المجمع 16 (2021/1442)، 171-198

أثر مسرح العبث في الأعمال المسرحيّة الأولى للكاتب المسرحيّ السّوريّ سعد الله ونّوس

ريم غنايم[1]

ملخّص:

تلقي هذه المقالة الضّوء على خصوصية تجربة الكتابة المسرحيّة لدى الكاتب المسرحيّ السّوري سعد الله ونوس1997-1941 في مجال مسرح العبث، وهي التجربة التي تُعدّ المرحلة الأولى التي أهمل النقاد والباحثون تناولها في مراحل تطوّر ونّوس من حيث الكتابة والرؤية المسرحيّتين. في هذه المرحلة، كتب ونّوس نصوصه المسرحيّة تحت تأثير مسرح العبث واختلف مفهوم التجريب من خلالها عن مفهوم التجريب "الونوسيّ" الذي نظّر له بوضوح لاحقًا في بياناته حول مسرحٍ عربيّ جديدٍ، أي صياغة تجربة تأسيسيّة لمسرح عربيّ فنيّ تسييسي. شكّلت هذه المرحلة الأولى ما يمكن تصنيفه ب "الكتابات الذهنيّة" التي عكست تأثّر ونّوس بالفكر الفلسفيّ الوجوديّ وأفكار كتّاب مسرح العبث لتشكّل هذه المرحلة الأولى خليطًا هجنيًا للواقع والعبث له خصوصيّة فنيّة ومضمونيّة هي جزءٌ من مشروع ونّوس المسرحيّ في البحث عن أشكال مسرحيّة تجريبيّة لها مقولات سياسية واجتماعيّة عميقة وثيقة الصّلة بواقع الإنسان العربيّ وما أفرزه الواقع من طبقيّة واستبداد وفساد سياسيّ.

كلمات مفتاحيّة: مسرح العبث، أسطورة سيزيف، التجريب، فلسفة العبث، الواقع العربيّ، الموروث، الاستبداد، البناء الدراميّ، لغة الحوار، السّخرية، المفارقة.

[1] أكاديمية القاسمي.

1- مقدّمة

يُشكّل المشروع المسرحيّ للكاتب السوريّ سعد الله ونّوس واحدًا من أهمّ التّجارب المسرحيّة العربيّة وأكثرها وضوحًا على مُستوى الرؤية الثقافيّة، السياسيّة، الاجتماعيّة، الوطنيّة والنفسيّة في المسرح العربيّ الحديث، تحديدًا منذ ستينات القرن العشرين. تعود أهميّة هذا المشروع إلى اعتماد كَسر الثوابت وأعراف الكتابة المسرحيّة التقليديّة وإخضاع التجربة للتحوّلات التي تميّزت بها رؤاه للواقع الذي يعيشه، وسَعيه إلى ابتكار أشكالٍ جديدة في المسرح، محاولاً صياغة تجربة فنيّة متكاملة لتأتي متنوّعةً وعلى مراحل.

يُجمع النقّاد والباحثون على تقسيم مراحل تطوّر أشكال الكتابة المسرحيّة وتدرّجها عند ونّوس إلى ثلاث مراحل هي: مرحلة العبث ومؤثرات الفلسفة الوجوديّة وفكر كتّاب مسرح العبث. بدأت هذه المرحلة بعد انفصال سورية عن مصر (بعد 1961 وقبل الخامس من حزيران 1967، حيث كَتب **الحياة أبدًا** (1961)، **ميدوزا تحدّق في الحياة** (1963)، **جثّة على الرصيف** (1963)، **فصد الدّم** (1963)، **مأساة بائع الدّبس الفقير** (1964)، **الجراد** (1964)، **الرسول المجهول في مأتم أنتيغونا** (1964)، **لعبة الدبابيس** (1965)، **المقهى الزجاجي** (1965). تلي هذه المرحلة حقبة المسرح التسييسي والتي تعتمد التّجريب والبحث عن شكل فنّي مسرحيّ جديد والتي تتجلّى في تضافر عوامل سياسيّة (نكسة عام 67)، ودراسيّة (السّفر إلى فرنسا عام 1966، والاطّلاع على المسرح الأوروبّي)، وفكريّة (محاولة الخروج عن قواعد الكتابة المسرحيّة المألوفة وخلق أشكال مسرحيّة حداثيّة تجريبيّة بتأثير المسرح الملحميّ والتّسجيليّ والارتجاليّ). كتب ونّوس خلال هذه المرحلة **حفلة سمر من أجل 5 حزيران** (1967)، **الفيل يا ملك الزّمان** (1969)، **مغامرة رأس المملوك جابر** (1970)، **الملك هو الملك** (1977).

أمّا المرحلة الثالثة والتي جاءت بعد فترة انقطاع دامَت اثنتي عشرة سنة، فقد أعاد ونّوس تشكيل أدواته المسرحيّة أيضًا بدافع التجريب مع إمكانيّة تأويل نصوصه والتخلّي عن النزعة التعليميّة والتركيز على النزعة السرديّة الروائيّة وظهور العامل النفسيّ في النصّ

المسرحيّ فكَتب مسرحيّات: **الاغتصاب** (1989)، **يوم من زماننا** (1992)، **طقوس الإشارات والتحولات وأحلام شقية** (1994)، **ملحمة السراب و منمنمات تاريخية** (1996)[2].

لا يُمكنُنا أن ندرس مسرحيّات ونّوس عمومًا، على اختلاف مراحلها ومحطّاتها، دون موضعتها في السياق الثقافيّ والسياسيّ والتاريخيّ العربيّ، وتحديد ملامح المشروع القوميّ الذي بدأت بذوره عند ونّوس منذ بدايات الكتابة المسرحيّة. لقد عايش ونّوس الأوضاع السياسيّة والثقافيّة قبل سفره إلى فرنسا وكتب عنها، بشكل مباشر وغير مباشر، وذلك بصفته "ذاتًا ثقافيّة" ربطت الواقع المحليّ بالإنسانيّ العامّ، و"ذاتًا تاريخيّة" اهتّمت بالمشروع القوميّ، و"ذاتًا حداثيّة" رَبَطَت بين أشكال الحداثة وبين الهموم المحليّة مع المحافظة على خصوصيّة الطّرح[3].

من هنا، فإنّه يمكن القول إنّ ونّوس تأثّر بالفلسفة العبثيّة ومسرح العبث الذي جاء به صموئيل بيكيت ويوجين يونسكو، لكنّه تأثّر يأتي في سياق القمع السياسيّ والفكريّ والسلطويّ في حقبة الستينات، حيث جاء الجانب العبثيّ "غلافًا" للواقع وقضاياه ومتنفّسًا أظهر معاناة الفرد والجماعة وأزمتهما في إحداث التّغيير الحقيقيّ على الصعيد الواقعيّ[4] .

[2] راجع: حمّو حوريّة. **تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق**. (دمشق: منشورات اتّحاد الكتاب العرب، 1999)، ص 152-141؛ عزام محمد. **مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي**. (دمشق: دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، 2003)، 33-9.

[3] راجع: عطيّة حسن. "صراع الذات التاريخيّة والثقافيّة في أعمال ونّوس الأولى". **قضايا وشهادات: سعد الله ونوس - الإنسان المثقف المبدع**. إشراف: عبد الرحمن منيف وفيصل درّاج. (دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر، 2000)، 75.

[4] راجع: علقم صبحة. **المسرح السياسي عند سعد الله ونوس**. (بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، 2001)، 10-5.

2- مفهوم العبث، ومسرح سعد الله ونوس

كان أوّل من استخدم المصطلح "عبث-Absurd" الفيلسوف الفرنسيّ ألبير كامو Albert Camus في مؤلّفه **أسطورة سيزيف The Myth of Sisyphus** الصادر عام 1943. في كتابه، حاول كامو أن يصف العلاقة بين كينونة الإنسان وبين الوجود من خلال بحثه لظاهرة الانتحار، وعلاقة الإنسان الحديث بالزّمن والحريّة، حيث يرى أنّ عالمًا قابلاً للتفسير بمعايير عقلية يحكمها المنطق يمكن أن يكون عالمًا يبعث الألفة في النّفس، في حين أنّ عالمًا انتفت منه المعايير يشعر الإنسان فيه بالاغتراب ويصبح العالم منفى وهذا المنفى يسبّب الإحساس بالعبثيّة[5].

هناك عوامل تاريخيّة واجتماعيّة وفكريّة أفرزت مسرح العبث كتيّار أو كاتّجاه مسرحيّ له خصائص وملامح تعكسُ المرحلة التي نشأ فيها، وقد اندرجت أغلبها في إطار أثر الحربّين العالميّتين كحدثين مركزيّين في تاريخ القرن العشرين صاغا رؤية جديدة حول الواقع وتمثّلاته. مهّدت الوجوديّة للعبث والعبثية كتيّار فلسفيّ، حيثُ تتناول هذه الفلسفة مفهوم وجود الإنسان (Existence) الذي يسبق طبيعته أو ماهيته [6](Essence). إلى جانب الفكر الوجوديّ، مهّدت تيارات فنيّة عديدة لنشأة مسرح العبث فنشأت التعبيريّة Expressionism والدادائيّة Dadaism والسورياليّة Surrealism. برزت هذه التيارات الفنيّة الطّليعيّة تحديدًا بعد الحرب العالميّة الأولى كردّ فعل على الحرب وشيوع الفوضى وانتهاك حقوق الإنسان محاولةً بطرقها الفنيّة الجديدة كَسر الصورة الفنيّة التقليديّة

[5] راجع: عطيّة نعيم، **مسرح العبث، مفهومه جذوره وأعلامه.** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970)، 4.

[6] Søren Kierkegaard (1813-1855), Jean Paul Sartre (1905-1980), Martin Heidegger (1889-1976).

والوسائل التقليديّة معتمدة على العشوائيّة والتناقض وعدم الترابط وفوضى الصورة، كسمات رئيسيّة تعزّز الإبهام والغموض لتصوير الواقع الذي تلا الحرب[7].

يركّز مسرح العبث على ميزات وخصائص فلسفيّة أكسبته طابعًا موحّدًا، حيث اتّخذ من فكرة لا معنى الحياة وفقدان الأمل محورًا مركزيًا. تستخدم هذه الدّراما الوهم عوضًا عن الواقع أو الوهم داخل الواقع كشكل من أشكال رفض الواقع، كما أنّ الحبكة في مسرح العبث ليست حبكة خطيّة أو حبكة تقليديّة وفق النظريّة الأرسطيّة. ويعتمد مسرح العبث على الخلط بين عنصرَي الفكاهة والمأساة وعلى تكرار المشاهد والحوارات بين الشخصيّات فتسير المسرحيّة في خطّ دائريّ وكأنّها بلا منطق أو هدف أو جدوى، وبلا تقديم حلول لمعضلات الإنسان[8].

منذ البدايات، تجلّت في مسرح سعد الله ونّوس تأثيرات وانعكاسات الواقع الاجتماعيّ والسياسيّ من خلال ما مرّت به المنطقة العربيّة من أحداث وتطوّرات اجتماعيّة وسياسيّة كبرى كان لا بدّ للمسرح أن يكون شريكًا في الكشف عنها. كان من الطبيعيّ أن يشكّل ونّوس صوتًا ناقدًا للسلطة وللواقع السياسيّ المحليّ الذي أفرز تعقيدات ومشاكل في علاقة الفرد بالسّلطة وأشكال قمع هذه السلطة لحريّات الإنسان العربيّ. من هنا، لم تأت المرحلة الأولى في الكتابة المسرحيّة عند ونّوس محطّة تأثّر مُطلق بمسرح العبث وإعادة تشكيل أو كتابة

[7] شكّلت الحرب العالميّة الأولى على وجه التحديد دافعًا لظهور الحركات الطليعيّة والتجريبيّة في الفنّ (كالتكعيبيّة والسوريالية والتعبيرية، والدادائيّة والمستقبليّة) وهي حركات اعتمدت على تقنيات الاختلاف واللانسجام في تقديم المادّة الفنيّة بخلاف الواقعيّة. وقد عُرفَ مسرح ما بين الحربين العالميتين بالمسرح البديل الذي مثّله مسرحيّون من أمثال لويجي بيراندييللو، ويوجين أونيل وبرتولد بريخت الّذين شكّل مسرحهم محطّة مهمّة في تطوّر الوعي الحداثيّ في المسرح الحديث. (راجع: גדעון שונמי, אוונגרד ומהפכה בדרמה של המאה העשרים (תל-אביב: אור עם, 1992), 13-12.

[8] راجع: صليحة نهاد. **المدارس المسرحية المعاصرة**. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986)، 135. حول غياب الحبكة الخطيّة واستخدام المفارقة والخلط بين الكوميديا والمأساة كأساس للمسرحيّة العبثية راجع: רוזיק, אלי, יסודות ניתוח המחזה (תל-אביב: אור-עם, 1992), 219-210.

هذا المسرح ومقولاته التقويضيّة حول رؤى الإنسان، وإنّما توافقت الكتابة المسرحيّة في بعض نصوص تلك المرحلة مع مواقفه الفكريّة النّاقدة للسلطة والواقع الذي أفرز مفارقات وتناقضات كثيرة طرحها ونّوس لأنّه كان شاهدًا عليها. يتجلّى ذلك بوضوح في مسرحيّة **جثة على الرصيف** ومسرحيّة **مأساة بائع الدبس الفقير** (واللتين سأتناولهما بالتحليل في هذا المقال)، ومسرحيّة **فصد الدّم**، حيث يبرز الهمّ السياسيّ والاجتماعيّ والفرديّ في هذه المسرحيّات بوضوح.

أقدّم هنا نموذجين من المرحلة الأولى يمثّلان أشكالاً من الكتابة المسرحيّة عند ونّوس في هذه المرحلة والتي تتراوح بين التجريديّ العبثيّ والرّمزيّ والواقعيّ على المستوى المضمونيّ وعلى المستوى الفنيّ على حدّ سواء، وهو ما يشكّل شكلاً هجنيًا خاصًا عند ونّوس يبرز من خلال مسرحيّة **جثة على الرّصيف** ومسرحيّة **مأساة بائع الدّبس الفقير**.

3- الصّراع الدراميّ في مسرحيّة جثّة على الرّصيف

تدور أحداث المسرحيّة في شارع خالٍ في وقت شديد البرودة بين ثلاثة أشخاص هم المتسول، الشرطيّ، والسيّد، فيما نلاحظ شخصيّتين أخريين في النصّ صامتتين هما الجثة المتواجدة بجوار المتسوّل، والكلب، مرجان، التابع للسيّد، لكنّهما رغم صمتهما تلعبان دورًا مركزيًا في اكتمال الأحداث.

يقوم الصّراع عمومًا على وجود فكرة تشكّل مُنطلقًا للمسرحيّة وأحداثها، وبدونها لا يمكن أن تقوم المسرحيّة، وهذه الفكرة هي التي تتقدّم بالحدث تجاه الصّراع والتعقيد وبلوغ الذروة ثمّ الحدث المتهاوي. تتمحور أحداث المسرحيّة حول جثّة متسوّل فقير مات جوعًا يرقدُ بجوار صديقه المتسوّل الآخر الذي يتحدّث إليه (عبر المونولوج). الجثّة ملقاة على الرّصيف، إلى أن يتدخّل الشرطيّ محاولاً إبعادَ الاثنين. يتقدّم الحدث بعد اعتراف المتسوّل بأنّ زميله ميّت، ويحاول الشرطيّ والمواطن المتسوّل في لحظات التوتّر العالية في هذا المشهد البحث عن مخرج قبل انتشار الخبر. يتأزّم الصّراع حول إخفاء الجثّة ويتنامى مع دخول الشخصيّة الثالثة "السيّد" وكلبه إلى المشهد والمساومة على ثمن الجثّة التي ينوي السيّد

شراءها عامًا لكلبه "مرجان". تتحوّل الجثّة إلى سلعة ويعرض السيد عليهما مبلغ قطعتين فضيّتين لقاءها، وهو ما يُدهِشُ الشرطيّ الذي سُرعان ما يتحوّل إلى أداة في يد رجل السّلطة (الغنيّ) ويتحقّق بنفسه من موت الجثة وتنفيذ طلب السيّد بشق الجثّة بمديته للتأكّد من صلاحيّتها، لينتهي المشهد برَفض السيّد دفع ثمن الجثّة بحُكم عدم وجود صلة بين الميّت والمتسوّل.

يتميّز النصّ المسرحيّ هنا ببناء حبكة متقنَة لأنّه يقوم على تكوين فعل مسرحيّ متسلسل يولّد سلسلة من الأزمات وصولاً إلى صراع متصاعد أو متنام حيث كلّ أزمة تقود إلى أزمة أخرى حتى الوصول إلى ذروة الحدث. في هذا النصّ، ننكشف على الصّراع بشكل تدريجيّ، فهو صراع متنام ويقع بين أكثر من شخصيّتين وذلك لأنّ كل شخصيّة تمثّل قوّة مستقّلة بحدّ ذاتها، وكلّ من هذه القوى تتعارض بينها حيث هناك المتسوّل (والذي يمثّل قوّة الطبقة الفقيرة)، الشرطيّ (الذي يمثّل الذراع التنفيذية للسلطة) والسيّد الغني (الذي يمثّل قوّة التفاوت الطبقيّ). يدلّ الصراع على وجود تصادم بين الشخصيّات المشتركة في صناعة الحدث، أو نزاع داخليّ في نفس الشخصيّة، أو نزاع بين الشخصيّات وبين قوى خارجيّة، تفضي كلّها إلى تحريك الحدث وتأزّمه. يبدأ الصّراع بالتصاعد والارتفاع إلى الذروة، حيث تتعدد الأحداث التي تشكل عقداً متفرقة، فيدفع ذلك إلى نمو الصّراع نمواً تصاعدياً يرتفع بتعدد العقد فيه، فوقوع بعض الأحداث المتوالية مترتب على وقوع بعضها الآخر، وهذا ما يدفع بالصراع إلى الصعود على النحو التالي في هذه المسرحيّة:

أ. **الصّراع بين المتسوّل والشّرطيّ**: يدخل الشرطيّ إلى المشهد، حيث يتواجد المتسوّل الحيّ ورفيقه الميّت إلى جواره. يجري المتسوّل مع الجثة حوارًا من جهة واحدة. يطلب الشرطيّ من الاثنين مغادرة المكان في الحال بطريقة سلطويّة بحُكم صلاحيّات وظيفته، ويتجلّى في شكل حوار تمهيديّ ينقلنا إلى مرحلة تنامي الصراع:

الشرطيّ: (**مقتربًا**) لا.. لا.. ألا تعرفان أنّ النّوم على الأرصفة ممنوع؟ (**يوحوح**) هذا البرد اللئيم! قد نتغاضى أحيانًا.. ولكن ينبغي ألاّ تعتمدا كثيرًا على تساهلنا. (**يوحوح**) يا له من طقسٍ غريب! والرّاديو يقول إنّ درجة الحرارة ستتدنّى أيضًا[9].

يدور بين المتسوّل وبين الشرطيّ حوار، حيث يلحّ الأخير عليه بإيقاظ زميله والكفّ عن المراوغة في الكلام. يجيب المتسوّل بأنّه لا يستطيع، يستشيط الشرطيّ غضبًا ويهجم على الاثنين، وهنا يعترف المتسوّل للشرطيّ بأنّ زميله ميّت[10].

ب. **انطلاق المسرحيّة من حدث عبثيّ**: وجود جثّة متسوّل في صباح يوم بارد إلى جوار متسوّل يحاورها. لكنّ هذا الحَدث العبثيّ ينمّي صراع الشخصيّات وحركتها وتطوّر الأزمة التي يقابلها ردّ فعل يولّد مجموعة من الأزمات. من هنا، يتطوّر الحدث في الحوار بين المتسوّل والشّرطيّ لينتقلَ إلى مستوى آخر من الصّراع، حيث تغيب القيمة الإنسانيّة لدى الشرطيّ وتظهر الرّغبة في التخلّص من الجثّة بأيّ ثمن. إلى جانب ذلك يبرز الشّرطيّ كشخصيّة مضطربة وعنيفة في سلوكها وتفوّهاتها، ومن خلال ذلك، يتّضح لنا مأزقه في مواجهة حدث المَوت وشكل التّعامل معه:

الشرطيّ: (**يكاد ينفجر**) لعنة الله عليكما.. (**يتحرّك بعصبيّة**) ماذا يُمكنني أن أفعل؟ أيّها الكَلب، تحرّك.. ما العمل؟

المتسوّل: أتحرّك؟ إنّك تقريبًا لا تقدّر ظروفنا يا حضرة الشّرطيّ. ألم أقل لك؟ رجلاي يابستان تمامًا.

الشرطي: (**يصرف بأسنانه**) آه.. ما أشهى تمزيقك!

المتسوّل: لا تكُن قاسيًا يا حضرة الشرطيّ!

[9] ونّوس. **جثة على الرصيف**. 1965، 292.

[10] **نفس المصدر**، 294.

الشرطيّ: يا حثالة العالَم.. (**يتحرّك بعصبيّة**) ولكن ما العمل؟ بعد قليل سيتقاطر المارّة وتنتشر رائحة الفضيحة. أف.. ما العمل؟ ما العمل؟

المتسوّل: أعتقد أنّ العمل الوحيد الممكن هو دفنه.

الشرطيّ: (**كالمصفوع**) دفنه؟

المتسوّل: أجل. وأؤكّد أنّه لن يكترث لو كان القبر ضيّقًا أو عاريًا من الزّخرفة. المهمّ فقط.. حفرة يتكوّم فيها ولا شيء آخر.

الشرطيّ: وأين نجد هذه الحفرة؟

المتسوّل: لا تبالغ.. ما زالَت المقبرة تتّسع للكثيرين.

الشرطيّ: (**شبه ضائع.. كأنّه يحدّث نفسه**) والإجراءات.. كيف التخلّص منها؟ سيفتضح الأمر لا محالة. ثمّ كيف ننقله؟ (**لحظة**) هل يمكنني الآن الانشغال بمثل هذه المساخر؟ (**يمشي بعصبيّة**) أعوذ بالله من الشيطان الرجيم. ما هذه الوقعة السوداء؟ (**ويستمرّ في المَشي مفكرًا**)[11].

في هذا الحِوار، تظهر سلبيّات عديدة في شخصيّة الشرطيّ بصفته ممثّلاً عن السّلطة، فهو عنيف في لُغته حيث يلجأ مباشرةً بعد إحساسه بالتّهديد ووقوعه في مأزق مواراة الجثّة، إلى استخدام عبارات قاسية تُشير إلى اضطرابه وعجزه عن مواجهة المَوقف (لعنة الله عليكما، أيّها الكلب، حثالة العالم، ما أشهى تمزيقك). في مقابل ذلك، وبشكلٍ ينطوي على المفارقة، نجدُ أنّ شخصيّة المتسوّل تتّصف بالهدوء والعذوبة واللامبالاة. لا يصفه الكاتب المسرحيّ كشخصيّة غاضبة، مضطربة، خائفة، مصعوقة، مهدّدة كما هو حال الشرطيّ.

ت. **الأزمة**: في أوج الصّراع بين المتسوّل والشرطيّ حول الجثّة وإيجاد الحلّ لها، يصعّد ونّوس من هذا الصّراع وتُصبح الجثّة مسرحًا للإثارة والتّعقيد ومواصلة ممارسة العنف من قبل

[11] **نفس المصدر**، 295.

الشخصيّات المتنازعة. يُدخل ونّوس شخصيّة ثالثة، هي شخصيّة "رجل وجيه تدلّ عليه ثيابه الغالية القميئة بقَهر البرد مهما اشتدّ. وراءه يتهادى كلبٌ سمين له هيئة ذئب معلّق من عنقه بسلسلة جميلة"[12] .

منذ لحظة دخول السيّد الغنيّ نلاحظ تراتبيّة هرميّة في العلاقات بين الثلاثة: يتواجد في قاع الهرميّة، الجثة، المتسوّل رمز المواطن المقموع، يليهما الشرطيّ رمز السّلطة المهزوزة، وفي أعلى الهرم يقف السيّد الغنيّ رمز التفاوت الطبقيّ والفئة الاجتماعيّة المتسلّطة. هذ الفئة تسخر من القانون ولا تقيمُ له وزنًا، إلى جانب قمعها لحقّ المتسوّل في المَوت والدّفن بكرامة. يستمع السيّد إلى الحديث الذي يدور بين المتسوّل والشّرطيّ حول الجثّة ويقرّر شراء الجثّة ليحوّلها طعامًا لكلبه "مُرجان". في هذه اللحظة من الأحداث ننفتحُ على العُنف في عدّة مستويات، فالشّرطي يتذلّل للسيّد بعبارات تُشير إلى عجزه كيَد للسلطة عن حماية المواطنين، في مقابل تأييده للطّبقة الثريّة الدّاعمة لخزينة السّلطة الحاكمة. نجد ذلك على طول الحوار: "أسعد الله صباحَك يا سيّدي، سيّدي لا تُشغل نفسَك بهذه السخافات، عفوَك يا سيّدي، ما أكرمك يا سيدي"[13].

في مقابل ذلك، نلاحظُ "احتقار" السيّد الغنيّ للشرطيّ وتغاضيه عنه، ثمّ أمره بفحص الجثّة وشقّها رغمًا عنه. نجدُ هذا الاستعلاء على الشرطي في العبارات الآتية:

"لا تكُن لجوجًا، لا تكن مضحكًا يا شرطيّ، إنّك تجادل كثيرًا يا شرطيّ، كفى تأتأة واشرع في عملك)[14].

[12] ونّوس. **جثّة على الرّصيف**. 1965، 296.

[13] **نفس المصدر**، 297- 298.

[14] **نفس المصدر**، 300-298.

لقد جرّد ونّوس الشخصيّات من الأسماء، وأفرغها من المحتوى العاطفيّ، حيث أنّنا كقرّاء لم نتعرّف كفاية على الصّراعات الداخليّة-النفسيّة لأيّ من هذه الشخصيّات، فقدّم السيّد بلا صفات أو مشاعر، وقدّم الشّرطيّ كنموذج للأذرع المقموعة للسلطة، وقدم المتسوّل كشخصيّة باردة وهادئة بلا ردّ فعل، وهو ما يُشير إلى رمزيّة عموميّة وتجريديّة لهذه الشخصيّات. لكنّ ونّوس، على نحو مفاجئ، منح الحيوان، كلب السيّد اسمًا هو "مُرجان"، فبينما جرّد الشخصيّات من "هويّاتها" منحَ هذه "الهويّة" للكَلب.

إلى جانب ذلك، نرى أنّ ونّوس يؤسّس الفضاء الدراميّ العبثيّ للحدث الدراميّ في النصّ عبر التوجيهات الزمانيّة والمكانيّة في مَكان عموميّ يخلو من المارّة و "في الشارع اليمينيّ الذي يظهر بأكمله بقايا صحف، يلمح في إحداها جزء من عنوان بارز يقول: "تدفّق الصّقيع يستمرّ. وهرّتان وبضعة فئران كلّها ميّتة"[15].

هذا الفضاء المكانيّ العامّ للأحداث التي ستدور حولها المسرحيّة هو بمثابة توجيه يستشرف "عبثيّة" الأجواء في المسرحيّة: بقايا الصّحف، الصّقيع المتواصل، القطّتان والفئران الميّتة كلّها توحي بجوّ سوداويّ كئيب يُنذر بغياب الألفة ويكثّف من جوّ الاغتراب قبل بداية الأحداث. أمّا التوجيهات الزمانيّة فهي كالتالي: "الوقت صباح أحد الأيّام المجلدة.. خلال فترة اشتدّ فيها الزمهرير، وقسا حتّى كوّن ظاهرة أثارَت لغطًا واجفًا في المدينة"[16].

هذا التوصيف للوقت ينسجم مع جوّ المكان القاتم لأنّه يكثّف الإحساس بالاغتراب ويُبعد الإحساس بالألفة والحميميّة، وهو ما يستشرف المناخ العامّ لأحداث المسرحيّة.

لكن على الرّغم من هذه الثيمات التي يتناولها كتّاب مسرح العبث في مسرحيّاتهم (والتي تُشير إلى العبث كفلسفة وجوديّة) إلاّ أنّ ونّوس لا ينتهج تمامًا الوسائل والآليات الفنيّة المسرحيّة لمسرح العبث كما عبّر عنها كتّاب مسرح العبث، خصوصًا على مستوى اللغة والحوار والبناء الدراميّ.

[15] ونّوس. **جثّة على الرصيف**. 1965، 291.

[16] **نفس المصدر**، 291.

يحافظ ونّوس على بناء دراميّ خطّي متقدّم، يعرضُ فيه صراعًا واضحًا بين الشخصيّات يتقدّم من الافتتاحيّة ويتواصل بعَرض أزمات وأحداث تبرز بوضوح. هذا ويحافظ الحوار على آليّته التواصليّة المنطقيّة التي لا تُشير إلى تفريغ للغة، وغياب الأحداث والحبكة والصّراع، وتقويض البناء الدراميّ الذي لا يوصل إلى أيّ ذروة. أعرض هنا نماذج من لغة ونّوس الدراميّة على مستويين: الإرشادات والتوجيهات من قبل المؤلّف، والحوار الذي يدور بين الشخصيّات الثلاثة، والأمران بمثابة توجيه من قبل الكاتب للقارئ حول سلوك الشخصيّات وردود فعلها.

3.1 لغة الحوار الدراميّ

الحوار هو الأداة الرئيسة التي يكشف بها الكاتب عن شخصياته ويمضي بها في الصراع[17] . نجح ونّوس في هذه المسرحيّة إلى حدّ كبير في التّعبير عن الصّراع والأزمات المتعددة في هذا النصّ عبر الحوار ولغته بصفته قناة توصيل للأفكار، ووسيلة تدعم البناء الدراميّ ونموّه وتوالد الصّراع فيه. تلعب اللغة عند ونّوس عدة وظائف في هذا النصّ، وتلبّي حاجة الصّراع وطرح المواقف وفق الحاجة ووفق ما يقتضيه الحدث، وبالتالي فإنّ اللغة تتحرّك وتتبلور وفق طبيعة الشخصيّات والأحداث والمواقف وتؤدّي وظائف متعدّدة من أهمّها:

3.2 تصعيد التوتّر

يتجلّى تصعيد التوتّر في الحوار الذي يدور بين المتسوّل والشرطيّ حيث يتقدّم الحوار ببطء ليكشف عن معلومات أوليّة بالنسبة للشرطيّ والقارئ (أو المشاهد) في نفس الوقت، وهي المعلومات التي ستشكّل بداية الصّراع في المسرحيّة. لكنّ ونّوس يسير في الحوار باتجاه التوتّر ببطء، فيدور حوار متنوّع بينهما يقصد به المتسوّل أن يصرف انتباه الشرطيّ عن الجثّة الملقاة بجانبه، فيتحدّث عن البرد في ذلك الصّباح، وعن دفء الفراش في تلك اللحظة، ثمّ

[17] إيجري لابوس. **فن الكتابة المسرحية**. ترجمة: دريني خشبة. (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1956)، 410.

ينتقل به مستطردًا إلى حكاية الأصوات الغريبة المخيفة دون أن يفهم الشرطيّ ما المقصود، إلى أن يصل الاثنان إلى الحوار التالي:

الشرطيّ: (**منتبهًا**) والآن.. كفى مراوغة. لا تجبراني على اللجوء إلى الشدّة. أيقظ زميلك وانصرفا.

المتسول: (**دائمًا بطيء اللهجة، ومحتفظًا بهدوئه**) أخشى أن يكون عسيرًا إيقاظ زميلي.

الشرطيّ: (**غاضبًا**) أترومان التسلية؟ ولكنني سأعلّمكما جيدًا كيف تتسلّيان! تقول من العسير ايقاظه. آ... من العسير! انظر كيف أجعله يقفز كالمجنون. (**يهجم عليهما**).

المتسوّل: (**دون أن يتحرّك، أو ينفعل**) هدئ من روعك يا حضرة الشرطيّ.. أنت تعلم أنّ كلّ الوسائل عاجزة عن إيقاظ الموتى[18].

بهذا الإيجاز وبهذه المباشرة يبدأ الصّراع والتوتّر عند الشّرطيّ والذي يحافظ على تدفّقه على طول المسرحيّة وصولاً إلى نقطة توتّر أخرى تكشف عن بُعد آخر في صراع الشرطيّ مع نفسه عندما يطلب منه السيّد شقّ صدر الميّت للتأكّد من عدم نتانة الجثّة:

السيّد: تناول مديتك إذن.. وابدأ في شقّة.

الشرطيّ: مديتي؟ أنا؟

[...]

السيّد: كفى تأتأة واشرع في عملك

الشرطيّ: حاضر يا سيّدي.

[...]

السيّد: (**متابعًا عمل الشرطيّ**) في الصّدر أولاً.. أجل من هنا.. لا بأس.

[...]

[18] ونّوس. **جثّة على الرصيف**. 1965، 294.

الشرطيّ: (**يغصّ وكأنّه يداري التقيّؤ**) لا إنتان يا سيّدي كما يبدو[19].

يكشف هذا الحوار المكثّف والايجازي والقصير عن الصّراع الداخليّ عند الشرطيّ بين مهمّته كشرطيّ (يطبّق القانون) وبين وقوعه عبدًا في يد السيّد صاحب الثروة ليتحوّل مجبرًا إلى مُجرم أو أداة تنتهك القانون.

3.3 المُباشَرَة

تكشف المُباشرة، أو التصريحات المباشرة دون ترميز، في صياغة بعض الجُمل داخل الحوار عن تناقضات ومفارقات تُشير بشكل مباشر إلى ارتباط الأحداث والشخصيّات بواقع قاسٍ. من أمثلة ذلك، احتقار السيّد للمتسوّل لدرجة تفضيله أن يبقى بدون اسم أو بدون هويّة (على عكس كلبه الذي يناديه باسمه "مرجان" على طول المسرحيّة):

السيّد: كفى يا مرجان، أقسم أقسمُ أنّي سأطعمك حتّى تنفجر معدتك. (**إلى المتسوّل**) والآن ماذا قلت أيّها الذي لا اسم له؟

المتسول: بيد أنّ لي اسمًا ككلّ الناس.

السيّد: لا يهمّ.. إنّي لا أعرفه.

المتسوّل: أستطيع أن أقوله لك.

السيّد: (**نافذ الصبر**) ليس ضروريًا.. أفضّل أن تظلّ بلا اسم. والآن ماذا قلت؟ ليس لديّ وقت لأضيّعه[20].

وتتجلّى المباشرة التي تعبّر عن تناقض ومفارقة إلى حدّ التهكّم عندما يستخدم السيّد الكليشيهات حول القانون وباسمه لينال مآربه. فهو يطلب شقّ الجثّة بحُكم كَونها "بضاعة" والقانون يمنحه الحقّ في معاينة هذه البضاعة، فيما الشرطيّ يؤكّد مصادقًا هذا الكلام[21].

[19] **نفس المصدر**، 301-300.

[20] **نفس المصدر**، 298.

[21] **نفس المصدر**، 300.

3.4 التهكّم والسّخرية

يظهر التهكّم والسخرية في كثير من الجمل القصيرة التي تُلمح إلى موقف ناقد من قبل الكاتب على لسان الشخصيّات من خلال لغة وصفيّة ساخرة في عدّة أماكن منها:

- سخرية المتسوّل من الشرطيّ بشكل مبطّن في الجمل التالية: لاشكّ أن البيت دافئ جدًا في هذه اللحظة (**يوحوح الشرطيّ، فيما تتألق عيناه قليلاً**) والمدفأة! ألا تزقزق النار فيها؟ نار متوهجة حارّة[22].

- لا شكّ أنّك تمتّعت بنوم هادئ تحت الأغطية السّميكة (يحاول أن يضحك فتظهر بسمة مخنوقة بنفسجيّة لا معنى لها)[23] .

- سخرية المتسوّل بشكل ينمّ عن مرارة تعكس قسوة المشهد وهو يتوجّه إلى زميله الميّت: طبعًا، ما كنتَ تودّ أن تزعج حضرة الشرطيّ. لا عليك. سأقدّم الاعتذارات نيابةً عنك، وسينتهي الأمر. كلّ شيء ينتهي أخيرًا، وأنت خير من يعرف الحقيقة[24].

- سخرية المتسوّل من عبثيّة صفقة شراء الجثّة طعامًا للكلب: (إلى زميله) شيء ظريف. السيّد يريد شراءك. (تظهر على شفتيه تلك البسمة الزرقاء المهلهلة) يقولون.. يظلّ الميّت يسمع ما يدور حوله، حتّى يهال عليه التراب. حينئذ يهتف متنا وشبعنا موتًا. (محاولاً هزّ كتفيه) على كل أنت وحدك من يعرف اليقين[25].

من الواضح أنّ ونّوس لم يكتب مسرحًا عبثيًا خالصًا يسير وفق ثيمات وآليات مسرح العبث بحذافيره منذ البداية، فقد كتب المؤلّف مسرحيّته تحت وقع قسوة الواقع الاجتماعيّ والسياسيّ ليعبّر من خلال غالبيّة مسرحيّاته عن حالة الجماعة، وعن مشاكل عميقة أفرزها

[22] **نفس المصدر**، 293.

[23] **نفس المصدر**، 293.

[24] **نفس المصدر**، 296.

[25] **نفس المصدر**، 298.

الواقع المحلّي (السلطة، الفساد، القمع، التفاوت الطبقيّ، الهزائم، الهرميّة داخل المجتمع واستشراء العنف وغياب القيمة الأخلاقيّة)، لكنّ ونّوس يحافظ قدر الإمكان في هذه المسرحيّة على مزيج معقول بين هذه الثيمات التي تتميّز على الأغلب بمحلّيتها وما تحمله من تعقيدات، واليات الكتابة الدراميّة المعقولة التي تتميّز بالتوازن شديد الدقّة. لقد جاء البناء الدرامي، الصراع، الحوار واستخدامات اللغة متوازنًا مع هذا الواقع المحلّي العبثيّ شديد التعقيد والذي طوّره ونّوس لاحقًا في مشروع المرحلة الثانية بعد عام 1967 من خلال توسيع الرؤية لمعنى المسرح كأداة توصيل، وأهميّة دَور الجمهور والبحث عن قوالب وأشكال مسرحيّة جديدة تخاطب الجمهور لتمثّل نقطة تحوّل في الرؤية المسرحيّة.

4. مسرحيّة مأساة بائع الدّبس الفقير[26]

أتناول الآن مسرحيّة **مأساة بائع الدّبس الفقير** لأبيّن أساليب وطرائق عمل سعد الله ونّوس في التّعامل مرّة أخرى مع قضايا الاستبداد والسّلطة وسياسة قمع الفرد على يد أجهزة النّظام الحاكم ومعاونيه، وذلك عبر تقديم مأساة البطل البسيط الذي يقع فريسة عدّة مرّات ليعترف بنقمته على النظام الحاكم وتذمّره من القمع والاستبداد.

خضّور، مواطن بسيط يعمل بائعًا للدبس ويجول المدينة عشر مرّات كلّ يوم ليوفّر القوت لأفراد أسرته، مغلقًا أذنيه عمّا يحيط به من قضايا سياسيّة ومشاكل اجتماعيّة، إذ لا همّ له إلاّ أسرته وتوفير الطّعام لها. لكنّ هذا المسار في حياة خضّور لا يجنّبه الوقوع في قدرٍ مأساويّ من خلال حيل كلاميّة متشابهة يدبّرها شخصٌ غريب مقنّع بثلاث هويّات في ثلاث مرّات تقود إلى استدراج خضّور وإيقاعه في تهمة معارضة النّظام والنّقمة عليه. من هنا، تبدأ رحلة الوعي والعذاب عند البطل المأساويّ، الذي تُسقطه سذاجته في أن يلقى أقسى أشكال التعذيب في السّجن في ثلاث مرات متتالية. من خلال الممازجة بين تقنيّات الكتابة المسرحيّة المختلفة التي تتراوح بين توطيد المناخ العبثيّ، السّخرية وتمسيخ الأحداث

[26] ونّوس سعد الله. "مأساة بائع الدّبس الفقير". **حكايا جوقة التماثيل.** (دمشق: وزارة الثقافة، 1965).

والشخصيّات، اللجوء إلى الحوار القصير المُباشر، دمج ثيمات مأساويّة بثيمات كوميديّة وغيرها، يُبرز ونّوس موقفًا ناقدًا ومهاجمًا للسلبيّة التي يواجه بها الفرد عمليّة قمعه على يد النظام الحاكم وأجهزته. يقف خضّور بلا هويّة وبسلبية مطلقة إلى أن يطاله الضّرر ويواصل السّكوت عليه رغم سلسلة الكوارث التي لحقت به. يعرض ونّوس هنا لمأساة بطل خطأه التراجيديّ يكمن في سذاجته وسلبيّته ورفضه لتغيير واقعه على المستوى الفرديّ وعلى المستوى الجماعيّ.

أعرض هنا بالتحليل لآليات اشتغال الكاتب على تقنيّات الكتابة المسرحيّة في هذا النصّ لتبيين عناصر وثيمات وطرائق عمل خلطت بين الواقعيّ والكابوسيّ- العبثيّ للكَشف عن الموقف النّاقد لصورة الفرد والجماعة.

4.1 البناء الدراميّ في مسرحيّة مأساة بائع الدّبس الفقير

يعطي ونّوس المسرحيّة وأحداثها صفة "المأساة" ويعمد إلى تبنّي الإطار العامّ للبناء الدراميّ الأرسطيّ للمسرحيّة التراجيديّة. لكنّ ونّوس ينتهج رسم مأساة البطل المأزوم "خضّور" رسمًا محرّفًا في عدة مواضع دون أن يلتزم تمامًا بقوانين المأساة عند أرسطو. وفق أرسطو تتكوّن المأساة في جوهرها من:

> مجموعة من الأحداث الجادة المترابطة على أساس سببي معقول ومحتمل الوقوع وتدور هذه الأحداث حول شخص مأزوم (البطل) يصارع مصارعة ايجابية ضد قوى الهيّة أو اجتماعية أو نفسية ومن خلال تتابع الأحداث يكون الجو السائد حزيناً شجياً ولكن قد تلمع فيه ومضات سريعة جداً من الترويح وفى كثير من الأحيان تختتم المسرحية بنهاية كارثية تتمثل في موت البطل أو هزيمته الساحقة[27].

إلى جانب ذلك يحافظ أرسطو في رسم المأساة على مبدأ البداية والوسط والنهاية، وهي ضروريّة لتقدّم الأحداث والانتقال من التّمهيد إلى الصّراع، إلى تأزّم الصّراع والوصول إلى الذروة

[27] حمادة إبراهيم. **آفاق المسرح العالمي**. (القاهرة: المركز العربي للبحث والنشر، 1981)، 197.

ثمّ النّهاية التي غالبًا ما تنتهي بسقوط البطل النبيل أو المرموق، والتي عادةً ما تكون سقطة تراجيديّة تنبع عن خطأ تراجيديّ عظيم[28].

يلتزم ونّوس بهذه العلامات التي أشار إليها أرسطو، مع توظيفها توظيفًا مختلفًا فيه انحرافات كثيرة، حيث لا يهدف إلى الوصول إلى نتيجة مأساويّة لبطل سامٍ وتوليد الإحساس بالشفقة والتّطهير، وإنّما الهدف هو إبراز سلبيّة هذا البطل ومجهوليّته وابتعاد القدر عن سقطته التي تشارك سذاجته في صنعها وفي الوصول إلى ما آل إليه في النهاية. لنتمّعن في الأحداث التي تبني المعماريّة الدراميّة لهذه المأساة. يقسّم ونّوس المسرحيّة إلى أربعة مناظر، بينها فواصل موظّفًا فيها الجوقة. يفتتح الكاتب المسرحيّة بتوظيف الجوقة داخل الإطار الدرامي، وهو تقليد مُتّبع في الدراما الإغريقيّة، والتي تشكّل:

> مجموعة من الممثلين كانوا المؤدين الأساسيين عندما كانت المأساة تتألف في البدء من سلسلة قصائد جوقية مع فصول إضافية يتحدث فيها ممثل واحد مع الجوقة، ثم أصبح أعضاؤها تدريجياً يؤدون دور المعلّقين وهم يقفون جانباً معظم الوقت إلا أنهم يمثّلون سكان المدينة[29].

هذه الجوقة عبارة عن تسعة تماثيل تقف في الميدان وهي تمثّل النّاس الذين كانوا يومًا ولم يعودوا الآن (سكّان المدينة) فقد كان قدرهم الموت أو "التحجّر" كتماثيل ليتحوّلوا إلى أعمدة. لا تؤدّي الجوقة هنا عملها كمعلّق أو راوٍ للأحداث أو مجرّد قطعة ديكور في النصّ المسرحيّ، بل تتعدّى ذلك لتضع وجهة نظرها في الشخصيّات والأحداث وتهيئ المتلقّي للجوّ

[28] يُسمّى هذا الخطأ بالهامارتيا Hamartia أو سقطة البطل التراجيدي والتي تكون نتيجة «الخطأ التراجيدي أي خطأ في الحكم من قبل البطل يؤدي إلى وقوع الكارثة. راجع: ميرشنت مولوين وكليفورد ليتش. **الكوميديا والتراجيديا**. ترجمة: علي أحمد محمود. (الكويت: سلسلة **عالم المعرفة**. 1979)، 147.

[29] تايلور جون رسل. **الموسوعة المسرحية**. ترجمة: سمير عبد الرحيم جلبي، ج.1. (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1991)، 119.

العامّ للمسرحيّة، وتمدّه بمعلومات لا تصله عبر الشخصيّات المشاركة. تعترف الجوقة في بداية المسرحيّة بالانحرافات التالية عن دورها الأصليّ:

1. خوفها وريبتها: "فنحن مثلكم. الخوف يلجمنا. والريبة منهجنا"[30].
2. اختلافها عن الجوقة في مآسي الإغريق: "لكنّ من يتعلّم الارتياب تشقّ عليه الصّراحة. حين كنّا نغنّي في مآسي الإغريق، كان القدر مختلفًا إلى حدّ بعيد. كان أكثر منطقيّة وأقلّ تفاهةً"[31].
3. إعلانها عن سلبيّتها: لا تنتظروا تعقيباتنا العادلة. لا تتوقّعوا تدخّلنا في مجريات الأحداث. فما نحن إلا تماثيل في الساحة. نحن النّاس الّذين كانوا والّذين ليسوا الآن[32].

نُلاحظُ هذا الانحراف أيضًا عبر الفواصل التي تُثير فيها الجوقة، بعد كلّ حوار بين البطل والغرباء الثلاثة، إحساسًا بالخوف وبالقادم المأساويّ عبر تكرار لازمة تعبر عن عجز وإحباط بالقمع والفشل في تغيير القدر.

- صمتًا.. صمتًا.. الشجاعة ماتت. واستحال الكلام. نحن الناس الذين كانوا والذين ليسوا الآن[33].
- العين لعنة ربّ غاضب. الأذن لعنة ربّ غاضب. صمتًا.. صمتًا. ماتت الشجاعة (**يُسدل الستار**) واستحال الكلام[34].
- صمتًا.. صمتًا. لا يحقّ لنا الكلام. نحن الناس الذين كانوا والذين ليسوا الآن[35].

---

[30] ونّوس. **مأساة بائع الدّبس الفقير**. 1965، 225.

[31] **نفس المصدر**، 225.

[32] **نفس المصدر**، 225.

[33] **نفس المصدر**، 233.

[34] **نفس المصدر**، 243.

[35] **نفس المصدر**، 250.

تبدأ الحكاية المكوّنة من بداية ووسط ونهاية وفق المنطق الأرسطيّ وتُساهم في تطوّر البناء الدرامي عبر المناظر الثلاثة:

- **حوار 1:** يقع الحوار الأول في المنظر الأول بين البطل خضّور والرجل الغريب حسن، حيث يتميّز بسّذاجة وطيبة خضّور (الذي يبيع الدّبس وينتظر مولوده الجديد) ويتنامى الحوار بينهما في محاولة حسن شدّ اعترافات من خضّور حول "الأوصياء" الّذين يسرقون حقّه وحقوق النّاس، فيما خضّور يظلّ مرتبكًا غير مدركٍ تمامًا لما يقوله حسن حتّى لحظة الاعتراف:

حسن: وحين تكتشف لصًا في إهاب إنسان، ماذا تفعل؟ هل تباركه؟
خضّور: كيف أباركه؟ اللص لا يستحقّ إلاّ اللعن.
حسن: إذن.. أنت تلعن أوصياءنا[36].

هذا الحوار سيكون سببًا في الكشف عن شخصيّة حسن كعسس من المخبرين. يغادر خضّور المكان ويعلن حسن أنّ سلوك خضّور ما هو إلاّ سخط مقنّع بالسذاجة، فيرفع سماعة الهاتف واشيًا عنه لنسمع بعد ذلك خضّور يصرخ وهم يصطحبونه إلى السّجن.

- **حوار 2:** يقع الحوار الثاني في المنظر الثاني، بعد أن يتمّ تعذيب خضّور بالقبضات والركلات ولسعات الكهرباء والماء المغلي والماء المثلج والبول لمدّة ستة أشهر وأربعة أيام كان اختفى فيها عن أسرته وعمله[37].

يظهر خضّور باكيًا قسوة ووحشيّة ما مرّ به، ليدخل رجل (يشبه تمامًا حسن لكنّه هذه المرّة مقنّع باسم حسين). يبدأ بسرد العذاب الذي ألحقه سادة الحُكم الجدد بعد أن تبدّل السادة القدماء، حيث ينكّلون بأحد الأطفال (ويُدعى إبراهيم) لمجرّد أنّه كان يغنّي عابثًا أغنية من أغاني العهد الماضي. يخبره حسين أنّهم اعتقلوا الطفل وقطعوا يده وساقه

[36] **نفس المصدر**، 231.

[37] راجع: **نفس المصدر**، 235-234.

ورأسه وأرسلوها إلى أهله. نصل إلى تصعيد الأحداث وتنامي الصّراع في أحداث المسرحيّة حين يُصاب خضّور بالرّعب (عندما يسأله حسين إن كان ينتمي إلى تنظيم ما)، ويصرخ مولولًا ولاعنًا لأنّ له ابنًا اسمه إبراهيم أيضًا وقد يكون هو الضحيّة. يغادر خضور المكان ويعلن حسن أنّ سلوك خضور ما هو إلاّ سخط مقنّع بالسذاجة، فيرفع سماعة الهاتف ويشي في لازمة متكرّرة عن خضّور الذي نسمعه يصرخ وهم يقتادونه إلى السّجن.

- **حوار 3:** يقع الحوار الثالث في المنظر الثالث، ويتقدّم البناء الدّرامي من خلال التّصعيد الدّراميّ، حيث تتكشّف للمتلقّي سمات البطل المأساويّ الذي يقع في نفس الخطأ المأساوي ونفس السّقطة كلّ مرّة (السّذاجة والعجز). تبدو على خضّور ملامح التعب والتنكيل، حيث عاش أيّامًا أخرى في العذاب. يعاني البطل من الضياع المُطلق ويناجي نفسه متحدّثًا عن الظّلم الذي لحق به من ضرب وشتيمة وإهانة وتعذيب ومرض وفقدانه لأسرته. يظهر له للمرة الثالثة شخص (يشبه الشخص الأول والثاني لكن هذه المرة مقنّع باسم محسن) مؤكّدًا له أنّه هو الشخص الذي عرفه في المرة الأولى والثانية[38].

هذه المرّة ينقطع الحوار بين المخبر وخضّور ولا يعود متماسكًا كسابقيه، ولا ينجح محسن في الايقاع بخضّور للمرة الثالثة، حيث يتصرّف خضّور كشخصٍ تائه ويتحدّث كلامًا لا سبيل إلى فهمه تمامًا معترفًا أنّه أخرس اللسان أبكم لا يميّز شيئًا سوى الدبس الجيّد من الدبس الرديء، ويغادر المكان مهمهمًا "حسن ثم حسين ثمّ محسن.. يا ربّي العظيم... ما مغزى هذا كلّه"[39].

عبر هذه المناظر الثلاثة والحوارات الثلاثة يكون البطل المأساويّ قد أخطأ التّشخيص مرّتين، وهو ما يُشيرُ إلى سقطته التراجيديّة التي تتمثّل في سذاجته وفي اعتماده على العجز وقلّة الحيلة. تشكّل المرّة الثالثة (حواره مع محسن) المرّة التي يتقوّض فيها

[38] راجع: **نفس المصدر**، 247.

[39] **نفس المصدر**، 249.

الحوار المُباشر، وتطفو على السّطح شخصيّة بطلٍ يعترف بالضياع والتنكيل وعدم الإدراك للحقيقة. مع هذا الاعتراف ومغادرة البطل نصل إلى المنظر الرابع وبداية النهاية والتهابط.

- **حوار 4**: يقع الحوار الرابع في المنظر الرابع والأخير وهو منظر منفصل من حيث الأحداث عن المناظر الثلاثة السابقة إذ تغيب شخصيّة المخبر (حسن، حسين، محسن) وتظهر بدلاً منها شخصيّة رجل غريب يمثّل السّلطة والنظام الحاكم. في هذا المَنظر يصف لنا ونّوس (في التّقديم) الفضاء المكانيّ، وهو شارع عادي لا بداية له ولا نهاية، ويصف وجود أشخاص متماثلين بمشية منتظمة موحدة، بلباس بزات موحدة، برؤوس كروية الشكل بلا أنوف ولا خدود ولا أفواه. هناك يتحاور أحدهم وخضّور حوارًا لا ملامح له، حيث يتواصل التنكيل في خضور، بالضّرب والشتيمة والاستجواب حول تواجده على يسار الشارع. في مقابل ذلك يتكثّف الوصف من قبل المؤلّف المسرحيّ للمناخ ولردود فعل الشخصيّات، حيث يزداد خضّور تقهقرًا وانكماشًا، وحيث يُظهر سلبيةً أكبر في موقفه تجاه سلسلة المواقف العبثيّة التي وقعت والتي لا تزال تقع له، إلى درجة أنّه يتحوّل إلى شخصٍ يكاد يكون غير مرئيّ، عاجز، لا يقوى على تذكّر اسمه أو إدراك الواقع أو الحقيقة أو ما يحيطُ به:

خضّور: لعلّني.. ماذا يسمّونه؟ (يحاول التذكّر)

الشخص: (**يركله**) لا تعرف من أنت؟

خضّور: آخ.. الرحمة يا عباد الله. إنّي بائع دبس.

الشّخص: (**صوت مشمئزّ**) بائع دبس!!

خضّور: وأسكن هذه المدينة.. ربّما.. يقولون إنّي بني آدم.

الشخص: أين تعلّمتَ هذه الألفاظ البذيئة؟ (**يركله. يتوجّع خضّور**) بني آدم. بماذا تفكر؟

خضّور: آه.. لا أعلم.. سيّدي، وحقّ الرّب.. لا أعلم من أنا. لعلّني لستُ شيئًا البتّة. لعلّني حجر أو غصن شجرة يابسة أو مخلطة دبس. إنّي لا أعرف من أنا والله[40].

ينتهي المشهد بركلة مرة أخرى تُسقط خضّور على الإسفلت، ليتحوّل بذلك إلى حكاية تمثال آخر سقط كبقيّة تماثيل الجوقة المتحجرة. تُشير هذه النهاية بوضوح إلى انتماء هذه الذّات إلى "الذّات الجمعيّة لا الفرديّة فحسب، والتي تتّسم بالسلبيّة واتّخاذها موقفًا معطلاً أو محيّدًا أو ملغيًا غير قادرة على إحداث التّغيير الجذريّ ليقف ونّوس موقفًا ناقدًا للموقف الجماعيّ وليعرض أسئلة اجتماعيّة وجوديّة على جماعة لم تكن قادرة حتى تلك اللحظة على الدّفاع عن حرّياتها في وجه القمع والاستبداد.

4.2 لغة الحوار في مسرحيّة مأساة بائع الدّبس الفقير

لا شكّ أنّ هذه المسرحيّة تعتمدُ الخلط بين المناخ أو الجوّ العبثيّ الذي يتجلّى من خلال الحدث غير المُعقلن، (وهو حدث الايقاع بخضّور وتعذيبه منذ أوّل مشهد، وموته في آخر مشهد)، وبين آليات الكتابة المسرحيّة التي تدمج بين المنطقيّ والعبثيّ والكابوسيّ والسوداويّ، بحيث يشكّل هذا الخلطُ تركيبة لها خصوصيّتها وسماتها، تساهم في تعميق حيويّة النصّ وتحريك الأحداث. يتجلّى ذلك تحديدًا عبر الحوار الذي يتّخذ أكثر من مستوى. على المستوى الواقعيّ، تتميّز لغة الحوار في هذه المسرحيّة بالمصداقيّة، حيث تتحدّث كلّ شخصيّة وفق ما توحي به صفاتها العامّة ودورها. فخضّور رجل في الأربعين، يعمل بائع دبس، لا يمتلك ثقافة خاصّة، يمثّل طبقة العاملين والفقراء المسحوقين الرّاضين في عيشهم. لهذا نجده في افتتاحيّة المسرحيّة يصيح:

"يا الله يا دبس.. أحلى من العسل يا دبس، كوجنة العرو يا دبس، لذيذ.. ونضيف.. ورخيص.. يا الله يا دبس"[41].

[40] **نفس المصدر**، 253.

[41] **نفس المصدر**، 226.

تقرّب هذه اللغة الشخصيّة من واقعيّتها أكثر وتقود القارىء إلى تشخيص الشخصيّة كشخصيّة بسيطة وساذجة. نرى هذه البساطة في تعامل خضّور مع الرجل الغريب فهو يصدّق بأنّ الأخير جاره فيجيبه بعفويّة وبساطة تمثّل طبقته: "فكّرتُ في ذلك. لا تعتب عليّ. إنّي لا أجد فرصة لزيارة المعارف والأصحاب (مرحًا) وعلى كلّ أهلاً بالجيران الطّيبين"[42].

إلى جانب هذه البساطة التي تشكّل ثغرة في شخصيّة خضّور، نلاحظ انتماءه إلى طبقة المحافظين المتديّنين، فهو يستخدم تعابير على نحو: "سبحان الله"، "الله لا يغفل شيئًا"، "آمين"، "بإذن الله"، "الحمد لله"، "اللهم عونك"، "يا ربّ الأكوان". أو وأحيانًا يلجأ أيضًا إلى المعتقدات الدينيّة التي ترسّخ سلبيّته بعد التعذيب:

"لا بدّ أنّ الخضر قدّس الله سرّه سمع استغاثاتي. مثلي لا يستطيع شيئًا. أما الخضر فسينصر الضعفاء كما يفعل دائمًا"[43].

يتميّز الحوار أيضًا بالديناميكيّة والحيويّة من حيث التنويع بين الجمل القصيرة، والتي تأتي أحيانًا على شاكلة سؤال وجواب، كما هو الحال في الحوار الذي يدور بين خضّور والرّجل الغريب في المنظر الرابع الذي يتميّز بالعنف واللغة النابية والتسارع والآليّة (من قبل الشخص المجهول ممثّل السّلطة) ووضوح الأدوار (من الجلاد ومن الضحيّة):

الشخص: أنت أيّها الضّفدع

خضّور: نعم يا سيّدي.. إني أقسم.. والله.

الشخص: اخرس.. لماذا تسير على اليسار؟

خضّور: اليسار.. الحقيقة.. يجب أن أشرح لكم.

الشخص: تشرح؟

خضّور: يا سيّدي.. والله..

[42] **نفس المصدر**، 226.

[43] **نفس المصدر**، 235.

الشخص: ضفدعة تسير على اليسار.. ها.. ماذا تريد أن تثبت[44].

إلى جانب الجُمل القصيرة، نجد أيضًا الجمل السرديّة الطويلة، وهي الجمل التي غالبًا ما يشرح فيها خضّور على طريقة المونولوج عذاباته بطريقة الاسترجاع الفنيّ، حيث يصف كم وقتًا لبث في السجن، وأصناف العذاب التي مرّ بها من قبضات وركلات ولسعات كهربائيّة ومن الماء المغلي والماء المثلج والبول، ومهنته البسيطة وحياته العاديّة وفقدانه لأسرته[45].

كلّ هذا المونولوج السّرديّ يقدّم معلومات حول الجوانب الشخصيّة والإنسانيّة والداخليّة لشخصيّة البطل والتي تقرّبنا أكثر من الإحساس بمأساته.

لكنّ لغة الحوار تتمازج في مقاطع كثيرة مع المستوى العبثيّ للغة، فالعبثيّة لا تظهر فقط من خلال غياب تحديد المكان والزّمان في المسرحيّة، وإنّما أيضًا عبر صورة الفرد المقموع الذي يفقد حياته بين ليلة وضحاها دون سبب، فيتحوّل إلى شخصيّة موغلة في الوحدة والاغتراب ويفقد القدرة على التواصل مع الأشخاص، كما نجد في حوار خضّور الأخير مع المخبر:

خضّور: (**مجاهدًا للملمة نفسه والنّهوض**) حقًّا.. وسواء كنت حسنًا، أم حسينًا أم محسنًا.. فأنا. أنا.. كما ترى.. يا صديقي الكريم أخرس اللسان أبكم.. ورغم هذه السّن الكبيرة لم أفلح في تعلّم الكلام.

محسن: ما هذا؟ أتعبث بي؟ أيّ نوع من النّاس أنت؟

خضّور: (**ناهضًا كشجرة يابسة.. مخلوعة الجذور**) لا أدري.. (يضحك) لقد ثقب الصّغير بطن أمّه.. بخطمه المدبّب ثقب بطنَها وعادَ إلى الرّحم. قالَت الأمّ: يا للوحشيّة! وقال الأب: مولود برغوث.. وانسكب الدّم عليه صورة غلام.. غلام فزع كئيب.. أليس ذلك رائعًا؟

[44] **نفس المصدر**، 252.

[45] راجع: **نفس المصدر**، 235-234.

محسن: غريب.. لا تنطق كلمة لها معنى!

خضّور: لقد احتكر إبليس كلّ المعاني[46].

هذا المستوى العبثيّ للغة في الحوار ينمّ عن فقدان خضّور في المراحل الأخيرة القدرة على التواصل مع الآخرين، وإحساسه بالضّياع والغربة بعد أن فقدَ كلّ شيء دون سبب واضحٍ له. وهذا الانتقال في الحوار من المعقول إلى اللامعقول يُشيرُ إلى تحوّل في الصراع الداخليّ للبطل الذي يقنع بضعفه وعجزه عن تغيير واقعه بدلًا من الثورة عليه، فهو يكرّر على الدّوام وعلى طول المسرحيّة أنّه مجرّد بائع دبسٍ، لا يدركُ الواقع، ولا يستوعب ما حدث معه. نصل مع هذه الشخصيّة إلى المستوى الكابوسيّ لهذا العبث في المنظر الرابع والأخير، حيث تخرج لنا شخصيّة من مجموعة شخصيّات عبثيّة كابوسيّة موجودة في الشارع، تفعل الحركة ذاتها، وهي برؤوس مدوّرة، وبلا أنوف أو عيون أو خدود أو أفواه، ليعزّز حوار العنف الموجّه ضدّ خضّور والذي ينتهي إلى المَوت.

[46] **نفس المصدر**، 248.

إجمال

عرض ونّوس من خلال مسرحيّتَي **جثّة على الرّصيف** و**مأساة بائع الدّس الفقير** نماذج لشخصيّات مأساويّة عالجَ من خلالها ما أفرزه الواقع من طبقيّة واستبداد وفساد سياسيّ، ووقوع المواطن البسيط في شِباك أنظمة الحكم المستبدّة والقامعة ونظام دولة العسس والجواسيس. هذا الواقع الذي شهده ونّوس في حقبة الستينات جاء على هيئة النّقد اللاذع الذي اختلط فيه الواقعيّ بالكابوسيّ، والمعقول باللامعقول، دون السّعي المتعمّد إلى تعميق الفكر العبثيّ لكتّاب مسرح اللامعقول، أو تطوير آليّات الكتابة ضمن هذا التيّار. لقد جاء توظيف بعض تقنيّات مسرح العبث من حوار ولغة وزمكانيّة، ورسم شخوص وغيرها متناسبًا ومتوازنًا مع رسم ونّوس لواقع اجتماعيّ وسياسيّ تحدّدت معالمه أكثر مع الحقبة الثانية في مشروعه الفكريّ-السياسيّ-المسرحيّ وذلك بعد حزيران عام 1967. لكنّ المرحلة الأولى شكّلت بلا أدنى شكّ خليطًا هجنيًا له خصوصيّة فنيّة ومضمونيّة هي جزء من مشروع ونّوس المسرحيّ في البحث عن أشكال مسرحيّة تجريبيّة لها مقولات سياسية واجتماعيّة عميقة، لا مجرّد محاولة استنبات مفاهيم وتيارات وأنواع أدبيّة ومسرحيّة في التربة العربيّة من منطلق التّطبيق والمحاكاة.

المراجع:

تايلور، جون رسل. **الموسوعة المسرحية**. ترجمة: سمير عبد الرحيم جلبي. ج.1. بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1991.

حمادة، إبراهيم. **آفاق المسرح العالمي**. القاهرة: المركز العربي للبحث والنشر، 1981.

حمّو، حوريّة محمد. **تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق**. دمشق: منشورات اتّحاد الكتاب العرب، 1999.

صليحة، نهاد. **المدارس المسرحية المعاصرة**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

عزام، محمد. **مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي**. دمشق: دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، 2003.

عطيّة، حسن. "صراع الذات التاريخيّة والثقافيّة في أعمال ونّوس الأولى". **قضايا وشهادات: سعد الله ونوس - الإنسان المثقف المبدع**. إشراف: عبد الرحمن منيف وفيصل درّاج. دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر، 2000، 74-92.

عطيّة، نعيم. **مسرح العبث مفهومه جذوره وأعلامه**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.

علقم، صبحة. **المسرح السياسي عند سعد الله ونوس**. بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، 2001.

لابوس، إيجري. **فن الكتابة المسرحية**. ترجمة: دريني خشبة. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1956.

ميرشنت، مولوين و ليتش، كليفورد. **الكوميديا والتراجيديا**. ترجمة: علي أحمد محمود. الكويت: سلسلة **عالم المعرفة**. 1979.

ونّوس، سعد الله. "جثّة على الرّصيف". **حكايا جوقة التماثيل**. دمشق: وزارة الثقافة، 1965.

-------. "مأساة بائع الدّبس الفقير". **حكايا جوقة التماثيل**. دمشق: وزارة الثقافة، 1965.

רוזיק, אלי. יסודות ניתוח המחזה. תל-אביב: אור-עם, 1992.

שונמי, גדעון. אוונגרד ומהפכה בדרמה של המאה העשרים/ תל-אביב: אור עם, 1992.