التلقي النقدي في مسرح سعد اللّه ونوس(١)

"مسرحية طقوس الإشارات و التحولات نموذجاً"

اعداد

د/ منى سعيد عبده أبو الوفا

أستاذ الأدب و النقد المساعد بقسم اللغة العربية

كلية الألسن ، جامعة عين شمس

الاستلام : ٢/٢/ ٢٠١٩ القبول : ٢٥ /٣/ ٢٠١٩

الملخص:

اهتم الكاتب "سعد الله ونوس" بالجماهير المتلقية أعماله المسرحية ، وقد انقسم الجمهور لديه قسمين فرضتهما طبيعة الفن المسرحي واعتماده على نص وعرض ، فهناك الجمهور المُشاهِد الذي يشاهد عرض المسرحية على خشبة المسرح ،وهناك الجمهور القارئ المتخصص (الناقد الذي يقرأ المسرحية بين دفتي الكتاب؛ ليحللها و يقف على جمالياتها ، أو المخرج الذي يحول الكلمات إلى عرض مرئي)، وقد عدّ "ونوس" هذا التلقي القناة التي يصل عبرها إبداعه إلى جمهوره المشاهدين المنتمين إلى الطبقات الكادحة. وقد انشغل البحث بالإجابة عن سؤال كيف تلقى النقاد أعمال "ونوس" خاصة مسرحية "طقوس الإشارات و التحولات" التي كانت خروجاً على مألوف إبداع الكاتب في التوجه إلى الجماهير الكادحة من أجل تعليمهم ألاعيب السياسة، وحثهم على الثورة ضد السلطات السياسية القامعة،فجاءت المسرحية خطاباً للبحث داخل الذات الفردية واكتشاف زيفها، وخروجا على مألوف التلقي وصمته عن محظورات المجتمعات العربية :الدين و الجنس و السياسة ، فكشفت فساد السلطة السياسية و الدينية حينما يقمعان الفرد ويجبرانه على الخضوع وطمس هويته الحقيقية . كما سعى البحث إلى قراءة نص "طقوس الإشارات و التحولات " قراءة عبر نصية كاشفاً عما بينها و بين مسرحيتي "الملك هو الملك" و " يوم من زماننا" من صلات فكرية .

الكلمات المفتاحية : نقد مسرحي ، تأويل ، نقد ما بعد الاستعمار ، المفارقة ، قراءة عبر نصية ، مسرحية الملك هو الملك

Abstract:

Critical Reception in Saad Allah Wanos Theater "Rituals of signs and transformation" Play As a Sample . The author "Saad-

Allah Wanos" gave due attention to the target audience in all of his plays. Taking into consideration the nature of the theatrical art and his dependence on "Text and Show", his audience have been classified into two categories: the laymen (viewers who just watch the performance of the play on the stage) and the specialized ones (either the critical reader who thoroughly reads the play to analyze and ponder over its rhetorical devices or the director who converts words into a visual display). Wanos has considered this kind of reception as the channel through which his masterpiece can reach his audience belonged to the working class. The question of this research is: how did critics receive Wanos's masterpieces especially "Rituals of signs and transformation" Play which was a kind of breaking the normal by addressing the working class, bringing to their attention them political tricks and inciting them to launch a revolution against the suppressive political powers. The play has been targeting to explore the self and discover its falseness. The play was like breaking the normal in reception and omitting to discuss taboos of the Arab societies: religion, sex and politics which revealed the corruption of the political and religious powers when they suppress the one and force him to yield and destroy his true identity. Moreover, the paper endeavors to read the text of "Rituals of signs and transformation" a meta reading to figure out the intellectual links between it in one hand and "King Is the King" and "A day of our time" plays on the other hand.

المقدمة:

إن المسرح فن له طبيعته الخاصة التي تؤثر في طبيعة تلقيه و كيفية التفاعل معه ، فهو يجمع بين خاصيتين تناقض كل منهما الأخرى ، فهو - مكتوباً - يوجهه الكاتب إلى القارئ ، وله أدواته اللفظية التي ترسم جو التلقي الفردي، وهو في الوقت ذاته عرض يُقدَّم على خشبة المسرح ، ويخاطب جمهوراً في اللحظة ذاتها التي يُمثَّل فيها ، وهنا تُضاف إلى ذات الكاتب المؤلف ذات مبدعة أخرى لها رؤيتها في النص ، وهي ذات مخرج العرض قائد الفرقة التي ستجسد النص مسرحياً،فيتحول النص من كلمات على الورق إلى تجسيد حركي بصري و صوتي في العرض ، وهذا يعني أننا أمام نوعين من

أنواع التلقي : أحدهما التلقي المقروء الذي يمارسه القارئ - قارئاً عاماً، أو متخصصاً (الناقد ، و المخرج) - والآخر التلقي المُشاهَد، وهو تلقي الجماهير العرض المسرحي الذي تنصهر فيه رؤية الكاتب و رؤية المخرج، و قد قسم البحث المتلقين نوعين: أحدهما "المتلقي المتخصص" (الناقد و مخرج العرض)، والآخر "الجمهور العام" قارئاً أو مشاهداً، و التلقي النقدي موضوع البحث الأول و ما يخدمه من أنواع التلقي الأخرى.

وقد اختار البحث الكاتب السوري "سعد الله ونوس"؛ لتميّز كتاباته المسرحية و مكانته بين كُتّاب المسرح العربي و دوره في إثراء الكتابة المسرحية شكلاً و مضموناً ، فاستخدم تقنيات كتابية نهلت من تراث الفُرْجة العربي، و عرضته في صورة عصرية تناسب قضايا الواقع الراهن، وقد انفتح على المسرح العالمي الذي أثقل خبرته بالفن المسرحى و تطوره، كما قدمت مسرحياته رؤى فكرية عكست الواقع العربي في مراحل تأزمه و عثراته .

وقد اختار البحث من إبداع الكاتب مسرحية "طقوس الإشارات و التحولات"، فهي مسرحية التحولات الإنسانية و المصائر المأساوية في ظل مجتمع الزيف و القهر، فهاجمت عدداً من المحظورات والممنوعات في المجتمعات العربية، كما اهتم البحث برصد التلقي النقدي لهذه المسرحية، وسعى إلى الإجابة عن عدة أسئلة ، يمكن صياغتها على النحو الآتي:

ا- ما موقف الكاتب من التلقي ؟

ب - ما الجمهور الذي خاطبه "سعد الله ونوس"؟

ج - كيف تلقى النقاد مسرحيات الكاتب عامة و مسرحية "طقوس الإشارات و التحولات" خاصة ؟

د - هل اختلفت المسرحيات فيما بينها في الرواج النقدي و الجماهيري؟ و ما أسباب هذا الاختلاف؟

كما سيقدم البحث قراءة نقدية عبر نصية لمسرحية "طقوس الإشارات و التحولات" تتناول تطور أفكار الكاتب عبر النص موضع الدراسة و مسرحية "الملك هو الملك" و "يوم من زماننا" ، ولا يدعي البحث الإلمام بالدراسات النقدية كلها التي درست مسرح "سعد الله ونوس"و مسرحية "طقوس الإشارات و التحولات"؛ لكثرتها و شهرة الكاتب وأهمية مسرحه في مسيرة المسرح العربي و تاريخه، ومن ثم اختار البحث منها ما يستوفي مقاصد الدراسة، و يعطي صورة واضحة لتلقي إبداع الكاتب، و خاصة مسرحية "طقوس الإشارات و التحولات" .

تجديد المسرح بين التلقي النقدي و التوجه إلى الجماهير :

تهدف الدراسة إلى تبيين موقف "سعد الله ونوس" من الجمهور وتلقي أعماله ، كما ستُبرز صورة هذا الجمهور الذي يستهدفه الكاتب متلقياً لمسرحنا العربي .

لقد طرح "سعد الله ونوس" في "بيانات لمسرح عربي جديد" رؤيته التي حاول بها تجديد المسرح العربي و الخروج من مأزق ركوده و البحث عن قوالب تسمه بصبغته و هويته العربية التي تميزه عن غيره من المسارح خاصة المسرح الغربي، و تقطع تبعيته لهذا المسرح المختلف فكرياً و ثقافياً و جماهيريا عن مسرحنا العربي ، وتؤكد صياغة "ونوس" بياناته على فطنته لطبيعة الفن المسرحي، و اعتماده على نص مقروء و عرض مُشَاهَد، ولكنه اهتم بالتلقي المُشاهَد ؛ لأنه عرَّف الظاهرة المسرحية بأنها "متفرج و ممثل قد يندمغان معاً في احتفال"[٢]، و قد عدَّ التلقي النقدي والتلقي الإخراجي الإبداعي قناتين من القنوات التي يمر عبرها النص إلى التلقي الجماهيري، و لذا بدأ "ونوس" بياناته بالتوجه إلى التلقي النقدي و توجيهه إلى كيفية التعامل مع عالم المسرح و فهمه ، ويؤكد على هذا تخصيص البيانات بعالم المسرح ، فهي "بيانات لمسرح عربي" تجتاز حال القِدم المضمر في صفة الجديد التي تسعى البيانات إلى جعلها صفة مسرحنا العربي، ويحصر تخصص البيانات في المسرح دائرة التلقي في الجمهور المهتم بالمسرح و المهموم بما آل إليه من تعثر في حركته التاريخية و الفنية خاصة التلقي النقدي صاحب الدور المهم في تطوير فن المسرح والارتقاء به، و كذلك الكتاب و المخرجين ، وكأن "ونوس" باختياره كلمة "بيانات" و تصدرها العنوان يجعل قلمه بوقاً يُصدر صوتاً عالياً، يقرع أسماع جمهور النقاد والمبدعين المهتمين بالمسرح مثيراً اهتمامهم.

وتحدد دلالة "البيان" الاصطلاحية الطريقة التي يريد "ونوس" أن يتلقى بها جمهوره الخاص بياناته، فهو لا يريد إنصاتهم فقط ، و لكن مشاركتهم فـ "البيان (Report) تناول الموضوع من نواحيه المختلفة كتابة بحيث يكون أساساً للمناقشة والدراسة، كما يقصد بالبيان (Statement): عرض قضية معينة فكرية كانت أم سياسية"[٣]، و قد اعتمدت فاعلية البيان وإيجابيته على وجود المتلقي ، فهو الهدف الذي يسعى القائل إليه موضحاً أو منتظراً رأيه في قضية البيان و مناقشته لها، أي: متلقٍ إيجابي فاعل قادر على النقاش و الحوار و فتح دائرة التلقي و توسيعها للمشاركة في نهضة المسرح ، وقد استهدف "ونوس" إثارة التلقي النقدي و دفعه للمشاركة في حل أزمة المسرح وجموده وعدم مواكبته حداثة العصر، و أعلن انقلابه على النقد المعاصر الذي رأى فشله في النهوض بالمسرح، فقال: "أحاول هنا أن أقلب صيغ مناهج البحث التقليدية في مشاكل المسرح العربي، و فيما يسمونه أزمته و تعسر ولادته"[٤]، وقد عكستْ ثورته على هذه المناهج القديمة رغبته في أن يبين لأصحابها و غيرهم من النقاد الطريق الذي رآه صحيحاً لتأسيس مسرح عربي جديد و كيفية تجاوز أزمته ، و قد أدرك "ونوس" أن محاولته لا تستند إلى نظرية تطرحها منظومة فكرية تدعي امتلاك الرؤية و الأدوات التي تجعلها تفرض نفسها على الساحة الفكرية ، فهي تكشف رؤية صاحبها

المستندة إلى ممارسة فن المسرح ، ولهذا وصفها بأنها "رؤوس أقلام لموضوعات تحتاج إلى وقفات أطول حتى نستوفيها البحث"[٥] ، فهي تظل آراء و اجتهادات بحاجة إلى النقاش و البحث العميق؛ لتثبت فعاليتها في معالجة فن المسرح ومناقشة مشكلاته، و هو ما يؤكد أن "بيانات ونوس" تفتح أبواب التلقي النقدي، و تحرض أصحابه النقاد و رجال المسرح ـ مبدعين و مخرجين ـ كي يدلوا بدلائهم؛ لإفاقة المسرح العربي من غفلته و الارتقاء به و صبغه بالصبغة العربية .

وقد أعلن "سعد الله ونوس" في بياناته لمتلقيه ـ النقاد و المهتمين بالمسرح ـ أن علاج أزمات المسرح يبدأ بالتوجه إلى الجمهور الذي يشاهد المسرح مشيراً إلى إخفاق الدراسات التي ركزت على النصوص المسرحية أو الجماليات الفنية في حل مشاكل المسرح؛ لغفلتها عن طبيعة الفن المسرحي، و أنه حدث اجتماعي يعتمد على الممثلين و المتفرجين ، فغياب أحدهما نفي الظاهرة المسرحية[٦] ، فلا مسرح دون جمهور أو ممثلين .

ولم يترك "ونوس" لفظ "الجمهور" لفظاً عاماً شبحياً ، ولكنه عمد إلى تحديده و تبيين صفاته، فهو الجمهور المنتمي إلى الطبقات الكادحة ، وقد حرص الكاتب على شحن عبارة "الطبقات الكادحة" بدلالتها الإيجابية ووجودها الفعال بعد إفراغها منهما لكثرة تداولها ، فأكد على الدراسة الواعية المعمقة لأوضاع هذه الطبقات و ظروفها المعيشية و مشاكلها وهمومها حتى تتكون معرفة حقيقية بها أساسها المعايشة و التحليل الصحيح لا القوالب الجوفاء، فتستعيد العبارة قيمتها ودلالاتها الحقة[٧] ، وتكون عاملاً فاعلاً في تحديد شريحة الجمهور و اختيار المضمون و القضايا التي تناسب هذه الطبقات و طريقة العرض.

لقد أراد "ونوس" أن يقدم مسرحاً عربياً جماهيرياً ينطلق من الوعي بالجمهور وثقافته وذائقته الفنية و احتياجاته و قضاياه و مشاكله حتى يحقق وظيفته في التأثير ، ليس التأثير بمعناها الدال على التطهير النفسي القائم على تخدير وعي المتفرجين و تزييف واقعهم، بل شحن الوعي لتغيير الواقع"فالمسرح العربي الذي نريد هو الذي يدرك مهمته المزدوجة هذه:أن يعلم ويحفز متفرجه،هو المسرح الذي لا يُريح المتفرج أو ينفس كربته ، بل هو المسرح الذي يُقلق،يزيد المتفرج احتقاناً،وفي المدى البعيد يهيؤه لمباشرة تغيير القدر"[٨] .إن الجمهور الذي صوره "ونوس" في بياناته جمهور إيجابي فاعل لديه القدرة على الفعل المؤثر، فليست وظيفته الجلوس و تلقي العمل المسرحي صامتاً مستسلماً، بل الفاعل المُحرّك الظاهرة المسرحية ، فهو الأساس الذي ينهض عليه العمل و أحد أركانه المهمة ، و هو من يوجّه الكاتب إلى موضوع العمل و قضاياه و القالب الذي سيصب فيه العمل، ؛ و لذا وصف "ونوس" حركته المسرحية التي يدعو إليها بأنها "عملية تفاعل مستمر بين المسرح وجمهوره .إنها تتعلم من جمهورها كما تعلمه ، تأخذ و تعطي في حركة جدلية يغتني محتواها و تتسع حدودها يومياً. و لا شك أننا بذلك نعيد

للظاهرة المسرحية زخمها وإلهامها الأول منذ كانت احتفالاً ، أكثر من ذلك نعيد لها فاعليتها الأولى و أصالتها و وجهها الاجتماعي[٩]".

و قد أدرك "ونوس" أن الوصول إلى هذا المسرح الجماهيري يقتضي تضافر جهود كل المهتمين بالحركة المسرحية - كتاباً و نقاداً و مخرجين - كل يعمل بطريقته وصولاً إلى الجمهور المتفرج القطب الرئيس في الفن المسرحي ، و لذا وجه خطابه المسرحي النقدي إلى التلقي الخاص وممثليه - النقاد و المخرجين - موجهاً إياهم إلى ضرورة الاهتمام بالمتلقي العام من جماهير المسرح .

"سعد الله ونوس"و توجيه التلقي:

تتجاوز الدراسة في هذا المبحث كتابات"ونوس"النظرية التي كشفت إيمانه بالجمهور ودوره في نهضة الحركة المسرحية و تطويرها عربيا، و دور التلقي النقدي في فهم النصوص وتوجيه الجماهير إلى كيفية تلقيها، إلى تلمس مظاهر هذا الإيمان في إبداع الكاتب ذاته ومواقفه التي تكشف تفاعله مع الجماهير ، وهو ما يؤكد وعيه الفعلي الصادق بالجمهور، وأن الأمر لديه أكبر من حماسة قد تتلاشى في واقع الممارسة الفعلية أو أن الأمر لا يعدو كلاماً على صفحات النقد، وقد وقفت الدراسة في سبيل غايتها هذه على "الملاحظات" التي وجهها الكاتب إلى جمهور نصوصه المسرحية - نقاداً و قراء و مخرجين – وقد رأت الدراسة أن توضح بعض النقاط عن هذه الملاحظات قبل مناقشتها:

ا – أن موضع الملاحظات التي وجهها الكاتب إلى المتلقين اختلف في مكانه النصي ، فقد تصدر بعضها النص المسرحي كما في مسرحيتي "اغتصاب" و "طقوس الإشارات و التحولات"، و جاء بعضها عنواناً فرعياً بين قوسين أسفل العنوان الرئيس كما في مسرحية "رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة"، و جاء بعضها في الهامش كما في مسرحية "ملحمة السراب".

ب – أن هذه الملاحظات أكدت اهتمام الكاتب بالتلقي المتخصص - نقداً و إخراجاً - فهو قناة توصيل نصوصه المسرحية إلى الجمهور العام بأدواته الفنية التي تبرز جماليات النص و أفكاره و قضاياه في النقد ، و تُحوّل النص من صورته المقروءة إلى التشخيص في العرض فى عملية الإخراج.

ج – أن ملاحظات الكاتب التي صدر بها نص مسرحية "اغتصاب" شغلت نحو أربع صفحات ، ووجهها إلى جمهوره المتخصص (الناقد و المخرج)،فكانت أكثر الملاحظات طولاً وتفصيلاً؛ ولذا شكلت هذه الملاحظات الاتجاه الذي حدد طريقة "ونوس" في استهداف هذا الجمهور المتخصص، كما فسرت ملاحظاته هذه غيرها في مسرحياته الأخرى ؛ و لذا استدعاها البحث هنا، ثم درس ملاحظته التي صدر بها نص مسرحيته "طقوس الإشارات و التحولات" - موضوع الدراسة - مشيراً إلى ملاحظات النصوص الأخرى.

لقد صَدَّر " ونوس" مسرحية "اغتصاب" التي موضوعها الصراع العربي الإسرائيلي بملاحظات وجهها إلى جمهوره المتخصص ،و كشفت حرص الكاتب على توجيه المشتغلين بنقد المسرحية أو تنفيذها على خشبة المسرح إلى فهمها فهماً صحيحاً و عدم تشويهها؛ ليقدموها على نحو صحيح إلى الجمهور العام ؛ لتحقق هدفها و تأثيرها في فهم القضية المطروحة، و قد بدأ الكاتب ملحوظاته باستفادته في بنية حكايته من مسرحية الكاتب الأسبانى"أنطونيو بويروباييخو"(١٠) "القصة المزدوجة للدكتور بالمي" موجهاً بهذا النقاد إلى عدم التركيز على الحكاية وتلخيصها و البحث عن أصلها ، و ضرورة تكثيف الدراسات النقدية على المعالجة أو الكيفية التي قُدِّمت عبرها الحكاية ودورها في إثارة المتلقي ليتأمل وجوده التاريخي ، فقال: "لقد تعمدت إيراد هذه الملاحظة لأن عدداً من نقادنا لم يفهموا جوهر المسرح ،وهم يعتقدون خطأ أن العنصر الأساسي في النص وفي العمل المسرحي كله هو الحكاية ، ولذا فإنهم يمسخون المسرح و إلهامه الأصلي إلى تلخيصات سقيمة للحكايات ،ويمسخون عملهم إلى مطاردة عقيمة لتقصي أصل الحكاية ... إن إلهام المسرح الحقيقي لم يكن في يوم من الأيام الحكاية بحد ذاتها ، وإنما المعالجة الجديدة التي تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخي"(١١) ، وتفسر هذه الملحوظة النقدية السبب الذي دفع الكاتب إلى وضع عنوان فرعي أسفل عنوان مسرحية "رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة" يكشف فيه مصدر مسرحيته ،وأنها صياغة جديدة لمسرحية " بيتر فايس"(١٢)"كيف تخلص السيد موكينبوت من آلامه"(١٣)،كما تفسر إشارته إلى الحكاية النواة التي جاءت في مذكرات المجاهد السوري"فخري البارودي"(١٤) عن الصراع بين مفتي الشام و نقيب أشرافها، و استقى منها حكاية مسرحيته " طقوس الإشارات و التحولات"(١٥)، وتسعى هذه الملاحظات الونوسية عن الحكايات الأصلية التي استقى منها نصوص مسرحياته إلى تغيير أفق التلقي النقدي في تعامله مع المسرح وبناء أفق نقدي جديد يتجاوز ماذا يقول النص إلى كيف يقول ؛أي: التوجه إلى بنية النص ، تلك البنية التي تغلف المعنى و تحمله .

و قد بين "ونوس" في ملاحظاته آليات بناء المعنى و الكشف عنه في العرض المسرحي، فوجه خطابه إلى مَن أراد إخراج المسرحية وطاقمه من الممثلين ، واستخدم لغة تحذيرية شديدة تحذر من إفساد النص أو عرضه بطريقة سطحية، فبدأ ببيان أداء الممثلين:"وإني أحذر هنا من أى ميل لتقديم الشخصيات الإسرائيلية بصورة مضحكة أو فجة، كما أحذر من المغالاة أو من عجز الممثل عن ضبط عدائيته للدور الذي يؤديه ،إني أريد أداءً واعياً و رصيناً ، فإن أي أداء خطابي يخرب العمل و يسطحه"(١٦) .

و قد أدرك "ونوس" أهمية الديكور أو الفضاء في تكوين معنى المسرحية و دلالتها والكشف عنهما ، ومساعدة المتفرج في الإيهام بزمن المسرحية و مكانها ؛ولذا حدد نوعية الديكور الذي يريده في العرض المسرحي تحديداً دقيقاً، ،فقال:"تهيمن على فضاء المسرحية –وهذا تصور شخصي غير إلزامي- كتلة ثقيلة من السلالم المعدنية الصدئة

التي تفضي إلى مكتب مائير.غرفة واسعة،عُلِّقت على جدرانها صور هرتزل و بن غوريون وبيجن،وخريطة لإسرائيل التوراتية. المكتب يوحي بالفخامة والحداثة .له أبواب عديدة،وكلها تُحدث صريراً غريباً حين تُفتح وتُغلق ... هذه الكتلة التي تؤلفها السلالم والمكتب تبدو وكأنها تدهم فضاء المسرح وتسيطر عليه ..ماعدا ذلك،فإني أقترح تحديدات رمزية للأماكن التي تتعاقب فيها الأحداث.يمكن أن تتم هذه التحديدات بتعدد المستويات وقطع أثاث قليلة لها طابع الاستعارة ،أو بلوحات متحركة على هيئة سواتر يرمز كل منها لمكان ،أو حتى اللافتات المكتوبة ،والحضور الرمزي للمكان يساعد على مرونة الحركة من جهة .كما يبرز فظاظة الكتلة الواقعية المؤلفة من متاهة السلالم و المكتب من جهة أخرى"[١٧]، لقد حاول "ونوس" أن تبدو توجيهاته عن الديكور أقل سيطرة وإلزاماً من نظيرتها التي وجهها إلى الممثلين، فقدمها وكأنها رؤيته الشخصية غير المُلْزِمة أو اقتراحات منه،ولكن يكشف اهتمامه بتفاصيل وصف السلالم و حجرة المكتب وما عُلِق عليها من لوحات وصور رغبته في تنفيذ هذا الفضاء المحوري الهام في بنية المسرحية ودلالتها على النحو الذي تخيله أو بوحي منه، و يؤكد قوله "ماعدا ذلك " هذا ، أي: ماعدا هذا الفضاء الذي وصفته ، فأنت يا مصمم الديكور حر في تنفيذ الفضاءات الأخرى، والتي أقترح عليك تنفيذها بطريقة رمزية أوعلى شكل لافتات أو سواتر ، وحتى هذه الفضاءات الأخرى المصمم ليس حراً في تنفيذها ،فهناك اقتراحات يخيره بينها الكاتب ،ولم يكتفِ "ونوس" بوصف الفضاء ،ولكنه كشف عن دلالته الرمزية وما يحمله من إيحاءات على مهندس الديكور إدراكها والالتزام بها عند تصميم الديكور. ويناقض هذا الصوت المهيمن والمسيطر على كيفية تنفيذ المسرحية إيمان "ونوس" بتَرْك مساحة في النص تحتمل البحث و الارتجال والابتكارمن القائمين على تنفيذها،فتكتسب المسرحية صفة الانفتاح والتجدد عبر اختلاف رؤية التلقي وتعددها،وهو ما يعني أن الكاتب ليس من أنصار الرؤية الأحادية المهيمنة على النص بمقتضى إبداعه له ، و لكنه يسمح برؤية أخرى تعالج النص وتضيف إلى جمالياته أو تبرزها قاصداً بهذا الرؤية الإخراجية، فقال: "إن الإخراج إبداع يُضاف إلى النص، ومع كل إبداع جديد ينبثق النص في ألق جديد"[١٨] ويمكن تفسير هذا التناقض بالفارق الذي أدركه الكاتب نفسه بين ما آمن به وبين الواقع والتجربة ،فقد حولت بعض العروض هامش الحرية المتروك في النص للابتكار والبحث إلى هامش سطحي مبتذل لم يفد المسرحية، بل أضرها ، فقال:"... وجدت في بعض العروض أن الهامش المتروك للارتجال الذي يتضمنه مشروع الكتابة الأول يتحول إلى هامش غث وردئ إلى هامش مغلق وبالتالي إلى هامش يثقل العرض بدلاً من أن يفتح له نوافذ تهوية ونوافذ تأثير جديدة على المتفرج"[١٩]، و من ثم اندفع الكاتب مستهجناً بعض الرؤى الإخراجية و فشلها في إثراء النصوص المسرحية إلى الهيمنة على النص و آليات تنفيذه على المسرح ،و لم تكن هذه

الملاحظة عن كيفية تنفيذ "ديكور" المسرحية على خشبة المسرح الملاحظة الوحيدة التي قدمها "ونوس" ، ولكنه وجه في هامش عنوان الفصل الأول في مسرحية " ملحمة السراب " إلى كيفية تنفيذ عناوين فصول المسرحية التي عدَّها جزءاً أساساً وبارزا في العرض سواء عبر أداء الممثلين أو عبر لافتة مكتوبة أو جزء من ديكور مشاهد الفصل[٢٠].

وقد تجاوزت توجيهات "ونوس" التلقي المعاصر له ، وتعدتها إلى التلقي المستقبلي ،فوجهه إلى ضرورة الوعي بالتاريخ وتطورات القضية وتحولاتها، فقال: "هذه المسرحية نص مفتوح،أي أنه قابل للزيادات و التعديلات التي تمليها التطورات التاريخية ،إن الرواية الفلسطينية لا تختم قولها بل تتركه مُشرعاً على أفق مفتوح. ولهذا فإن الإضافات و التغييرات التي تحقق راهنية العرض ممكنة،ومن نافل القول إن مثل هذه الإضافات و التغييرات ينبغي أن تعمق الرؤية العامة للمسرحية،لا أن تهدمها أو تجعلها ملتبسة"[٢١].

ويمكن تبرير اهتمام الكاتب بتفاصيل عرض مسرحية "اغتصاب" على خشبة المسرح إلى موضوعها، فهي عن القضية الفلسطينية التي عانت مِن كثرة من تشدق بها حتى صارت موضوعاً متداولا ومستهلكا فاقدا حرارته ، وقد خشي" ونوس" أن تصاب مسرحيته حين عرضها بالتسطيح ،ولا تحقق هدفها من تفاعل الجماهير معها و إيقاظ وعيهم بها؛ و لهذا لم تنته علاقته بالنص عند كتابته، بل امتدت إلى معالجة رد الفعل و التوجيه إلى كيفية التعامل معه و تهيئة استجابة الجمهور له .

و اتسمت ملاحظة الكاتب التي صدَّر بها مسرحية "طقوس الإشارات و التحولات" بالعمومية، فهي لا توجه إلى قارئ بعينه ، و لا تهتم بالتلقي الإخراجي للنص على خشبة المسرح ،فتضع له علامات تهديه في تنفيذ العرض، ولكنها ملاحظة تعكس فكر الكاتب عن نصه ، و أنه ليس عملا تاريخيا اجتماعيا ،تلعب فيه حقائق التاريخ و المجتمع دور البطولة ،بل نص عن ذوات شخصية لها تفردها الذي يخرجها عن دائرة الرمز و النمذجة ، و لا يهدف الكاتب من النص إثارة مشكلات و أسئلة تتعلق بزمنها الماضي ، بل أسئلة متجددة وراهنة تنفتح على الحاضر ، فقال: "إن أبطال هذه المسرحية ليسوا رموزاً ولا يمثلون مؤسسات وظيفية ،بل هم أفراد لهم ذواتهم و معاناتهم المتفردة و الشخصية . من نافل القول التنويه بأن ما أتوخاه من هذا العمل ،سواء نجحت أم أخفقت،هو إثارة أسئلة ومشكلات أعتقد أنها راهنة ،متجددة"[٢٢] ، ولا يعني تركيز الملاحظة على فكر الكاتب ورؤيته نصه إغفال المتلقي ؛ فهدفها إرشاده إلى كيفية قراءة المسرحية و تلقيها تلقياً ناجحاً ؛ ولذا وجهت الملاحظة إلى كيفية قراءة النص قراءة صحيحة بالتنويه على القراءة الخاطئة التي لا تراعي تفرد الشخصيات و خصوصيتها، فقال: "سيكون سوء فهم كبير إذا لم تُقرأ هذه الشخصيات من خلال تفردها وكثافة عوامها الداخلية ،وليس كرموز تبسيطية لمؤسسات تمثيلية "[٢٣]، وتحطم هذه الملاحظة

الونوسية أفق التلقي النقدي الذي استكان في أعمال الكاتب إلى الرمز و نمذجة الشخصيات وقولبتها ؛لتحليل السلطة و بيان ألاعيبها القمعية ، فتبني أفق قراءة جديدة تدخل إلى عالم الذات الفردية و تكشف معاناتها ولحظات ضعفها .

و كانت لـ" سعد الله ونوس" مواقفه الشخصية التي أبرزت حرصه على رصد استجابة الجمهور المتفرج لمسرحياته خاصة إن ظن وجود عنصر في بنية المسرحية أو موضوعها قد يمنع التواصل بينها وبين الجمهور ، فأشار في أحد حواراته أنه سأل الجمهور بعد عرض مسرحيتيه " الملك يا فيل الزمان " و "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" عن تأثير صياغة حوار المسرحيتين بالفصحى عليهم ، و مدى وقوفها عائقاً بينهم و بين فهم المسرحية[٢٤]، كما تحدث "ونوس" عن تلقي مسرحية "الاغتصاب" النقدي و الجماهيري ، وتأثيره فيه إيجاباً أو سلباً ، فجاء في الملحق الوثائقي الذي ذيَّل المسرحية المنشورة ضمن أعماله الكاملة أنه اقتنع بعد مناقشة المسرحية في ندوة نقدية جماهيرية وصفها بالانفتاح والأهمية بتغيير صياغة الحكاية الفلسطينية، فعمق حبكتها وركز على بُعد الشخصيات الذاتي و الإنساني ،وأضفى الخصوصية الفردية عليها،وظهرت المسرحية في طبعاتها العربية التي تلت إصدار الطبعة الأولى لها بصياغتها الجديدة التي كانت ثمرة الجدل و النقاش بين الكاتب والجمهور ،بينما أثر تلقي المسرحية سلبياً والهجوم عليها بما كشف عن سوء طوية المهاجمين وقراءة المسرحية بطريقة عشواء غير فنية أو منهجية في تقاعس الكاتب عن إصدار نص المسرحية المترجم إلى اللغتين الألمانية و الإيطالية بالصياغة الجديدة، وقد ألحق الكاتب نص الحكاية الأصلي بعد النص المُعدَّل ، وقدَّم له بعنوان " الاغتصاب/ملحق وثائقي"[٢٥] ، وهو توثيق كتابة المسرحية تاريخياً ودور الجمهور الواعي في تعميق نصها و إثرائه و المشاركه في إبداعه ، واعتراف بندم الكاتب و أسفه على الانهزام أمام الآراء النقدية التي لا هدف لها إلا النيل من النص وصاحبه و قصف قلمه.

وقد واكبت حركة التلقي النقدي و الجماهيري أعمال "سعد الله ونوس"في مرحلتيها الثانية و الثالثة خاصة مسرحيات "حفلة سمر"و" الاغتصاب"و "الملك هو الملك" ،و"مغامرة رأس المملوك جابر"و"منمنمات تاريخية" حركة مناقشة و إنارة وبيان لهذه المسرحيات من الكاتب نفسه ، فكانت محور بعض مقالاته،مثل مسرحية "الملك هو الملك "التي خصها "ونوس"بمقالة نقدية دافع فيها عن أصالتها و عدم تأثرها بمسرحية "رجل برجل" للكاتب "بريخت" ،وقد ناقش الكاتب في هذه المقالة ما جاء من آراء الناقد دكتور "أحمد الحمو" حول المسرحيتين و القول بمطابقة مسرحية "ونوس" مسرحية "بريخت"[٢٦]، كما ألقى الكاتب الضوء على مسرحياته تلك في حواراته الصحفية بإجاباته عن أسئلة محاوره المباشرة عنها أو استشهاده بها على سبيل شرح وجهة نظره عن المسرح ،مثل :الحوار الذي أجراه معه جمعة الحلفي والمنشور بمجلة الحرية

الفلسطينية ، و قد سأل المحاور الكاتب عن عروض مسرحية "الاغتصاب" ومدى قدرتها على تبيين فكر المسرحية ، فصرح الكاتب عن صدمته في التلقي المتخصص (النقدي والإخراجي) مبيناً عدم رضاه عن بعض عروض المسرحية لتسطيحها القضية الفلسطينية موضوع النص ،وسوء فهم التلقي النقدي، ورمْى كاتبه بالتخوين والدعوة إلى التعايش والمصالحة مع الجانب الصهيوني ، و قد بين الكاتب رؤيته الفكرية وكيفية طرحه القضية بطريقة تناسب الوضع التاريخي و مستجداته، وتكشف وعيه بتطور القضية عبر مراحلها التاريخية إلى زمن تأليف النص[٢٧]، وكذلك حوار "سعد الله ونوس و منمنمات تاريخية" الذي أجراه "ماهر الشريف"، و قد اختص الحوار بمناقشة فكر الكاتب في مسرحية "منمنمات تاريخية" و موقفه من التاريخ ، و العلاقة بين الأدبي المتخيل و التاريخي، كما ناقش صورة العالم "ابن خلدون" التي صدمت التلقي الذي لم يرَ في "ابن خلدون" إلا العالم النابه واضع أسس علم الاجتماع البشري[٢٨] .

و أرى أن هذه الآراء أو الإضاءات التي صاغها "ونوس" عن مسرحياته كشفت عن وعيه بعمله المسرحي و قصده منه ، كما كانت هذه الآراء مثل نصوصه الإرشادية أو ملاحظاته التي أرفقها بنصوصه المسرحية لتبيين كيفية تنفيذها على خشبة المسرح ،ولكنها ليست نصاً مصاحباً ، بل كانت نصاً تابعاً للنص المسرحي وموجها كيفية التلقي ، و قد أثَّرت هذه الآراء على بعض الدراسات النقدية التي قرأت أعمال الكاتب المُشار إليها سابقاً ، فكانت قراءات بأقلام أصحابها وصوت "ونوس" المُرشِد و المُوجِّه ، وقد اتسمت هذه الدراسات بالبقاء في أسر الكاتب وسطوته المُوجِّهة لفهم النص ،" فلا تترك الفرصة للناقد كي ينسب إلى نفسه تحليلاً نقدياً ،سواء كان مدخله إليه تقنياً أو أيديولوجياً أو فلسفياً ،وسواء توسل بالشكل أو بالمحتوى،فسيجد نتائجه في مشروع ونوس النظري و التنظيري"[٢٩]، ويمكن إرجاع هذا الدور الإرشادي التوجيهي الذي أصر الكاتب على القيام به في نصوصه الإرشادية المرفقة بالمسرحيات أو نصوصه الشارحة التابعة أو التالية نصوصه المسرحية إلى فهم "ونوس" لطبيعة المسرح ودوره في تعليم الجماهير وإيقاظ وعيهم ودفعهم إلى الحركة و الثورة وتغيير واقعهم، وعلى الرغم من قول "ونوس" و النقاد إنه تحول عن هذا الدور بعد رؤية المتغيرات السياسية و الاجتماعية و التاريخية فترة التسعينات إلى مساعدة الجمهور على اكتشاف أنفسهم و البحث عن العوائق التي تمنع حريتهم وتكبلهم ، فأرى أن المسرح لديه ظل يمارس سلطته على الجمهور مع اختلاف الهدف ، فقد كان أولا تعليم الجمهور الجهلة سياسياً بضراوة السلطة واستبدادها ، ثم المُحرِك إلى اكتشاف الذات ، فقد اعتمدت وظيفة المسرح عنده على ضرورة التوجيه و التلقين ،التوجيه إلى إيقاظ الوعي الثوري أو التوجيه إلى اكتشاف الذات ،ويبرهن على هذا ما رآه "ونوس" نفسه من صعوبة قيام مسرح عربي يعتمد على التفاعل المتكافيء و الحوار الديمقراطي بين خشبة المسرح و المتفرج ، و ترجع هذه الصعوبة من وجهة نظره إلى معاناة الجماهير العربية من الديكتاتورية

الحاكمة و غياب الوعي و القدرة على الحوار و احتياجها إلى الأخذ بيدها في عالم المسرح المبني على أساس ديمقراطي حواري تفتقد إليه ، فقال: "لعل الغياب الطويل لممارسة الديمقراطية والحوار جعل من استعادة هذا التقليد مسألة عسيرة تحتاج إلى مران وتدريب ...وحين أحلم بأن يوقظ المسرح قابليات الحوار على المستوى مجتمعي،وعلى مستوى العالم،فإنني أعلم أنني أماثل الدونكيشوت في حماسته وأوهامه على حد سواء"(٣٠)،ففرضت طبيعة الجماهير العربية المقهورة شكلاً مسرحياً لا يقوم على التفاعل الإيجابي بين خشبة المسرح و الجمهور ؛لأنه يتطلب قدرة على الفعل من الطرفين ويفتقد الجمهور العربي هذه القدرة لتكوينه القائم على التلقين و الإنصات للآخر دون محاورته ؛ولذا صار على المسرح أن يحتل مكان الآخر السلطوي في توجيه الجماهير العربية .

تلقي مسرح "سعد الله ونوس" نقدياً وجماهيرياً:

لقد نالت مسرحيات "سعد الله ونوس"اهتماما ملحوظاً من نقاد المسرح العربي ومؤرخيه ، ويمكن القول دون مبالغة إن معظم دراسات تاريخ المسرح العربي و كتابه سواء دراسة نقدية في المجلات الأدبية و المسرحية أو دراسة بحثية لا تخلو من ذكر اسم ونوس و أعماله، و يدل هذا على حضور الكاتب في عالم المسرح وما امتاز به إبداعه من وعي بتقنيات الكتابة المسرحية و التأثير في الجمهور، و عده من علامات المسرح العربي الحديث.

وقد اهتمت دراسات مسرح "ونوس" النقدية بالكشف عن سمات مسرحه ، وهو ما يمكن صياغته في الآتي :

ا – أن مسرح"ونوس" مر بثلاث مراحل عكست تطور فكره المتأثر بالحركات السياسية الفاصلة في تاريخ الأمة العربية ، وهو ما تجسد في طبيعة القضايا التي تناولها في كل مرحلة وكيفية التناول ، وقد صاحبت هذه المراحل فترات صمت إبداعي كان يعيد فيها الكاتب ترتيب أفكاره و تصحيح رؤيته في ضوء المستجدات و المتغيرات التي نزلت بالوطن العربي ، وتشمل المرحلة الأولى عدة مسرحيات قصيرة ألفها الكاتب في الستينيات ، وضمهتا مجموعتان مسرحيتان :"مأساة بائع الدبس الفقير و مسرحيات أولى "، و "فصد الدم ومسرحيات ثانية " ، و تشمل المجموعة الأولى مسرحيات "بائع الدبس الفقير"، و "الرسول المجهول في مأتم أنتيغونا" و "جثة على الرصيف" و "الجراد"، وتضم الثانية مسرحيات:" المقهى الزجاجي" و "لعبة الدبابيس" و " فصد الدم" و" عندما يلعب الرجال" ،وجاءت مسرحيات المرحلة الثانية بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧م، وهي: "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" ، و "الفيل يا ملك الزمان" و" الملك هو الملك" و " سهرة مع أبي خليل القباني" و "مغامرة رأس المملوك جابر" ، وتوقف الكاتب عن إبداعه مدة عشر سنوات تقريباً ، ثم بدأت المرحلة الثالثة و الأخيرة في رحلته

المسرحية، لتضم مسرحيات :"منمنمات تاريخية"و" طقوس الإشارات و التحولات"و "اغتصاب"و"يوم من زماننا "و "أحلام شقية"و" ملحمة السراب"،و" الأيام المخمورة" (٣١).

ب ـ أن مسرح "ونوس" تأثر بالمسرح البريختي في تقنياته الفنية ورؤاه السياسية، ويعد مسرح التسييس الذي قدمه كاتبنا صدى من أصداء آراء"بريخت"(٣٢)عن دور المسرح الجماهيري و علاقته بالسياسية،فلا يكتفي المسرح البريختي بمعالجة قضايا السياسة و المجتمع ،ولكنه يوقظ وعي الجماهير بهذه القضايا ،وقد كانت تقنية التغريب أهم مظهر من مظاهر التأثير البريختي في مسرح"ونوس"،وترتبط تلك التقنية بكسر الإيهام و وضع مسافة بين المتفرج والممثل تحول دون استغراقه عاطفياً في العرض و إيقاظ وعيه للتفكير في واقعه (٣٣).

و تُصنَّف الدراسات النقدية التي تناولت الكاتب و أعماله إلى صنفين :

أولهما – الدراسات النظرية: و قد وقفت هذه الدراسات على آراء " سعد الله ونوس" عن المسرح التي ضمتها بياناته لمسرح عربي جديد وحواراته ومقالاته التي جاءت على صفحات المجلات الأدبية المختلفة ،و قد ركزت هذه الدراسات على فهم الكاتب طبيعة المسرح و وظيفته، و رؤيته كيفية النهوض بالمسرح العربي و تجديده،وغيرها من قضايا المسرح العربي ،ومفهومه عن التسييس،ولم تتجه أي من هذه الدراسات إلى مناقشة هذه الآراء مكتفية فقط بعرضها(٣٤).

والآخر – الدراسات التطبيقية ، و قد انقسمت قسمين :القسم الأول- دراسات تطبيقية مُجْملة، واتجهت هذه الدراسات إلى مناقشة مسرحيات الكاتب إجمالاً، و معالجة موضوعاتها أو إبراز بعض عناصر بنيتها التشكيلية خاصة تلك العناصر التي استمدها الكاتب من التراث الشعبي ،كما اتجهت بعضها ذات الطابع الأكاديمي إلى تناول ظاهرة في مسرح الكاتب عبر عدة مسرحيات(٣٥)،والقسم الأخير دراسات تطبيقية متخصصة، ويشير التخصص هنا إلى اهتمام هذه الدراسات بمسرحية محددة من أعمال الكاتب ، وقد كشفت هذه الدراسات بقسميها عن اهتمام نقدي واضح بمسرحيات :" حفلة سمر من أجل ٥ حزيران " و" الملك هو الملك" و"مغامرة رأس المملوك جابر"، و"منمنمات تاريخية"، وهي المسرحيات التى كتبها بعد هزيمة يونيو١٩٦٧فى مرحلتيه الثانية والثالثة من مراحل سيرته الإبداعية ،ويبرهن على هذا كثرة الدراسات النقدية وتنوعها (٣٦).

وهناك ظاهرة تستدعي الانتباه إليها في تلقي مسرحياته الأولى التي ألفها قبل هزيمة ٦٧، أنها حققت استقبالاً جماهيرياً مقروءا ، فطُبِعت مجموعة "فصد الدم و مسرحيات ثانية" ثلاث طبعات ، بينما لم تُنفذ أي من مسرحيات هذه المرحلة على خشبة المسرح ،كما لم تقف أغلب الدراسات النقدية التي تناولت إبداع الكاتب عليها وقفة متأنية بالتحليل و الدراسة ، و اكتفت بالإشارة السريعة إليها بذكر أسمائها فقط ،وهو ما يمكن التمثيل

عليه بكتاب الدكتور علي الراعى "المسرح في الوطن العربي" ومروره السريع على مسرحيات الكاتب الأولى دون دراستها والاشارة إلى أسمائها فقط ،والانتقال منها إلى الحديث عن مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" ،وقد عدَّها مسرحية مهمة افتتح بها المسرح السوري عهداً جديداً[٣٧] واصفاً إياها بالمسرحية النابضة[٣٨]، و أفرد الناقد مسرحية " الملك هو الملك" بالدراسة و التحليل ، وقد أشارت هذه الدراسات إلى سمات مسرحياته الأولى بصورة مقتضبة يمكن منها استنتاج أسباب عدم الإقبال النقدي و الجماهيري عليها، وكانت أولى هذه السمات التأثر بالفكرين الوجودي و العبثي الغربيين و نظريات التحليل النفسي السائدة في زمن الستينيات، و التي أثرت في كُتّاب هذه الفترة جميعهم ، وهو ما طبع المسرحيات بصفة التقليدية ، فكانت عادية مألوفة لم تحمل جديداً ،يبعث على الاهتمام و الإبهار ، فكان صوت "ونوس" المسرحي صوتاً عادياً بين أصوات السرب المسرحي العربي في ذاك الوقت ،ولم يكن له ما يميزه عن غيره من الأصوات ،فلم تلتفت إليه الأقلام النقدية ، كما كان غلبة التجريد والتأثر بالأسطورة الغربية سبباً في عدم رواجها لدى مخرجي المسرح و الجمهور العادي البسيط، "فقد وصل إلى أقصى درجات التجريد التي تواجه كارثة الحاضر المختبئة في خيوط فجر الهزيمة القادم ،وذلك عبر رموز الأساطير الإغريقية المجردة وغير المؤسسة في وجدان المتلقى العربي"[٣٩] ،كما يرجع أيضا إلى طغيان السرد عليها دون مراعاة طبيعة المسرحية الحوارية؛ولذا وصفتها إحدى الدراسات النقدية بالقصة القصيرة ؛ لتأثرها بتقنيات القصة السردية ، "وما تمتاز به مسرحيات المرحلة الأولى هو قصرها ،فهي في معظمها ذات فصل واحد ،وهي أشبه بالقصة القصيرة وتمتاز بالتكثيف و الإيجاز"[٤٠] ،كما أطلقت دراسة أخر على تلك المسرحيات مفهوم الأدب الضبابي غير محدد الملامح الفنية الذي يتيه القارئ في تحديد قالبه الفني الذى ما زال يبحث لنفسه عن صيغة وصبغة تميزه عن غيره وتكسبه هويته، و "هذا الأدب الضبابي ساد في فترة الستينيات حيث كان كتاب القطر السوري يريدون أن يقولوا شيئاً يعبر عن شعورهم بالإحباط و الخيبة ولكن دون أن يعرفوا كيف يقولونه"[٤١]، ولذا ظلت مسرحياته هذه حبيسة نصوصها الورقية ، ولا ينظر فيها إلا القارئ المثقف، فكانت مسرحيات النخبة القادرة على فك رموزها ، فابتعد عنها مخرجو المسرح لرمزيتها و تجريدها ، و رأوا أنها غير صالحة للتجسيد على خشبة المسرح ، كما ابتعد عنها الجمهور العام لاستغلاقها عليه و عدم التفاتها له .

وقد بدأ تفرد الكاتب و تميزه منذ مسرحيته "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران"،التي طبعت أربع مرات ، و توالت طباعتها في المرتين الثالثة و الرابعة في مدة ثلاث سنوات، وهو ما يعد دليلاً على تلقيها الجماهيري الواسع[٤٢]، و كانت قدرة المسرحية على نقل واقع الهزيمة و الحال العربي في ذاك الوقت السبب المباشر في رواجها

جماهيرياً ، فقد "لبت حاجة اجتماعية بعد وقوع الكارثة عن طريق اعتمادها على محاكاة الواقع والاستئناف إلى وعي الجمهور العارف المشارك"[٤٣].

وتأكد تميز مسرح "ونوس" بما تلا مسرحية " حفلة سمر" من مسرحيات ،احتوت جميعها على تجديدات فكرية وفنية في تقنيات الكتابة المسرحية ، أكسبت مسرح الكاتب صبغته الفنية و الجمالية و الفكرية ، و قد لاقت هذه المسرحيات جميعها اهتماما جماهيريا واسعاً حين عرضها على خشبة المسرح،حيث عُرِضت في أكثر من بلد عربي، و نفذتها فرق كثيرة سواء فرق الدولة أو فرق الهواة أو المعاهد الأكاديمية [٤٤]،كما لاقت إقبالاً نقديا واسعاً.

تلقي مسرحية "طقوس الإشارات والتحولات" نقدياً :

لقد اهتمت الدراسات النقدية بالمسرحية ،فدرسها بعض النقاد ضمن دراساتهم المجملة عن مسرح "ونوس" ، وخصها بعضهم الآخر بالدراسة المستقلة، ولكن إذا قُورِنت هذه الدراسات بالدراسات التي اهتمت بمسرحية " منمنمات تاريخية" التي صدرت في سنة ١٩٩٤م ،وهو العام ذاته الذي صدرت فيه "طقوس الإشارات و التحولات" ،فسوف تكون الغلبة لمسرحية "منمنمات تاريخية "،وقد يرجع هذا إلى ماتميزت به "المنمنمات" في بنيتها الفنية و القضايا الخطيرة التي طرحتها ، فهي بنية تفصيلية تتركب من دقائق الأحداث و تدعو قارئها إلى إطالة النظر المدقق فيما تكونت منه من بنى صغيرة،و اعتمدت هذه البنية على استدعاء صوت المؤرخ القديم ، و التناص مع أصوات المؤرخين العرب مثل "ابن إياس" وغيره ممن تناولوا حدث سقوط دمشق عام ٨٠٣هـ على يد " تيمورلنك "التتاري"، و تتجاوز المسرحية في رؤيتها هذا الزمن لتنفتح على الزمن الحاضر ،وتحذر من الضياع و السقوط ، فتقرأ المسرحية الحاضر في ضوء الماضي ، وتعيد النظر في التاريخ ، وتُرجِع أسباب السقوط إلى العوامل الداخلية ، وتراها أشد خطورة و تأثيراً من الخارجية ، فتداعت مدينة دمشق من الداخل بسبب فساد مثقفيها وعلمائها وجمود عقولهم ووقوفهم ضد العقل ودعوته إلى الحرية و الاجتهاد،وما بها من انتهازيين يسعون خلف مصالحهم الشخصية و فساد سلطانهم ،فخراب المدينة و تأكلها داخلياً أدى إلى سقوطها ، إن الـ" منمنمات" ترصد سقوط الأمة وتحمِّله للحكام و العلماء والمثقفين[٤٥] ، وقد ساعد الزمن التسعيني على رواج مسرحية الـ"منمنمات" جماهيرياً و نقدياً ، فزمن الهزيمة الذي عالجته "المنمنمات"،يتلاقى مع زمن احتلال العراق الكويت و بداية الغزو الأمريكي العراق وبداية سقوط الأمة العربية و تفككها "فمع بداية التسعينيات تتخلخل دول المنظومة الاشتراكية التي سرعان ما ستعلن تدمير ذاتها ،ويعلن معها الأمريكي الياباني الأصل "فوكو ياما" نهاية التاريخ وبداية عصر جديد يبدأ عندنا بغزو العراق للكويت وهبوب عاصفة الصحراء المضادة ،وينتهي كما يُخطط له بانتهاء القوة العربية بأكملها "[٤٦]، لقد كان مناخ التلقي فكريا ووجدانيا وتاريخيا مهيئاً لاستقبال الـ"منمنمات"،ولم يكن مهيئاً بعد لاستقبال "طقوس الإشارات و التحولات"التي أشبهت

الـ" منمنمات" في منطلقاتها التاريخية و المكانية ، فقد دارت أحداث "الطقوس" في مدينة "دمشق"- المكان ذاته الذي دارت فيه المنمنمات- في النصف الثاني من القرن التاسع العاشر ، و اعتمدت على حكاية جاءت في مذكرات "فخري البارودي"عن الصراع بين "المفتي" و "نقيب الأشراف " زمن الوالي "راشد ناشد باشا" ، فهي أيضاً حكاية تاريخية ، ولكنها في المقام الأول حكاية شخصيات ترصد مصائرهم ، بينما الـ "منمنمات" حكاية أمة ، فالمنمنمات دمجت الشخصي مع الجماعي،فاهتم بها النقد ، بينما "الطقوس" حكاية الشخص ومصيره، وهو ما أكده الكاتب ذاته في ملاحظته التقديمية عن المسرحية ، فقال:" إن أبطال هذا العمل هم ذوات فردية تعصف بها الأهواء والنوازع وترهقها الخيارات.وسيكون سوء فهم كبير إذ لم تُقرأ هذه الشخصيات من خلال تفردها وكثافة عوالمها الداخلية"[٤٧]، كما ناقشت " الطقوس " اثنتين من المحرمات (التابوهات) في المجتمعات العربية ، وهما الدين ممثلاً في شخصية "المفتي" ، و الجسد ممثلاً في "مؤمنة /ألماسة" ،فرسمت صورة رجل الدين الطامع في السلطة و الحريص عليها والمستتر برداء الدين ، كما تناولت رغبات الجسد المكبوتة في نفس "ألماسة" وسعيها إلى إشباعها ، ولذلك كانت مناقشتها نقديا محفوفة بالمخاطر، فقد كانت النص المسكوت عنه من التلقي النقدي على صفحات الكتب و المجلات النقدية أو على صفحات الجرائد لخروجها على المألوف الاجتماعي وصدمتها المتلقين – في زمن صدورها- بجرأتها غير المعهودة في تحدى هذا المألوف وكشف خباياه ، ويؤكد هذا حواران مع الكاتب بعد صدور المسرحية دون أن يتطرق لها أحدهما ، الحوار الأول أجراه "ماهر شريف" عام ١٩٩٥ م ، و قد اكتفى بالسؤال عن "منمنمات تاريخية " ، و الحوار الأخير مع نوري الجراح عام ١٩٩٦ م ، و قد اكتفى بذكر اسم مسرحية"طقوس الإشارات و التحولات"ضمن الأعمال التي ألفها "ونوس" في فترة مرضه دون السؤال عنها، و الاكتفاء بالسؤال عن "منمنمات تاريخية" فقط ، و لذا لم تحظ "طقوس الإشارات والتحولات" بالتعليقات و الإضاءات التي قدمها الكاتب نفسه عن مسرحياته المشار إليها من قبل ، وقد بدأ الالتفات إليها بعد وفاة المؤلف عام ١٩٩٧م ،أي بعد صدورها بثلاث سنوات .

وسيقف البحث على دراستين نقديتين عالجتا نص "طقوس الإشارات و التحولات" ، الأولى بعنوان "التباسات الهوية و مأسوية الاختلاف ،بحث في جدلية الأنا و الآخر ،كما تتبدى في نص مسرحية :طقوس الإشارات و التحولات لسعد الله ونوس ، لسامي سويدان[٤٨]، و الأخرى عنوانها :المفارقة في المسرح، طقوس الإشارات و التحولات لسعد الله ونوس نموذجاً" ، لخالد سليمان[٤٩]،وقد وقفت عليهما الدراسة لاختلافهما في استراتيجيات القراءة و آليات البحث ، فاتَّبعت أولاهما القراءة الأيديولوجية لتأويل النص، و وقفت الأخرى على المفارقة أداة تشكيلية لعنصري الشخصية و الحدث.

أولا- جدلية الأنا و الآخر و تفكيك خطاب الهيمنة :

اهتمت دراسة"التباسات الهوية ومأسوية الاختلاف ،بحث في جدلية الأنا و الآخر ،كما تتبدى في نص مسرحية : طقوس الإشارات و التحولات لسعد الله ونوس" بدراسة أشكال العلاقة بين "الأنا والأخر" ، فتناولت العلاقة بين الأنا العربية و الأنا الغربية الأوربية و العلاقة بين أنا و آخر يشكلان الأنا ذاتها، وقسم الناقد الدراسة قسمين : أولهما المقدمة ، وخصها بدراسة العلاقة الأولى بتنوعاتها ، و الآخر الموضوع، و تناول العلاقة الأخيرة كما قدمتها مسرحية "طقوس الإشارات والتحولات". و أرى أن الدراسة قدمت قراءة حرَّكها الوعي بخطورة ضياع الهوية وزيفها واغترابها ، ويمكن القول إنها قراءة في ضوء الواقع العربي وما آل إليه من تبعية ثقافية لآخر غربي وتبعية واستكانة لآخر سلطوي ، و تهدف إلى كشف وسائل إخضاع الذات ووقوعها في أسر الآخر تارة باسم التقدم و التحضر،وتارة باسم التقاليد و العيب والحرام والخوف من الاختلاف والخروج على الجماعة.

ويبدو الناقد في عنوان بحثه ما بعد حداثي ، فهو لا ينطلق من بنية النص الثابته التي تحمل المعنى و تختزله مثلما يفعل البنيويون ، ولكنه استفاد من "نقد ما بعد الاستعمار" "Postcolonialism "،ذلك النقد الذي يُفكك خطاب المُستمعِر و يقاومه (الآخر)، و يضع خطاباً بديلاً ينطق باسم المُستعمَر (الأنا)، فيصبح للمهمش صوته ، و يقلب وضعه من الهامش/ الغياب إلى المتن /الحضور، و قد بلورت مقولات هذا النقد عدة أقلام فكرية بداية من منتصف القرن العشرين إلى مستهل الألفية الثالثة ، فارتبط بأسماء فرانز فانون (Frantz Fanon) الأب الروحي له، إذ قدمت آراؤه في كتاب "معذبو الأرض" الأساس الذي نهضت عليه نظرية النقد ما بعد الاستعماري عند أقطابها الثلاثة إدوارد سعيد (E.Said) و هومي بابا (Homi Bhabha)" و جياتري سبيفاك (Gayatri Spivak)[٥٠].

ولا يصرح الناقد "سامي سويدان" باستخدامه مقولات "نقد ما بعد الاستعمار" في دراسته ، و لكنه يكتب متأثراً بها، و هو ظاهر في عنوان البحث و مقدمته ، فهنالك قلق حول الهوية وأصالتها وحقيقة وجودها ، فهي هوية مختلطة ملتبسة يكتنفها عدم الوضوح ، وهو يكتب و يبحث لكشف هذا الالتباس و إزالته ، فتعود الهوية إلى نقائها ، وقد شغلت التباسات الهوية و اضطرابها نقد ما بعد الاستعمار، فهوية المُستعمَر الأضعف تنسلخ عن وجودها الحقيقي و تلتبس بهوية المُستعمِر الأقوى، فيفرض المُستعمِر هويته باسم التحضر و المدنية و الارتقاء و محاربة التخلف ، وهي أقنعة تُخفي نزعته الاستعمارية القامعة ، ويسعى" نقد ما بعد الاستعمار" إلى كشف التباسات الهوية وأقنعة الاستعمار التي بثها عبر خطابه القمعي[٥١] ،ويؤكد هذا بداية البحث التي جعلت مدخلها دراسة تبعية الشرق إلى الغرب ، فاختار الناقد عنوان المقدمة: "الأنا و الآخر :إشكاليات الهوية وصراعات الذات "،و تناول فيها شكل من أشكال العلاقة بين الأنا و الآخر في

صورتها الإشكالية التي كشفتها كتابات "نقد ما بعد الاستعمار" خاصة كتابات "جياترى سبيفاك " في "دراسات التابع" ،وتقصد الناقدة الهندية الأصل بالتابع الفئات الأضعف والأفقر في المجتمعات الاستعمارية، ورأت أن هذا التابع لا صوت له وضائع بين خطاب المستعمِر وخطاب النخبة الثقافية التي تردد خطاب المُستعمِر الاستعلائي الناظر إلى المُستعمَر نظرة دونية،فيتسبب هذا الصوت النخبوي في ضياع هوية التابع و التباسها والوقوع في الاغتراب ، وقد تأثر"سامي سويدان "بهذه الفكرة التي أرستها كتابات "سبيفاك" فعرض ثلاثة أصوات ثقافية نخبوية مصرية أدت إلى إشكالية الهوية و صراع الذات بين هوية عربية شرقية و هوية غربية أوربية ،فنقل دعوة"سلامة موسى" و"إسماعيل أدهم"و " طه حسين " إلى تحرر مصر و المصريين من الهوية الشرقية العربية و مظاهرها اللغوية و الفكرية والشكلية والاندماج في الهوية الغربية الأوربية [٥٢]، ويضع الناقد أصوات النخبة الثقافية الثلاثة في إطارها المكون لها ، ورأى أن من تفسيراتها الممكنة "العودة إلى العوامل السياسية و الاقتصادية التي تحكم العلاقات بين الدول و الشعوب و إلى الأوضاع الاجتماعية و الثقافية التي تتم فيها،وبصورة خاصة إلى الطابع الاستعماري و الإمبريالي للنظام الرأسمالي ،وما ينتج عنه من علاقات تبعية وارتهان و استغلال و استلاب"[٥٣]، فهذه الأصوات نتاج الخطاب الاستعماري وتكرار لصوته ، وهو ما يثير إشكالية الهوية و إشكالية العلاقة بين الأنا التابع بإرادته(المصري/ العربي /الشرقي) و الآخر النموذج المثالي المتبوع(الغربي/ الأوربي)، و يثير صراع الذات بين هويتها الأصلية و هويتها الزائفة ،فتقع الذات أزمة اغترابها، فالعلاقة بين الأنا و الآخر هنا علاقة غير متكافئة وزائفة ،تؤدي إلى وقوع الذات في أسر التجرد وعدم الانتماء، فالآخر لا يقبلها ، والأنا الأصلية ترفضها ؛لأنها ذات ممسوخة"إن التساؤل حول هوية المتكلم هنا في إطار العلاقة بين العربي و الأوروبي يُفضي إلى إشكالية واضحة لا يستقيم القول معها بعلاقة أنا (عربي) و آخر (أوروبي) بقدر ما يتحول هذا الآخر إلى أنا وذاك الأنا إلى آخر،وبقدر ما لا يعترف الآخر(الأوروبي المتبنى)بالأنا أو لا ينفك هذا الأنا عن أن يكون جزءاً من الآخر المطروح (العربي المرفوض)"[٥٤].

وينتقل الناقد إلى عرض صورة أخرى من صور العلاقة بين الأنا و الآخر ، وهي علاقة الحوار بينهما ، تلك العلاقة التي طرحها النخبوي المثقف"أدونيس"،قاصدا بها الحوار مع الآخر المستعمِر الصهيوني،و تعني من منظور الناقد الاعتراف بهذا الآخر الكيان مُغتصِب الأرض و قامع المُحتَل،ويشير الناقد إلى التلاعب والتمويه اللذين اختزلهما كلمة الآخر في طرح"أدونيس"لها، إذ يفترض الحوار التكافؤ و التساوي بين الأطراف المتحاورة ، ومن أين يأتي التكافؤ في علاقة بين "آخر"تتجسد فيه سلطة القمع و"أنا" خاضع مقموع؟! وهنا يكشف "نقد ما بعد الاستعمار" عن مقولاته في صوت الناقد "سامي سويدان" عند وصفه "أدونيس" بالمثقف الانتهازي التابع ، وهو وصف

مرادف في دلالته وصف المثقف المهني الذي يمتهن خدمة السلطة [٥٥] عند "إدوارد سعيد"، فكتب "سامي سويدان ":"إن أدونيس في موقفه هذا يقدم المثال النموذجي لما يمكن لمثقف انتهازي وتبعي أن يبلغه من تحوير وتزييف وتلفيق وتدجيل،ولما يمكن لمفهوم الآخر أن يعرفه من استخدام مشبوه لخدمة سياسات ومصالح أنظمة القمع والاستغلال و التبعية في المنطقة العربية" "[٥٦] .

ويناقش الناقد صورة إشكالية أخرى من صور العلاقة بين الأنا و الآخر في نص مسرحية " طقوس الإشارات و التحولات" منتقلاً من صورة الآخر الخارجي صاحب الوجود الخاص و الكيان المنفصل عن كيان الذات/الأنا ، إلى صورة الآخر الداخلة في تكوين الذات ، ويرى الناقد أن هذه الصورة أشد خطورة من الآخر الخارجي،فقال:"لقد بدا الاهتمام منصباً على الصراعات الخارجية يتمثلان بين شرق وغرب أو عرب و أوروبيين، ولم تخطُ الصراعات الداخلية التي تعرفها الذات الشرقية أو العربية بين أناها الممثلة لأكثر نزعاتها جوهرية وصدقاً،وبين الأنا الأخرى المفروضة عليها اجتماعياً وأخلاقياً التي قد تكون أشد خطراً من تلك الخارجية"[٥٧] وأرى أن هناك جدل ضمني في وعي الناقد جعله ينتقل من المقدمة و تناوله صور الذات الملتبسة الخاضعة لسلطة القمع -التى قدمتها نماذج نخبة مثقفة وصلت ذروة خضوعها لسلطة القمع في "أدونيس" حينما وصفه الناقد بالمثقف الانتهازي التبعي - إلى الموضوع الذي خصه لدراسة الأنا في صراعها مع أناها الزائفة؛لكشف زيفها، وهو جدل العلاقة بين مثقف انتهازي "أدونيس" و مثقف ملتزم " سعد الله ونوس" الساعي إلى تحرير الذات من قمع السلطة ، ونزع أقنعتها ؛لتستعيد هويتها ، ولو أدى هذا إلى الموت و الفناء.

و قد ناقش الناقد إشكالية الأنا في علاقتها بأناها الأخرى في ثلاثة محاور:

المحور الأول- "الصراع بين الرغبة والقانون واختلاف الظاهر عن الباطن" ، و تناول فيه الصراع الذي تنهض عليه مسرحية "طقوس الإشارات و التحولات" نظرياً ، وتُرادف الرغبة نزعات النفس و أهوائها و احتياجاتها التي يرفض القانون ممارستها علناً، فتُكبت باحثة لنفسها عن وسيلة للإشباع ،ويرادف القانون السلطة بمفهومها عند "فوكو" ، فهي ليست السلطة السياسية فقط ،ولكنها القوة التي تجبر الذات على الخضوع مهما اختلفت صفتها ، فقد تكون سلطة المجتمع و سلطة المؤسسات السياسية و الاجتماعية و الأخلاقية أو الأفكار المتبناة من الأفراد أنفسهم،وأوضح الناقد هذا الصراع قائلاً:"قد يكون التعارض بين الرغبة كتعبير عن نزعات النفس الأكثر عمقاً و أصالة ، و القانون كممثل للقيم و المعايير السائدة وللقوى و المؤسسات المسيطرة، هو التعارض الأساس الذي تنهض عليه بنية طقوس الإشارات و التحولات، فهو لا يعترف بالرغبة التي لا يمكنها أن تعلن صراحة عن نفسها دون أن تتعرض لمواجهة معه، و ليس القانون هنا جملة الأحكام التي تضبط العلاقات بين الأفراد و الجماعات في المجتمع، و لا

المؤسسات الإدارية و العسكرية و المدنية و حسب، إنما هو أيضاً المعايير الأخلاقية والدينية و الاجتماعية المهيمنة و المتبناة من قبل الأشخاص أنفسهم"[٥٨]، وقد أرجع الناقد أسباب الصراع إلى الإعلان عما تريده الذات /الرغبة ،ونفي القانون وعدم اعترافه بما تريده الذات ؛لوقوعه في دائرة الممنوع ؛فتلجأ الذات /الرغبة إلى التسوية و الحيلة والخداع، لتتجنب المواجهة مع القانون، وتعلن الامتثال لما يريده القانون ، وتُخفي ما تريده في باطنها ، و تكشف عنه في غياب سطوة القانون ،فتكون الحيلة وسيلة من و سائل الرغبة /الذات للتكيف ، و لكنها لا تخلو من خطورة انكشاف السر، كما لا تخلو من الإضرار بالذات و المحيطين بها ، و"هذه التسوية للصراع بين الرغبة و القانون هي السائدة و المعتمدة إجمالاً، وهي صيغة تقوم على التشويه والزيف و تحمل الأذى و الدمار وتلد الفساد و الانحراف ،فهي إذ تقيم قطيعة بين الظاهر(القانون) و الباطن (الرغبة)لا تقدم نموذج الشخصية الكاذبة و المنفصمة فقط، بل تقدم نموذجاً حياً على زيف القيم و التعاليم و لا أهميتها في الوقت الذي يصر فيه على احترامها وتقديسها، من جهة ثانية تطلق هذه الصيغة المدى الأرحب أمام الآخذين بها لإشباع أكثر شهواتهم تطرفاً و انحرافاً في الوقت الذي يعملون فيه على قمع ووأد أكثر الحاجات بساطة و بديهية لدى الآخرين"[٥٩]، و ينهار هذا التوازن الظاهر بين الرغبة و القانون حينما تعلن ذاتها دون تورية ،فتصطدم بنفسها أولا،وتصارع كبتها داخلياً، كما تصارع خارجياً قوة السلطة و ممثليها ؛لكشفها فساد الجميع، ويصبح الصراع فعلا إيجابياً من أجل التغيير والبناء و الحرية لها و الآخرين، و "إن أصحاب الرغبة إذ يجهرون بها لا يؤكدون الحقيقة المطموسة وحسب،بل يفضحون الزيف السائد أيضا،فهم بجهرهم يطمرون الهوة بين الظاهر و الباطن - المعلن و المكتوم - ولعل أهم ما يميزهم أنهم في ذلك كله ينطلقون في عملية تحرير الذات و الآخرين تكسر كل القيود، و تجتاح كل الأسيجة التي يحرص أولو السلطة و القانون على تقييد الناس بها وحصرهم فيها ، فمقابل الخضوع و الارتهان والتبعية المفروضة على هؤلاء يأتي تمرد أصحاب الرغبة على القانون ومؤسساته فعل حرية يُخلخل الموازين و المعايير السائدة"[٦٠]، و يخلص الناقد إلى الحكم بعظمة نص مسرحية "طقوس الإشارات و التحولات" لقدرتها فنياً وجمالياً على كشف بُعدي الصراع الداخلي و الخارجي اللذين خاضتهما الرغبة فى سبيل حريتها.[٦١]

المحور الثانى: "الإشارات و التحولات مكائد و مصائر"- و هو بداية الشق التطبيقي في الدراسة- و قد درس فيه الناقد عنوان المسرحية الرئيس "الإشارات و التحولات"، و عنواني قسميها الداخليين "المكائد و التحولات"، كما درس أحداث القسم الأول من المسرحية القائمة على المكائد، فحلل دلالة المكيدتين اللتين دبرهما المفتي لـ" نقيب الأشراف" و "قائد الدرك"، وبيَّن مدلوليهما على الظاهر و الباطن .

وقد استخدم الناقد التأويل للكشف عن الدال و المدلول و العلاقة بينهما ، وهو لا يفعل هذا على مستوى العنوان فقط ، و لكن على مستوى الأحداث أيضاً ، فهي دوال لها مدلولات ، و قد بدأ بالعنوان الخارجي ، فالإشارات في عنوان المسرحية دال لايقع مدلوله في ذاته ، و لكن يقع خارجه في الوقائع و الأمور التي تحمل صفة الإشارة ، و لذا لا تنكشف حقيقة دال الإشارات إلا بتأويلها في المستقبل، فهناك انفصال بين الدال و المدلول ، يترتب عليه دال ظاهر ومدلول باطن، بينما يحمل دال التحولات مدلوله معه ، فهناك اتحاد بينهما ، ويشير عنوان الإشارات و التحولات إلى العالم الصوفي الذاتي ، فهما من التعابير التي يكثر ورودها في هذا العالم ، أما المكائد و المصائر فيحيلان إلى عالم الواقع الاجتماعي ، فيشير دال مكائد إلى مدلولات الخداع و الغش و المكر للظفر بالعدو ، فظاهرها الخفي لا يكشف عن نفسه إلا بعد تمام المكيدة،فيتعارض مع الباطن ولا يتفق معه ،وتشبه المصائر التحولات في اتحاد الظاهر و الباطن و الدال و المدلول معاً، و تُشبه المكائد الإشارات في انفصال الدال والمدلول ، ويختلفان في تقديم دال الإشارات على مدلوله المباشر الذي يُتجاوز إلى المدلول غير المباشر ، فالإشارة تقع أولا ثم تكشف عن مدلولاتها الخَيِّرة فيما بعد ، بينما يتقدم مدلول المكائد أولاً ، فيكشف عن الدال الذي لا يحمل الإ الشر فيما بعد ، و يخلص الناقد بعد تفسيره عنواني المسرحية في دلالتيهما على الظاهر و الباطن و العلاقة بين الفردي و الاجتماعي واتحاد التحولات و المصائر إلى أن عنوان المسرحية الرئيس "الإشارات والتحولات" و عنواني قسميها "المكائد والمصائر" يوجهان إلى كيفية قراءة المسرحية قاصداً بهذا الدلالة على الصراع بين الفردي الصوفي الذى كشف عنه عنوان " الإشارات و التحولات" و الاجتماعي الذي كشف عنه "المكائد والمصائر"، وما يحمله العنوان من دلالة على الظاهر و الباطن.

و قد استخدم الناقد التأويل في دراسة مكيدتي المفتي للإيقاع بـ"عبد الله" نقيب الأشراف ،و" قائد الدرك"، فوقف على الدال و الملول والظاهر والباطن مؤكداً على الانفصال بينهما والتعارض ،فقد قامت المكيدة الأولى على إفشاء السر وتحويل الباطن إلى ظاهر ،فقد مارس النقيب رغبته/ باطنه بصحبة الغانية وردة في ظل غياب السلطة، ودل اقترانه بها على مدلول الفسق، و حينما قبض قائد الدرك عليه و أمر بتجريسه في شوارع المدينة و إلقائه في السجن حوَّل هذا الباطن الخفي المرفوض من السلطة إلى العلن و الظهور، وانتهى مشهد المكيدة الأولى بانتصار السلطة (قائد الدرك)و انهزام الرغبة(باطن عبد الله) ، ويكشف تحليل المكيدة عند الناقد عن عالمين متعارضين "عالم الرغبة و المتعة وهو حميمي منطلق متحرر لا يقيم للمظاهر الخارجية أي اعتبار ،وعالم القانون و السلطة الحاكمة، وهو عالم القمع و الحرمان و الإكراه ،و يعطى للمظاهر الخارجية أهمية كبرى ، لا تعبأ بحاجات الذات ، و العالمان متعارضان،لا يأتلفان"[٦٢] .

ثم تأتي المكيدة الثانية فتُدخِل زوج النقيب إلى السجن بدلاً من الغانية ، ويتحول المُعلن إلى سر، و يتحول النقيب من فاسق إلى زوج برئ ، و تتحول الغانية إلى زوج مُهانة، و يتحول قائد الدرك من مسئول حازم إلى ظالم مفترٍ، ويأتي دال اقتران النقيب بزوجه علامة على الاستقامة و الشرعية ، و لقد حقق "المفتي" هدفه من مكيدته تلك لمعرفته لعبة الظاهر و الباطن و الدال والمدلول ، وتمكن من الإطاحة بالسلطة العسكرية "قائد الدرك"و السلطة المدنية "نقيب الأشراف" ؛ لتخلو له السلطة دون منازع أو معارض [٦٣].

المحور الثالث: "التحولات المختلفة والمصائر المتماثلة" – و هو الجزء الأخير في الدراسة التطبيقية - و قد درس فيه الناقد تحولات شخصيتي "المفتي" و "النقيب" مؤكداً أن التحولات و المصائر كشفتا اتحاد الدال و المدلول و الظاهر و الباطن ، و درس الناقد شخصية "المفتي" كاشفاً تعارض دالها ومدلولها وظاهرها وباطنها فيما نسجته من مكائد ، فظاهره التقوى و باطنه المكر و الخديعة و الطمع في السلطة ، فكانت ذاته متعددة مركبة من أكثر من أنا ، وقد تمكن "المفتي" من فرض التكامل بين ذواته المتعددة لضمان حرصه على السلطة ، ولكن ظهور وجه العاشق أخل بتوازن ذاته وتكامله المزيف، فظهرت رغباته الدفينة وعشقه "ألماسة"،فانسجم ظاهره /العاشق مع باطنه /رغباته، وأعلن تمرده على القانون ، و استسلم للموت؛ لإدراكه استحالة عيش ذاته الجديدة في ظل الحرمان و القهر .

و قد درس الناقد شخصية "عبد الله" نقيب الأشراف موضحاً تناقضها بين ظاهر(الورع و التقوى بحكم منصبه)و الباطن (الفسق و الانحلال)، و اختل توازن الذات بسبب المكيدة و التجريس في شوارع المدينة ، فرفض "النقيب" كلا الوجهين ، و أفنى ذاته في الذات الإلهية ، فقد رفض "النقيب" الجاه و المنصب و المكانة الاجتماعية التي ساوت لدية المتعة الشخصية اللاهية ، فكان التصوف قتل الذات القديمة بحثاً عن ذات جديدة بعيدة عن الحياة بشهواتها ومتعها ، وقد رأى الناقد أن " النقيب" و " المفتي " وإن بدت تحولاتهما متناقضة ، فإن مصيرهما متماثل " هكذا ترسم هاتان الشخصيتان (المفتي و النقيب) في تحولاتهما خطين متماثلين ومتعارضين في الآن عينه ، وتنقلب في النهاية كل منها إلى نقيضها.فالمفتي رجل الدين الكبير المحافظ و المتزمت يتحول إلى عاشق يحب ألماسة حب العابدين و يناجيها كما يناجي الإنسان ربه. وهذا هو الوضع الذي كان عليه النقيب قبل كبوته تقريباً قبل أن يتحول إلى متصوف مجذوب ذاهل عن الدنيا وما فيها ...في هذين الانقلابين تعرف كل من الشخصيتين المذكورتين مصيرا مماثلاً للأخرى، فكما أن ولادة المفتي من جديد هي صورة من ولادة النقيب، كذلك ليس انتحار المفتي في النهاية بالصوم حتى الموت إلا صورة أخرى عن انتحار النقيب بتلاشيه في الذات الإلهية حتى الفناء المطلق"[٦٤].

لقد سعت دراسة"التباسات الهوية و مأساوية الاختلاف ،بحث في جدلية الأنا و الآخر كما تتبدى في نص مسرحية "طقوس الإشارات و التحولات"إلى كشف علاقة الذات بالآخر الخارجي (سلطة الاستعمار و مركزية الثقافة الغربية) و الآخر الداخلي الذي يُعد جزءاً في تركيبة الذات التي قامت على الازدواجية ، وأرى أن الآخر الداخلي صنيعة الآخر الخارجي الذي بدا في نص "الإشارات والتحولات" في أشكال السلطة القامعة و المسيطرة ،ولذا أرى أن العلاقة التي حكمت النص هي علاقة بين ذات لها تركيبتها المزدوجة و آخر خارجي ، وقد قامت هذه العلاقة في بدايتها كسابقتها (العلاقة بين الشرق و الغرب) على تبعية الذات وخضوعها للآخر ، ثم انقلبت إلى علاقة تمرد و تحرر ؛لتلتئم الذات في كل موحد منسجم لا تناقض بين أجزائه ، فتصارع السلطة خارجياً وتصارع أناها المزيفة داخلياً؛ لتولد الذات الحرة من جديد .

وقد تجاهلت الدراسة مكيدة" مؤمنة" و تحول شخصيتها و تماثل مصيرها و "المفتي" في الموت، و انسجام مكيدتها مع الظاهر و الباطن و الدال و المدلول اللذين أقام عليهما الناقد دراسته ، فظاهر مكيدتها مساعدة الزوج على الخلاص من السجن و الامتثال لما يريده "المفتي" ،وباطنها التخلص من أسر الزوج و سلطة المجتمع وكشف زيفها و تحرير جسدها من قيوده ، فتتحول الزوجة"مؤمنة" / الظاهر إلى غانية"ألماسة" الباطن ، وتتوحد الذات ظاهرها وباطنها في "ألماسة" ، كما يتطابق دال "ألماسة" بما يحمله من معاني اللمعان و البريق مع مدلوله الذي أرادته الشخصية ذاتها بأن تكون مصدر جذب الانتباه و الأنظار" وردة: دعيني أفكر إني أفكر عن اسم يبرق في حروفه ولفظه . ياقوتة..لا اللفظ كامد . ألماسة.. نعم هذا يشع .ما رأيك ؟هل أعجبك؟

مؤمنة: نعم.. إنه يشع و لم لا ؟ صار اسمي ألماسة"[٦٥]، لقد أطلقت "ألماسة"العنان لرغبات جسدها و قدراته على الإغراء ، و هو ما أدى إلى اصطدامها بالقانون و المجتمع و تقاليده ، و حينما رفضت التسوية التي تعيدها إلى الصراع بين ظاهرها و باطنها ،أي: الزواج من المفتي ، أصدر قراراً بإهدار دمها ، و لكنه لم ينفذه ،إذ أطلق هو أيضا رغباته الدفينة، فوقع في عشقها ، وتحول إلى العاشق ظاهراً وباطناً، فقتلها أخوها "صفوان"، ليُخلِّص عائلته من عارها، فتماثل مصير"ألماسة" و "المفتي" في الموت، فهي ماتت لتحديها سلطة المجتمع وأعرافه وتقاليده وسلطة القانون ،فكان موتها الجزاء على إطلاقها رغباتها المكبوتة وإعلانها الباطن،وقد منعها حلمها بالحرية لها ومجتمعها من قتل نفسها رغم تيقنها من خسارتها في صراعها ضد السلطة[٦٦]، فقتلها أخوها "صفوان"،و هو الآخر ضحية رؤية المجتمع لمفهوم الرجولة و القوة ، فقد أراد إثبات رجولته ونفي ما عُرِف عنه من رقة القلب المشاعر ، وهو ما عيَّره به والده "الشيخ محمد "[٦٧].

وقد جسَّد قتل "صفوان"لأخته طقس إعلان ولادته رجلاً من مفهوم الرؤية الاجتماعية ،ولذا بعد قتلها أخذ يكرر عبارة إني رجل "صفوان: (يصحو من بهوته)

قتلتها..بخنجري هذا قتلتها ..إني رجل ..إني رجل..أنظر يا أبي.. إني الرجل بينكم ..إني الرجل بينكم "[٦٨] ، لقد كان جسد "ألماسة" القربان الذي قدمه "صفوان" لكسب رضا المجتمع و الاعتراف به رجلاً من رجاله الأقوياء القادرين على رد اعتبار المجتمع و الثأر ممن يخرج على تقاليده و أعرافه وسطوته ، لقد كان موت "ألماسة" و يماثله موت "المفتى" دليلاً على بقاء السلطة وانتصارها .

وتخالف الباحثة الدراسة فيما انتهت إليه من تماثل مصير المفتي و "عبد الله "نقيب الأشراف ، و قولها إن انتحار "المفتي" صورة أخرى من انتحار النقيب بالتلاشي في الذات الإلهية ، فأرى فرقاً كبيراً بين النهايتين ودلالتيهما ، فقد أسلم "المفتي" نفسه للموت ، وهو النتيجة الحتمية التي لا مفر منها بعد موت "ألماسة" التي فجرت رغبات العاشق داخله ، ووحدت بين ظاهره وباطنه ، فعني موتها موت عاشقها بعد رفض المجتمع وسلطته له ،فلم يعد ممكناً العودة إلى منصبه بعد خروجه على الصلاح والتقوى و الجهر بخلاف هذا في تحدٍ سافر لقوانين السلطة الدينية ذات القوة المهيمنة و المسيطرة على حركة المجتمع وأفراده ،وقد أدرك المفتي قوتها وضعفه أمامها ، فاختار الموت بيده بدلا من الموت على يد أحد رجال هذه السلطة، ولا يعني بحث "عبد الله "عن الذات الإلهية و تلاشيه فيها موتاً بدلالته النافية الحياة ،بل إماتة الجسد ورغباته و تحرير الروح من أسره ؛لتظل نقية ،وتحلق في عالم السماء النوراني بعيداً عن الظاهر والباطن وسلطة المجتمع والقانون ، وتتفق هذه النهاية مع مسيرة الشخصية التي حملت بذرة الصراع منذ بداية المسرحية ظاهراً و باطنا ، فكان السجن الذي ضم "عبد الله" و الغانية "وردة" معادلا سجن الجسد ، وبدأت فيه أولى خطوات التحرر من غواية الجسد حيث أتاه صوت والده ؛ليرشده إلى الطريق"... حين جلست في عتمة هذا المكان ،وكانت لا تزال آثار السكر تغشى عقلي وبصري، تراءى لى والدي.لم يكن غاضباً ،بل كان حزيناً،سألني ماذا فعلت بميراثي يا عبدالله! وتمنيت لو تبلعني الأرض إلى قعرها. حقا ماذا فعلت بميراثه،وقال لي ،وكأنه يواسيني ..أتلفت ظاهرك،فتدارك باطنك ،وأنقذه من التلف"[٦٩]،لقد أدرك "عبد الله" فساد ذاته ،فسعى إلى إصلاحها بالتحرر من أسر المنصب و أسر الجسد و أسر السلطة التي لم تعارض تحوله إلى متصوف؛لأنه لا يمثل خطورة على استقرارها وثبات قوانينها ؛لأنه انتقل من المركز (السلطة و المنصب والصراع عليهما) إلى الهامش، فتحوله لا يمثل خطراً على السلطة ،ولذا لم يمت ، وكان صوته الصوت الذي ختمت به المسرحية أحداثها مؤكدا تلاشي ذاته في الذات الإلهية و التنازل عن إرادته و التجرد من الوجود الإنساني الضعيف المتخاذل للحاق بركب السماوات النوراني مستدعيا التراث الصوفي".. أنا هو..وهو أنا.غطاني بنوره،فحجب عني الخلائق كلها.ثم سألني:ماذا تريد؟قلت:أريد أن لا أريد.قال:قد أعطيناك.أنا هو..وهوأنا.سبحاني..سبحاني..ما أعظم شأني! الله..الله..الله"[٧٠] .

ثانيا- المفارقة والمسرح :طقوس الإشارات و التحولات لسعد الله ونوس نموذجاً :

درس البحث عنصر المفارقة[٧١] كأداة بنائية مهمة استخدمها الكاتب "سعد الله ونوس" في تشكيل شخصيات مسرحية"طقوس الإشارات و التحولات" وأحداثها ، وقد ركز البحث على شخصيات المسرحية الرئيسة : "نقيب الأشراف"و "مؤمنة" و" المفتي"،وما قامت به من أحداث ، و قدم البحث الدراسة بالحديث عن نشأة مصطلح "المفارقة الدرامية"(Dramatic Irony)، و ارتباطه بفن المسرح "و هو باختصار شديد ،مشاهد حياة، و نحن جمهور هذا المسرح لا نتدخل في شئون الحياة هذه، و لكننا نقوم فيها بدور المطلع على أمور لا يعلمها هذا الذي تجري من خلاله مشاهد الحياة على المسرح"[٧٢]،ثم انتقل البحث إلى تناول مسرحية "طقوس الإشارات و التحولات " مبينا انتمائها إلى المرحلة الثالثة في مسيرة إنتاج الكاتب الإبداعية ، والفرق في وظيفة المسرح عنده بين مسرحيات المرحلة الثانية و المرحلة الثالثة ، ثم أشار إلى الحكاية النواة التي استقى منها"ونوس"مسرحية" طقوس الإشارات والتحولات" مبيناً اعتماد مسرحيات الكاتب الأخرى على عنصر الحكاية[٧٣]، وافتقدت هذه المقدمة إلى التعريف بنوعي المفارقة اللتين قام عليهما البحث ،مفارقة الأحداث ومفارقة الشخصيات ، وهو ما قد يوجه فهم القارئ إلى مرادفتهما بالمفارقة الدرامية التي عرَّفها البحث بالتناقض بين معرفة الجمهور الأحداث و جهل الممثلين بها ، و يرجع تجاوز الباحث تعريف المفارقة وأنواعها إلى أنه قدم أبحاثاً سابقة عن موضوع المفارقة ، فرأى عدم الحاجة إلى إعادة تعريف المفارقة وشرح أنواعها ، و كان مهماً أن يقدم البحث تعريفاً للمفارقة ونوعيها اللتين خصهما البحث بالدراسة حتى لا يخلط القارئ بينها وبين المفارقة الدرامية ؛لاختلافهما ، فتعني مفارقة الأحداث "أن الجمهور يجهل ما تجهله الضحية ،فهو يشاركها غفلتها ،وتنشأ المفارقة حين تتكشف الحقيقة أمام الضحية و الجمهور معاً بصورة مخالفة لما هو متوقع ،حيث يكون ما يجري على النقيض مما هو منتظر باطمئنان"[٧٤]، فتعتمد مفارقة الأحداث على جهل الجمهور و الممثلين معاً ، و تعني مفارقة الشخصيات التناقض بين فعل الشخصية وقولها وسلوكها والتشخيص الفعلي ، أو "التعارض بين موقف الضحية أو مفهومها للأشياء أو مسلكها وهو عادة غريب وخاطئ ومثار انتقاد ،وما يجب أن يكون عليه الأمر"[٧٥].

و بدأ البحث دراسة المفارقة تطبيقياً في نص "طقوس الإشارات والتحولات" بتحليل شخصية "نقيب الأشراف عبد الله حمزة "، فدرس حدث القبض على النقيب بصحبة الغانية "وردة" و حدث مكيدة "المفتي" التي أخرجته من سجنه، وألقت بقائد الدرك بدلاً منه ،فبدت شخصية النقيب في الحدث الأول صاحب المنصب و الثراء متجرداً من كل ما يفرضه عليه منصبه ومتحولاً إلى ماجن مسكون بجنون اللذة، وصارت بفضل المكيدة شخصية مجذوبة سلكت طريق الصوفية ، ورأى البحث أن علاقة النقيب بـ"وردة" قامت على نقيضين : نقابة الأشراف وزوج ابنة شيخ من أعيان

المدينة ،وهذا ظاهر وجوده، في مقابل العاشق المتهتك العاري من ألق المنصب و قاتل مرجعية الزواج ،وهذا باطن وجوده[٧٦] .

ثم انتقل البحث إلى دراسة شخصية "مؤمنة" وتحولها من زوج النقيب إلى غانية مكتفياً بعرض حكايتها كما جاءت في المسرحية دون تحليل أبعادها كما فعل في دراسته شخصية "نقيب الأشراف"التي كشفت عن بنية هذه الشخصية في بعديها الاجتماعي والنفسي وصراعها بين ظاهر اجتماعي ممتثل لوقار المنصب و الانتماء الطبقي،وباطن متمرد على كل القيود ، وأرى ثراء شخصية "مؤمنة" في تكوينها القائم على المفارقة،فهي نموذج الشخصية المفارِقة، و قد بنى الكاتب وجودها الحكائي على لعبة المفارقة اللفظية في مكيدة "المفتي" بين الزوجة /الغانية التي تجاوز "المفتي" عنها لخدمة أهدافه من المكيدة ، ولكنها أدركت خطورة المفارقة، وتجسيدها الصراع في شخصيتها الذي سيؤدي بها إلى نهايتها ومصيرها ،وهو ما كشفه سؤالها إلى المفتي:"مؤمنة: "وهل الفرق بين الزوجة والغانية طفيف إلى هذا الحد"[٧٧]، فجسدت الزوجة "مؤمنة" الهوية الأرستقراطية صاحبة السلطة الاجتماعية ، و شرعية الوجود في مؤسسة الزواج،و كبت رغبات الجسد،و الاحتشام والوقار والستر، و الانقياد للأب والزوج ، و جسدت الغانية "ألماسة" النفي الاجتماعي و التهميش ، فهي ضحية المجتمع و الخروج على الشرعية و المؤسساتية صاحبة القوانين ، وحرية الجسد ورغباته، والتهتك و السفور و المواجهة والكشف عن مباذل الأب و الزوج، لقد كانت "مؤمنة" أكثر وعياً واعترافاً بتكوينها المتناقض بين ظاهر (مؤمنة) و باطن (ألماسة)، لقد تعددت أشكال المفارقة التي استخدمها الكاتب في رسم شخصية "مؤمنة" و بناء وجودها الحكائي والدلالي ، وقد ارتبطت بهذه المفارقة اللفظية بين زوجة "مؤمنة" و "ألماسة" غانية مفارقة الأحداث التي تابعت تحول"مؤمنة"إلى"ألماسة"،وهو تحول من نقيض إلى نقيض.

ووقف البحث في دراسته شخصية "المفتي" على حدث المكيدة التي كانت وسيلة منه للمحافظة على "تراتبية السلطة" و مراعاة السلم الوظيفي ، فسُجِن قائد الدرك عقاباً له على تجاوزه السلطة الأعلى منه ، و ركز البحث على مصير المفتي بعد وقوعه في حب "ألماسة" ،فأصبح شخصية متهتكة تهتك النقيب ،ولم تحمه ملابس منصبه وجبته من تعرية نفسه و إذلالها أمام مَن أحَب[٧٨]، و أرى قصور البحث في إيضاح المفارقة في شخصية "المفتي" لاكتفائه عرض تطور الشخصية وتحولها من رجل دين إلى عاشق مُجب ،و حصر الدراسة في هدف المكيدة و مصير الشخصية دون الوقوف تفصيلاً على تناقض الشخصية ذاتها منذ بداية النص المسرحي ، فقد بدا تناقض "المفتي" في عدة مواقف، منها اتخاذه اثنين من الفتوات "العفصة" و "عباس" عونين له، وتدبيره مكيدة التخلص من قائد الدرك و إلقائه في السجن ظلماً، وقد كشفت مناجاته

ربه التناقض و المفارقة في شخصيته و قدرته الخداعية في التلاعب بالكلمات و تزييفها و إلباس الباطل ثوب الحقيقة، فقال: "أستغفر الله العظيم. يا رب إني أحسً في نفسي فتورا عن الصلاة، ولا أدري لماذا؟يا رب لا تستكثر نعمتك عليّ ،ولا تجعلني من الجاحدين .بإلهامك دبرت ، و بفضلك نلت ما كنت أصبو إليه. آزرتني حتى ترقيت في المراتب ، و حصرت قلوب أعدائي، وحسادي، فانزاحوا عن دربي،يا رب و أنت الوهاب الكريم ،غمرتني بالنعم، وبوأتني المجد الذي تشوقت له نفسي.ولم يبقَ أمامي إلا خطوات يسيرة،وأصير مفتي السلطنة في مركزها وعاصمتها ،يا رب نولتني هذا كله ،فلم تحرمني الرضا؟هل أضلني إبليس،أكانت تلك المرأة أحبولة إبليس؟لا أحس للنصر بهجة ، ولا للمجد مذاقاً ،هل تخلصت من أعدائي،كي يأتيني عدو من نفسي!"[٧٩] ، كشفت المناجاة عن التناقض بين ظاهر "المفتي" و باطنه، فقد جعل آثامه توفيقاً إلهياً، فهو مدع يُجيد استخدام الدين وصولاً إلى السلطة ، كما أرى أن مكيدته قامت على المفارقة أيضاً ، فالمكيدة تُوقِع بالأعداء ، وتحقق الظفر لمدبرها ، و قد هدفت مكيدته القبض على زمام السلطة دون منافسين ، و لكنها أفقدته السلطة، فلم تحقق نصرته بل هزيمته وسقوطه .

وقد أغفل البحث وظيفة المفارقة في النص موضوع الدراسة ، فلم يناقشها على الرغم من إشارته في المقدمة إلى أن المفارقة "الملاذ الأخير للضعفاء، وهم يواجهون ما هو أقوى منهم"[٨٠]، فلا تعني المفارقة المواجهة المباشرة العنيفة مع الأقوى ، ولكنها المواجهة المضمرة تحايلاً، فالمفارقة لا تجهر بالتمرد ولكنها تضمره ،وهي الوظيفة ذاتها التي أدتها المفارقة في بنية "طقوس الإشارات و التحولات" ، فقد كانت التقية التي مكنت الشخصيات من التعايش في ظل السلطة بمستوياتها وصورها المتعددة ، و المفارقة حيلة متعمدة في النص الأدبي، و ليست صدفة ، فهي وسيلة الكاتب "لخلق عوالم متصارعة متضادة ،يهدف من خلالها إلى رؤية العالم و الوجود بثقافة أو رؤية مغايرة"[٨١]، كما تُقيم المفارقة العلاقة بين مُبدع النص صاحب المفارقة و المتلقي الذي يقع عليه إدراك لعبة المفارقة ،وهو ما يفرض عليه يقظة وعيه وصولاً إلى معنى المفارقة غير المباشر المُضمر ،وعدم الاستسلام لظاهر المعنى ، وتلك وظيفة أخرى للمفارقة في نص مسرحية "طقوس الإشارات و التحولات" ،فقد أضمرت دعوة المتلقي إلى عدم الاستسلام للظاهر الخادع و البحث عن الجوهر الخفي ، دعوة إلى تأمله في تناقضات واقعه للتمرد عليه وكشف زيفه ، وتلك وظيفة المسرح عند "سعد الله ونوس" التي سعى إلى تحقيقها في مسرحياته المتأخرة ضمن المرحلة الثالثة من مراحل إبداعه المسرحي، فقد كشفت له التجربة الواقعية أن تغير الأنظمة السياسية لم يؤدِ إلى تغيير واقع الشعوب العربية اللاديمقراطي القاهر، فتحول من مسرح التسييس إلى المسرح الإنساني - إذا صح الوصف - الذي يتناول واقع الإنسان المهزوم من داخله ، فأخذ على عاتقه أن يساعد مسرحه في تحرير الفرد من كل زيف و وهم يحجب حقيقة ذاته .

خطاب النص يوجه خطاب التلقي :

كانت فكرة التعارض بين الظاهر و الباطن الأساس الذي قام عليه تلقي نص "طقوس الإشارات و التحولات" ، فاتفق البحثان: "جدلية الأنا و الآخر كما تتبدى في نص مسرحية :طقوس الإشارات و التحولات" و "المفارقة في المسرح: طقوس الإشارات و التحولات لسعد الله ونوس نموذجاً"- على الرغم من اختلاف المُنطلق الفكري و الممارسة النقدية في كلا البحثين- في الاهتمام بثنائية الظاهر والباطن ، فهي الثانئية التي تولد منها الصراع وجدل العلاقة بين الأنا و الآخر " في بحث "جدلية الأنا و الآخر" ، وهي الثانئية التي حكمت بنية الشخصيات و الأحداث في بحث "المفارقة في المسرح "، و أرى رجوع هذا الاتفاق في تلقى المسرحية إلى ما تضمنته من إشارات إلى فكرة التأرجح بين ظاهر و باطن ، فترددت الكلمتان بصورتيهما اللفظية و دلالتيهما المتعارضة في حوارات الشخصيات ، أو وردت كلمات مرادفة لهما دلالياً ،مثل:المخبر والمظهر و السر والعلن و الكتمان والخفاء ، و قد كشف هذا الحوار بين "العفصة" و "عباس" عن هذا "عباس: اسمع سئمت هذه السيرة.أنا رجل صريح، ولا أعرف التعامل مع المخبر و المظهر. العفصة: لا تؤاخذني يا أبا الفهد، أنت أكبر مني ، و لكن يبدو أن الحياة عركتني أكثر منك . شغل الكبار كله لف و دوران . والمفتي يفتل البلد على أصابعه، بالسياسة و التلبسة ، وهذا فن "[٨٢]، و قد دعمها حوارات أخرى.

لقد أشار النص صراحة وعلانية إلى الظاهر و الباطن في حوارات الشخصيات ،كما أضمر هذه الثنائية في عنوانه "الإشارات والتحولات" ، فالإشارة تُبْطِن و تُخفي ولا تصرح ، و التحولات ترتبط بدلائل ظاهرة للحكم بالتحول ، فتتأرجح الإشارات و التحولات بين باطن وظاهر ، وكذلك المكائد و المصائر عنواني قسمي المسرحية ،فالمكائد خفية ، والمصائر تحمل دلالات التحول من حال إلى حال ومن البدايات إلى النهايات ، فهي أيضاً دلائل ظاهرة ،وهكذا تدور المكائد و المصائر بين باطن وظاهر ، ويقع النص بين بدايات الإشارات و نهايات التحولات و المصائر ، فيكون التعارض بين حال البداية وحال النهاية ،فيكشف النص ما تخفيه الإشارة حتى يصل إلى المصائر المُضمَرة في هذه الإشارات ،وهو ما يعني أن النص وضع طاقاته الفنية واللغوية في بناء معناه و توجيه التلقي إلى كيفية قراءة هذا المعنى و الوصول إليه .

الفكر الونوسي في طقوس الإشارات والتحولات قراءة عبر نصية :

ينطلق البحث في قراءته مسرحية "طقوس الإشارات و التحولات" عبر النصية من فرضية أكدتها الدراسات التي عالجت مسرح "سعد الله ونوس" بأن مسرحيات الكاتب كلها من بداية تأليفه إلى نهايته احتوت على أفكار واحدة طورها الكاتب عبر نصوصه المسرحية، "فمن الواضح من قراءة مسرح ونوس من بدايته إلى آخر مسرحية أنتجها أنه من المسرحيين العرب القلائل الذين يطورون في مسرحهم أفكارهم الرئيسة

منضجين إياها من عمل مسرحي إلى آخر ، وهو الأمر الذي يضفي على مسرحه شخصية متماسكة "[٨٣]، كما أكدت هذه الدراسة على العلاقة الفكرية بين مسرحيتى "الملك هو الملك" و "طقوس الإشارات والتحولات"، فقد عدت هذه الدراسة مسرحية" طقوس الإشارات والتحولات توسيعاً لإحدى تيمات مسرحية الملك هو الملك ؛لأن المسرحية الأولى (يقصد الطقوس) تقوم بالتنويع على طبيعة السلطة وتحالفاتها أيضاً،وتبدو استكمالاً لمسرحية الملك هو الملك أو بالأحرى توسيعاً لإحدى تيماتها أقصد نسيان أبي عزة ثاراته مع شيخ الجامع وشهبندر التجار وتغليبه تحالف السلطة على ثأره الشخصي.إن ونوس يقيم مسرحية طقوس الإشارات والتحولات على هذه الفكرة الأساسية "[٨٤]، وسوف يسعى البحث انطلاقاً من هذه الفرضية إلى تتبع فكر "سعد الله ونوس" في مسرحية "طقوس الإشارات و التحولات" ومسرحيتي"الملك هو الملك" ، و" يوم من زماننا".

اللعبة و التنكر في "الملك هو الملك " و" طقوس الإشارات و التحولات" :

بنى "سعد الله ونوس" مسرحية "الملك هو الملك" على فكرة اللعبة التنكرية القائمة على تبادل الأدوار و إخفاء حقيقة اللاعب وهويته الأصلية و شخصيته بتغيير ملابسه وشكله وارتداء زي دوره في اللعبة ،فتبدأ الأحداث المسرحية بتأكيد الشخصيات أنهم يلعبون ويؤدون أدواراً في لعبة، وإذا كانت لكل لعبة قواعدها و أحكامها الحاكمة والملزمة للاعبين ،فإن قواعد لعبة التنكر في"الملك هو الملك " الحلم و التمثيل و ارتداء ملابس الدور ، فالمشاركون فيها من اللاعبين يحلمون بما يعجزون عن تحقيقه في عالم الواقع ،و يمثلونه في لعبتهم، فهي لعبة تقلب الواقع وتتجاوزه إلى عالم الخيال دون أن تقطع صلتها بهذا الواقع ؛لأنها تهدف إلى تجسيده بصورة واضحة تكشفه و تبرز حقيقته .

وقد بدأت اللعبة بتحديد اللاعبين وتقسيمهم مجموعتين : مجموعة العامة من الناس،وتضم الشخصيات:"أبوعزة"وزوجه"أم عزة"وابنتيهما"عزة"والخادم"عرقوب"، ومجموعة الملك و أتباعه، وتضم: الملك ووزيره"بربير"و مقدم الأمن و السياف والخادم "ميمون"، وأسند "ونوس"إلى"زاهد"و"عبيد"مهمة تقسيم اللاعبين بالإضافة إلى دوريهما الثائرين المتنكرين في اللعبة. [٨٥]

و تأتي الخطوة الثانية في اللعبة بكشف كل لاعب عن حلمه ، فكشف "أبو عزة" الفقير عن حلمه في منصب المَلك ، و الانتقام من الشيخ "طه" و شهبندر التجار و كل من تأمر عليه و تسبب في كساد تجارته و خسارته أمواله وتبدل حاله من الثراء و العز إلى حال الدين والفقر ،وحلمت "أم عزة" بإيصال شكواها ممن أضر بتجارة زوجها و كتب على أسرتها الفقر إلى الملك ،وحلمت"عزة" بفارسها الذي سيغير حال مدينتها ويقضي على الذل و الجور،وينقي الهواء من السموم، وقد حلم "عرقوب"بالفوز بـ"عزة"وزواجها ، و كشف الملك عن مللـه وضجره ورغبته في التسلية و الفكاهة ، فقرر بنفسه خوض لعبة

التنكر ، و أجبر وزيره على المشاركة فيها ،وقد انطلقت أحداث اللعبة التنكرية بخلع الملك ووزيره زي المُلك والوزارة وطمسهما شخصيتيهما الأصلية وارتدائهما ملابس رجلين عاديين اسمهما "مصطفى" و "محمود" ، وقد تركا عالم القصر، و نزلا إلى عالم العامة ،وذهبا إلى "بيت أبى عزة"، وقد تعرفا عليه من قبل في تنكر سابق لهما ، و سمعا شكوته وحلمه في المُلك ، فتمادى الملك في اللعبة و أوهم "أبا عزة" بالرغبة في استضافته في بيته ، فاصطحبه هو و خادمه "عرقوب" ، ووضع له منوما في الشراب ، و ذهب به إلى القصر ، و أخبر "الملك" و "الوزير" عرقوباً بتفاصيل اللعبة التي ستجعل"أبا عزة" ملكاً ، و هو وزير، و منياه بالعطايا و المال إذا أجاد دوره ، ولم يكشف اللعبة أمام "أبي عزة"، وحينما استيقظ "أبو عزة" و جد نفسه محاطاً بمظاهر الترف و البذخ و الملك ،فاضطرب وعيه بين الواقع و الخيال ، و ظن أنه في حلم جميل ، فأقنعه "عرقوب" وفقاً لخطة الملك و تدبيره أنه ملك البلاد و حاكمها ، و ظن الملك أنه قادر على إدارة اللعبة وإنهائها في الوقت الذي يريده حينما يكشف العاملين بالقصر أمر الملك المُزيف "أبي عزة"، و لكن لعبته خرجت على السيطرة ؛لأنها لا تخضع لقواعده، ولكن لقواعد لعبة المُلك التي تمسخ الوجوه ، فالملك ليس بشخصيته و تفاصيل وجهه التي تميزه عن غيره ، ولكن بآلياته و مظاهر ملكه من تاج و رداء وصولجان و عرش و حاشية تمجده و تعظمه و بلطة تحصد رقاب الخارجين عليه ، وهكذا أصبح "أبو عزة" ملكاً في تصريف أمور الدولة و الحكم بما يضمن بقائه على عرشه، فلم تُنْكره الملكة و الأتباع المقربون ، و لم يكشف أحد أنه ليس الملك ، فهو الملك طالما أنه ارتدى زي الملك، وجلس على العرش وأمسك الصولجان .

وقد ركزت المسرحية على طقس ارتداء الثياب التنكرية ، فهو الطقس الأهم في لعبة التمثيل والتحول وإخفاء الذات الحقيقية و الظهور بالذات المزيفة التي تظهر بها الشخصية في اللعبة ،ويمكن التمثيل على هذا بارتداء "أبي عزة" ثياب المُلك ، وقد داخل المشهد المسرحي بين ارتداء الثياب قطعة قطعة وبين كشفه مشاعر "أبي عزة" وخوضه طريق الانسلاخ من ذاته الأصلية الفقير البائس قليل الحيلة إلى ذاته الزائفة الملكية صاحبة السيادة والسطوة و النفوذ ، وقد رافقت المشهد أصوات "فرقة الإنشاد" التي تغنت بأغنية عن عظمة المَلِك ومكانته ساعدت"أبا عزة" على الانسلاخ و التحول و تَلبُّس دور الملك ،و باركت ولادته الجديدة ،"أبو عزة: (مع ارتداء قطعة الثياب الأولى) أ أنا مسحور.أم أصاب عقلي أمر من الأمور؟!

فرقة الإنشاد: أي مجد و فخار!

أبو عزة: أجتاز أرضاً سبخة، وقدماي لا تغوصان ،ولا تبتلان. أمشي وكأني أنزلق على سطح من الجليد المتلألئ. ما ورائي تطويه ريح غضارية، وتحمله بعيداً بعيداً.أأنا مسحور ،أم أصاب عقلي أمر من الأمور .

فرقة الإنشاد :أي بأس ووقار!
عرقوب: ترفقا بالتاج، و احملاه كما تحمل مقلة العين.
أبو عزة : اختفت الريح و ما طوته، تساقطت الذاكرة وما حوته .أتقدم وليس ورائي إلا جدار مظلم كثيف. أ أنا مسحور؟! (يوضع التاج على رأسه)
فرقة الإنشاد :أي كمال! أي جمال! أي بهاء!
أبو عزة: يبدو أني وصلت أو ولدت. أدخل قاعة واسعة وفارغة. يغمرها ضوء شرس كأنصال الخناجر. إني وحيد .
عرقوب: وهذا صولجان ملك الزمان .
(يمسك أبو عزة الصولجان . تكسو الجدية ملامحه . وتبدو قامته صلبة، ووقفته حازمة)
فرقة الإنشاد (تغني وكأنها ترتل): أمير العصر جليل القدر عظيم الفخر لا نكر، فدم في يسر طوال العمر، مطاع الأمر مدى الدهر"[٨٦] .

لقد دل ارتداء التاج على اكتمال عملية التنكر و الانقياد لقواعد اللعبة و المطابقة بين اللاعب و الدور، فأصبحا شيئا واحداً ، و تحول "أبو عزة" من صعلوك إلى ملك في هيئته الكاملة و سلوكه، لقد منح التاج و الثياب و الصولجان الملك وجوده و شرعيته ، فذاته مختزلة في مظاهر ملكه ؛ و لذا حينما تجرد منها الملك الأول طواعية ضاع منه المُلك و الحكم، و تحول إلى إنسان عادي، و قد أدرك "الوزير" أن ثيابه تمنحه وجوده وقوته ؛ولذا حينما تجرد منها شعر بوهنه وضعفه ، و خطط كيفية التدخل لإنهاء اللعبة لصالحه والتخلي عن ملكه الحقيقى،و استعادة ملابسه المانحة السلطة،فقال:"علامة النهاية أن ينسى الملك شرطه، و يعامل بالاستخفاف ثوبه و تاجه . على كل يجب ألا أفلت الخيط. ما يهم أن أنقذ ردائي، أما هو فليبلع الدرس من الألف إلى الياء ، لنفكر بتدبير احتياطي"[٨٧] .

و تنتهي أحداث اللعبة بخسارة الملك الحقيقي ملكه، و خسارة "أم عزة" قضيتها أمام الملك المُزيف الذي حكم بتجريس زوجها؛ لأن تجارته أضرت بتجارة شهبندر التجار، فكان عليه الاستئذان من الشهبندر أولاً، و قد حكم الملك"أبو العزة" هذا الحكم متناسياً خصومته القديمة مع الشيخ "طه" و شهبندر التجار وحلمه في الانتقام منهما ،فقد فرض دوام ملكه وإحكام سيطرته على الرعية مهادنته الشيخ موجه الرعية باسم الدين و مصالحة شيخ التجار المتحكم في قوت الرعية و طعامها،فكلاهما أداة من أدوات توطيد حكمه،كما خسر "عرقوب" عزة التي حلم بالزواج منها و منصب الوزارة بتدبير من الوزير الحقيقي الذي اشترى منه المنصب و الثياب بأموال زائفة.

و تنتهي أحداث المسرحية بخلع كل اللاعبين ملابسهم التنكرية و الخروج من أدوارهم المتخيلة و استعادة ذواتهم الحقيقية ، و ترددهم دعوة إلى جمهور المسرحية بأن نهاية التنكر تقتضي التخلص الجماعي من الملك بقتله و التهام كل فرد قطعة من جسده ،

ليتوزع بينهم المُلك متساوياً دون أن يتجسد في شخص واحد يقهر، و يتسلط و يفرض عليهم التنكر مرة ثانية [٨٨].

إن لعبة التنكر في "الملك هو الملك" كشفت حقيقة السلطة السياسية و أدانتها، فالتنكر ليس اختياراً كما بينت لعبة المسرحية ، فهو قدر حتمي تفرضه السلطة ، و يصل هذا التنكر إلى قمة السلطة الملك ذاته ، فهو ليس ذاتاً حقيقية ،ولكنه ذات ممسوخة ،لا وجود لها إلا من خلال الرداء و العرش و الصولجان و البلطة و الحاشية، فالملك يتغير أو يموت دون أن تنتهي طريقة الحكم الاستبدادي ؛لأن آليات هذا الحكم باقية و متجسدة في الحاشية و بطانة الملك و ومظاهر حكمه، و كذلك تضطر الرعية الخاضعة لبطش السلطة و قهرها و ظلمها إلى التنكر و التخفي اتقاء لشر السلطة و رموزها ، و من يريد منهم الخروج و الثورة على فساد السلطة لا يستطيع ذلك علناً ، و لكنه يتخفى و يتنكر ويعمل سراً خوفاً من انكشاف أمره و الإطاحة به،فالتنكر مستويات يبدأ بالملك و أتباعه، و يصل إلى الرعية الخاضعة التي تتنكر لتعيش وتبقى ، ويتنكر بعضها الثائر ليمارس دوره في تحرير الجماعة من السلطة وما تفرضه من تنكر ،وهو ملخص حكاية تنكر الجماعة كما قدمه"عبيد"إلى "عزة" ،فقال: "تمزقت وحدة الجماعة في صور تنكرية متصارعة. هناك الأمراء و العسكر. الأجراء و العبيد، المتسولون و المعدمون..فئات كثيرة كل منها يعيش متنكراً في ثوب ودور. بعضها تنكر ليحكم و يسود ، و بعضها فُرض عليه التنكر ليخدم و يضطهد.وفوق الجميع يتربع الملك سليل أول المتنكرين ،وأحرص الجميع على زيه التنكري"[٨٩] .

كما أدانت اللعبة في "الملك هو الملك" السلطة الدينية و سلطة المال ، لصمتهما على فساد السلطة السياسية ، و تصالحهما معها بما يخدم مصالحهما ،فهما ظاهريا بعيدتان عن السلطة السياسية ، و لكنهما حقيقة ملتحمتان بها ، بل هما من آلياتها في تدعيم سلطتها ، و هو ما صورته المسرحية رمزاً في بقاء "شهبندر التجار" و "الشيخ طه" وحيدين يحركان بعض الدمى و العرائس دون الانتماء إلى مجموعة الملك أو مجموعة الناس ، فتتلاعب سلطة الدين بالعامة، و تنمي فيهم عقيدة الخضوع لأولى الأمر و طاعتهم، كما تدعم سلطة المال السلطة و توطد أركانها ، و هو ما أكده الحوار الآتي بين الملك "أبي عزة" و "شهبندر التجار" و "الشيخ طه": "الملك:أريد أن نعبئ الرعية ، وننمي تلاحمها مع المثل العليا و أولى الأمر فيها ،سنعتمد على الإمام في وضع برامج جديدة للكتاتيب و الوعاظ و المنادين .

الإمام : سبحان الله ،كيف تتوارد الخواطر. هذا ما كنت أقترحه ،وأطالب بالإسراع فيه .

الوزير:ألم أقل لكما..لا داعي للمطالب. الصولجان تمسكه يد من فولاذ. دعونا ننتقل إلى جو اللطافة ، ونتحدث عن الهدايا و الاحتفالات . الشهبندر: الهدايا جاهزة .وكل ما تحتاجه الاحتفالات موفور.[٩٠]

إن "الملك هو الملك" مسرحية سياسية اتخذت من اللعبة و التنكر وسيلة ليس للتسلية وتفريغ الطاقات السلبية ،بل وسيلة تعليم الجمهور ألاعيب السلطة و آليات بقائها وتنبيه وعيهم إلى خطورة لعبة التنكر التي تفرضها السلطة على الجميع بداية من الحاكم إلى المحكومين ، و قد كان تعقيد بناء اللعبة و التأكيد المستمر على أن ما تقدمه الشخصيات لعبة سببا في عدم استغراق الجمهور فيها والانزلاق إلى التأثر العاطفي بها و التماهي مع الممثلين ، فيزول تأثير المسرحية بإسدال ستارها ، ولكن يظل وعي الجمهور يقظاً لمتابعة اللعبة التي يدرك منذ البداية عدم حقيقتها ، وأن الشخصيات أمامه يمثلون أدواراً في لعبة ،فينتبه إلى القواعد الحاكمة لها ،ويكون متلهفاً إلى نهايتها .

وقد اختلف الأمر في مسرحية "طقوس الإشارات و التحولات" ، فهي ليست مسرحية سياسية ، فالخط السياسي فيها ضعيف مقارنة بالخطوط الأخرى التي ركزت عليها المسرحية ، كما لا تعتمد في بنيتها على فكرة اللعبة ، ولكنها تعرض مأساة شخصياتها الواقعة في أسر التنكر الذي فرضته عليه السلطة ،ليس السلطة السياسية فقط ، بل السلطة بمعناها الواسع ، أي: السلطة التي تكبل الفرد وتفرض عليه التشويه و المسخ و سحق ذاته الأصيلة تحت وطأة القهر و الظلم ، فيبدو في ذات مزيفة ، وقد تبدو هذه السلطة في سلطة المنصب التي تجبر الفرد على الخضوع لتعاليم هذا المنصب و واجباته ، أو سلطة المجتمع التي تفرض العادات و التقاليد الواجب اتباعها ، و ما يجب وما لا يجب ، و تحدد المسموح والممنوع، و قد تكون سلطة الدين التي استغلها بعض القائمين عليه في الإجبار على الخضوع و الاستسلام لأولياء الأمر و طاعتهم أو استغلال سلطة الدين في تحقيق أطماعهم الخاصة و طموحاتهم في الجاه و المنصب، ومن ثم تقدم مسرحية"طقوس الإشارات و التحولات" لعبة كشف الأقنعة القائمة على تبادل الأدوار وما يتبعه من تغيير الملابس ، فهي تقر التنكر، وتسعى إلى كشفه ، فالقناع يخفي الذات الحقيقية لمن يرتديه ،ولا يظهرها على العلن ، لأنها ذات تخالف ما فرضته السلطة التي أجبرت صاحب القناع على ارتدائه، ولذا تظل هذه الذات موجودة أسفل القناع ، تنتظر اللحظة المناسبة حين تأمن البعد عن أعين السلطة و رقابتها للكشف عنها ؛لأن ظهورها في أي وقت يدفع صاحبها إلى الصدام مع السلطة ، وتظل الذات المزيفة هي الذات المُعلنة وصاحبة الظهور الرسمي ،وتتلاقى مسرحية "طقوس الإشارات و التحولات" مع مسرحية "الملك هو الملك" في أن التنكر أو القناع ليس اختياراً ولكنه قدر مفروض من السلطة الضاغطة التي تُجبِر على الخضوع لها ، وتؤكد مسرحية "طقوس الإشارات و التحولات"أن نزع القناع ليس سهلا ، لأنه يعني الصدام مع السلطة ، ولذا يحتاج إلى مجاهدة وصراع مع الذات و السلطة معاً ،وقد وقفت المسرحية على لحظات الصراع النفسي تلك، فاقتربت من داخل الشخصيات، و غلب عليها الطابع الإنساني الذي ميز كل شخصية عن الأخرى في لحظات الصراع تلك ، وهو ما أكده الكاتب نفسه في ملاحظته التي صدر بها المسرحية ، وقد سبقت الإشارة إليها ، ولذلك قد يشعر القارئ أو المتفرج

بتعاطفه مع الشخصيات في لحظات انكسارها و ضعفها ، فيكتشف هو أيضا قناعه ويدرك انقسام ذاته بين قناع ظاهر ، و باطن يخشى الظهور ، وتختلف هنا مسرحية "الملك هو الملك" عن مسرحية " طقوس الإشارات و التحولات" ؛لأن هدفها ليس إثارة تعاطف القارئ أو الجمهور ، فهدفها تعليم أساليب السلطة في فرض نفوذها و الإجبار على الخضوع لها ،ولذا قدمت المسرحية الشخصيات في قوالب نموذجية بعيدا عن جانبها الإنسانى المميز لها .

وقد قامت أحداث مسرحية " طقوس الإشارات و التحولات" على المكائد التي تعد لعبة مُدبرة من ألاعيب السلطة للتخلص من الخصوم و الإيقاع بهم ،وسبقت الإشارة إلى مكائد قائد الدرك و "المفتي" و"مؤمنة" التي طورت أحداث المسرحية وتحكمت في مصائر الشخصيات ،وقد كان طقس خلع الملابس وتبديلها طقساً مهما في الدلالة على تحول الشخصيات، فهو طقس الولادة الجديدة ونزع الأقنعة و خروج الذات من أسر القناع ، و صاحب هذا الطقس أغانٍ وحركات راقصة ؛فهو طقس احتفالي سحري،يحرر المسجون و المكبوت من سجنه ، ويشبه طقس ارتداء "أبي عزة" ملابس المُلك في مسرحية "الملك هو الملك" ، ويمكن التمثيل على هذا الطقس بطقس تبديل "مؤمنة" ملابس طبقتها من سيدات الأشراف و الأعيان وارتدائها ملابس الغانيات ، و قد سبق هذا الطقس تغيير "مؤمنة" اسمها - الذي عدته في حوارها مع المفتي حين طلب منها مساعدة زوجها أولى القيود التي كبلتها- إلى اسم"ألماسة، فهو اسم يمنحها هويتها الجديدة المتحررة ،ويُلاحظ كتابة الاسم بهمزة القطع "ألماسة" و ليس همزة الوصل "الماسة" ،وكأن قطع الهمزة و تحقق نطقها علامة على تحقق الذات و إثبات وجودها الخاص و الانسلاخ عن ماضيها المزيف،وقد بدأ الطقس بنزع ملابس "مؤمنة" و إلباسها ثوب "وردة"الإغرائي،فتحل "ألماسة" محل "وردة"،وتصبح غانية "(تدخل بسمة حاملة ثوب الفتنة وهو ثوب يميز وردة ، ترتديه للإغراء. تغدو ألماسة شبه عارية . لم يبقَ عليها إلا بعض الملابس الداخلية . أفرد البنات شعرها، ومشطنه ، فيما انهمكت وردة بتزويقها، حين تصبح جاهزة. يلبسنها مع الغناء و الرقص ثوب الفتنة) .

البنات : عالدلالي عالدلالي هالنقلة نقلة غزالي
لبست شلحة وخلعت شلحة وتحت الشلحة شي ضوالي"

(تنظر ألماسة إلى نفسها بالمرآة نظرة غريبة و مسحورة. تقترب منها وردة)

وردة: هل ألمح ندماً فى عينيك يا ألماسة؟!

ألماسة: لا .لا ندم ،هذا كالسحر.إني مبهورة"[٩١].

ويستدعي وصف"ألماسة"ارتداء ثوب"وردة" بالسحر وصف "أبي عزة" ذاته حين ارتدى ثوب المُلْك، فكرر قوله " أأنا مسحور .أم أصاب عقلي أمر من الأمور؟"[٩٢] ،ومثلما صار"أبو عزة" ملكاً حازماً مسيطراً بعد ارتداء زي المَلِك وتاجه دون تدريب

على الإدارة والحكم ،فقد صارت"ألماسة" غانية ،فكان الثوب مفتاح الدخول إلى العالم الذي يمثله و يرمز إليه ،إذ أضفى على مُرتديه سمات هذا العالم، فلم يولد "أبو عزة" ملكاً ، وكذلك لم تكن "ألماسة" غانية ، و لم تعش من قبل حياة الغواني ومعاناتهم ، فلم تكن مثلهن ضحية الفقر وظلم الطبقة الأرستقراطية ،فهي واحدة من سيدات الطبقة الأرستقراطية ، ولكنها حين ارتدت ثوب "وردة" انسلخت عن طبقتها الفاسدة من وجهة نظرها، و دخلت عالم الغواني ،العالم الذي وقع عليه فساد طبقتها ، فقد كانت "وردة" ضحية الشيخ والد "مؤمنة" و أخيها ، وحينما كبرت ألقيا بها في الشارع ، فانسلاخ "مؤمنة" هو انسلاخ من الطهر الزائف المُدعى إلى ماديات الجسد"ألماسة" ، لقد أرادت "ألماسة" أن تعيش بلا نقاب أو عباءة / قناع يستر و يُخفي حقيقتها مثل "وردة" التي اعتادت على العلن فقط دون أن يكون لها باطن ، فباطنها علني "مؤمنة: عاش اسمك يا وردة . خذي ألبسي العباية وضعي النقاب .

وردة: لا يا ست .. أنا أحب السفور.

وردة: (مرتبكة) كيف آخذ ملايتك ونقابك.أنا تعودت على السفور ،أما أنت؟!

مؤمنة: إن الموقف يقتضي أن أكون سافرة. ولعلي سأتعود على السفور بعد هذه الليلة ..يا الله.. الوقت ضيق .إلبسيها.[٩٣] .

وقد نزع "المفتي" قناع رجل الدين الوقور الماكر الطامع في جاه السلطة و مجدها ،وأصبح محباً عاشقاً، أراد فناء ذاته فيمن أحب، وقد ساعدته "ألماسة" على التخلص من ثقل رداء السلطة(القناع) ،وإطلاق رغبات جسده المقموعة في أسر منصبه، فولِد هو الآخر ولادة جديدة "ألماسة" انزع هذه الأثقال عنك ،ألا تريد أن تخف وتطفو.

المفتي: ماذا أنزع؟

ألماسة: هذه العمامة، وهذه الجبة. (يتردد المفتي. فتساعده ألماسة في خلع ثيابه) نعم أخلعها . انظر إلى جسدك . إنه كاللحد الذي يدفن وهج الحياة وفورة الرغبة. ارفع الصفائح. وانبش هذا القبر. سنحتفل الليلة. و سنبعث الحياة من اللحد... الليلة سأرقص لك . سأدع جسدي يتفتح ، ويتدفق . سأريك كيف يطير الجسد. كيف يتسع ، ويصير بحراً"[٩٤] .

لقد صاحب الرقص طقس نزع القناع ، فقد رقصت "ألماسة"احتفالا بتحرير جسدها من أثقاله من ملابسه الخافية له التي تحد من حركة انطلاقه،كما رقصت فرحاً بتحرر المفتي من أسر منصبه وسجن ذاته المزيفه ، كما دار "عبد الله " وترنح جسده في حلقات الذِكْر ، ولكن تختلف دلالة الرقص في الحالتين ، فهو عند "ألماسة" تعبير عن تحرر الجسد من قيوده وإطلاق طاقاته المكبلة ، فالرقص عندها يعني الحرية المحرومة منها ، ويعني عند " عبد الله" إطلاق الروح النقية الطاهرة الخالدة من أسر الجسد الفاني المدنس بشهواته ؛ولذا تعمد "عبد الله" إذلال هذا الجسد والانتقام منه، فتركه قذراً دون عناية في حط لما تمتع به هذا الجسد من مكانة و نفوذ وعز.[٩٥]

لقد تجسد القناع في ملابس المنصب ،كما في حالتي "عبد الله و المفتي"،أو ملابس الطبقة و السيادة كما في حالة "مؤمنة "،واختفى"العفصة"،أحد رجال "المفتي " في شاربه علامة الذكورة الظاهرة في المجتمعات الشرقية ، فقد أخفى هذا الشارب/ القناع ذكورة زائفة لا حقيقة وكان وسيلة حماية الذات من سلطة المجتمع و نبذه ومعاقبته لمن في أمثال "العفصة"، وقد نزع قناعه بحلق شاربه ،ومنحه هدية إلى صديقه "عباس" ظناً منه أنه سيقدر تضحيته بكشف سره و فضح أمره بزيف ذكورته ، ولكن"عباس" المتمسك بالقناع و الانقسام بين سر خفي (ضد ما تقره سلطات المجتمع) وعلن ظاهر(خاضع لهذه السلطات) رفض الكشف عن العلاقة بينهما ، واعترف أنه قصد إثبات رجولته وكسر من يظنه الناس رجلاً ، و قد دفع هذا الاعتراف "العفصة"إلى شنق نفسه ،وكان الموت قدره المتوقع ؛لأن قوته على مواجهة المجتمع و تحديه لم تنبع من داخله ، فطاقة الحب منحته هذه القوة ، و حينما فقدها لم يتمكن من الصمود و المواجهة ، فقرر الانسحاب من الدنيا و إنهاء حياته ، و هو ما حدث للمفتي أيضاً ، فسلطة الحب التي تفوقت على سلطة المنصب دفعته للذهاب إلى "ألماسة" و الاعتراف بحبها دون التفكير في تعارض هذا مع ما يمليه عليه منصبه و المجتمع من محظورات عدم الاقتراب من هذه الغانية؛و لذلك حينما قُتلت "ألماسة" قرر هو أيضا إنهاء حياته .

و تنتهي لعبة كشف القناع بالموت لكل من نزعه، وهي تشبه في مأساويتها نهاية لعبة التنكر في " الملك هو الملك" ،حيث خسر الملك الأصلي ملكه ، و ضاعت "عزة"من"عرقوب" ،فلم يحقق حلمه بالزواج منها ، كما أضاعت "أم عزة" حقها في استرداد أموال زوجها المسلوبة، و لم يحقق "زاهد" و "عبيد" حلمهما في إسقاط الملك و القضاء على ظلمه ، فقد زاد طغيانه و بطشه حماية لعرشه ؛ فالسلطة السياسية أقوى من الأفراد و أحلامهم ، وهي من حكمت نهاية اللعبة لصالحها ، كما حكمت السلطة نهاية التحولات و وجهت مصائر الشخصيات إلى الموت ، و قد أدركت "ألماسة" هذه النهاية و كررت وصفها لها بغواية الهاوية [٩٦]؛ لأن نزع القناع يعني زلزلة ثوابت السلطة و تهديد استقرارها ،وهو ما لم تتقبله السلطة.

قضايا المرأة في "يوم من زماننا" و "طقوس الإشارات و التحولات":

لقد دارت أحداث " يوم من زماننا"[٩٧] في فترة التسعينات التي تحولت فيها قيم المجتمع العربي الأخلاقية و ثوابته الاجتماعية إلى القيم المادية الاستهلاكية التي لا تقيم وزناً للشرف و الفضيلة مقابل سطوة المال ، و يداخل الكاتب بين هذا الخط الاجتماعي، وهو الخط الرئيس في المسرحية و الخط السياسي ،فتبدأ الأحداث بمدرس الرياضيات الشاب" فاروق" وهو يعرض اتهام إحدى الطالبات زميلة لها بالتردد على بيت القوادة " الست فدوى" ، ويقرر البحث بنفسه عن الحقيقة بعد صدمته في مدير المدرسة الذي لا يعبأ بهذه المشكلة الأخلاقية، و لا يهتم بتقصي الحقيقة ومواجهة الطالبتين ، ويهتم فقط

باكتشاف الطالبة التي كتبت على جدران أحد الحمامات عبارات تندد برئيس الدولة ونظامه ، و هو ما عده المدير مصيبة تصغر أمامها أية حادثة ، فتبدأ رحلة البحث بشيخ المسجد الواقعة فى شارعه المدرسة و شقة "الست فدوى" ، وقد كان هذا الشيخ دعا من قبل إلى تخليص الشارع منها، وتزداد صدمة " فاروق" حينما نهره الشيخ عن الغيبة و انتهاك الحرمات ،وذكر له أفضال السيدة و مشاريعها التي غمرت الحى خيراً ودورها في الصدقات و الهبات و كثرة عطاياها ، و عمارتها المسجد ببناء مآذنه و تزيين قبابه ، فغادره "فاروق" وهو مضطرب حائر يعاني صراع بين ما يعرفه عن السيدة وما يسمعه ، فتقوده قدمه إلى والد إحدى الطالبتين ، و هو مدير بأحد المصالح الحكومية ، وكشف الحوار بينه و بين الأب المدير عن فساده ،إذ أخذ يتلاعب بالمسميات ، و يقلب الباطل إلى حق ، وقد كشف المدير لـ" فاروق" أن زوجته "نجاة" تتردد هي الأخرى على بيت "فدوى" ،و أنها ذات مكانة أثيرة لديها، و أن ابنته تحب زوجته ،فاحتدم الصراع في نفس"فاروق"،وذهب إلى بيت " فدوى" لاكتشاف حقيقتها ، فحكت له أنها ضحية زوجها الذي عقد صفقة مع أبيها مقابل سكوته على عدم فضح سرها بعدم عذريتها ، فوافق الأب خوفاً من فضحه أمره ، و التأثير على مكانته الاجتماعية و كساد تجارته، و قد حاولت السيدة إغراء " فاروق" بالمال و حاجتها إليه ليكون بجوارها في دنيتها الحقيقة ، و ليس دنيته المثالية ، ولكنه رفض ، وتنتهي أحداث المسرحية بانتحار"فاروق" و زوجه"نجاة".

إن "فدوى" التسعينات صياغة عصرية لـ"ألماسة" القرن التاسع عشر حيث دارت أحداث "طقوس الإشارات و التحولات"، وليست الصياغة متطابقة بين العملين ، فهناك تشابهات و اختلافات بين المرأتين، ويمكن البدء أولا بما بينهما من تشابه ،فكلتاهما ابنة الطبقة العليا في المجتمع ، فـ"فدوى" ابنة التاجر المشهور الثري، و "ألماسة" ابنة الشيخ الجليل وزوج نقيب الأشراف ، وهما ضحية السلطة الذكورية و نظرة المجتمع إلى جسد المرأة و ذاتها ، وقد أصابهما التحول ، فتغيرا من حال الخضوع و الاستسلام إلى حال التمرد و العصيان ، و الانسلاخ من طبقتهما العليا ،و الالتحاق بطبقة الغواني ،كما حازت كلتاهما على الثقافة و العلم ، فكانت "فدوى" طالبة مجتهدة متفوقة في كلية الآداب قسم اللغة الفرنسية ، و حرص والد "ألماسة" على تعليمها، كما حرصت على تثقيف نفسها بقراءة الكتب في مكتبة والدها وزوجها ، و قد أكسبهما العلم و الثقافة الوعي و القدرة على إدراك واقعهما و العمل على تغييره ، فأدركت " فدوى" زيف مجتمعها و فساد قيمه وظلمه المرأة و أسرها في جسدها ، و النظر إليها على أنها بضاعة ،وتداعي منظومة القيم و الأخلاق ، فقررت التحول و التغيير ، و ترك عالم البراءة و الأحلام ، و الدخول إلى العالم الحقيقي ، عالم الماديات حيث كل شيء قابل للبيع و الشراء حتى الجسد ، فالمال هو الأهم؛ لأنه أكسبها الصلابة و القوة و القدرة على الانتقام من زوجها الذي أهانها و خدع و الدها و استولى على ثروته "فدوى: وعرفت ما حدث.. وتقيأت

،خلال ثلاثة أيام و أنا أتقيأ، ولكن وسط القيء، وفي المرحاض كانت فدوى تولد ،فدوى أخرى،لا يكاد يربطها بتلك التي ماتت إلا ملامح الوجه و الجسد..وحتى هذه صارت أحلى،وصارت أكثر فتنة و إغراء ومعرفة، وفدوى التي ولدت في المرحاض وسط القيء، استردت تجارة أبيها ، وحولت زوجها إلى مستخدم صغير لها ،وهي الآن تبني مملكة من الثروة و المشاريع و الطموحات"[٩٨] ، واستغلت "ألماسة" ذكائها ومكرها في الخروج من أسر قناعها و سجن جسدها الأنثوي الذي فرض عليه المجتمع بسلطة عاداته و تقاليده تارة و سلطة الدين تارة أخرى وسلطة الأب و الزوج التقوقع و القهر ، لقد أرادت التحرر من كل القيود و الانتقام ممن سحق ذاتها و فرض عليها لعبة الظاهر العلني المقبول اجتماعياً و الباطن الخفي المرفوض اجتماعياً ، ولم تصرح "ألماسة" بتدبيرها هذا وهي تساوم "المفتي" على تمثيل دور الغانية في مكيدته التي أخرجت زوجها من السجن ، وانتظرت حتى حققت ما أرادت ، وقد كشفت "ألماسة" قناع المجتمع ، و أظهرت فساده وفساد سلطاته بما فيها السلطة الدينية حينما يتولاها من ليس أهلا لها ،فيحولها من سلطة تحمي الأفراد و تظلهم بسماحتها و عدالتها وتوجههم إلى الخير و الإيمان النقي و تضمن حريتهم إلى سلطة قامعة قاهرة ،تهدف إلى سلب إرادة الناس والسيطرة عليهم لضمان بقاء رموزها لتحقيق ما يطمعون فيه من جاه ومناصب و مصالح ذاتية ، و أرى أن حوارات "ألماسة" مع "المفتي" ووالدها من أقوى الحوارات الأنثوية في صياغة قضايا المرأة ، تلك القضايا التي حفلت بها كتب الأدب و النقد النسائيين ، وقد ناقشت حوارات "ألماسة هذه القضايا الشائكة في لغة صريحة قوية ،مثل قضية السلطة الذكورية و نظرتها إلى المرأة كشيء تابع مملوك للرجل ، لا إرادة له ، واختلال ميزان المجتمع في تعامله مع خيانة المرأة وخيانة الرجل ،وهو ما يتعارض مع الشرع الذي حكم برجمهما معا ،فأنزل العقاب بالاثنين، بينما يتجاوز المجتمع عن خيانة الرجل ، ويُجَرّم المرأة و يقتلها، و فَصْل النظرة الذكورية بين محارمه و غيرهن من النساء ، فالزوجة و الابنة شيء مقدس لا يجوز الاقتراب منه ، بينما النساء الأخريات مباحات له ،وأحقية الرجل في التعبير عن شهوات جسده ،وحرمان المرأة من هذا الحق ، ووقوعه في دائرة المحظور و العيب،وهو ما يمكن التمثيل عليه بحوارها الآتي مع المفتي : " المفتي:يجب أن تكوني طيعة،وأنت في النهاية ملك النقيب .

مؤمنة: أرأيت هذا ما تفكر فيه.ما أنا إلا أمة،أو ملك من أملاك الرجل الذي تعاديه،وأنت لديك خطة،وتريد أن تظهر مروءتك،وتنجد سيدي، فكيف لا أفرح ؟ وكيف لا أطيعك في كل ما تدبره؟[٩٩] ،وكذلك مواجهتها "المفتي" برغبتها في التحرر من أسر الجسد و المجتمع حتى تتعرف على ذاتها الحقة ،فقالت:" نعم..وأول المقامات في رحلتي هو أن أرمي وراء ظهري معاييركم. ينبغي أن أتحلل من أحكامكم،ونعوتكم،ووصاياكم كي أصل إلى نفسي.ينبغي أن أتجاوز خطر الانتهاك كي ألتقى جسدي، و أتعرف عليه.

صنعتم مني عورة هشة،يمكن أن تنتهكها الكلمة والنظرة واللفتة. و جعلتم دأبكم انتهاك هذه العورة ،فصرنا جميعاً زواحف تتناهش في مستنقع من الأكاذيب و المظاهر والقيود، وأنا يا شيخ قررت أن أخرج من المستنقع النتن ، وأصير بحراً لا ينتن"[١٠٠]،

وقد اختلفت "ألماسة" عن "فدوى" في الهدف من طريق الغواية ،فهو عند "ألماسة" وسيلة لتخليص جسدها من أسر المحظورات و الممنوعات الاجتماعية التي فرضت عليها التقوقع و الانزواء في قالب جسدي لا تملك حق الوصاية عليه ، بينما كانت الغواية وسيلة "فدوى" للحصول على المال لغة العصر الذي عاشت فيه ، فقد جعلت " فدوى" الغواية شكلاً من أشكال التجارة المربحة ، و هنا يكمن الخلاف الثاني بين المرأتين ، فقد آمنت "فدوى" بالقيم المادية وسعت إلى الامتلاك و إيقاع الجميع في مستنقعها وحياتها الفاسدة ظناً منها أنها الحياة الحقيقية ؛ولذا أوقعت بـ" نجاة" زوجة "فاروق" وأدخلتها معها دائرة الفسق ، كما حاولت إغراء" فاروق" بالمال وكلمات الاحتياج إليه للانضمام إليها و الإيقاع به فى أسر المادة،فقالت له "أعتقد أنه وضع شاذ أن يُضيّع رياضي متألق مثلك حياته في مدرسة لا تقيم له وزناً.أريد أن تكون إلى جواري.إني أحتاج إلى شخص مثلك، ويغريني كثيراً أن أثبت قدميك في دنيا حقيقية لا وهمية"[١٠١] ، ويختلف الأمر عند "ألماسة" فلم تحركها دوافع الأمتلاك ، فقد رفضت أن يمتلكها "المفتي" بالزواج منها ، و سعت إلى تحريره من أسر الجسد و المنصب .

كما اختلف مصير المرأتين ، فـ "فدوى" لم تمت ، وظلت على قيد الحياة ؛لأن قيمها هي قيم العصر الذي تعيش فيه ، ومات "فاروق" ونجاة"لعدم قدرتهما على الانتماء إلى عصر المادة و التكيف مع قيمه الاستغلالية الاستهلاكية ، وكان موتهما رمز انتهاء عصر القيم الروحية الأخلاقية ،أو عالم المثل العليا،وهو ما عبر عنه "فاروق"قائلاً :"سقط النقاب عن وجه العالم ،فبدا دميماً مشروم الشفتين،يا الله ما أبشع وجهه! غريب كل شيء غريب ،ولم يبقَ لى إلا الرحيل. نجاة: إذن سنرحل معاً"[١٠٢] .

و قد ماتت "ألماسة" ؛لأنها خرجت على المألوف و ثوابت المجتمع ، وكان موتها ثمن استقرار هذا المجتمع و بقائه ، فسلطة المجتمع تقاوم التغيير، ولكن قبل وفاة "ألماسة" قالت لأخيها:" أنا يا صفوان حكاية، والحكاية لا تقتل. أنا وسواس و شوق وغواية ، و الخناجر لا تستطيع أن تقتل الوسواس و الشوق و الغواية. صفوان : (يقترب منها، فلا تتراجع.يتردد لحظات) لا لا تجرجر عزيمتك في الكلام، أغمد خنجرك، خذي يا أخت. ألماسة: (وهى تتداعى) .أه يا أخي لم تفعل شيئاً.إن حكايتي ستزدهر الآن كبساتين الغوطة بعد شتاء ماطر.إن ألماسة تكبر إنها تنتشر مع الخواطر و الوساوس والحكايات. حكايات. حكايا.... "[١٠٣] ، فهي ماتت جسداً ، وظل ذكرها وحكايتها ترددها الألسن ، ولكن كيف ستتردد الحكاية ،وكيف سيكون مغزاها؟هل ستكون حكاية تمجد قدرة الفرد على مقاومة الواقع و المجتمع؟ أو حكاية تبرهن قدرة المجتمع على سحق التمرد وتدعيم أركانه؟ ويمكن استخلاص الإجابة من عنوان المسرحية "طقوس الإشارات و

التحولات" فكلمة الطقس التي تصدرت العنوان توحي بالتكرارية و الوقوع في أسر العادة و استمراريتها ، فيتحول الطقس إلى حالة من حالات الاستلاب والتخلي عن الحرية و التجديد طواعية ، أو قد يكون الطقس محاولة للتنفيس عن المكبوت أو تجسيد الواقع بطريقة تطهيرية ، تترك النفس في حالة من حالات الصفاء ، ومن ثم يؤدي الطقس في النهاية إلى حالة من حالات الثبات و التكيف مع الاستقرار ، و هكذا تكون حكاية "ألماسة" حكاية على الرفض و التمرد تنفس عن الغضب المكتوم ؛لتعود الأوضاع إلى ثبات الواقع واستقراره، و لذا لم تنجح "ألماسة" في الثورة على زيف المجتمع وفساده، و تغيير نظرته إلى المرأة و تبعيتها للرجل و حبسها في سجن الجسد،والثورة على سلطة القانون ،فهي بصورتيها الزوجة الطاهرة"مؤمنة" و "ألماسة" المعشوقة الغانية الدمية التي شكلها المجتمع ، ولا تكشف الصورتان عن ذات حقيقية وأصيلة بقدر كشفها عن ذات مشوهة ممسوخة ، كانت تابعة في صورتها الأولى وفق علاقات المؤسسة الأسرية إحدى المؤسسات الاجتماعية المشروعة من ابنة و أخت و زوجة، و سلعة في الصورة الثانية بعد أن باعت جسدها طواعية لمن يستبيحه من الرجال وفق علاقة استغلالية ،هي علاقة التاجر بالسلعة ،لقد أصبحت "ألماسة" سلعة رائجة في عالم الرجال حتى صار اسمها علامة على السلع التجارية المتداولة في سوق البضائع "حميد : يا سيدي.. بدأ الجنون فعلا ،لا حديث على لسان أحد إلا ألماسة . بدأ العطارون يسمون أفخر عطورهم ألماسة، و بائعو الذهب لا يصنعون حلياً إلا كالتي تتزين بها ألماسة، و قيل لي سينزل إلى السوق حرير اسمه ألماسة "[١٠٤] ، لقد أدركت "ألماسة" خسارتها ،ففساد السلطة و المجتمع و استسلام الناس لهما يزيد الطريق وعورة ، واعترفت بخطئها في طريقها ، و الزلل في تنفيذ حلمها ، فلم تحقق إلا تفاهات ، فحلمها بالتغيير لم يكتمل، "ألماسة: مازلت في التجربة يا قاسم، لا أريد أن أتخاذل و أنكص. أعرف أني خاسرة، وأن هذه الصبوة مستحيلة في بلد كل الناس فيها عبيد ومساجين. ولكن ما زلت أرغب أن أكون بحراً لا بركة آسنة.لا أريد أن يملكني أحد،وليتني لا أملك أحداً.الكل يريد أن يضع ختمه عليّ ،وأنا أريد أن أظل طليقة بلا أختام.لم أجن إلا تفاهات ومباذل. نعم إني خاسرة،ولعلي لم أعرف كيف أميز أشواقي.ولكن لن أتراجع، وسأظل أطارد هذا الحلم ..الحلم بأن أكون بحراً لا يحتجز،ولا يفسد ماؤه "[١٠٥].

شهرزاد و حكاية المقاومة :

تستحضر "شهرزاد" في وعي الكتابة الأنثوية نموذج المرأة الساردة التي جعلت من فعل الحكي فعلا وجودياً يضمن البقاء على قيد الحياة ،و فعلا مقاوماً السلطة الذكورية ، فعلاً يُخرج المرأة من موضع المفعولية والتبعية إلى موضع الفاعل ، و استدعى نص "طقوس الإشارات و التحولات" شهرزاد ،وجعل حكيها "ألف ليلة وليلة "خلفية ثقافية شكلت وعي و وجدان "مؤمنة /ألماسة"، فكان صوتها أنيس "مؤمنة" المسجونة داخل

البيت في انتظار عودة زوجها وحيدة و قد ذكرت "مؤمنة" كتاب ألف ليلة و ليلة في حوارها مع المفتي تقارن فيه بين انطلاق زوجها خارج البيت مع الغانيات وأسرها في سجن البيت والزوجة المستسلمة التي لا حيلة لها إلا الانتظار[١٠٦] ، فخففت الحكايات من قلق الانتظار وسلبيته ، و اختزلت هذه الحكايات ما أرادته "ألماسة" في أن تكون حكاية يتداولها الناس حكاية على بطولة فعلها المتحدي السلطة و الزيف ،حكاية قدرة المرأة على الفعل المتجاوِز فعل الحكي السلبي إلى فعل التغيير والمقاومة .

الخاتمة :

لقد اهتم البحث بدراسة التلقي النقدي في مسرح "سعد الله ونوس"،مسرحية طقوس الإشارات و التحولات نموذجاً" ، وخلص إلى الآتي:

أ ـ نال التلقي المُتخصص(النقدي و الإخراجي) اهتمام الكاتب ، فقد كان القناة التي نقلت نصوصه المسرحية إلى الجمهور العام (القارئ و المُشاهِد)،ولذا كان حريصاً في كتاباته النظرية عن فن المسرح و ملاحظاته التي وضعها في صدارة نصوصه المسرحية أو هامشها وحواراته الشارحة و الموضحة رؤيته و قصده المسرحي على توجيه هذا التلقي إلى أسس قراءة النص المسرحي قراءة صحيحة و تحليله وكشف قضاياه ، و تبيين كيفية عرضه على خشبة المسرح عرضاً يُبرز معناه و الهدف منه ،فقد مارس الكاتب سلطة على متلقيه،و حاصرهم بملاحظاته وحواراته .

ب ـ اختلفت وظيفة المسرح عند "سعد الله ونوس" استجابة لطبيعة الجمهور المتلقي و احتياجاته ،فكانت وظيفته المُعبَّر عنها في مسرحيات الكاتب الصادرة في الستينات و السبعينات تغيير الواقع السياسي العربي ،وتعليم الجمهور آليات السياسة في القمع و السيطرة ؛ليثور عليها ويتمرد ، و تحولت هذه الوظيفة كما عبرت عنها المسرحيات الأخيرة الصادرة في التسعينات إلى مساعدة الجمهور على كشف وعيه الزائف وما يعوق عن إدراك الذات الحقة التي طمستها السلطة بآلياتها ذات الوسائل القمعية أو بآلياتها الثقافية الإعلامية التي زيفت الواقع والوعي ،وكونت متلقياً سلبياً مستسلماً.

ج ـ اختلفت مسرحيات الكاتب فيما بينها في رواجها نقدياً و جماهيرياً ، فلم تحظَ مسرحياته الأولى قبل هزيمةعام ٦٧ بالاهتمام النقدي لعدم خروجها على مألوف الكتابة المسرحية في ذاك الوقت ، ونالت مسرحياته التي أعقبت الهزيمة اهتمام التلقي النقدي و الإخراجي على السواء، ويرجع هذا إلى عوامل فنية في النص المسرحي لفتت الانتباه إليها مثل اعتماد نصوص الكاتب في هذه الفترة على التراث العربي في "ألف ليلة وليلة" مثل مسرحية " الملك هو الملك" أو اعتماد النص على حكاية تراثية شعبية،مثل مسرحية" الفيل يا ملك الزمان" ،و التأثر بالتاريخ العربي القديم كما في مسرحية " منمنمات تاريخية" ، كما امتازت هذه المسرحيات بقدرة الكاتب على صياغة التراث برؤية معاصرة تعالج أزمات الواقع ،كما يرجع رواج هذه المسرحيات إلى عامل

خارجي ،وهو مناسبة هذه المسرحيات و سياق التلقي اجتماعيا و تاريخياً ، مثل مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" التي صدرت بعد الهزيمة ،فكشفت واقعها ،ولبت احتياج التلقي إلى فهم هذا الواقع و اكتشافه ، و مسرحية "منمنمات تاريخية"التي نقلت أجواء الواقع العربي بعد عاصفة الصحراء الأمريكية على العراق في التسعينات عبر حكاية سقوط دمشق في القرن التاسع الهجري .

د ـ بدأ اهتمام التلقي النقدي و الإخراجي بمسرحية"طقوس الإشارات و التحولات"عام ١٩٩٧م ،أي: بعد صدورها بثلاث سنوات ، وهو التاريخ الذي قُدمت فيه المسرحية أول مرة في بيروت وقد أخرجتها "نضال الأشقر"،كما قدمها المخرج "حسن وزير" على خشبة المسرح القومي في العام ذاته ،ولم يعثر البحث على دراسة نقدية للمسرحية قبل عام ١٩٩٧، فقد نُشِر بحث"التباسات الهوية و مأسوية الاختلاف،بحث في جدلية الأنا والآخر،كما تتبدى في نص مسرحية:طقوس الإشارات و التحولات لسعد الله ونوس" ، عام ١٩٩٧، كما نُشِر بحث"طقوس الإشارات و التحولات :نبش قبور الخطيئة" في العام ذاته[١٠٧]، وقد كان اختراق المسرحية المحظورات العربية : الدين و الجنس والسياسة سبباً في صمت التلقي عنها .

هـ ـ جددت ملحوظة الكاتب التي صدر بها نص "طقوس الإشارات و التحولات" أفق التلقي النقدي ،ووجهت نقاده إلى التعامل مع شخصيات المسرحية بعيداً عن فكرة النموذج التي اعتاد تقديم شخصيات مسرحياته السابقة في إطارها ،فشخصيات المسرحية تمثل ذواتها ومعاناتها في رحلة البحث عن حقيقة وجودها .

و- ركز تلقي مسرحية"طقوس الإشارات و التحولات" نقدياً على كشف زيف السلطة و زيف المجتمع و زيف الذات ووقوعها في أسر التناقض بين ظاهر مُتكيف مع الواقع المزيف ،وباطن مُعذب مقموع يبحث عن فرصة التخلص من الزيف ، فتعود وحدة الذات في كل منسجم ظاهره كباطنه.

ز- وجد التلقي النقدي في مسرحية "طقوس الإشارات والتحولات" محاولة لاستعادة الهوية الضائعة والمُستلبة في ظل واقع قاهر ،يفرض على الذات التشويه و الانسلاخ عن هويتها الحقة ، ومن ثمّ استخرج هذا التلقي من النص علاقة بين ذات و آخر ، ليس آخر خارجي ماثلاً في قوى استعمارية أو قوى سياسية ،يستبد بالذات ،ويفرض عليها التبعية و تزييف صورتها ، ولكن آخر داخلي من نسج الذات نفسها التي تخضع بإرادتها لمنظومة أفكارها وقيمها التي اعتنقتها استجابة لسلطة مجتمعها و عقيدتها الدينية و سلطة السياسة ، فتقع فى أسر الاستسلام و الخضوع ، فكانت المسرحية دعوة لتحرير الذات التي تُعد لبنة في بنية اجتماعية كلية تعاني هي أيضا من القيد و القمع و الزيف ، فيكون تحرير الذات الفردية خطوة في طريق تحرير المجتمع .

[١]) سعد الله ونوس: كاتب مسرحي سوري،ولد عام ١٩٤١ بقرية حصين البحر بمحافظة طرطوس، أنهى دراسته المدرسية في سوريا ،ثم حصل على منحة دراسة الصحافة في كلية الآداب جامعة القاهرة،وعُين في وزارة الثقافة السورية بعد إنهاء دراسته الجامعية واهتم الكاتب بالمسرح،وحصل على منحة أخرى لدراسة المسرح الأوروبي في فرنسا عام ١٩٦٦، وأسس وترأس تحرير مجلة الحياة المسرحية ،وكتب عدداً من المقالات الثقافية و النقدية المنشورة في مجلة الآداب و المعرفة و جريدة البعث، كما أصدر عدداً من المسرحيات ،مثل: الفيل يا ملك الزمان ، و الاغتصاب و الملك هو الملك و منمنمات تاريخية ،وطقوس الإشارات و التحولات ، وتُوفي عام ١٩٩٧.

[٢]) سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة ،الأهالي للطباعة و النشر و التوزيع ، سوريا ، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، المجلد الثالث،"بيانات لمسرح عربي جديد"، صـ ١٩.

[٣]) ، مجدى وهبة ،وكامل المهندس ،معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان ،الطبعة الثانية ١٩٨٤م، صـ٨٠.

[٤]) سعد الله ونوس ،"بيانات لمسرح عربي جديد، المجلد الثالث ، صـ ١٨.

[٥]) السابق: صـ ١٧.

[٦]) ارجع إلى: "بيانات لمسرح عربي جديد، صـ ١٩. ركز "ونوس" على العرض المسرحي المُمثَّل ،ودور الجمهور الإيجابي في التفاعل معه ،فهو مؤمن أن المسرح كُتِب ليمثل خاصة المسرح السياسي الذي يتوقف نجاحه على إثارة الجمهور و شحنهم لتغيير واقعهم، فقاده هذا إلى إغفال النصوص المكتوبة دون عرض ، وقد اكتسبت وجودها بقوة إنتاجها كنص مسرحي يحمل خصائص البنية المسرحية .

[٧])ارجع إلى: بيانات لمسرح عربي جديد، صـ ٢٣،٢٤.

[٨]) بيانات لمسرح عربي جديد ، صـ ٣٦.

[٩]) بيانات لمسرح عربي جديد ،صـ ٢٧.

[١٠])Antonio Buero Vallejo:كاتب أسباني مسرحي ،ولِد عام ،وتوفي عام٢٠٠٠م،أشهر كتاباته المسرحية: "حكاية سلم" عام ١٩٤٩،ونال عنها جائزة "لوبي دى بيجا" ،وله أيضاً "كلمات في الرمل"و "الظلام الحارق"و"خياطة الأحلام ، و آخر أعماله:" مهمة لقرية مهجورة"ام ١٩٩٩.

[١١]) سعد الله ونوس، مسرحية الاغتصاب ،لأعمال الكاملة ، المجلد الثاني ،الطبعة الأولى ،١٩٩٦م، صـ ٦٣،٦٤.

[١٢]) بيتر فايس"Peter Weiss" : كاتب مسرحي وفنان تشكيلي ،ولد فى برلين عام١٩١٦،وتوفي في السويد عام ١٩٨٢م، حيث استقرت أسرته بعد هجرتها إلى هناك،وقد أرسى قواعد المسرح التسجيلي،ومن أعماله:مسرحية"البرج"عام ١٩٦٢،و "ماراصاد"عام ١٩٦٤، و مسرحية "أنشودة أنجولا" .

[١٣]) ارجع إلى سعد الله ونوس "رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة" ، الأعمال الكاملة ، المجلد الثاني،صـ ٦.

[١٤])محمد فخري بن محمود البارودي،ولِد في دمشق عام ١٨٨٧،سياسي و عسكري وشاعر وصحفي ،اشترك في مقاومة الانتداب الفرنسي على سوريا ، وقد حارب ضد الجيش الانجليزى في فلسطين

،والجيش الفرنسي في معركة ميلسون عام ١٩٢٠،قد شغل منصب نائب في البرلمان السوري عدة سنوات ، واعتزل العمل السياسي عام ١٩٤٨، وتوفي سنة ١٩٦٦م .

[١٥]) ارجع إلى:سعد الله ونوس مسرحية طقوس الإشارات و التحولات ، الأعمال الكاملة ، المجلد الثاني ، صـ٤٦٩.

[١٦]) سعد الله ونوس ،مسرحية الاغتصاب ، صـ ٦٤.

[١٧]) سعد الله ونوس، مسرحية الاغتصاب ،صـ ٦٦.

[١٨]) حوار حول عرض "مغامرة رأس المملوك جابر"في موسكو، نُشِر في مجلة الهدف الفلسطينية ،بتاريخ١٩٩١/١/٢٠، ضمن الأعمال الكاملة ، سعد الله ونوس ، المجلد الثالث، صـ ٦٤٢.

[١٩]) حوار"حول تجربتي والمسرح العربى" حوار أجراه نبيل حفار ونشر فى مجلة الطريق العدد الثانى ١٩٨٦، ضمن كتاب الأعمال الكاملة ، سعد الله ونوس ، المجلد الثالث ،صـ١١٠.

[٢٠]) ارجع إلى : سعد الله ونوس ،مسرحية ملحمة السراب ، الأعمال الكاملة ، المجلد الثاني ، هامش صفحة،٦٠١.

[٢١]) سعد الله ونوس، مسرحية "الاغتصاب" ،صـ ٦٥.

[٢٢]) مسرحية "طقوس الإشارات و التحولات" ، صـ ٤٦٩.

[٢٣]) السابق: صـ ٤٦٩.

[٢٤]) ارجع إلى : حوار حول تجربتي و المسرح العربي ، صـ ١٢٦.

[٢٥])ارجع إلى :مسرحية "الاغتصاب " ،صـ ١٦٩-١٧٠.

[٢٦]) ارجع إلى : سعد الله ونوس ، االأعمال الكاملة ، المجلد الثالث، مقال "بين مسرحيتى الملك هو الملك و رجل برجل" ،صـ١٢٩إلى صـ ١٥٦.

[٢٧]) الحوار "كلمات وسط الخرائب "، الأعمال الكاملة ،المجلد الثالث، صـ ٦٤٧إلى صـ٦٦١.

[٢٨])ارجع إلى :الحوار في الأعمال الكاملة ،المجلد الثالث، صـ ٦٦٢:٦٨٥ .

[٢٩]) حازم شحاتة، المؤلف المشارك: مدخل إلى قراءة نصوص سعد الله ونوس ،صـ ٣٥٩ .

[٣٠])حوار"أصوات كثيرة في مواجهة الصوت الواحد" أجراه "نوري الجراح " ،الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث، صـ ٦٣١،٦٣٠.

[٣١]) ارجع إلى: مؤمنة العوف، نظرات في مسرح سعد الله ونوس ، الموقف الأدبي ،سوريا،عدد١٠٣،تشرين الثاني ،١٩٧٩، و فخرى صالح :مسرح سعد الله ونوس ، ،فصول ، مجلد١٤،عدد١،ربيع ١٩٩٥م،و شاهر أحمد نصر: سعد الله ونوس أسماء في الذاكرة ، الموقف الأدبي ،سوريا ، مجلد٤١،عدد٥٠٠،كانون الأول ،٢٠١٢م،و نبيل سليمان :سعد الله ونوس :الواقع و التاريخ في النظر و الإبداع ، ، أدب ونقد ، مصر، عدد١٥٥، يوليو ١٩٩٨م.

[٣٢]) برتولت بريخت (Bertolt Brecht):١٨٨٨- ١٩٥٦،أطلق على مسرحه المسرح الملحمي الثائر على قوانين المسرح و قواعده ،ودعا إلى أن يلعب المسرح دوراً في نشر الوعي السياسي و الاجتماعي بين الجماهير وتحريضها على الفعل الثوري ، ومن مسرحياته :"طبول في الليل" و"الرجل هو الرجل"و" أوبرا أربع قروش"و" صعود وهبوط مدينة ماهاغوني"،و" دائرة الطباشير القوقازية".

[٣٣])ارجع إلى : أحمد الحمو ،الملك هو الملك أم الرجل هو الرجل بين سعد الله ونوس و برتولد بريخت، ،الموقف الأدبي ،سوريا ، العدد ٨٦،حزيران ١٩٧٨، و بدوي محمد، تجليات التغريب في

المسرح العربي ،قراءة فى سعد الله ونوس ، ، فصول ،مصر، مجلد ٢، العدد٣،أبريل /يونيو،١٩٨٢م، و سمير بدران قطامي، المسرح السياسي و الملحمي بين بريخت و سعد الله ونوس ، ، دراسات العلوم الإنسانية ، الأردن، مجلد ٩، العدد٢،ديسمبر ١٩٨٢م،و جازية فرفاني ،نحو مسرح ملحمي عربي :الملك هو الملك ،الرجل هو الرجل دراسة مقارنة ، مجلة البحوث و الدراسات العربية ،مصر ،العدد٢٠٠٩،٥٠م.

[٣٤])ارجع إلى: طلعت الشايب ،في البدء كان الجمهور،هكذا تكلم ونوس :وهكذا فع ، أدب ونقد، مصر ،العدد ١٤٣،يوليو ١٩٩٧م. ،و فوزي إبراهيم الحاج، نحو قالب قومي للمسرح العربي ، أعمال المؤتمر العام للغة العربية ،وعنوانه: قضايا الأدب واللغة و التحديات المعاصرة ،كلية الآداب ،الجامعة الإسلامية بغزة ،فلسطين ، مايو ٢٠٠٠م،و محمود نسيم، سعد الله ونوس :الصياغات النظرية ، ،أدب ونقد، مصر، مجلد ٢٦، العدد ٣٠١،سبتمبر ٢٠١٠م ، شاهر أحمد نصر، سعد الله ونوس ، أسماء فى الذاكرة (مرجع سابق).

[٣٥]) هناك العديد من الرسائل الجامعية على مستوى الجامعات العربية عن مسرح "سعد الله ونوس"،مثل: زينب فلاح الفلاح، مسرح سعد الله ونوس و التراث،رسالة ماجستير ،كلية الآداب ، جامعة اليرموك الأردن ، ١٩٩٠، و زينة فيصل زين ،أزمات المرأة العربية في مسرح سعد الله ونوس، رسالة ماجستير، جامعة القديس يوسف ،لبنان ، ٢٠٠٦، و إيمان هنشيري، الموروث التاريخي في مسرح سعد الله ونوس :رأس المملوك جابر وطقوس الإشارات و التحولات ، جامعة عنابة ، الجزائر، ٢٠١٢،و رضا عطية ،مسرح سعد الله ونوس دراسة سيميولوجية ، رسالةماجستير، كلية الآداب ،جامعة عين شمس،مصر، ٢٠١٥.

[٣٦]) وقف البحث على دراسات كثيرة عن هذه المسرحيات ،مثل: محمد الناصر العجيمي،وضعية الراوي في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر، فصول،مصر، عدد٢،١،مجلد ٨،مايو،١٩٨٦،و، سامح مهران ، الملك هو الملك :إيجابية التحليل وسلبية التركيب أدب ونقد ، العدد١٩٨٨،٣٨،و حسن عطية، الوعي التاريخي ومعادلة المثقف والسلطة في أعمال ونوس آنية الوقائع، فصول،مصر، العدد١، مجلد١٦،،صيف١٩٩٧،و الرشيد بشير، إشكالية الاقتباس في مسرح سعد الله ونوس، مسرحية الاغتصاب نموذجاً، مجلة دراسات العلوم الإنسانية و الاجتماعية، الجامعة الأردنية، مجلد٢٤، ١٩٩٧،و كمال حامد الديب، استدعاء الموروث التاريخي في مسرحية منمنمات تاريخية، مجلة جامعة الأقصى، فلسطين، العدد٢،مجلد ٥، يونيو ٢٠٠٢م، وهيا صالح، سعد الله ونوس والمسرح السياسي ،مجلة ثقافات ،كلية الآداب ،جامعة البحرين، عدد١٤، ٢٠٠٥،وأحمد الغازي، الفضاء في النص الدرامي:فضاء المدينة العربية في مسرح سعد الله ونوس نموذجاً ،مجلة دراسات وأبحاث في المسرح ،كلية الآداب ،جامعة القنيطرة، المغرب، عدد١،٢٠٠٩،و خالد الغريبي ،الخطاب المسرحي الساخر ونقد السلطة،مسرح سعد الله ونوس مثالاً، ،فصول، العدد ٨١،٨٢،صيف٢٠١٢.

[٣٧]) د/ على الراعى ،المسرح في الوطن العربي ، عالم المعرفة ، صـ ١٨٤.

[٣٨]) ارجع إلى: السابق : صـ ١٨٥.

[٣٩]) حسن عطية، الوعي التاريخي ومعادلة المثقف ،السلطة في أعمال ونوس آنية الوقائع ، فصول ،مصر، مجلد١٦،العد١، صيف ١٩٩٧م، صـ ٣٤٦.

[٤٠]) أحمد زياد محبك ،مسرح سعد الله ونوس ،المرحلة الأولى ١٩٦٣-١٩٦٧، ، فصول ،مصر ، مجلد ١٦،العدد١،صيف ١٩٩٧م، صـ ٢٧٣.

[٤١]) مؤمنة العوف ،نظرات في مسرح سعد الله ونوس ،صـ ٧٢.

[٤٢])صدرت الطبعة الثالثة من مسرحية" حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" عن دار الآداب البيروتية عام ١٩٧٧م،ثم صدرت الطبعة الرابعة عن الدار ذاتها سنة ١٩٨٠م، ارجع إلى أعمال ونوس الكاملة ،المجلد الثالث، صـ٧٨٧.

[٤٣]) محيي الدين صبحي، نصوص مسرحية سورية من الستينات، الموقف الأدبي ،سوريا ، مجلد ٢، العدد١، ١٩٧٢م، صـ ٢٧.

[٤٤])ارجع إلى :سيرة الكاتب الذاتية ، الأعمال الكاملة ،المجلد الثالث، صـ٧٨٨/٧٨٩.

[٤٥])ارجع إلى: ، جابر أحمد عصفور، منمنمات تاريخية ، و كمال حامد الديب ،استدعاء الموروث التاريخي في مسرحية منمنمات تاريخية للكاتب سعد الله ونوس، ومحمود نسيم، منمنمات سعد الله ونوس .

[٤٦]) حسن عطية ،الوعي التاريخي ومعادلة المثقف ،السلطة في أعمال ونوس آنية الوقائع ، صـ ٣٤٧.

[٤٧]) طقوس الإشارات و التحولات ، صـ٤٩٦.

[٤٨]) نُشِر البحث في مجلة الفكر العربي الصادرة عن معهد الإنماء العربي بلبنان خريف عام ١٩٩٧م.

[٤٩]) نُشِر البحث في مجلة كلية دار العلوم ،جامعة القاهرة ، سنة ١٩٩٩م.

[٥٠])ارجع إلى: مديحة بنت علي عتيق، ما بعد الكولونيالية:مفهومها، أعلامها، أطروحاتها ، ،مجلة دراسات و أبحاث، جامعة الجلفة،العدد١٨، مارس ٢٠١٥.

[٥١])ارجع إلى : ، رزان محمود إبراهيم ،المؤثر الاستعماري في الكتابة الأدبية ،إيقاعات متعاكسة تفكيكية ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، جامعة الكويت،مجلس النشر العلمي،مجلد ٢٩،العدد٢٠١١،١١٦.

[٥٢])ارجع إلى :سامي سويدان التباسات الهوية و مأساوية الاختلاف ،بحث فى جدلية الأنا و الآخر كما تتبدى فى نص مسرحية :طقوس ا"لإشارات و التحولات صـ ٢٣:٢٥.

[٥٣]) السابق:صـ ٢٦.

[٥٤])السابق: صـ ٢٥،٢٦.

[٥٥])ارجع إلى: رزان محمود إبراهيم ،المؤثر الاستعماري في الكتابة الأدبية ،إيقاعات متعاكسة تفكيكية.

[٥٦])سامي سويدان ، التباسات الهوية و مأساوية الاختلاف ،بحث فى جدلية الأنا و الآخر كما تتبدى فى نص مسرحية :طقوس ا"لإشارات و التحولات ،صـ٢٦.

[٥٧]) السابق: صـ ٢٦،٢٧.

[٥٨]) السابق: صـ٢٧.

[٥٩]) السابق: صـ٢٨.

[٦٠]) السابق: صـ٢٨،٢٩.

[٦١])ارجع إلى: السابق: صـ٢٩.

[٦٢]) السابق: صـ ٣١.

[٦٣]))ارجع إلى: السابق:صـ٣٢.

[٦٤]) السابق: صـ ٣٩.

[٦٥]) سعد الله ونوس،طقوس الإشارات و التحولات ،صـ ٥٣٧.
[٦٦])ارجع إلى :السابق: صـ ٥٨٨.
[٦٧]) ارجع إلى: السابق: صـ ٥٦٥.
[٦٨]) السابق :صـ ٥٩٧.
[٦٩]) السابق: صـ ٥٠٧،٥٠٦.
٧٠) السابق: صـ ٥٩٨.
٧١) جاء البحث ضمن سلسلة أبحاث خصصها الباحث لدراسة المفارقة ،فدرس في أولها نظرية المفارقة ،وثانيها المفارقة في شعر "محمود درويش" ،و ثالثها المفارقة في رواية "نجيب محفوظ" "حضرة المحترم" و أخيراً المفارقة في مسرحية"طقوس الإشارات و التحولات ،ارجع إلى: خالد سليمان، المفارقة و المسرح ،طقوس الإشارات و التحولات لسعد الله ونوس نموذجا ، ، مجلة كلية دار العلوم ،جامعة القاهرة ، مصر ،العدد ٢٧، ١٩٩٩م.
٧٢) السابق:صـ ٣٧١.
٧٣)ارجع إلى : السابق: صـ٣٧١/٣٧٦.
٧٤) سي.ميويك،ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة ،المفارقة وصفاتها ،موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الرابع، المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،الطبعة الأولى، ١٩٩٣م، صـ٨٧.
٧٥) د/ محمد العبد ،المفارقة القرآنية ،دراسة في بنية الدلالة ، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤م، صـ ١٦٥.

٧٧) سعد الله ونوس ،طقوس الإشارات و التحولات ، صـ ٤٩٥.
٧٨) ارجع إلى : خالد سليمان، المفارقة و المسرح ،طقوس الإشارات و التحولات لسعد الله ونوس نموذجا .
[٧٩]) سعد الله ونوس، طقوس الإشارات و التحولات ، صـ ٥٣٠.
[٨٠]) خالد سليمان، المفارقة و المسرح ،طقوس الإشارات و التحولات لسعد الله ونوس نموذجا ، صـ ٣٧١.
[٨١]) يوسف عليمات ،جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجاً ، المؤسسة العربية للثقافة و النشر ،بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م، صـ ٢٧٥.
[٨٢]) سعد الله ونوس ،طقوس الإشارات و التحولات صـ ٤٨٩. كما جاءت كلمة المخبر و المظهر صـ ٤٩٢، و صـ ٥٤٢، وكلمة كتمت وأخفيت صـ ٥٦١، وكلمة الظاهر والباطن في حوار مؤمنةو المفتى صـ ٤٩٨، وحوار عبد الله ومؤمنة في السجن صـ٥٠٦.
[٨٣]) فخرى صالح ،مسرح سعد الله ونوس صـ ٣٢٨.
[٨٤]) السابق :صـ ٣٣٧.
[٨٥]) سعد الله ونوس، الملك هو الملك ، دار ابن رشد ، الطبعة الثالثة، ١٩٨٠،صـ ٢.
[٨٦]) السابق: صـ ١٩.
[٨٧])السابق:صـ ٣٨.
[٨٨])ارجع إلى :السابق

[٨٩]) السابق: صـ ١٧.
[٩٠]) السابق: صـ ٣٦.
[٩١]) سعد الله ونوس،طقوس الإشارات و التحولات ، صـ ٥٣٨.
[٩٢])سعد الله ونوس ،الملك هو الملك ، صـ ١٩.
[٩٣]) السابق : صـ ٥٠٥.
[٩٤])السابق: صـ ٥٨٩.
[٩٥]) ارجع إلى : طقوس الإشارات و التحولات .
[٩٦]) ارجع إلى : السابق: صـ ٤٩٧، صـ ٥٥٢.
[٩٧]) لقد انتهى "سعد الله ونوس" من كتابة مسرحية "يوم من زماننا" عام ١٩٩٣، ونشرها أولا في مجلة "أدب و نقد" المصريةعام ١٩٩٤م، وهو العام ذاته الذي صدرت فيه مسرحية "طقوس الإشارات والتحولات"،وكتبها "ونوس" بين عامي ٩٣ و ١٩٩٤ م.ارجع في تاريخ تأليف المسرحيتين ،وتاريخ صدورهما إلى السيرة الذاتية في الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث، صـ ٧٨٧.
[٩٨]) سعد الله ونوس ،يوم من زماننا ، الأعمال الكاملة ،المجلد الثاني، صـ ٢٣٦.
[٩٩]) طقوس الإشارات و التحولات ، صـ ٤٩٨،٤٩٧.
[١٠٠]) السابق :صـ ٥٥٥،٥٥٤.
[١٠١]) يوم من زماننا ، صـ ٢٣٧.
[١٠٢]) السابق: صـ ٢٤٦.
[١٠٣]) طقوس الإشارات و التحولات: صـ ٥٩٧،٥٩٦.
[١٠٤]) السابق ، صـ ٥٥٧.
[١٠٥])السابق :صـ ٥٨٩،٥٨٨.
[١٠٦])ارجع إلى هذا الحوار في "طقوس الإشارات و التحولات ، صـ ٤٩٦.
[١٠٧]) نُشِر البحث في مجلة أدب ونقد ،العدد ١٤٣،يوليو ١٩٩٧م،إعداد : محمود خير الله، ولم تقف عليه الدراسة ؛لأنه رؤية نقدية لعرض فرقة مسرح المدينة مسرحية "طقوس الإشارات و التحولات"إخراج نضال الأشقر على خشبة المسرح القومي المصري.