة البائسة)¹.

هذه العبارة تبين أن الكورس الذي مثل بديلا عن الفرد، والذي بدأ قويا أثناء التدريب بدأ بفقدان فعاليته بمجرد تغير المكان هنا يتبين أن وحدته كانت شكلية. هنا يحاول صوت راعش، وزكريا إعادة إحياء الكورس لكن دون جدوى.

الملك: أأذن لكم بالكلام. مما تشتكون؟

الملك: ما خبر الفيل؟

(صوت راعش من بين الجماعة) قت.. (ثم يختنق الصوت، ويتلفت صاحبه بذعر)

زكريا: (يقوي صوته) الفيل يملك الزمان.

الملك: (متأففا) وماله الفيل؟

صوت الطفلة: (خفيضا) قتل ابن.. (تضع الأم يدها بهلع على فم الصغيرة، وتجبرها على السكوت).

¹ سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص ص 472 - 475.

الملك: ماذا أسمع؟..

زكريا: (مخرجاً وغازباً. يعلو صوته أكثر) الفيل يملك الزمان.

الملك: كاد صبري أن ينفذ. تكلم. ما خبر الفيل؟

زكريا: (يأئسا يتلفت نحو الناس المقوسي الظهر في انحناءة خوف) الفيل يملك الزمان¹.

مع تراجع الكورس، يبقى زكريا وحيدا أمام الملك وأعوانه ومخافة التعذيب يطلب تزويج الفيل.

الملك: توقف عن هذا النواح.. الفيل يملك الزمان. إما أن تتكلم، أو أمر بجلدك.

زكريا: (يفترس زكريا في الناس باحتقار ويأس. يتردد لحظات ثم يتغير وجهه، ويتقدم

من الملك)

زكريا: (يمثل ما يقول بخفة وبراعة) نحن نحب الفيل يا ملك الزمان. مثلكم نحبه ونرعاہ...

فكرنا أن نأتي نحن الرعية، فنطالب بتزويج الفيل كي نخفف وحدته، وينجب لنا

عشرات الأفيال. مئات الأفيال. آلاف الأفيال. كي تمتلئ المدينة بالفيلة.

أصوات (كالحشرة): تزويج الفيل. أدام الله فضل الملك علينا².

هنا يضع ونوس بطله زكريا في سياق الفضاء السياسي متمثلاً للبرجوازية الصغيرة.

يقول ونوس: "إن البرجوازية الصغيرة هي مشكلتي الجوهرية حتى على مستوى الكتابة بشكل عام. هذه الطبقة الأفغوانية المتملصة دائماً من التعريفات ومن المشروعات ومن الفعل، والمستترة دائماً بعمامة كبيرة من الألفاظ والإنشاء الكاذب والمراوغ، هذه الطبقة الانتهازية التلفيقية

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 475.

² سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص ص 475 - 476.

الفصل الثاني: البنية الطقسية في مسرحية الفيل يا ملك الزمان

التي ملأت التاريخ المعاصر بالضوضاء... ومن ثم من الضروري مواجهة هذه الصيغة السائدة حالياً على مستوى السلطة والطبقة الاجتماعية المسيطرة"¹.

مع فقدان الكورس تماسكه بسبب الخوف وضعف الجماعة وتراجعها أمام الملك، يقوم ونوس بكسر الإيهام المسرحي وذلك بتوجيه الممثلين كلامهم إلى الجمهور.
الجميع: هذه حكاية.

ممثل 5: ونحن ممثلون.

ممثل 3: مثلناها لكم كي نتعلم معكم عبرتها.

ممثل 7: هل عرفتم لماذا تتكاثر الفيلة؟

ممثل 3: هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة؟

ممثل 5: ولكن حكايتنا ليست إلا البداية

ممثل 4: عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى.

الجميع: حكاية دموية عنيفة. وفي سهرة أخرى سنمثل جميعاً تلك الحكاية.

ثم ينسحب الجميع.. وتتلاشى الإضاءة².

إن العبرة التي يتعلمها الممثلون والجمهور من الحكاية/ المسرحية يستخلصها أحد النقاد بالربط بين عنوان المسرحية الذي جاء جملة غير مكتملة وبين أحداث المسرحية ونهايتها بالقول: " اختار الكاتب عنوان (الفيل يملك الزمان) كجملة غير تامة تنتظر إكمالها بما يوضح مقصودها فمن الممكن أن يأتي بعدها سرد لمظالم الفيل بقوة وجراءة ومن الممكن أن يكتم الخوف الأفواه فتتحول الشكوى لطلب بتزويج الفيل لتتكاثر، ويزداد القهر الذي تستحقه شعوب

¹ دانية علي حسن، مرجع سابق ص 69.

² سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 476 - 477.

بنت بداخلها جدارا من الخوف وهو ما نهى به الكاتب نصه بالفعل وكأنه يريد أن يقول لا مكان للثورة في نفوس كسرهما الخوف".

لقد تم هدم الايهام المسرحي من أجل هدم حاجز الخوف الذي يمنع الجمهور/ المواطنين من مواجهة أدوات القمع التي يمتلكها الحاكم (الفيل)¹.

ثالثا: الإشارات الطقسية المركزية

تعتمد مسرحية الفيل ياملك الزمان على مجموعة من الإشارات الطقسية المركزية التي تكشف هيمنة السلطة وخضوع الجماعة، وكذا الوعي الجمعي، وقد تجلت هذه الإشارات في مستويات متعددة: لفظية وحركية وصوتية ومكانية.

1- الإشارات الطقسية اللفظية

تعتبر الإشارات الطقسية اللفظية في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" أساسية في الحوار، فهي تعبر عن قمع الرعية وعجزها عن مواجهة الظلم.

الرجل: لا حول ولا قوة إلا بالله. (فترة) لاحول ولا قوة إلا بالله العلي ..

الرجل 1: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم..

الرجل 2: أستغفر الله العظيم.

الرجل 2: اللهم ألهم قلب أمه الصبر وقوة الاحتمال.

الرجل 1: استغفر الله.. أستغفر الله².

المرأة 2: أجارنا الله. تأتي الأم لتتادي ابنها، فتلم جثته من الطريق.

¹ سيد ضيف الله، هدم الايهام المسرحي وبناء الأوهام السياسية " قراءة في الفيل ياملك الزمان"، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 357، 2020. <https://www.academia.edu>

² سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص ص 453 - 455.

الرجل 6: لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم سيدفنونه بلا غسل.

الطفلة: أُمي سيحملونه في النعش مثل عمتي.

الرجل 2: الله يبصر. / الرجل 5: ربكم بصير. / الرجل 4: يا لطيف.

أصوات: (جزعة ومشوشة) - تلتطف بعبادك وارحم.

- حلمك يا قدير يارب¹.

هي جمل دينية للدلالة على الاستسلام وترك الأمر كله لله والاعتقاد بان هذا يكفي، وأنه يعفيهم من مواجهة الملك وفيله الظالم.

الرجل 3: فيل الملك. / - الرجل 3: هذا فيل الملك يا امرأة

الرجلان 4 و 5: إنه فيل الملك. / - الرجل 9: لكن الملك يحب فيله كثيرا.

الرجل 3: يدللّه كأنه ابنه أو وزيره.

الرجل 7: في حياتي كلها ما رأيت مثله شرا وأذى. أعوذ بالله. كأنه الشيطان يلبس

صورته، سحنه مقلوب. تقفح منه الكوارث.

الرجل 3: كاد الملك يقتل زوجه الملكة، لأنها لم تتفرق بالفيل².

هنا تمارس الجماعة رقابة ذاتية في انتقاء ألفاظها حتى لا تمس الملك وفيله على الرغم من الظلم والوجع والألم الذي ألم بهم. وهو طقس لفظي يمارسه المجتمع ضد نفسه. فبالرغم من الرغبة في الكلام إلا أن هناك الخوف من العقاب.

أصبحت الأرواح رخيصة مع تمتع الفيل بحصانة الملك وتركه يقتل الأبرياء دون ذنب.

الرجل 3: ...منظر يفتت الكبد. رأيتّه بعيني يصير عجينا من لحم ودم... رأيت

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص ص 456 - 460.

² سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص ص 455 - 462.

الفصل الثاني: البنية الطقسية في مسرحية الفيل يا ملك الزمان

بعيني كيف انبعج بطنه واختلطت أحشائه بتراب الزقاق.

الرجل 3: لم يبق لجسمه شكل. كتلة ممعوسة من اللحم والدم. اللهم... لملموه من

الزقاق كما تلم البيضة المكسورة¹.

هذه الإشارات اللفظية في الوصف تعبر بقوة عن المعنى وإظهار مدى هوان الإنسان. وتشبيه شكل الطفل بعدما داسه الفيل فيه إشارة إلى قوة الفيل وبطشه ومنه قسوة السلطة.

المرأة 3: لا أمان.. لا أمان على شيء / المرأة 3: لا أمان على شيء.. لا أمان.

المرأة 3: لا ضمان ولا أمان.. لا ضمان ولا أمان².

إن التكرار اللفظي هنا في أكثر من موضع يتحول إلى ندب جماعي يشبه الطقوس الجنائزية، مما يزيد من شحنة التوتر والخوف وعدم الأمان مع وجود الفيل.

أصوات: - ندخل إلى القصر! / - ومن نحن حتى نتحدث مع الملوك!

أصوات: - نحن ناس مظلومون³.

هذه الإشارات اللفظية فيها شعور بالدونية أمام السلطة، إذ كيف لهم كمهمشين ومظلومين أن يدخلوا القصر ويقابلوا الملك؟

أما الإشارات اللفظية التي يستعملها الحراس، أمام القصر فيها احتقار للشعب المغلوب على أمره، إشارات تهدف إلى إذلال الرعية قبل مواجهة الملك.

الحارس: ولكن قبل أن تدخلوا نظفوا أحذيتكم جيدا، وانفضوا ثيابكم، كي لا يهر منها

قمل أو براغيث... لستم على مزابلكم بل في قصر الملك⁴.

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 454.

² سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص 460 - 468.

³ سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص 461.

⁴ سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص 471.

فالذي يدعو للملك بطول العمر على الرغم من بطشه، يجد صعوبة في مواجهته بالحقيقة المرة لاحقا.

زكريا: أدام الله فضل الملك علينا.

أصوات: (كالحشرة) أدام الله فضل الملك علينا¹.

2 - الإشارات الطقسية الصوتية

الإشارات الطقسية الصوتية في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" لسعد الله ونوس مهمة تنقل الحالة النفسية للجماعة. فهي تشمل نبرة الصوت. والهتاف والصمت وغيرها.

يفتح العرض المسرحي بأصوات من بعيد تحمل صراخ وولولة وأقدام تتراكم. تدفع خيال المتلقي لتصور الجريمة قبل رؤيتها.

(ويختفي في الجهة الثانية من الزقاق تسود الضجة المتناهية من اليمين وراء البيوت. ولولة نساء وأصوات ومختلف العبارات تنتشر من أفواه الناس أوقات المصائب. يتميز عويل امرأة. ثم يتحول كل شيء إلى همهمة بعيدة تظل مسيطرة على المشهد حتى نهايته...)².

الرجل 3: ... حين دخل عليهم الفيل. "شجر شخير المعتاد، وأسرع الخطى لا مباليا

بشيء³.

صوت الفيل وشخير دليل على لامبالاته لأنه لديه حصانه من الملك لفرض السيطرة. إن الأصوات المتداخلة فيما بينها وتكرار عبارات معينة تشبه التكرار الجوقي لا أمان.. لا ضمان، هذا التكرار يعكس الخوف العجز أمام الفيل.

زكريا: (الصوت عنيف وساخط) ما هذا؟ حالة لا تطاق ولا تحتمل. (يلتفت

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 476.

² سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص 453.

³ سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص 455.

الفصل الثاني: البنية الطقسية في مسرحية الفيل يا ملك الزمان

إليه الجميع بخشية وحذر) ألا يكفيننا ما نحن فيه من فقر وعذاب.

الرجل 11: مظالم وأعمال سخرة. / الرجل 12: مجاعات..

زكريا: ضرائب تفوق كسبنا الهزيل¹.

جاء زكريا لتقديم نفسه، بنبرة صوتية حادة، قوية، وواثقة يعبر عن رفضه للحالة التي وصلوا إليها، وبدأت تملأ أصوات الآخرين بالتعبير عن معاناتهم من الملك وأعدائه.

أصوات: (بين الغممة والخوف.. بعضنا يبدأ قبل أن ينتهي زكريا من عبارته)

- نشكو أمرنا للملك! / - نشكو أمرنا للملك!².

أصوات الجماعة فيها التوتر والخوف والتردد من مقابلة الملك والشكوى له.

زكريا: إذن فليجتمع كل الناس في الباحة. نرتب كلا منا ثم نمضي إلى القصر³.

الإشارات الصوتية في الباحة كانت تعبيراً عن الألم الداخلي للرعية، أراد زكريا تحويله إلى قوة للمطالبة بحقوقها المسلوبة.

لكن أمام قصر الملك النبرات الصوتية تلاشت وأصبحت تعبيراً عن الخضوع أمام رهبة وهالة السلطة.

(كل الناس يجتمعون أمام أبواب القصر الذي يشغل الجزء الأكبر من المسرح. إنهم ينتظرون ويلغظون).

أصوات: تأخر الحارس. / - لن يسمحوا لنا بدخول القصر.

- ولماذا لا يسمحوا لنا؟ / - (صوت زكريا) - من حق الرعية أن ترى ملكها.

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 458.

² سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص 461.

³ سعد الله ونوس نفس المصدر، ص 465.

الفصل الثاني: البنية الطقسية في مسرحية الفيل يا ملك الزمان

- يقولون عنه رقيق القلب. / - غير أن الحارس تأخر.

الحارس: باحتقار أذن الملك لكم بالدخول.

أصوات: - آه أذن لنا بالدخول. / - أمد الله في عمر الملك. / - آمين¹.

هذا التردد الصوتي يعكس هشاشة الموقف للجماعة، حيث تتحول الثقة بالنفس التي بنيت في باحة التدريبات، إلى نوع من الخوف والهمس أمام أبواب القصر المغلقة أمامهم.

(صوت زكريا): لا تتسوا المهم أن نكون صوتاً واحداً. كلمة واحدة².

يحاول زكريا منع تشتت الصوت مما يعني تشتت القوة.

هناك إشارات صوتية أخرى في نص المسرحية:

الحارس: اتبعوني إذن.. ولا تحدثوا ضجيجا.

أصوات: هس...³.

هذا الصمت الطقسي الممارس على الرعية يهدف إلى تجريد الرعية من أصواتهم. في عملية استباقية للجمهم بعدم الشكوى للملك. فالصمت هنا يصبح تعبيراً عن العجز والخوف من مواجهة السلطة.

ومن أهم المقولات والدلالات الفكرية: الصمت لا يمنع الظلم، بل يمنحه وقتاً أطول.

أول الثورة كلمة، وأول الهزيمة صمت⁴.

الهمس إشارة صوتية طقسية أخرى استعملها ونوس في المسرحية.

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 470.

² سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص 470.

³ سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص ص 471 - 473.

⁴ يسري الخطيب، مسرحية " الفيل يملك الزمان " .. حين يصبح الصمت شريكاً للطغيان، جريدة الأمة الإلكترونية، 16

ديسمبر 2025. <https://alomah.net>

(... تنتشر بينهم همسات مبجوحة ومندهشة).

الجماعة التي كانت تصرخ في الباحة العامة أصبحت تبج أصواتها أمام فخامة المكان.

3 - الإشارات الطقسية المكانية

الإشارات الطقسية المكانية في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" مهمة لفهم الصراع السياسي والاختلاف الطبقي، فالمكان هنا ليس مجرد مساحة للعرض، بل يعكس واقع الرعية، وأسلوب عيشها. وسعد الله ونوس في هذه المسرحية اعتمد على المشاهد منها ما كان في الأماكن المفتوحة ومنها ما كان في الأماكن المغلقة¹، والزقاق هو المكان المهيمن في المسرحية².

يستهل العرض المسرحي في حيز مكاني ضيق، يتسم بالقدم والأوساخ.

(المسرح فارغ، زقاق تحصره في الخلف بيوت بائسة يتراكم عليها القدم والأوساخ)³.

الزقاق هو مكان مفتوح عبرت فيه الرعية عن غضبها، وسخطها، وعن الوضع الذي آلت إليه من ظلم واستبداد⁴. وهو مكان الضحية التي دهسها الفيل.

تحول الزقاق إلى نقطة تجمع شعبي لمناقشة أمورهم.

زكريا: إذن فليجتمع كل الناس في الباحة. نرتب كلامنا، ثم نمضي إلى القصر⁵.

¹ "إن المكان المفتوح هو حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة يشكل فضاءا خارجيا، وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق". أما الأماكن المغلقة فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ أو الحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة". **ينظر:** أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، [دس]، ص 51.

² أم كلثوم مفلح، البناء الفني في مسرحية "الفيل يملك الزمان" لسعد الله ونوس، مذكرة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، تخصص الأدب المسرحي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة - الجزائر، 2017/2018، ص 8.

³ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 451.

⁴ أم كلثوم مفلح، مرجع سابق، ص، 8.

⁵ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 465.

الفصل الثاني: البنية الطقسية في مسرحية الفيل يا ملك الزمان

وهنا نحن في طقس العبور الذي تكلم عنه فان جنيب، وهو مغادرة الزقاق والذهاب إلى القصر. وذلك بالانتقال من مرحلة الشكوى إلى مرحلة جديدة وهي مواجهة الملك. وكأنها ولادة جديدة.

أصوات: فلنجتمع في الباحة. / - سنذهب إلى الملك نشكو حالنا¹.

- (وفيما يخرجون تخفت الأضواء تدريجيا)

أما الأماكن المغلقة في المسرحية، كان محصورا في قصر الملك. وهو الفضاء المغلق الذي صورته لنا الكاتبة إذ قام بوصف كل ما يحتوي عليه².

فالقصر مكان مقدس، محرم على الرعية الاقتراب منه، أو مجرد التفكير في ذلك، فعندما اقترح زكريا الشكوى للملك تعجب الجميع، فهو بالنسبة لهم مكان محاط بالإشاعات.

زكريا: أنا أقول لكم ماذا بيدنا.. نذهب جميعا، ونشكو أمرنا للملك.

أصوات: - نشكو أمرنا للملك!

- ندخل إلى القصر!³.

الرجل 3: صحيح أننا لم نره، ولم نعبر في حياتنا أسوار القصر. لكن لا تنس أن خدما

يدخلون ويخرجون. وأن الأخبار يمكن أن تتسرب من داخل القصر⁴.

وعند ذهاب الرعية إلى القصر أصابتهم الدهشة من رهبة المكان، فهو مكان مقدس لا يجب تدنيسه. وهذه إشارة طقسية مكانية.

(يتقدم الحارس وراء الناس...تنتشر بينهم همسات مبجوحة ومندehشة).

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 465.

² أم كلثوم مفلح، مرجع سابق، ص 9.

³ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 461.

⁴ سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص 462.

- أصوات: - أترى النوافير؟ / - كالخيال. / - انظر إلى الرخام.
- يتلأأ بكل الألوان. / - سيظهر العرش بكل مهابة.
- احذروا أن تلوثوا السجاد. / - نمشي على نفق من الذهب¹.

4- الإشارات الطقسية الحركية

هذا المشهد أمام قصر الملك ينقل الجماعة من حالة التدريب على القوة في الباحة إلى حالة ممارسة الخضوع في القصر.

(كل الناس يجتمعون أمام القصر الذي يشغل الجزء الأكبر من المسرح. إنهم ينتظرون ويلغظون)

قيام السلطة بامتصاص غضب الرعية وثورتهم الداخلية وجعلهم في حالة انتظار وترقب، وهنا لا يتسنى للرعية إلا الخضوع والتنازل عن مطالبها عند مقابلة الملك.

الحارس: (مقاطعا الضجة، يزداد الاحتقار في وجهه) ولكن قبل أن تدخلوا، نظفوا أحذيتكم جيدا، وانفضوا ثيابكم...

زكريا: لا تخف.. لا تخف.. سنكون عند حسن ظنك في النظام والأدب².

الحارس: اتبعوني ولا تحدثوا ضجيجا³.

السلطة تنتظر للرعية نظرة العبد لذلك تصفهم بالقذارة وقيام زكريا بهذه الحركة لا شعوريا نيابة عن الجماعة هو اعتراف بالدونية التي وصفهم بها الحارس. لكن هذا الأخير استمر في إذلال الرعية وكبت صوتها هو تكريس للطاعة العمياء للسلطة.
وقبل الدخول على الملك وجه زكريا الجماعة.

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 472 - 473.

² سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص 471.

³ سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص 471.

الفصل الثاني: البنية الطقسية في مسرحية الفيل يا ملك الزمان

زكريا: سنثبت أننا نحسن الوقوف بين يدي الملك، أسمعون؟ يجب أن نكون في غاية الأدب.

ندخل في صفوف منتظمة، وننحنى باحترام وخشوع، ثم بعدئذ نرفع للملك شكائتنا. (تتجمد الملامح. يتحول الخوف صمًا بارداً للجميع خافضوا الرؤوس، زكريا في طليعتهم.. يجرون خطوات ثقيلة، ينحنون على أقصى حدود الانحناء، ثم لا يجرؤون على النهوض بعدئذ)¹.

هذه الحركات الطقسية هي بمثابة الرقابة الذاتية على النفس، أما القشة التي قصمت ظهر البعير هي الانحناء إلى أقصى حدود الانحناء، التي لا يجرؤون على النهوض بعدها، وهذا تكريس للذل والهوان ما حيوا. لكن من بعيد جاء صوت.

صوت الطفلة: (خفيضاً) قتل ابن.. (تضع الأم يدها بهلع على فم الصغيرة، وتجبرها على السكوت)².

هذه الحركة الطقسية التي استعملتها الأم لإلجام صوت الحق، وإجباره على السكوت، وعدم البوح، مخافة على ابنتها ومن المصير الذي ستؤول إليه من بطش الحاكم الطاغية وأعوانه.

رابعاً: كسر الطقس وانهيار الشعيرة

تكشف مسرحية "الفيل يملك الزمان" عن تتحول الشعيرة³ إلى وسيلة لترسيخ الهيمنة وبذلك يبدأ طقس الخضوع بالتصدع تدريجياً مع تنامي الوعي، مما يؤدي إلى انهيار شعيرة الخوف والعبودية.

1- طقس الخضوع الجماعي

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص ص 473 - 474.

² سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص 475.

³ الشعيرة نوع من التعبير الرمزي عن الآراء والعواطف التي ترتبط بموقف محدد. ينظر: ادريس السهلي، المقاربات والتعدد كمؤطر للتنوع الثقافي (اليونسكو والأرشيفات)، مجلة المعرفة، العدد التاسع عشر، 2024.

الفصل الثاني: البنية الطقسية في مسرحية الفيل يا ملك الزمان

طقس الخضوع الجماعي في مسرحية "الفيل يملك الزمان" هو صورة لتكريس الخوف من السلطة، مما يمنح السلطة قوتها واستمرارها، حيث يتحول هذا الصمت والطاعة العمياء إلى شعيرة جماعية، تمارس يوميا.

تبرز هذه الشعيرة أمام قصر الملك حين وصول الجماعة إلى هناك، هنا أحسوا بالفرق بين أحوالهم ومعيشتهم الضنكة من بيوت قديمة مهترئة.. الخ، وبين حياة الترف المادي في القصر، هنا يبدأ يسود الجماعة إحساس بالاحتقار وبالذونية لما رأوه، وذلك بترديد عبارات ووصف لما رأوه من بهرجة، وتتأسوا الموضوع الأصلي الذي جاؤوا من أجله للملك.

أصوات: - أترى النوافير؟ / - كالخيال. / - انظر إلى الرخام.

- يتلأأ بكل الألوان. / - سيظهر العرش بكل مهابة.

- احذروا أن تلوثوا السجاد. / - نمشي على نفق من الذهب

- الحيطان تلمع كالنهار. / - القصر كالمثاهة¹.

هنا يسيطر على الجماعة الذهول أمام فخامة القصر، فمن شدة الذهول أصاب عقولهم نوع من الهذيان، جاءت هذه الإشارات الطقسية الصوتية التي تعلن الهزيمة قبل المواجهة.

أصوات: - سيظهر العرش بكل مهابة. / - ترتخي ركبتاي / - قلبي يدق.

- بدأت أتعرق. / - يزيغ البصر. / - رأسي يدور².

وأمام سلطة وسوط الملك ممثلا في حراسه يسكن الخوف أجسادهم، وأقول شعلة الثورة في دواخلهم بالتدريج، وذلك بإصدار إشارات لفظية تمثل الرقابة الذاتية عن أي تصرف سيصدر منها.

أصوات: - تشتد الحراسة من باب إلى باب. / - وجوههم من الصوان أو الفولاذ.

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص ص 472 - 473.

² سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص ص 473 - 474.

- أين يمضون بنا؟ / - ما هذه التجربة المخيفة.

أصوات: - أصبح الحراس في كل مكان. / - القتل عندهم أهون من التثاؤب.

الحارس: (ملتفتاً إلى الجماعة، وقد تزايدت رنة الاحتقار في صوته) الآن تدخلون

قاعة العرش والويل لكم إن بدر منكم شغب أو قلة أدب. للمثول أمام الملك

أقول فلا تتسوا ذلك¹.

وزكريا ينتقل من منظر ومنظم للثورة ضد الظلم إلى عبد منساق لأوامر الحرس وإعطاء أوامر للجمع للمثول للعبودية.

زكريا: لا تخف... لا تخف.. سنكون عند حسن ظنك في النظام والأدب.

(صوت زكريا) - امشوا بهدوء، ولا تجروا أحذيتكم جراً.

- احذروا أن تلوثوا السجاد.

زكريا: سنثبت أننا نحسن الوقوف بين يدي الملك، أستمعون؟ يجب أن نكزن في

غاية الأدب.

ندخل في صفوف منتظمة، ونحنني باحترام وخشوع، ثم بعدئذ نرفع للملك

شكايتنا².

وقمة الخضوع الجماعي هو الانحناء، وهو دلالة على تكريس العبودية والتبعية الدائمة.

الحارس: احنوا رؤوسكم وادخلوا³.

عندما تأتي لحظة الكلام أمام الملك، تتحول الجمل الكاملة إلى كلمات متقطعة راعشة،

وهو دليل على تجذر الخوف في نفوس الرعية.

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 473.

² سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص ص 471 - 473.

³ سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص 474.

صوت: (راعى من بين الجماعة) قت.. (ثم يختنق الصوت، ويتلفت صاحبه حوله
بذعر)¹.

2- انهيار الشعيرة وسقوط السلطة الرمزية

إن الصمت والطاعة العمياء للرعية هي شعيرة خضوع جماعية في مسرحية "الفيل يملك
الزمان"، فإن انهيار هذه الشعيرة وسقوط السلطة الرمزية يمكن تفسيرها كما يلي:

1 - انهيار شعيرة الصمت والطاعة

في بداية المسرحية وعلى الرغم من أذى الفيل يضل الصمت الجماعي هو السائد
والطاغي دون احتجاج على ما حدث، لكن شعيرة الصمت هذه تبدأ في الانهيار عندما يجتمعون
في الباحة ويتكلمون عن معاناتهم بصوت مسموع فيما بينهم، ويعلنون عدم رضاهم عما آلوا
إليه من متاعب جمة خاصة جبروت فيل الملك بقتل أبنائهم وإفساد محاصيلهم، وتهديم
منازلهم... الخ.

الرجل 11: مظالم وأعمال سخرة.

زكريا: أوبئة.

الرجل 12: مجاعات.

زكريا: ضرائب تفوق كسبنا الهزيل.

الرجل 7: يتعب اللسان لو بدأنا الحديث عن همومنا.

زكريا: وفوق الحمل يجيئنا هذا الفيل..

الرجل 7: لم يدخل أرضا إلا أفسد زرعها وأتلف محصولها².

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 475.

² سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص ص 458 - 459.

الفصل الثاني: البنية الطقسية في مسرحية الفيل يا ملك الزمان

قررت الرعية الذهاب للملك لتقديم شكواهم باقتراح من زكريا، يجتمعون في الباحة بقيادة زكريا للتفاهم على كلام موحد لقوله للملك. في البداية كانت أصواتهم مفككة وغير منسجمة لأن ألسنتهم ألفت العبودية، لكن ومع التدريب بدت الأصوات أكثر اتساقا واتحادا.

زكريا: الفيل ياملك الزمان.

الجماعة: قبل أيام كاد أن يقتل "أبو محمد حسان" وما يزال مطروحا في فراشه حتى الآن.

زكريا: الفيل ياملك الزمان.

الجماعة: خرب الأرزاق...

زكريا: الفيل ياملك الزمان.

الجماعة: (بدأت الأصوات تتسق) قتل ابن محمد الفهد، داسه في الطريق، فصار لحما

معجوننا بالطين.

وغيرها من الجمل المأساوية التي ستقال للملك في نقل شكواهم.

هذا الانتقال من الصمت إلى الكلام ومن الخوف إلى التفكير في الاحتجاج يعد كسرا

لشعيرة الصمت التي كانت سائدة بينهم.

2- سقوط السلطة الرمزية

السلطة الرمزية لا تقوم فقط على القوة والبطش، بل تقوم على العدل والقدرة على حماية رعاياها من كل ما يهددهم في حياتهم. في المسرحية تسقط هذه الرمزية لما يعجز الملك عن حل مشكلة الفيل رغم إدراكه لمدى تفاقم هذه المشكلة التي حولت حياة الناس جحيما، ومع ذلك يغض البصر عنها لا يريد أيا كان أن يتحدث أو يلمح له عنها.

الملك: ماذا تريد الرعية من ملكها؟

الملك: أأذن لكم بالكلام. مم جئتم تشكون؟

الملك: ما خبر الفيل؟¹.

وكان الرعية أتت إليه تريد شيئاً مادياً، وسؤاله عن خبر الفيل وكأنه لا يعلم ما فعله.

وهنا يتضح ابتعاد السلطة عن معاناة رعيته، فحين اقترح زكريا تزويج الفيل يصدر الملك قهقهة ويفصل في كيفية الزواج، يلتفت إلى وزرائه وحاشيته في فرض سلطته، ومما يدل في إفشال احتجاجهم بنجاح وترسيخ عبوديتهم وخضوعهم لأن الخوف تسلل إلى أعماقهم.

الملك: (مقهقهة) أهذا ما جئتم تطلبونه؟

الملك: (ملتفتاً إلى وزرائه وحاشيته) أستمعون! مطلب في غاية الطرافة. كنت أقول دائماً.. إنني محظوظ برعيتي. حنان ورقة في الشعور. رعيتي مليئة بالحنان. كلها حنان. طبعاً سننفذ للشعب مطلبه. (يدق الصولجان) فرمانات ملكية. فرمان الأول بالخروج إلى بلاد الهند للبحث عن فيلة يتزوجها الفيل. فرمان الثاني يأمر بمكافأة هذا الرجل الجريء، وتعيينه مرافقاً دائماً للفيل. فرمان الثالث يأمر بإقامة فرح عام ليلة العرس، تدق فيه الطبول، وتوزع على الشعب المأكول والمشروبات، ويعم السرور والانتشراح خمسة أيام بلياليها².

هنا يتضح أن الهيبة التي اكتسبها الملك قائمة على خوف الرعية لا على عدله وإنصافه.

¹ سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص 474 - 475.

² سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 476.

الفصل الثالث:

دلالات الإشارة الطقسية في مسرحية الفيل

يا ملك الزمان

- أولاً: دلالات الإشارات الطقسية في مسرحية الفيل يملك الزمان

- ثانياً: الدلالات الجمالية

- ثالثاً: الدلالات الثقافية

- رابعاً: التطهير المعكوس

الفصل الثالث: دلالات الإشارات الطقسية في مسرحية الفيل ياملك الزمان

أولاً: دلالات الإشارات الطقسية في مسرحية الفيل ياملك الزمان

1- الدلالات السياسية

1 - 1- آليات إنتاج الاستبداد

تعد مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" لسعد الله ونوس نموذجاً لما يسمى "مسرح التسييس"، إذ سلط الضوء على الجانب السياسي المظلم للظلم والقهر من طرف الحكام لمحكوميهـم.

استخدم ونوس الفيل باعتباره عند العرب رمزا للقوة، فبات مشهد القتل اليومي الذي يقوم به الفيل مشهداً مروعاً، حيث ساهم في طقس الاعتیاد على الموت. فعومل الحاكم كإلاه و الفيل كالقوة التي تسفك الدماء والأرواح، وينتهي بالرعية لأن تكون قرابين¹ لشهوات السلطة تحمل كلمة الفيل عبر الثقافات بحيث تمثل:

الفيل في الثقافة الإسلامية يمثل الحادثة الدينية لأصحاب الفيل وماتمثله كقوة طاغية، وذلك مبين في الآية الكريمة:

"أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ (1) أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ (2) وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ (4) تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ (5)". سورة الفيل

كما تؤمن بعض الطوائف الهندوسية بأن الفيل تجسيد حي للإلاه "جانيش" وهو واحد من الآلهة الهندوسية المهمة وأبرزها، ويصور في المعابد برأس فيل وجسم فأر أوجسم إنسان².

¹ *القرابين: يقول الدكتور الماجدي: نحن لا نملك دليلاً تاريخياً دقيقاً يحدد ظهور هذا الطقس ظهر مع دين البالوليت وربما كان الدافع الاقتصادي واحداً من أسباب ظهور هذا الطقس إذ أن خوف من المجاعات جعله يضحي بأبنائه بصورة طقسية دينية

² محمد أمين الضاوي، رمزية الفيل في الثقافة والفن والديانات الهندية، أوراق ثقافية: مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، ص

الفيل هو شعار ورمز سياسي للحزب الجمهوري الأمريكي... يعتبر الجمهوريون أن الفيل يرمز إلى القوة ويحظى بالتقدير¹.

الفيل كعلامة جمالية تدعو إلى تأويلات متعددة تتجاوز المعنى الواحد، أما الملك الذي فرض على الرعية وكأمر واقع، يفرض الطاعة للحاكم والسلطة.

يظهر طقس الولاء في المسرحية من خلال إجبار الناس على الخضوع للفيل والملك.

يتحول الولاء وسيلة للنجاة وذلك يتضح حين يذهب الرعية للملك لتشكو الفيل فتعقد ألسنتهم وفي الأخير طالبو بتزويجه.

1 - 2 - أقنعة التزييف

الأقنعة في مسرحية الفيل يملك الزمان كان لها دور بارز فقد استعمله ونوس ليلعب دورا محوريا فهو ليس أداة مسرحية فقط بل شكل أبعادا متعددة الدلالات، تختفي الهوية الفردية لتندوب في الجماعة.

زكريا: أندبي أيتها المرأة.. أندبي.. / المرأة (تتميز عن الجمع) لا أمان.

الجماعة: الأطفال والأرزاق. / المرأة 3: لا أمان.

الجماعة: البيوت والحياة. / المرأة 3: لا ضمان ولاأمان .. لا ضمان ولاأمان²

يذوب الإنسان في الحزن الجماعي فينسى ألمه ومأساته الشخصية، ويشارك في طقوس الحزن بشكل جماعي.

وتتحول الشخصيات إلى وسيلة لإظهار قوة السلطة وسيطرتها، وبالتالي يبتعد الشخص عن واقعه الحقيقي، وينصب اهتمام المتلقي منصبا على فهم المعنى والفكرة بدل التركيز على الشخصيات نفسها.

¹ (ب. ك)، كيف أصبح الفيل رمز "الجمهوري الأمريكي"، 2016/10/2، aljazeera.net

² سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 468.

الفصل الثالث: دلالات الإشارة الطقسية في مسرحية الفيل يا ملك الزمان

فالأقنعة تزييف للواقع لتجبر الناس على ارتداء أقنعة الولاء والطاعة.

(ينقرس زكريا في الناس باحتقار ويأس، يتردد لحظات ثم يتغير وجهه، ويتقدم من الملك).

زكريا: (يمثل ما يقوله بخفة وبراعة) نحن نحب الفيل يا ملك الزمان.... تعودناه حتى أصبحنا

لانتصور الحياة دونه ¹.

هنا استعمل زكريا أسلوب المهادنة ليحمي نفسه، حيث تخلص عن عقلية التائر الذي يحرص على شؤون الرعية، ينافق الملك خوفا من التهديد الملك له بالجلد.

أما الطفلة، فكانت حالة استثنائية للتحرر والكلام دون خوف فلم ترتدي قناع التصنع والنفاق وقالت الحقيقة بعفوية وبفطرتها. وطرحنا أسئلة بسيطة كشفت عن مرارة الواقع عجز الكبار عن قولها.

صوت الطفلة: (خفيضا) قتل ابن.. (تضع الأم يدها بهلع على فم الصغيرة، وتجبرها على السكوت)².

2- تمزق الهوية الإنسانية تحت سلطة القهر

تعد تيمة (تمزق الهوية الإنسانية) في نصوص سعد الله ونوس، فحكاياته ليست للتسلية، ولا هي بعرض مسرحي ينتشي معه المشاهد، بل هي تأمل في شرط الوجود الإنساني، ونظرة ثاقبة تخترق التاريخ؛ لتصل إلى عمق الألم والتمزق الإنساني³.

يبين سعد الله ونوس من خلال مسرحيته الآثار العميقة التي تمس نفسية الإنسان حيث يصبح عاجزا عن التعبير عما بداخله والدفاع عن حقوقه، والسلطة تدفعه للصمت والخضوع

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 475.

² سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص 475.

³ بسام خليل إبراهيم الخفاجي، تمثيلات الديستوبيا في مسرح سعد الله ونوس مقارنة في أصول الموضوعات، رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة دكتوراه الفلسفة في اللغة العربية وآدابها. قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب والعلوم الاجتماعية جامعة السلطان قابوس سلطنة عمان، أبريل 2024، ص72.

وإجباره على الطاعة العمياء، وبذلك يصبح تمزق الهوية نتيجة فقدان الهوية.
وبالتالي فالمسرحية تدعو للوعي الجماعي ورفض الخوف والخضوع والظلم.

ثانيا: الدلالات الجمالية

1- المزوجة بين المسرح الملحمي والاحتفالي

في مسرحية الفيل يملك الزمان قام سعد الله ونوس بالمزوجة بين المسرح الملحمي والاحتفالي، هذا الأخير يظهر في التجمع في الباحة وتكرار العبارات والتدرب عليها لمواجهة الملك.

الجماعة: قتل ابن محمد الفهد. داسه في الطريق، فصار لحما معجوناً بالطين.

زكريا: الفيل يملك الزمان.

الجماعة: قبل أيام كاد أن يقتل " أبو محمد". ومازال مطروحا في فراشه حتى الآن.

زكريا: الفيل يملك الزمان.

الجماعة: خرب الأرزاق..¹

أما الملحمي يظهر في مخاطبة الجمهور في المشهد الأخير وكسر الحاجز بين الممثل والمتفرج لدفعه للتفكير في قضاياها.

الجميع: هذه حكاية.

ممثـل5: ونحن ممثلون.

ممثـل3: مثلناها لكم كي نتعلم معكم عبرتها.

ممثـل7: هل عرفتـم الآن لماذا توجد الفيلة؟

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 466.

ممثلة 3: هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة؟

ممثل 5: لكن حكايتنا ليست إلا البداية.

ممثل 4: عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى.

الجميع: حكاية دموية عنيفة¹.

وفي سهرة أخرى سنمثل جميعا تلك الحكاية "ثم ينسحب الجميع ..

وتتلاشى الإضاءة."

2- تقنية المسرح داخل المسرح

المسرح داخل المسرح : وهي وسيلة توظف وعي المتفرج وتدفعه للمناقشة ولاتخاذ مواقف من الأحداث التي تجري على خشبة، بمستوياتها المتعددة².

استخدم سعد الله ونوس تقنيات جديدة ومنها تقنية المسرح داخل المسرح، حيث قام ونوس من خلاله بكسر الحاجز الرابع وجعل الجمهور يتفاعل مع الممثلين.

وفي مسرحية الفيل يا ملك الزمان وبما تحمله من إشارات ومزج بينها وبين ميثا مسرح فتقاطعت معها دلالات جمالية فأعطت للمسرحية أبعاد سعى ونوس لإظهارها.

تعتمد المسرحية على الجمهور الحقيقي الذي يجلس في قاعة المسرح ويشاهد العرض، والجماعة التي تؤدي دور الجمهور والممثل معا، مما يخلق بنية المسرح داخل المسرح.

في مشهد التدريبات يجتمع الرعية بقيادة زكريا للتدرب على كيفية عرض شكواهم وما سيقولونه بتوحيد هتافاتهم وتمثيل ما سيقال أمام الملك، وبذلك هو بمثابة مخرج هذه المسرحية والرعية ممثلون، يؤدون مشهدا مسرحيا قبل حدوثه، هنا يتشكل مسرح داخل المسرح الأصلي.

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 477.

² غسان غنيم، مرجع سابق، ص 285.

الفصل الثالث: دلالات الإشارة الطقسية في مسرحية الفيل يا ملك الزمان

زكريا: يا جماعة، المسألة تحتاج إلى تنظيم وضبط. إذا لم تصبح كلمة واحدة وصوتا واحدا، تضع قيمة شكوانا. لا يحتاج الأمر إلى جهد عظيم. حاولوا أن تصرخوا العبارة . معا تبتدؤون ومعا تنتهون . لنجرب مرة أخرى¹.

عند دخول القصر يجبرهم الحراس على الانحناء والحركة بطريقة محددة.

الملك: (ليدخلوا).

الحارس: احنا رؤوسكم وادخلوا.

أصوات: (تتجمد الملامح. يتحول الخوف صموتا باردا. الجميع خافضوا الرؤوس، زكريا في طليعتهم.. يجرون خطوات ثقيلة ينحنون إلى أقصى حدود، حدود الانحناء، ثم لا يجروون على النهوض بعدئذ)².

يمثل المشهد طقسا للخضوع السياسي والطاعة العمياء، يظهر من خلال الانحناء الجماعي. يكشف ونوس الفرق بين الجماعة أثناء التدريب وعند وصولها للملك تراجعت عن موقفها.

ثالثا: الدلالات الثقافية

1- استدعاء الموروث الشعبي في المسرحية

قال سعد الله ونوس: "استلهم بعض المضامين على العرض التراثية بأفكار جديدة تتلاءم ومقتضيات الحياة الاجتماعية واستخدام أشكال التعبير والفرجة التي عرفها العرب في تراثهم القديم، مالم نملاً هذه الأشكال التراثية بمضامين معاصرة لا يعطي المسرح تأصيلاً معاصراً"³. إن حكاية الفيل مقتبسة من التراث الأدبي التركي، فبطل المسرحية زكريا هو نفسه نصر الدين

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص466.

² سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص474.

³ خالد سعسع، استلهم التراث في المسرح العربي، قراءة في مسرح سعد الله ونوس، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي أمين العقال الحاج موسى، العدد 11، فبراير 2014، ص250.

الفصل الثالث: دلالات الإشارة الطقسية في مسرحية الفيل يا ملك الزمان

خوجة بطل الحكاية الأصلية، وهو الشخصية الأم التراثية الشعبية في تركيا والتي تقابلها في التراث العربي شخصية جحا¹.

مسرحية الفيل يا ملك الزمان حيث اختار مخرجاً وحيلة لبطل المسرحية زكريا على شاكلة جحا العربي في نواذره فبعد أن عجز أهل الضيعة عن نقل معاناتهم للملك وتبليغ الرسالة التي جاؤوا من أجلها، لجأ زكريا إلى حيلة هي ضرورة تزويج الفيل².

الملك: توقف عن هذا النواح ... الفيل ياملك الزمان. إما أن تتكلم أو أأمر بجلدك.

زكريا: (يمثل ما يقول بخفة وبراعة) نحن نحب الفيل ياملك الزمان. مثلكم نحبه ونرعاه.

تبهجنا نزهاته في المدينة وتسرنا رؤياه. تعودناه حتى أصبحنا لا نتصور الحياة دونه،

ولكن.. لاحظنا أن الفيل دائماً وحيد لا ينال حظه من الهناءة والسرور. الوحدة موحشة

يا ملك الزمان، لذلك فكرنا نحن الرعية فنطالب بتزويج الفيل، كي تخف وحدته وينجب

لنا. عشرات الأفيال. مئات الأفيال. كي تمتلئ المدينة بالفيلة³.

يقول ونوس: " لا لم تخطر ببالي إطلاقاً مسألة تأصيل المسرح عبر اختيار حكاية شعبية.

ربما خطر ببالي أن استلهم إحدى حكايات التراث، وهذا واضح في (الفيل ياملك الزمان)

يمكن أن يحقق لي فرصة لكي يتأمل الجمهور (أمثلة) يعرفها، بصورة أكثر عمقا وصفاء. أي

¹ صابر عكاشة، من العتبات إلى مضمرات النص (مقاربة سيميائية) المسرحية الفيل ياملك الزمان للكاتب السوري سعد الله ونوس، دار الكتب المصرية، كلية الآداب، جامعة الأزهر حولية كلية اللغة العربية بنين بحرجا، العدد الخامس والعشرون، الجزء الأول، جامعة العريش، مصر، 2015/2014، ص704.

² بن الشيخ أحلام، ميهوبي عثمان، مسرح سعد الله ونوس بين السخرية والتلميح السياسي، مجلة دراسات وأبحاث في العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد 13، عدد2، مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، أفريل 2021، ص120.

³ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص ص475 - 476.

أنه لا يؤخذ بسيرورة الحكاية لأنه يعرفها مسبقا وإنما يكون العرض بالنسبة له فرصة لتأمل هذه الحكاية وتدبر العبرة المستخلصة منها"¹.

يستثمر ونوس تقنيات الحكاية الشعبية، خاصة أسلوب الحكواتي: "هو ذلك الممثل الذي يمتلك المهارات الصوتية والجسدية التي من خلالها يستطيع سرد الرواية للجمهور مهما كانت معقدة و خارقة فضلا على تمكنه من تقديم الفعل الدرامي بذات الوقت وبنفس المهارة"².

يسرد الحكواتي الأحداث وبطريقة تشبه الحكايات الشعبية فيبدأ من حيث الزقاق الضيق وماقام به الفيل من تدمير وقتل للأبرياء، وتتوالى الأحداث فيأخذ الجمهور بتخيل ما يجري كل برؤيته من خلال القصة التي يسمعها وكأنها متداولة بين الناس.

تحكي شهرزاد الحكاية في ذل وعبودية، تطعمها بالأخبار ثم تشبعها بحكاية أخرى. تقطعها بعد ذلك، فإما أن تتم الحكاية في الليلة الثانية أو أنها تعد الملك بحكاية جديدة.³

أوجه التقاطع بين ما تقوم به شهرزاد لإنقاذ حياتها بالسرد والحكي، في حين زكريا يقوم بإنقاذ نفسه من بطش الملك بالمطالبة بتزويج الفيل.

الأمثال الشعبية : يعتبر المثل الشعبي من أكثر فروع الثقافة الشعبية ثراء ،حيث يجسد المثل الشعبي تعبيراً عن نتاج تجربة شعبية طويلة تخلص إلى عبرة.⁴

في حين توظف الأمثال الشعبية في المسرحية وهي جزء من الموروث الشعبي الشفهي.

– العين بصيرة واليد قصيرة.

¹ دانية علي حسن، مرجع سابق ص 66.

² مظفر كاظم محمد، تقنيات الأداء التمثيلي لشخصية الحكواتي في العرض المسرحي (سامي قفطان أنموذجا)، فنون البصرة 22، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ص 97.

³ رزيقة فروحات، صورة الرجل في حكايات ألف ليلة وليلة، مذكرة من متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي اليدان دراسات أدبية التخصص الأدب العربي القديم، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة والأدب العربي جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ص18.

⁴ جمال طاهر داليا: موسوعة الأمثال الشعبية دراسة علمية، ص23. www.scribd.com

مثل شعبي بحيث أن الرعية ترى المشكلة لكن تستطيع معالجتها.

- الصبر مفتاح الفرج.

مثل شعبي استخدم من مواجهة للبلاء.

2- مساءلة الراهن الحاضر في المسرحية

ما يجعل هذا العمل حيا حتى اليوم أن الفيل تغير شكله فقط. قد يكون جهازا، أو قانونا، أو خطابا إعلاميا، لكن المدينة هي المدينة، والخوف هو الخوف. في كل زمن هناك فيل يعيث فسادا وملك يتظاهر بالدهشة، وشعب يعرف الحقيقة ويؤجل المواجهة¹.

لهذا تعاد قراءة المسرحية بوصفها مرآة للواقع العربي المعاصر، لا حكاية من زمن مضى. في مسرحية الفيل يملك الزمان الفيل أصبح التضخيم والمبالغة في وصف الفيل لما له من مكانة مدللة عند الملك ويمكن أن يسحق أيا كان من أجله، فحضوره باستمرار يشير إلى حضورها في الذاكرة العربية.

"تعرفون طبعاً.. والله إنه فيل الملك"، وهنا يبدأ سكان القرية بالتجمهر والحديث عن الواقعة، نساء ورجالا وأطفالا، بات أمر الفيل حديث الساعة الان ووسط التجمع تتجراً طفلة على طرح السؤال خاف الكبار كثيرا من طرحه، لكنها سألته بفطرتها التي لم تكن لها سلاسل الخوف بعد، "ألن تعاقبوا الفيل!"².

إذ يمكن أن تقرأ المسرحية بصورة أخرى إسقاطا على واقع الاستعمار الإسرائيلي في فلسطين، فالملك هو الحامي للفيل، تماما كما يمكن إحالة صورة الفيل في المسرحية للاحتلال الإسرائيلي الذي سلب الناس أراضيها وبيوتها ويقتل أطفالها، إذ تصور المسرحية صورة لدهس أحد الأطفال تحت أقدام الفيل... في صورة مشابهة لإجرام قتل الأطفال على أيدي الاحتلال

¹ يسري الخطيب، مرجع سابق، [د ص].

² أنسام التمام مسرحية الفيل يملك الزمان .. إسقاطات رمزية على مأساة غزة 2024/12/20 آخر تحديث

الإسرائيلي، أما الملك فيعكس صورة الأنظمة العربية المناصرة للاحتلال الصهيوني وتدعم وجوده، فلا تكثر لكم القتل والتتكيل الذي يحدث في فلسطين عل حساب المصالح الاقتصادية والسياسية مع الاحتلال¹.

رابعاً: التطهير المعكوس

فما إن انطلق العقل اليوناني القديم من آثار الأساطير والغيبيات الى رحاب الفكر الإنساني ومن عالم الطقس إلى المسرح، وبدأ المسرح يجادل ويصارع - بدرجات متفاوتة من الحدة والوضوح - الأطر الفكرية القديمة ويسعى إلى تحرير إرادة الفعل. الإنساني من فكرة الجبرية، حتى ظهر أرسطو بنظرية الجمالية التي " تعكس " كما أشار بريخت - وعقيدة إيديولوجية فحواها أن العالم معطى ثابت لا يمكن تغييره. وأن وظيفة المسرح هي تقديم تسليية تخدر أولئك الذين يقعون في شرك هذه النظرية².

1- التطهير المعكوس عند سعد الله ونوس

تبنى سعد الله ونوس التطهير المعكوس وذلك بجعل المتفرج لا يخرج مرتاحاً بل متوتراً وقلقاً، بل يخرج واعياً بواقعه والتفكير في كيفية تغييره.

موت الطفل تحت أقدام الفيل تهدف للكشف عن حالة الخوف التي تعيشها الرعية وإثارة الحزن فيهم، وهنا المتفرج يصاب بالصدمة والقلق بدل أن يشعر بالراحة.

الرجل 3: منظر يفتت الكبد. رأيته بعيني يصير عجيباً من لحم ودم. داس على صدره ... لملموه من الزقاق كما تلم البيضة المكسورة³.

في نهاية المشهد الأول يذهب الجميع للباحة ومن ثم إلى القصر.

¹ مها زيادة، " الفيل يملك الزمان "... المسرح يخاطب الهوان العربي، الرمان rommanmag.com/archives

² نهاده صليحة، الحرية والمسرح، مجلة الآداب، العدد 10، تشرين الأول [دس] ص ص 26 - 27.

³ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 454.

أصوات: سنذهب إلى الملك. ونشكو حالنا.

- الرجال والنساء. / - كل من يؤذيه الفيل.

- (وفيما يخرجون تخفت الأضواء تدريجيا)

وتغلق اللوحة الأولى على (يعم الظلام، ويتلاشى صخبهم)¹.

تبدأ الأضواء بالاختفاء تدريجيا ويحل مكانها الظلام مما يدخل المتلقي في حالة من التوتر والقلق.

2- أثر التطهير المعكوس على المتلقي

يقول سعد الله ونوس: كان مهما بالنسبة إلي دائما - وفقت أو لم أوفق: لكن هذا ما كنت أريده أبني وعيا لا أن يعلم عبر السلب، تأخذ عيبا من العيوب وتضخمه وتظهر عقابيله وآثاره وتكون بذلك قد قدمت أمثلة أو درسا تطبيقيا لهذه الحالة، ويجب ألا ننسى أن المسرح في النهاية هو عملية جدل، وأن الخلاص ليس فيما يطرح على خشبة فقط، وإنما فيما يتمخض عنه الجدل بين الصالة والخشبة².

التطهير المعكوس في المشهد الأخير يجعل المتلقي يشعر بالاختناق والقلق، وذلك من خلال الحوار الذي دار بين الصالة والخشبة وجعلت المتلقي يطرح أسئلة عن واقعه والتفكير في تغييره.

صدمة الجمهور عند نهاية العرض المسرحي الذي اختلطت بين المأساة والسخرية، يعرف أن أغلب العروض إما أن تكون نهايتها مغلقة والشعور بالغبطة والسرور، أو مفتوحة لطرح التساؤلات وتجعل المتلقي يتخيل الواقع وكيفية تغييره وهذا ما أشارت إليه المسرحية.

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 465.

² غسان غنيم، مرجع سابق، ص 61 - 62.

الفصل الثالث: دلالات الإشارة الطقسية في مسرحية الفيل يا ملك الزمان

يخلع الممثلون أقنعة التمثيل ويتوقفون عن أداء أدوارهم، ثم يتوجهون مباشرة لمخاطبة الجمهور.

الجميع: هذه حكاية.

ممثل 5: ونحن ممثلون.

ممثل 3: مثلناها لكم كي نتعلم معكم عبرتها.

ممثل 7: هل عرفتم الآن لماذا توجد الفيلة؟

ممثل 3: هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة؟

الجميع: حكاية دموية عنيفة.

وفي سهرة أخرى سنمثل جميعاً تلك الحكاية¹.

إن المتلقي هنا لا يخرج مطهراً من مشاعر الخوف والشفقة بل تدفعه هذه العبارة الأخيرة إلى استيعاب أن دوره آتٍ لامحالة، فيغادر المسرح وهو مشحون بأفكار وتساؤلات.

¹ سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص 476 - 477.

خاتمة

خاتمة:

من خلال دراستنا لموضوع الإشارات الطقسية في مسرح سعد الله ونوس مسرحية " الفيل يملك الزمان " أنموذجاً. توصلنا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

– كشفت الدراسة أن الطقس له ارتباط كبير بالمسرح، وهو يشكل كل نشاط مسرحي وللطقس أهمية في التعبير عن الأفكار وأنه كان وسيلة مهمة جداً في بناء أحداث المسرحية عبر من خلالها سعد الله ونوس عن أفكاره السياسية، بل والذهاب بعيداً بإنشاء مشروعه المسرحي لتسييس المسرح، وذلك بإشراك الجمهور وجعله جزء من الفعل المسرحي، لم يكن المسرح بالنسبة له مجرد وسيلة للعرض والتسلية، بل وسيلة للتأثير في وعي المتلقي وتحفيزه على التفكير في واقعه والمشاركة في تغييره.

– والذي استنتجناه أن الناس لم يتحرروا بالكامل، لأن ذلك لا يحدث بين ليلة وضحاها، لكنهم لم يعودوا مؤمنين بخضوعهم كما كانوا من قبل. وبالتالي فإن شعيرة الصمت والطاعة والخضوع تبدأ في الانهيار تدريجياً لكنها لا تنهار نهائياً. وتبقى الجماعة مستمرة في الخضوع رغم إدراكها للظلم الممارس عليها من طرف السلطة. لذلك المسرحية تقدم بداية انهيار شعيرة الخوف والخضوع والطاعة، وتكشف سقوط السلطة الرمزية، وليس الانتصار النهائي عليها.

– الإشارات المركزية كل لها دلالاتها في المسرحية فالحركية تشير إلى الحركة الجماعية واتحاد الجماعة دلالة على وحدتها أما الصوتية فتشير إلى أن الصوت يتحول من وسيلة للتعبير إلى قوة الجماعة، لنجد اللفظية تعبر عن الكلام الذي يؤدي وظيفة تنامي السلطة أو المقاومة، أما المكانية فتظهر التفاوت الطبقي بين الحاكم والمحكوم.

فهذه الإشارات تشير بأن السلطة لا تفرض هيمنتها بالقوة بل تنشأ من ضعف وخضوع الرعية.

– أوضحت الدراسة أن حضور الإشارات الطقسية في المسرحية يرتبط ارتباطاً مباشراً بالجانب السياسي فيها، إذ استخدمها ونوس للتعبير عن طبيعة العلاقة بين السلطة والجماعة، كما كشف عن بعض الآليات التي يتشكل بها وعي الجماعة، وأصبحت الإشارات الطقسية

لإيقاظ وعي المتلقي وشعوره بضرورة التغيير ومراجعة مواقفه وعاداته المتوارثة في القبول وعدم الرفض والصمت الذي أعاد للسلطة قوتها.

- توصلت الدراسة إلى أن الكورس يمثل صوت الجماعة بدلا من صوت الفرد، لكن تفككه وانحرافه يكشف عن ضعف الجماعة عندما تفقد وحدتها.

- فالإشارات الطقسية تعبر عن قوة الجماعة في اتحادها فالخضوع والخوف تجعلها ضحية وقربانا للسلطة والعمل على بقائها والجماعة تتحمل مسؤولية موقفها.

- وظف سعد الله ونوس الموروث الشعبي والطقس في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان"، لا لاستعادة الماضي ولكن للتعبير عن قضايا الحاضر، وهذا من خلال علاقة الجماعة بالسلطة وتحول الطقس من موروث شعبي ليكون نقد وتسليط الضوء على الواقع.

- إن توظيف الطقس جعل من كسر الجدار الرابع بين المتفرج والخشبة، وبذلك مشاركة المتفرج وطرفا فاعلا، وهنا يصبح المسرح وسيلة لنشر الوعي.

- الإشارات الطقسية في مسرحية "الفيل ياملك الزمان" تجمع بين الجمال الفني والمعاني السياسية والثقافية، بالإضافة الكشف عن الخضوع والخوف فالطقس يعكس ضعف الجماعة وصمتها ودعوة ونوس المتفرج للتدبر في أسباب تواصل الخوف والخضوع.

وهنا سوف نجيب عن أسئلة الدراسة:

تبين أن الإشارات الطقسية لم تكن موجودة في المظاهر الاحتفالية فقط، بل ظهرت في الأفعال والسلوكيات التي تتكرر. وقد كان لها دور في كشف الصراع القائم بين الخوف والطاعة والسلطة بطريقة غير مباشرة.

- وفي ضوء هذه النتائج نوصي بضرورة فتح آفاق بحثية جديدة للتعمق في الإشارات الطقسية وإعطاء جوانب أخرى لها .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- سعد الله ونوس، *الأعمال الكاملة*، المجلد الأول، ط1، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق . سوريا، 1996 .
- سعد الله ونوس، *الأعمال الكاملة (بيانات لمسرح عربي جديد)*، المجلد الثالث، ط1، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 1996.

ثانياً: المعاجم

- ابن منظور، *لسان العرب*، مادة (شور)، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة . مصر، [د س] .
- أحمد مختار عمر، *معجم اللغة العربية المعاصرة*، المجلد الأول، ط1، عالم الكتب للطباعة والنشر، القاهرة . مصر، 2008 .
- إبراهيم حمادة، *معجم المصطلحات الدرامية*، ط1، دار المعارف، القاهرة . مصر، 1985 .
- المعلم بطرس البستاني، *قاموس محيط المحيط*، ط1، مكتبة لبنان، بيروت . لبنان، 1987 .
- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، *المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)*، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت . لبنان، 1997 .

ثالثاً: المؤلفات

- أحمد العشري، *المسرح السياسي*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1988 .
- إبراهيم حمادة، *معجم المصطلحات الدرامية*، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1985 .

- بياتلي قاسم، غروتسكي بين الفعل العضوي والطقوسية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة . مصر، 2012 .
- بسام خليل إبراهيم الخفاجي، تمثلات الديستوبيا في مسرح سعد الله ونوس مقارنة في أصول الموضوعات، رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة دكتوراه الفلسفة في اللغة العربية وآدابها، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان، 2024 .
- دانية علي حسن، الاتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر "سعد الله ونوس أنموذجاً"، رسالة ماجستير، جامعة البعث، سورية، 2010 .
- ديفيد انغليز، جون هغسون، سوسيولوجيا الفن (طرق للرؤية)، ترجمة: ليلي الموسوي، مراجعة: محمد الجوهري، عالم المعرفة، الكويت، 2007 .
- رزيقة فروحات، صورة الرجل في حكايات ألف ليلة وليلة، مذكرة ماستر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة .
- شارلوت سيمور سميث، موسوعة علم الإنسان . المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، ترجمة: علياء شكري وآخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009 .
- شاهر أحمد نصر، أسماء في الذاكرة (سعد الله ونوس)، مجلة الموقف الأدبي، 2012 .
- شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ترجمة: دريشي خشبة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة، مصر .
- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ط2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999 .
- علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، ط3، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985 .
- عمر رشيد سعادة، المسرح وجمالياته، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان، 2015 .

- فراس السواح، دين الإنسان . بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، ط4، دار علاء الدين، دمشق، 2002 .
- فراس السواح، الأسطورة والمعنى . دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، ط2، دار علاء الدين .
- كريستوف فولف، الطقوس الاجتماعية الهوية والتعليم الأدائي في الجماعات، ترجمة موفق علي السقار، دار المناهج، عمان، 2018 .
- لوك بنوا، إشارات رموز وأساطير، ط1، تعريب فايز كم نقش، دار عويدات، بيروت، 2001 .
- مايرخولد فسيغولود، في الفن المسرحي، ترجمة شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، 1979 .
- محمد صبري صالح، المسرح العراقي القديم، ط3، مطبعة المعارف، 1991 .
- مصطفى صمودي، قراءات مسرحية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 .
- نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986 .

رابعاً: المقالات والدوريات والرسائل الجامعية

- أمين العيوطي، "المسرح السياسي"، عالم الفكر، المجلد الرابع عشر، العدد الرابع، الكويت، 1984 .
- إدريس بن خويا، "دلالة الإيماء والإشارة في الفكر اللغوي والأصولي"، الأثر . مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010 .
- إدريس الذهبي، "التسييس في مسرح سعد الله ونوس"، مجلة البيان، العدد 458، الكويت، 2008 .

- بوشناق سحابة، "الأنثروبولوجيا الدينية والممارسات الطقوسية"، مجلة أنثروبولوجيا، 2024 .
- جمال بوعجاجة، "سعد الله ونوس بين المسرح السياسي وتسييس المسرح"، مجلة الحياة الثقافية .
- حميدة سليوة، "الأشكال المسرحية في التراث العربي بين الطقس والقص"، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، 2015 .
- خالد سعسع، "استلهم التراث في المسرح العربي، قراءة في مسرح سعد الله ونوس"، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، 2014 .
- محمد بدوي، "تجليات التغريب في المسرح العربي . قراءة في سعد الله ونوس"، مجلة فصول، 1982 .
- محمد المشايخ، "المسرح الحديث عند سعد الله ونوس"، مجلة الأقلام، 1980 .
- ميهوبي عثمان، بن الشيخ أحلام، "مسرح سعد الله ونوس بين السخرية والتلميح السياسي"، مجلة دراسات وأبحاث، 2021 .
- نهاد صليحة، "الحرية والمسرح"، مجلة الآداب، العدد 10 .
- هيا صالح، "سعد الله ونوس والمسرح السياسي"، مجلة ثقافات، 2005 .
- يسري الخطيب، "مسرحية الفيل يا ملك الزمان .. حين يصبح الصمت شريكاً للطغيان"، 2025.

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
تشكرات وعرافان	
مقدمة	أ
الفصل الأول: الإطار النظري للطقس والإشارات الطقسية في مسرح سعد الله ونوس	
أولاً: تعريف الطقس	1
1- تعريف الطقس	1
1-1- لغة	1
1-2- اصطلاحا	2
2- الطقس من الأنثروبولوجيا إلى المسرح	3
1-2- الطقس والأنثروبولوجيا	3
2-2- الطقس والمسرح	5
ثانياً: الإشارات الطقسية	7
1- مفهوم الإشارات أو الإشارة	7
2- مفهوم الإشارات الطقسية	8
3- أنواع الإشارات الطقسية	8
4- وظائف الإشارات الطقسية	11
ثالثاً: سعد الله ونوس ومشروع المسرح من أجل التسييس	13
1- المسرح السياسي وعلاقته بالمسرح	13

13	1-1- مفهوم المسرح السياسي (المسرح بين الفكر والسياسة)
14	1-2- علاقة المسرح بالسياسة
15	2- المسرح التسييسي عند سعد الله ونوس
21	2-1- أطوار التجربة المسرحية عند سعد الله ونوس
24	2-2- تجليات المسرح السياسي والتسييس في أعمال سعد الله ونوس
الفصل الثاني: البنية الطقسية في مسرحية الفيل يا ملك الزمان	
34	أولاً: الحكاية الإطار من الحكواتي إلى الطقس السردي الجماعي
34	1- الطقس الجنائزي وتوعية الجماعة
36	2- تعاويذ الترويض: التكرار والصوت الواحد وبنية التلقي في الباحة
37	ثانياً: الكورس صوتاً طقسياً بديلاً عن الفرد
38	1- تشكيل كورس بديلاً عن الفرد
39	2- تفكك الكورس والانحراف الطقسي
39	ثالثاً: الإشارات الطقسية المركزية
45	1- الإشارات الطقسية الصوتية
47	2- الإشارات الطقسية المكانية
49	3- الإشارات الطقسية الحركية
51	4- كسر الطقس وانهيار الشعيرة
51	4-1- طقس الخضوع الجماعي
54	4-2- انهيار الشعيرة وسقوط السلطة الرمزية

الفصل الثالث: دلالات الإشارات الطقسية في مسرحية الفيل يا ملك الزمان	
58	أولاً: دلالات الإشارات الطقسية في مسرحية الفيل يا ملك الزمان
58	1- الدلالات السياسية
58	1- 1- آليات إنتاج الاستبداد
59	2- 1- أقنعة التزييف
60	2تمزق الهوية الإنسانية تحت سلطة القهر
61	ثانياً: الدلالات الجمالية
61	1- المزوجة بين المسرح الملحمي والاحتفالي
62	2- تقنية المسرح داخل المسرح
63	ثالثاً: الدلالات الثقافية
63	1- استدعاء الموروث الشعبي في المسرحية
65	2- مساءلة الراهن الحاضر في المسرحية
66	رابعاً: التطهير المعكوس
70	خاتمة
72	قائمة المصادر والمراجع
	الملاحق

الملاحق

ملخص المسرحية:

تدور مسرحية "الفيل يملك الزمان" حول معاناة الرعية بسبب فيل الملك الذي عاث في الأرض فسادا، إذ هدم البيوت وخرب الأرزاق وداس الأطفال، حتى تسبب في موت طفل صغير.

ثار غضب الرعية وحزنوا لما ألم بهم، فقرروا رفع شكوى للملك، اجتمعوا في الساحة العامة بقيادة زكريا، حاول زكريا توحيد صفوفهم، وكلامهم في عبارة واحدة: "الفيل يملك الزمان".

ذهب الجميع إلى القصر وهم يشعرون بالخوف من الملك. وعندما وصلوا إليه ارتبكوا ولم يستطيعوا عرض مشكلتهم بوضوح. وفي النهاية تحولت شكاوهم من المطالبة بحل مشكلة الفيل إلى طلب غريب وهو تزويج الفيل.

تنتهي المسرحية بفشل الناس في إيصال صوتهم للسلطة، وتتحول معاناتهم وشكاوهم إلى أمر ساخر بدل أن تؤدي إلى التغيير. ويبقى الفيل رمزا للطغيان والجبروت، وتنتهي المسرحية بفكرة أن معاناة الرعية قد تضيع أمام سلطة لا تحاسب.

السيرة الذاتية لسعد الله ونوس:

كاتب مسرحي سوري. سنة 1941م ولد سعد الله ونوس في قرية حصين البحر بمحافظة طرطوس السورية.

درس الشهادة الابتدائية في مدرسة القرية، ثم تابع الدراسة في ثانوية طرطوس حتى نهاية المرحلة الثانوية... 1959 حصل ونوس على الثانوية العامة، وسافر بعدها إلى القاهرة في منحة دراسية، للحصول على ليسانس صحافة من كلية الآداب بجامعة القاهرة. 1961 انفصال الوحدة بين مصر وسورية، كتابة مسرحية طويلة عنوانها: "الحياة أبدا" لم تنشر حتى الآن.

1963 الحصول على الليسانس.. صدرت أول مجموعة له من المسرحيات القصيرة عن وزارة الثقافة السورية تحت عنوان "حكايا جوقة التماثيل" وضمت المجموعة: (لعبة الدبابيس - الجراد - المقهى الزجاجي - مأساة بائع الدبس - الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا)¹. 1967 هزيمة حزيران العودة إلى سورية. ثم العودة من جديد إلى باريس. أسندت له رئاسة تحرير "مجلة أسامة" بقي فيها حتى سنة 1975. كمسؤول عن القسم الثقافي في جريدة (السفير اللبنانية)².

أعماله:

من أبرز أعمال سعد الله ونوس.

الحياة أبدا (1961)، ميدوار تحديق في الحياة (1964) // فصد الدم (1964) // جثة على الرصيف (1964) / حكايا جوقة التماثيل (1965). 1967- 1968 كتب مسرحية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" // ثم مسرحية قصيرة "عندما يلعب الرجال" // 1969 كتب مسرحية "الفيل يملك الزمان" // 1972 كتابه مسرحية "سهرة مع

¹ سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، مصدر سابق، ص ص 781- 782.

² سعد الله ونوس، نفس المصدر، ص ص 783- 784.

أبي خليل القباني " // 1973 أمضى شهرا تابع فيه تدريبات مسرح فايمر على مغامرة رأس المملوك جابر // 1977 كتب مسرحية "الملك هو الملك"،
1978 كتب مسرحية "رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة"، 1989 كتب مسرحية "الاغتصاب"،
1993 كتب مسرحية "يوم من زماننا" ومسرحيات "منمنمات تاريخية".
1994 كتب مسرحية "طقوس الإشارات والتحولات" ومسرحية "أحلام شقية"
1995 كتب مسرحية "ملحمة السراب" // 1996 كتب عملا قصيرا "بلاد أضيق من الحب"

الكتب النظرية:

"بيانات لمسرح جديد " لدار الفكر العربي ببيروت سنة 1988. "هوامش ثقافية " لدار الآداب بيروت سنة 1992.¹

ومن أعماله أيضا رحلة في مجاهل موت عابر سنة 1996، الأيام المخمورة سنة 1997.²
مرضه ووفاته: في مرحلة التسعينات سعد الله ونوس جنح للتأمل... وذلك بسبب مرضه بالسرطان. في 1994، أثر فيه كثيرا ، فقد قل حضوره رغم مواقفه الجريئة³. عاوده السرطان في الكبد، بدأ دورة علاج طويلة ، في دمشق، تخلى عن عضويته في اتحاد الكتاب العرب،
1995م يواصل العلاج مع متاعبه وآثاره الجانبية⁴.

ظل سعد الله ونوس يكتب حتى الرمق الأخير وافته المنية عام 1997... مات سعد الله ونوس وبقي مسرحه يشهد له⁵.

¹ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص ص 782- 788.

² محمد جمال ربحاوي، مقال حفلة سمر من أجل خمسة حزيران: المسرح العربي ضد الهزيمة واللامبالاة،

www.facebook.com ;postgroups,2025/08/29

³ صلاح الدين أبو ذياب، مرجع سابق ص 90.

⁴ سعد الله ونوس، مصدر سابق، ص 785.

⁵ صلاح الدين أبو ذياب، مرجع سابق، ص 90.

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى كيفية توظيف الإشارات الطقسية في مسرحية "الفيل يملك الزمان" للكاتب سعد الله ونوس، والكشف عن البنية الطقسية للمسرحية وأبعادها الدلالية المتعددة وتحليل وظائفها السياسية والجمالية وكذا الثقافية. تنطلق الدراسة من إشكالية تتمثل في كيفية توظيف الإشارات الطقسية في المسرحية لإبراز آليات السلطة والخضوع الجماعي داخل المجتمع. ركزت الدراسة على المنهج الأنثروبولوجي والمنهج التاريخي، مع الاعتماد على التحليل السيميائي في دراسة الإشارات المسرحية، وقد أظهرت النتائج أن الإشارات الطقسية تجلت في التكرار الجماعي للأفعال والممارسات التي تعكس علاقة الجماعة بالسلطة.

الكلمات المفتاحية: الإشارات الطقسية، سعد الله ونوس، الفيل يملك الزمان.

Abstract :

This study examines the use of ritual signs in Saadallah Wanous's play The Elephant ,OKing of the Age , with the aim of exploring its ritual structure, multiple semantic dimensions , and political ,aesthetic ,and cultural functions . It addresses the central question of how ritual sings are employed to reveal the mechanism of power and collective submission within sosiety.The study adpots anthropological and historical approaches, complemented by semiotic analysis of theatrical signs. The finding show that ritual signs are manifested Of actions and practices that reflect through the collective repetition the communitys relationship with authority .

Keywords: Rituals Signs ;Saadallaah Wanonous ; The Elephant,OKing of the Age.