

تاريخ الإرسال (2020-02-29)، تاريخ قبول النشر (2020-05-27)

أ.د محمد مصطفى كلاب

اسم الباحث الأول:

أ.د فوزي إبراهيم الحاج

اسم الباحث الثاني:

فداء فتحي حسين البواب

اسم الباحث الثالث:

الجامعة الإسلامية-فلسطين

اسم الجامعة والبلد:

\* البريد الإلكتروني للباحث المرسل:

E-mail address:

[Bestlike-hf@hotmail.com](mailto:Bestlike-hf@hotmail.com)

## المصادر الإغريقية في مسرحيات سعد الله ونوس الأولى

<https://doi.org/10.33976/IUGJHR.29.1/2021/15>

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى الوقوف عند المصادر الإغريقية في مسرحيات سعدالله ونوس الأولى؛ للكشف عن أبعاد تأثير وتأثر الكاتب بالمسرح الإغريقي وتقاناته وأفكاره وأدواته في نصوص ونوس وتجاربه الإبداعية التي شكلت بداية ولوجه إلى الكتابة المسرحية. ويسعى البحث إلى استخدام المنهج الوصفي التحليلي للوصول إلى المصادر الإغريقية في مسرحيات الدراسة وهي (ميدوزا تحرق في الحياة) و(مأساة بائع الدبس الفقير) و(الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا) من خلال الوقوف عند عتبة العنوان وتوظيف الجوقة والمبنى الحكائي في كل منها.

كلمات مفتاحية: (ونوس، الإغريقي، المصادر)

### Greek sources in the first plays of Saadallah Wannus

**Abstract:**

This research aims at highlighting the Greek sources in the first plays of SaadAllah Wanoosm, hence to depict the extent to which the writer was influenced by and influenced the Greek theater, its analogies, ideas, and techniques throughout his texts, and his creative expertise that shaped the first steps towards his career in theatrical writing. The research seeks to use a descriptive-analytical approach to highlight the Greek sources in the target plays; namely, Medoza Staring at Life, The Tragedy of the Poor Molasses Seller, and The Unknown Messenger in the Funeral of Antigona, through considering the inception of the title and employing the choir and story structuring in each

**Keywords:** (Wanous, the Greek, and resources)

## مقدمة:

يُمثل المسرح الإغريقي القديم بوابة الكُتّاب العرب وغير العرب للولوج إلى فن المسرح والكتابة في هذا المجال الرحب، ومنفذهم الأول وركيزتهم لمعالجة شتى النصوص الإبداعية، وسعد الله ونوس بمسيرته الحافلة بالمنجزات والرؤى والتجارب الكبرى طرق هو الآخر بوابة المسرح عبر المسرح الإغريقي، متأثرًا بما جاء فيه على مستوى الشكل والمضمون، ويلمس القارئ ذلك على وجه الخصوص في مسرحياته الأولى التي أنجزها خلال بداية الستينيات من القرن الماضي وقبل حلول نكسة عام 1967م. وهذا ما يقف عنده هذا البحث الذي يتتبع خيوط تأثر مسرح ونوس بالمسرح الإغريقي في مسرحياته الأولى مرتكزًا على أدوات المنهج الوصفي التحليلي في تتبع ملامح التأثر وتشكلها ودلالاتها في مسرحياته (ميدوزا تحديق في الحياة) و(مأساة بائع الدبس الفقير) و(الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا).

لم تتطرق الدراسات السابقة للمسرحيات الأولى في بحوث مستقلة بها؛ بل تناثرت بعض التعليقات والتحليلات العامة للمسرحيات ضمن الدراسات التي تناولت التجربة الإبداعية لسعد الله ونوس ومنها تلك التي تناولت موضوع التناسل أو توظيف التراث في مسرحه، ولم تتل المسرحيات الأولى نصيبًا وافزًا من التحليل لتركيز هذه الدراسات على المسرحيات التي أنتجها الكاتب في المراحل الإبداعية اللاحقة من حياته والتي تميزت بالنضج والوعي الفني الأكبر، ومن هنا فإن هذا البحث يتوسع في الوقوف على أبعاد التأثير والتأثر عند ونوس في المسرحيات الأولى التي شهدت بداية ولوجه إلى الكتابة المسرحية، وتجلت خلالها ملامح توجهاته الفكرية نوعًا ما.

تتقسم مراحل الكتابة المسرحية عند سعد الله ونوس إلى ثلاث مراحل، الأولى هي مرحلة (البدايات)، الفترة التي سبقت عام 1967م، ويقصد بها الكتابات المسرحية الأولى التي خطّ من خلالها ونوس خطواته الأولى نحو المسرح، ومثلت توجهه الفكري ومحاولاته البكر لبلورة رؤيته للعالم ولما يحيط به من قضايا فاصلة عبر نصوص مسرحية أبرزت انشغاله بالإنسان وهمومه، وقد كتب ونوس خلال هذه الفترة مجموعة من المسرحيات القصيرة وهي (لعبة الدبابيس) و(الجراد) و(جثة على الرصيف) و(حكايا جوقة التماثيل) و(ميدوزا تحديق في الحياة)، أما المرحلة الثانية فهي مرحلة أكثر نضجًا شكلتها الظروف العربية التي عايشها الكاتب بنفسه، لاسيما مع وقع هزيمة عام 1967، وشهدت هذه الفترة مسرحيات مميزة في سجل ونوس على غرار مسرحية (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) ومسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) ومسرحية (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة)، أما المرحلة الثالثة والأخيرة فبدأت مع مسرحية (الاغتصاب) في عام 1989م، وختمت عام 1979 بمسرحية (الأيام المخمورة) وكانت هذه الفترة عصبية على ونوس على الصعيدين الشخصي حيث أصيب بمرض عضال، وعلى الصعيد الظروف العربية حيث شهد العالم العربي تحولات كبرى من جميع الجوانب؛ داخليًا وخارجيًا الأمر الذي جعل كتاباته ثرية بالرؤى والأفكار والتجارب الإبداعية. تشكلت الكتابات المسرحية البكر عند ونوس من رحم المآسي التي باتت تشغل مساحة واسعة من الحياة الاجتماعية بتأثير مباشر وأساسي من التدهور الفكري والسياسي والاقتصادي العام الذي نهش ليس بيئة المجتمع السوري وحده بل كل أقطار الأمة العربية، خرجت مسرحياته مصليةً بهذا الواقع فتشكلت في قالب اجتماعي واقعي لـتمثل غربة المثقف غير المنتمي، وتناقش مسألة إحساسه بوحدته، وتطرح همومه ومعاناته، إضافة إلى طموحاته، كل هذا يأتي مدعمًا بالأمل المباشر في التعبير والتجاوز، لكننا في الوقت ذاته لا يمكن أن نغفل أن النمط الفردي في العمل هو السمة المميزة لشخصه في تلك الفترة<sup>(1)</sup>.

(1) سعد الله ونوس ورحلة الالتزام والوضوح، إسماعيل فهد إسماعيل، ص 29.

وهذه الرؤية الفردية ليست غريبة عندما نتعامل مع أفكار تتلمس لها طريقاً في أرض مزروعة بالقمع، في بيئة لم تعهد الكتابة عن الحقيقة، ولم تفكر بانتقاد المنظومة الثقافية والسياسية، فكيف يخرج فجأة عن كل تلك المسلمات التي استقرت ولم يعد أي مجالٍ لغيرها، كيف له أن تكون بداياته إن لم تتطرق لتتجرأ على ذاته أولاً، وتتجرد من مخاوفها الفردية قبل أن تثور لأجل مخاوف الآخرين وهمومهم. وهل الفن المبدع إلا "نتاج قح للنزعة الإنسانية التي حملت في متاعها توابل عبادة الفن (مفهومات العبقرية، وذاتية الفن، والجمالية، وموجات الخلق الشعاري) هنا كل عمل فني وحدة كلية تتأصل في حاضر جديد خاص بها وتبديد بحدوثها شيئاً من القديم"<sup>(2)</sup>.

لقد وُلدت مسرحيات ونوس في بيئة اجتماعية كانت تتلمسُ بصيص أملٍ لحياةٍ أفضل؛ لكنها في الوقت نفسه بيئة خائفة تحتاج من يهزّ منابت الأمل فيها، من ينفذ الغبار عن سنوات عجاف تسببت بتجرح العقول، وانزواء النفوس بهذه الحياة وهي تصارع للحصول على لقمة العيش المغمسة بالذل والتعب، في ذلك الجو السلبي العام ظهرت مسرحيات ونوس الأولى، منشغلاً بالواقع، واعياً له، ومدركاً لقضاياها المتعددة، كاشفاً عنها بحدة وجرأة، يُحاول البحث عن أسبابها الحقيقية، معبراً عن نقمة حادة وإحساسٍ شديد بالإحباط؛ لتكشف القضايا السياسية التي يعالجها عن الواقع المحلي بجرأة باسلة، بصوتٍ أبح صارخ، مبرزةً الواقع الذي يطحن المواطن ويسحقه، فإذا اليأس هو الشعور السائد، وإذا الخيبة هي المصير من غير وثوق بشيء، إن كان من الممكن التحرك أو الرفض أو التغيير، فلا أمل في المستقبل، ولا رجاء، وليس ثمة غير الوقوف عند مظاهر العسف والظلم، من دون اهتمام بمظاهر الصمود والتصدي والكفاح، فالصورة السائدة في المجتمع هي صورة الإنسان وهو في الحضيض، يشقى ويعاني من غير أن يحاول الخلاص، منعزلاً، فليس ثمة معاناة جماعية إلا قليلاً، في بعض الصور والنماذج المتفرقة<sup>(3)</sup>.

يقف البحث عند المصادر الغربية التي استقى منها ونوس كتابته لمسرحياته الأولى، أو الأدوات الإغريقية التي وظفها واستفاد منها ولو قليلاً، في إنتاج هذه النصوص التي أظهرت اتجاهه الفكري في الكتابة المسرحية الناقدة للفرد والمجتمع معاً، الاتجاه الذي تشكل بصورته الناضجة في مراحل متقدمة أكثر ليعرف بمسرح ((التسييس)).

### أولاً- مسرحية ميدوزا تحرق في الحياة (1963م)

كانت مسرحية (ميدوزا تحرق في الحياة) المسرحية الأولى التي نشرها سعدالله ونوس، وقد صدرت عن مجلة الآداب في العام (1963م)، وقد قال عنها: "حاولت أن أمزج فيها بين المسرحية والقصة، مستفيداً من الإمكانات التي يتيحها القصة في تصوير الجو والشخصيات، وفي حضور كمثل وراو. لقد سميتها يومذاك ((مسرحية مروية)) وقلت إن المسرحية المروية لا تختلف عن المسرحية التقليدية إلا في أنها تغني الإمكانات الوصفية والإيحائية التي يسمح بها السرد، ثم إن الكاتب يستطيع أن يتدخل في المسرحية المروية بحرية"<sup>(4)</sup>.

تدور المسرحية حول الحاكم (كورش) وسعيه إلى استمالة (هراري) للتلصق بابنته (هيرا)، بمساعدة مستشاره (فيدوس)، وذلك لتحقيق هدف واحد كان يشغل كل فكره، وهو الحصول على الاختراع الجديد الذي سيحقق له السيادة على النوع البشري برمته، وهذا الاختراع بجوزة الشاب (هراري) الذي قام باختراعه، وهو عبارة عن عقل آلي، ولم يكتفِ هذا الحاكم في سبيل هدفه هذا بالشباب (داريو) المغرم بابنته والذي انتحر لفقدته محبوبته؛ لكن المفارقة الصادمة كانت حينما أعلن (هراري) أمام الملأ بأن الآلة أصبحت تتحكم في كل شيء، لذا فهو لا يملك القدرة على منحها لأحد، وهنا تتجبر دلالات المسرحية المروية، متمثلة في انتصار الآلة على الإنسان وتحكمها فيه:

(<sup>2</sup>) المسرحية أقتعة المدينة، روجيه عساف، ص 57.

(<sup>3</sup>) التأليف المسرحي في سورية والواقع السياسي 1945-1967، أحمد زياد محبك، ص 104. (بتصرف)

(<sup>4</sup>) الأعمال الكاملة، سعدالله ونوس، ج 1، ص 359. كان توفيق الحكيم قد كتب "بنك القلق" وأطلق عليها "مسرواية" ومزج فيها بين الرواية والمسرحية، من

"إنَّ العقل الذي احتشدت في تركيبه شتى العلوم في ذروة تطورها وارتقائها، امتلك وجودًا ذاتيًا في اللحظة التي أنجز فيها. وتمايز.. انفصل عن خالقه بلا مبالاة وقسوة، ليمارس سيادة مستقلة.. لا تخضع لشيء، وتسير بنظام حازم ودقة مريعة"<sup>(5)</sup>.  
أ- عتبة العنوان:

يحدد ونوس في بداية المسرحية المقصود بـ(ميدوزا)، قائلًا: "هي في الأساطير اليونانية إحدى الغيلان الغورغونات وكانت مرعبة، ونظرتها تحيل من تقع عليه حجرًا"<sup>(6)</sup>. ويتعريفه هذا يعترف ونوس من البداية بكل وضوح بتوظيفه لهذه الأسطورة في نصه المسرحي، فتعريفه لها هو بمثابة صك اعتراف رسمي لما يقصده من العنوان، فالعنوان هو من "يهب النص كينونته، بتسميته وإخراجه من فضاء العُقل إلى فضاء المعلوم، إذ النص لا يكتسب الكينونة ولا يحوزها في العالم إلا بالعنونة، هذا الحدث الذي يجعل المكتوب قابلاً للتداول والحياة"<sup>(7)</sup>.

إنَّ العنوان هو العتبة الأولى التي يقف عندها القارئ محاولاً الولوج "إلى أعماق النص لكشف دلالاته واستكناه معناه وفك شفراته ورموزه، ويمكن القارئ من معرفة هوية ومضمون النص الذي يعنونه"<sup>(8)</sup> من هنا كانت ميدوزا بكل فضاء دلالاتها ورمزياتها الأسطورية حاضرة بقوة في متن النص الحكائي، وعلى القارئ أن يكتشفها في النص، أو يصل إلى انعكاسات هذه الدلالات وتوظيفها في مسرحية ونوس، فتوظيف الأسطورة يحمل بالضرورة معاني ووظيفة دلالية ثرية، تكشف عن طبيعة تجربته الإبداعية وعمق تأثرها بالأساطير الإغريقية.

#### ب- توظيف الجوقة:

لم يصرُ الكاتب في المسرحية بالجوقة، ويحملها جزءًا علنيًا من الحوار المسرحي؛ لكن بعض العبارات في المسرحية تعدت حدود الملاحظات العادية للمسرح، وحضرت في شكل عبارات عادةً ما تخرج على لسان الجوقة المصاحبة للعرض المسرحي، وذلك على غرار قوله:<sup>(9)</sup>

"وخيم وجوم، وذعر في العيون. وكانت الشمس تفرق في البعيد بعد أن صبغت الأفق بخثرات دمها المغموسة بالصديد..."  
فالعبرة السابقة تتعدى كونها ملاحظة مسرحية تبرز طبيعة الحالة المسرحية، أو مزاج الشخصيات التي تفيد المخرج والممثلين عند أداء المسرحية على خشبة العرض، فهي تصف الحالة العامة المخيمة على الجو المسرحي، مهياً له في لغة سردية شاعرية عامة لا تتحدد من خلال التمثيل، مما يبرز أنها يجب أن تقال على لسان الجوقة، وهذه وظيفة المخرج عند توزيع المشاهد، وتحويل المسرحية إلى صور مرئية تقدم على خشبة المسرح.

#### ج- البطولة والمبنى الحكائي:

إنَّ أول ملمح حكائي يبرز في المسرحية خلال النص ويحيلنا إلى تأثيرات المسرح الإغريقي؛ هو الأسماء التي يطلقها الكاتب على شخصياته المسرحية، فالمسرحية تتطرق إلى القارئ بمسميات غريبة، تتطرق من الأساطير والمسرحيات الإغريقية القديمة، فليست (ميدوزا) وحدها مستوردة من الفكر الإغريقي القديم؛ بل غالبية أسماء شخصيات المسرحية: ابنة الحاكم الجميلة (هيرا)، والمستشار (فيدوس)، والشاب المخترع (هيراري)، وأخيرًا الشاب (داريو).

لقد ظهرت شخصية (ميدوزا) الأسطورية في عتبة العنوان فقط، ولم يتكرر ذكرها في النص المسرحي، وهي تشكل رمزية أخرى تتعكس في المسرحية المرئية غير ما جاءت به في هذه المسرحية، وهذه الرمزية تتكشف ملامحها مع نهاية النص، حينما يخرج

(5) الأعمال الكاملة، سعدالله ونوس، ج1، ص380.

(6) المصدر السابق، ج1، ص359.

(7) سمياء العنوان: القوة والدلالة (النور في اليوم العاشر) لذكريا تامر نموذجًا، خالد حسين، ص350-351.

(8) سميائية العنوان في قصيدتي "شب كير" لأحمد شاملو و "ليل يفيض في الجسد" لمحمود درويش (دراسة مقارنة)، فاطمة بخيت وآخرون، ص19.

(9) الأعمال الكاملة، سعدالله ونوس، ج1، ص378.

(هيراري) ليعلن غلبة الآلة للإنسان، وانتصارها على المشاعر الإنسانية التي جعلت الحاكم يخرج نيران حقه، ولا يعبأ بأي شيء في مقابل الحصول على هذه الآلة التي سعى للحصول عليها لأنه ظنَّ بأنها ستمكّنه من تسيد العالم والسيطرة المطلقة على الحكم؛ لكنها حملت اللعنة له وللجميع وهذه اللعنة هي لعنة الأسطورة (ميدوزا). في هذه اللحظة تتجلى معالم الأسطورة ودلالات ارتباطها بالحكاية المسرحية التي نسجها ونوس واختار (ميدوزا) لتكون عتبة ولوح لها.

### ثانياً - حكايا جوقة التماثيل (1965م):

إنَّ نص (جوقة التماثيل) أول عمل مسرحي طويل لسعد لله ونوس، أنجزه ما بين العامين 1964-1965م، وهو عبارة عن مسرحيتين، الأولى هي مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) وكتبها عام 1964م، والثانية مسرحية (الرسول المجهول في مآتم أنتيجونا) وقد أنجز كتابتها في العام اللاحق 1965م. وقد أشار ونوس إلى ترابط المسرحيتين وأنها عبارة عن جزأين في أول كتابته للمسرحية الثانية حينما قال: "يرتفع الستار عن جزء من ساحة، هي تلك التي دارت فيها أحداث الحكاية السابقة -مأساة بائع الدبس الفقير- ومع هذا طرأت تغييرات ملحوظة..."<sup>(10)</sup>. وكذلك بتوظيفه للتماثيل في المسرحيتين والتماثيل "هم شهود على انتهاك مدينة ما"<sup>(11)</sup>. وتكراره لعبارة (نحن الناس الذين كانوا والذين ليسوا الآن) كثيراً في نصي المسرحيتين رسم بينهما خطاً ممتداً من الدلالات الحافلة بالرمزية، فضلاً عن معالجة كل مسرحية لتجربة إنسانية تعبر عن همٍ فردي ومأساة شخصية بأسماء متقاربة بين (خضور) و(خضرة).

### الجزء الأول: مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) 1964م.

تتناول مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) من عنوانها مأساةً بكل معنى الكلمة تتعلق برجل فقير يدعى (خضور) اعتاد على أن يدور المدينة مراراً وتكراراً لبيع طعام الفقراء (الدبس)، شخص أعمته همومه عن رؤية أي شيء في الحياة أو مما يدور حوله خارج حدود عائلته وتوفير لقمة العيش لهم، ترتسم شخصيته ليظهر بسذاجة مفرطة أدت به إلى الوقوع في شرك المخبر أو رجل الشرطة أو مهما كانت تسميته أو مسماه (حسن) أو (حسين) أو (محسن) تتغير الأسماء فقط وتبقى الحقيقة المزيفة مستترة خلف هذه الألقاب، فيما يظل (خضور) بشخصيته الضعيفة المستسلمة، يلدغ من الجحر مراراً ولا يتعلم من أخطائه أبداً ليكتب بنفسه المأساة. إنَّ (خضور) لا يتعلم مما يحصل معه، يظل خانعاً لذلك الرجل الخبيث الذي يترصد له من دون أن يؤذيه بشيء، وحتى من غير أن يفكر في ماهية هذا الشخص، ويمثل هذا الرجل الخبيث الوجه المستبد للسلطة "فيفضح ممارساتها القمعية، ضد أفراد من الطبقة المسحوقة، البائسة، الفقيرة، التي لا تملك قوت يومها والتي تبحث وراء اللقمة، ولا تتدخل في أمور السياسة، وهو يدينها بهذا الموقف السلبي الذي تتخذه، والذي يجر عليها أوحم العواقب، ويتيح للسلطة أن تزيد من حدة قمعها"<sup>(12)</sup> (خضور) ليس بريئاً مما يحدث معه، فهو من أوصل نفسه لهذه المأساة، بتخليه عن واقعه، وعدم ارتباطه بمجتمعه وبما يحدث حوله، مشغولاً غير مبال، فسبقى عرضة لعسف السلطة، لأنه بتخليه عن دوره، بوعي ومسؤولية فهو يسمح للسلطة أن تطغى<sup>(13)</sup>.

إنَّ ونوس لا يقف موقف المتعاطف مع شخصية (خضور) فهو يقدمها بنقدٍ لاذع، ويحملها جزءاً من الجريمة، يُبرز قمع السلطة ووسائلها المتعددة والقهرية؛ لكنه في الوقت نفسه يُدين الفرد الذي يرضخ ويقبل بمثل هذا القمع، ويقف مدهوشاً أمام ما يتعرض له، لا تعلمه التجارب حتى كيف يواجهه أو يرفض، فيفضل البقاء صامتاً، أو يتهرب من الواقع أكثر وأكثر، وهنا يؤكد ونوس أنَّ هذا لا يعفيه، وأنَّه بذلك لن يمنع المأساة؛ بل على العكس تماماً، فالتهرب

(10) الأعمال الكاملة، سعدالله ونوس، ج1، ص259.

(11) سعدالله ونوس ورحلة الالتزام والوضوح، إسماعيل فهد إسماعيل، ص30.

(12) التأليف المسرحي في سورية والواقع السياسي 1945-1967، يُنظر: أحمد زياد محبك، ص112-113. ويُنظر: مسرح سعدالله ونوس، فخري صالح، ص323.

(13) التأليف المسرحي في سورية والواقع السياسي 1945-1967، أحمد زياد محبك، ص113. (بتصرف)

والوقوف على الحياد من غير رفض أو قبول سيوقعه في الشرك أكثر، لذا لا مناص له إلا المواجهة، والوقوف موقفاً حاسماً من قضاياها وهمومه ومشاكله وما يجري في واقعه.

إنَّ المسرحية في جوهرها تقوم على فكرة أساسية "هي ((أنَّ طبيعة المؤسسة الأمنية طبيعة جوهريّة)) لا تتغير رغم تغير الظروف والأحوال. ويبدو بناء الحدث المسرحي موظفاً لخدمة هذه الفكرة"<sup>(14)</sup>. على الفرد أن يدرك دوره، لقد شهدت المسرحية تغييراً وتبدلاً فيمن يتحكمون بالسلطة لكنها لم تعرف تغييراً في ممارساتهم، وفي نظرتهم للفرد والمجتمع وتعاملهم معهم، وهذا الإصرار على هذه الصورة والمعالجة هو تأكيد من الكاتب على الفكرة التي يريد إيصالها، التشديد على ضرورة أن يتخذ الفرد لنفسه وجوداً فعلياً، أن يكون صاحب موقف وكلمة، أن يكون إيجابياً أكثر؛ ليكتب لنفسه واقعاً صحيحاً طبيعياً، لا يسمح لغيره أن يكدر صفوه أو ينتزع منه أبسط حقوقه.

#### أ- عتبة العنوان:

بالحديث عن المصادر الغربية وتأثيرات المسرح الإغريقي لدى ونوس والتي يوظفها في مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير)، فالبدء من العنوان الذي يُشكل العتبة الرئيسة والاستهلال الأول فيها، تبرز الكلمة الأولى منه لتحيلنا بدلالاتها إلى الزمن السحيق حين تبرز الدراما الإغريقية في شكلها الأول والأسمى (المأساة). هنا ينوه رضا عطية إلى أن عنوان المسرحية "يكشف عن جنس الكتابة المسرحية والقالب الدرامي للنص وهو (المأساة)، كما يحدد بطلها وهو (بائع الدبس الفقير). ولما كانت المأساة -كما في المسرح الإغريقي القديم- تتناول عذابات البشر ومكابداتهم في انغماسهم في لجة صراع قوى الخير في مواجهة الشر، كذلك الأعياب القدر ومواجهات البشر بوصفهم قوى أرضية مع الآلهة بوصفها قوى عليا سماوية، فيبدو أننا سنشهد صراعاً أو معاناة بين طرفين، ليكمن عمق المأساة وجوهرها في عدم عدالة هذا الصراع"<sup>(15)</sup>.

التأثر الأول بالمسرح الإغريقي الذي يتضح من مسرحية ونوس يقرره العنوان الذي اختاره لهذه الحكاية، ثم تركيزه على طرفي الصراع مجسداً إياه على شكل صراع يشبه صراع الإنسان القديم في المسرحين اليوناني والروماني حيث كان الإنسان يكابد مصارعاً قوى الآلهة التي كانت تشكل قمة الهرم السلطوي أو سدة الحكم، وفي عصر بائع الدبس الفقير كانت السلطة الحاكمة في البلاد مجسدة في شخصيات بشرية لكنها تقابل في بطشها وتسلطها وتعسفها تلك القوى القديمة؛ لتتشكل من خلالها المأساة الإنسانية في شكلها الأكثر شدة وقساوة، ومن هنا جاء تكرار لفظة (الأوصياء) لوصفهم، وهي لفظة تقرب من الدلالة التي تعطيها مفردة الآلهة وتتوازي معها.

#### ب- توظيف الجوقة:

في المسرحية تظهر التماثل لتجسد دور الجوقة، والجوقة تعد جزءاً أساسياً من أجزاء المسرحية الكوميديا على وجه الخصوص، إذ كانت تتدخل في العرض بالكلام والغناء والرقص بصورة أكبر وأكثر تنوعاً وجرأة عنه في المسرحيات التراجيدية<sup>(16)</sup>، وقد أشار نيتشه في كتابه (مولد التراجيديا من روح الموسيقى). إلى أنَّ التراجيديا لم تكن في الأصل سوى جوقة ولا شيء غيرها، وإنَّها أصل الدراما الحقيقي. والأساس الذي نشأت عنه التراجيديا الإغريقية في أول عهدا<sup>(17)</sup>. والجوقة "خاصة في الأزمنة المبكرة، كانت توظف لإعطاء بعد مرئي للممثل، وأنَّه لا يجب النظر إلى التراجيديا اليونانية باعتبارها تطوراً بسيطاً من دراما كورالية إلى دراما تمثيلية ولكن كوسائل مركبة من اكتشاف الإمكانيات المتاحة بواسطة علاقات متباينة بين كل المؤدين في المقام الأول"<sup>(18)</sup>.

(14) مسرح سعدالله ونوس، فخري صالح، ص323.

(15) مسرح سعدالله ونوس دراسة سيميولوجية، رضا عطية، ص51-52.

(16) نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدي إبراهيم، ص102-103/ ص122-125. (بتصرف)

(17) المرجع السابق، ص67. ويُنظر: مولد التراجيديا، فريدريك نيتشه، ص64-65. (بتصرف)

(18) نظرة جديدة إلى التراجيديا المفهوم الإغريقي للمسرح، ج. مايكل والتون، ص27.

وفي مسرحية ونوس (بانع الدبس الفقير) تتشكل الجوقة في هيئة تماثيل قائمة على خشبة المسرح منذ البداية (ميدان عام في مدينة ما.. وفي الميدان تسعة تماثيل مترامقة تمثل الجوقة)، تشغل هذه التماثيل حيزًا ثابتًا من المكان، وتتدخل منذ البداية للتعليق على الحدث بين الفينة والأخرى، والبداية تكون للجوقة لتشكل مدخلًا للقصة، تلقي بظلال عباراتها لتهيئ لما هو آتٍ في لغة رمزية مكثفة: (19)

"الجوقة: في ساحة عامة تدور الحكايا. ساحة تحدها أعمدة من الناس، الناس الذين كانوا والذين ليسوا الآن.  
لا تطلبوا التفاصيل الكثيرة.  
فنحن مثلكم. الخوف يلجمنا، والريبة منهجنا.  
يقال: ما ينفع الحذر عند القدر.  
لكن من يتعلم الارتياح تشق عليه الصراحة.  
حين كنا نغني في مآسي الإغريق،  
كان القدر مختلفًا إلى حد بعيد.  
كان أكثر منطقية وأقل تفاهة،  
أما الآن.. آه.. يائسة مدن الأقدار التافهة!  
لا تنتظروا تعقيبنا العادلة.  
لا تتوقعوا تدخلنا في مجريات الأحداث،  
فما نحن بعد إلا تماثيل في الساحة.  
نحن الناس الذين كانوا والذين ليسوا الآن."

يشير ونوس نفسه على لسان الجوقة إلى هذا التوظيف الذي استمده من المسرح الإغريقي القديم، مع اختلاف الزمن والدور، حينما تقول الجوقة (حين كنا نغني في مآسي الإغريق، كان القدر مختلفًا إلى حد بعيد. كان أكثر منطقية وأقل تفاهة). ويستحضر ونوس هذه الأداة الأساسية في المسرح الإغريقي لاستثمار طاقاتها وإمكاناتها في التعليق والتدخل في الحدث، وإنارة الزوايا التي يريد إبرازها أكثر، أو ليشكل من خلالها جانبًا من رؤيته وبيّن موقفه اتجاه ما يحصل في الحكاية. وأوضح رضا عطية في دراسته السيميولوجية لمسرح سعدالله ونوس تأثر الأخير بالمسرح الإغريقي في توظيفه للجوقة، فيقول تحت عنوان (الجوقة والاستهلال المسرحي) "يشيد ونوس مبناه الدرامي لتلك المسرحية مُشابهًا للهيكل الدرامي للمسرحيات اليونانية التراجيدية القديمة، مع بعض الإضافات الحداثيّة، فتتكون تلك المسرحية الأحادية الفصل من أربعة مناظر، فيبدأ المنظر الأول من المسرحية عبر جوقة تقدم للحالة التي سيتم تناولها درامياً"<sup>(20)</sup>. وقد أشرنا إلى ذلك سابقًا. لقد شغلت الجوقة مساحة غير قليلة من المسرحية ولعبت دورها جيدًا فيها، فكانت تظهر بين الحين والآخر لتقوم بتعديل موقعها مما يجري، وهي الجماعة الوحيدة في المسرحية التي يطرأ تغير إيجابي على موقعها. إن حضور يبقى على سلبه حتى وهو يموت ميتته الشنيعة دوسًا بأقدام المسوخ. أما جوقة التماثيل التي تتهشم، في إشارة خوف أو تعاطف، فإنها تُشدد في نهاية المسرحية ((اندثر.. اندثر.. وتحطمت تماثيل أخرى.. وفي ضمير الساحة لا تزال حكايات لم ترو..."<sup>(21)</sup>. هذا النشيد الذي حتى في مأساويته لم يتوقف أو ينطفئ صداه وبقيت تعبر عن موقفها مما يجري حولها، وما تشده بأعينيها، وهي في الأصل تماثيل لا

(19) الأعمال الكاملة، سعدالله ونوس، ج1، ص225.

(20) مسرح سعدالله ونوس دراسة سيميولوجية، رضا عطية، ص52-53.

(21) مسرح سعدالله ونوس، فكري صالح، ص323-324.

يفترض ولا ينتظر منها أي شيء، على العكس من خضور الذي كان مطالبًا بالتعبير والرفض وأخذ فرصًا عديدة لذلك وبقي على ثباته.

### ج- البطولة والمبنى الحكائي:

يعقد أحمد زياد محبك مقارنة بين شخصية (أوديب) بطل مسرحية (أوديب ملكًا) الشهيرة لسوفوكليس من المسرح اليوناني والقديم، وشخصية (خضور) بطل مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) لونس، فيرى أنّ كلاً منهما يمثل مأساة خاصة فيه، وأوديب يمثل جانب القوة والذكاء والإدارة الناجحة بينما خضور مجرد رجل فقير وبسيط (22)، ويقف حسين العمري عند هذه المقارنة فيرى بأن محبك لم يسلط الضوء إلا على هذه النقطة فقط، فيما يرى العمري أنّه من وجهة أخرى نجد خضور يُقابل أوديب الذي خرج من كورنثوس إلى ثيبة باحثًا عن الحقيقة، وهناك تحل الفاجعة، فيحدث أن يقتل أباه ويتزوج أمه من دون معرفة مسبقه بأنها أمه. ويصبح الملك، ثم يخرج منها مدحورًا مذمومًا فهذه الصورة تقترب من صورة خضور الذي خرج من بيته باحثًا عن لقمة عيشه وسرعان ما وقع في شباك المخبرين ويجد المصير الذي لا يرضاه أحد (23).

ربما يُؤخذ بمثل هذا الوجه من التأويل الذي جاء به العمري؛ لكنه يبدو لنا مبالغًا فيه، فسيان بين سبب خروج كل منهما، لقد خرج خضور يبحث عن احتياجات عائلته البسيطة، وهو يخرج لهذا السبب كل يوم منذ زمن، خضور لم يملك ملكًا ضائعًا، ولم ينتظر من أحد أن يتوجه على عرش أي مدينة، أما خروج أوديب فقد كان من أجل خلاص الجماعة، ولم يكن يعرف ما ينتظره من لعنة، خضور لم يقترف إثماً، ربما ذنبه الوحيد والكبير في الوقت ذاته كان استسلامه المبالغ فيه لأوضاعه وواقعه السيء، أما أوديب فقد اقترف ذنبًا عظيمًا، ربما التشابه بينهما في أن خروج خضور من منزله كان كي تعيش عائلته في كفاية وسلام، وكذلك خرج أوديب من مدينته بحثًا عن الحقيقة ليمنع عنها اللعنة ويعيش بعدها أهلها بخير وسلام، ويعقد العمري جدول مقارنة بينهما على النحو التالي:

#### أوديب

#### خضور بائع الدبس

-عجز ضعيف متواضع متردد خرج من بيته	-شاب قوي ومتكبر وشجاع خرج من المدينة التي ربي فيها.
-البحث عن الرزق.	-البحث عن الحقيقة.
-القدر يقوده إلى المخبر والسجن.	-القدر يقوده إلى ثيبة.
-يبوح بما في نفسه.	-يحل اللغز.
-لا يفعل شيئًا.	-يقتل الملك.
-يحرم من زوجته.	-يتزوج الملكة.
-يقتل ولده إبراهيم.	-يرزق أولادًا.

(22) سعدالله ونوس، أحمد زياد محبك، ص381. (بتصرف)

(23) إشكالية التناص "مسرحيات سعدالله ونوس أنموذجًا"، حسين منصور العمري، ص78.



–يكتشف ذاته ابن مدينته.

–يفقأ عينيه وينفي نفسه.

–يُداس بالأقدام ويُسحق.

بناءً على ما سبق نقبل كلام العمري الذي يقول إن وجه الشبه بين المسرحيتين قائم على التشابه ما بين القوى التي تحكم الحكايتين، فالآلهة تقابل المخبرين لدى الكاتب فهما السلطة في نهاية الأمر، وهاجس ونوس السلطة. وإنصاف المظلومين، وبتّ الوعي لدى العامة للحصول على حقوقهم<sup>(24)</sup>. وهكذا تلاقت رؤية ونوس نفسه مع الهدف السامي الذي سعى إليه أوديب في بحثه عن الحقيقة، وهي الحقيقة التي يبحث عنها ونوس من خلال شخصية (خضور). حقيقة الوجود، وطبيعة الواقع المعاش ودور الإنسان ضمن المنظومة الاجتماعية التي يعيش فيها.

### الجزء الثاني: مسرحية (الرسول المجهول في مآتم أنتيجونا) 1965م.

مسرحية (الرسول المجهول في مآتم أنتيجونا) هي الجزء الثاني من عمل ونوس المسرحي الطويل الأول (جوقة التماثيل)، وأشرنا في بداية الحديث عن المسرحية الأولى (مأساة بائع الدبس الفقير) بتتويبه ونوس إلى أنّ العمل من جزأين في أول المسرحية الثانية، كما أشرنا إلى الأمور المشتركة التي تجمع ما بين النصين معاً وتؤكد توحدتهما، من ناحية مكان حدوث كل منهما، الساحة المشتركة، وتردد التماثيل التي تمثل الجوقة، وأيضاً من ناحية معالجتها لقضية مأساة فردية، فإن كانت الأولى تحكي تجربة بائع الدبس الفقير (خضور)، فهذه المسرحية تعالج قضية معاناة أخرى للفتاة الجميلة البسيطة (خضرة)، هذا فضلاً عن أن مسرحية "أوديب" تكونت من ثلاثة أجزاء، ومسرحية ونوس أيضاً جاءت في أجزاء على غرار سابقتها.

المخبر في المسرحية الأولى الذي كان السبب الرئيس في معاناة (خضور) تطور في الجزء الثاني من المسرحية ليصبح هو الحاكم الآن، وهو السبب الرئيس هنا في المأساة، فلعبته تنتقل لتلاحق بطلة المسرحية (خضرة) نموذج بسيط فقير آخر من الواقع، يصطدم بنماذج تبرز السلطة القمعية التي تنال من الضعفاء وتسحقهم بكل عنف وقسوة، هذا الحاكم يغتصب (خضرة) ويحكم عليها بالموت وهي على قيد الحياة، بعد أن كان أوقع في المسرحية السابقة بـ(خضور) وأودى به إلى الموت، وشخصية المخبر (حسن) التي تتطابق في المسرحية بمرور الأحداث وتكاثر جرائمها مع شخصية الديكتاتور، يكون مصيرها مع نهاية المسرحية الموت بطريقة شنيعة هي الموت بالحكمة<sup>(25)</sup> إذ أخذته نوبة من الهرس والحك فأخذ ينقلب ويهوي أرضاً من شدة الألم وكأن البراغيث وكل الحشرات قد تجمعت على جلده تنهشه بقوة.

والرسول المجهول الذي يشير إليه العنوان يتجسد في صبي صغير ينقل رسالة إلى هذا الحاكم جاء فيها: "يقول لك سيدي التاريخ.. إنك لن تنجو، ولن يخلّف مصيرك عن مصير الذين سبقوك"<sup>(26)</sup>. يغضب الحاكم ويقطع لسان الصبي؛ لكن صوت الصبي لا يموت ويظل صدى كلماته يتردد حتى نهاية المسرحية التي تشهد نهاية هذا (الحاكم/المخبر) الفاسد بأبشع طريقة يرسمها الكاتب:<sup>(27)</sup>

"... المدينة الملعونة. (يتمايل دائخاً) قديمة لعنتها.. ولم يصرخ.. لم يتأوه.. لم يبك.. نمل.. نمل.. نم.. (يسقط على الأرض).. يجأر.. يحشرج.. تطوف فقاعات الزبد المتنامية حول فمه، وشيئاً فشيئاً...). بعد قليل يتقدم الصبي من نقطة مظلمة في المؤخرة وعلى وجهة ابتسامه مغسولة..."

(24) إشكالية التناص "مسرحيات سعدالله ونوس أنموذجاً"، حسين منصور العمري، ص 77.

(25) مسرح سعدالله ونوس، فخري صالح، ص 324-325. (بتصرف)

(26) الأعمال الكاملة، سعدالله ونوس، ج 1، ص 284.

(27) الأعمال الكاملة، سعدالله ونوس، ج 1، ص 288.

يقول (الحاكم/المخبر) في لحظات موته مشيراً إلى المدينة التي شهدت أحداث المسرحيتين (المدينة الملعونة/ قديمة لعنتها) وهذه العبارة تربط المسرحيتين أكثر بأسطورة أوديب، فالمدينة الملعونة منذ القدم هي ثيبة التي لعنت بإثم أوديب، وأنتيجونا لعنت هي الأخرى لأنها كانت ثمرة زواج محرم، حيث أنجبها أوديب من أمه بعد أن قتل والده، هذه اللعنة امتدت برائتها إلى أرض الحكاية فوصمت كل من فيها بالمأساة؛ لكن ونوس لم يمتد بتأثره بالمسرح الإغريقي والمأساة الدرامية إلى النهاية، فختم (حكايًا جوقة التماثيل) بشيء من الأمل، فقد كتب نهاية منصفة بعض الشيء، انتصر فيها لقوى الخير، فكان مصير (الحاكم/ المخبر) عادلاً ونال ما يستحقه، كما زرع ونوس الأمل لحياة أجمل من خلال (الرسول المجهول/ الصبي) الذي حمل رسالة خير وسلام تبشر بغدٍ يحتمل الأفضل:

(ترتفع أكوام تراب أخرى وبينما هي في الذروة، تستعيد الحياة، وينسدل الستار سريعاً) (28).

أ- عتبة العنوان:

كما بدأنا في المسرحية الأولى بالوقوف عند فضاء العنوان، نتلمس في عنوان هذه المسرحية الدلالات التي تُبرز تأثير الكاتب بالمسرح الإغريقي القديم، يستوقفنا سريعاً اسم (أنتيجونا) ليحيلنا إلى جذوره التاريخية والأدبية الضاربة في عمق الذاكرة الإنسانية "فأنتيجونا هي ابنة أوديب. حيث لاقت أشد العذاب على يد كريون بعد أن دفنت أباها. لكن المصيبة الكبرى التي لا تحتمل معرفة أوديب بزواجه من أمه وقتله أباه بعد أن يفقأ عينيه. ويهيم في البراري" (29). وأنتيجون عنوان أحد الأجزاء الثلاثة من مسرحيات سوفوكليس التي تستكمل قصة أوديب وسميت بهذا الاسم تكريمًا لأنتيجونا الابنة الوفية لأوديب التي لم تتركه في مأساته، وكانت له العين التي يرى فيها بعد أن فقأ عينيه لتنتهي لعنة ثيبة بعد تكشف الحقائق.

والكاتب حينما حدد اسم (أنتيجونا) في العنوان فلأنه قصد توسيع دائرة الفضاء الدلالي للمسرحية في إطار معطيات هذا الاسم، والأصول التاريخية الممتدة له، مما يوحي بأن هذا الاسم سيشتغل على فضاء المعنى في رحاب متن المسرحية التي بين أيدينا ومعطياتها.

ب- توظيف الجوقة:

كما استهل ونوس مسرحية (بائع الدبس الفقير) بالجوقة، بدأ هذه المسرحية أيضاً بالجوقة التي مثلت تهيئة للجو العام للحكاية متأثراً بالمسرح الإغريقي في ذلك، ويصرح ونوس في هذه المسرحية، علانية، بالتماثيل، فيصدر جزءاً من كلام الجوقة على لسان التماثيل التي يشير لها عدداً، فنقتصر على ثلاثة تماثيل فقط، بعد أن كانت تسعة في بداية الجزء الأول من المسرحية، وكان ونوس أشار في الملاحظات المسرحية التي تأتي -عادة- في مستهل المسرحية إلى مصير التماثيل الأخرى التي شهدت أحداث مسرحيته الأولى تهشم بعضها وبات حجارة متراكمة على أرض المسرحية، يقول في الملاحظات: (30)

(فالأرض أكثر تلطخاً وجهامة. وفي المقدمة بركة آسنة من بقايا دم يمازج الوحل. وهنا.. وهناك، تتبعثر أكوام من حجارة وتراب).

وفي الملاحظة السابقة تنويه إلى التماثيل التي تحطمت في الجزء الأول وتناثرت على الأرض، وكأن هذه المسرحية في جزئها الثاني جاءت لتشغل ركام ساحة المسرحية الأولى وتبدأ من حيث انتهت سابقتها، لذا ظهرت الجوقة بما تبقى من تماثيل، وللتأكيد على ذلك، فقد جاء الكلام على السنة التماثيل كل على حدة، فتوزع ما بين الجوقة وهذه التماثيل: (31)

(28) المصدر السابق، ج1، ص288.

(29) إشكالية التناص "مسرحيات سعدالله ونوس أنموذجاً"، حسين منصور العمري، ص80.

(30) الأعمال الكاملة، سعدالله ونوس، ج1، ص259.

(31) المصدر السابق، ج1، ص259-260.

الجوقة: الريح الرمادية ترشّ التوابل في العيون الذابطة والوجوه الرمادية. (لحظة صمت).

التمثال الأول: كانت السماء رمادية.

التمثال الثاني: والأرض رمادية.

التمثال الثالث: والشمس رمادية.

الجوقة معاً: وكانت الغربان تهزج في الفضاء.

وعلى الأرض تناثرت جثث إخوة.. كانوا يتبادلون في الطفولة البسمات والدعابات.

التمثال الأول: فسد الدم. جمد الدم.

في القعر ماتت صلات.

التمثال الثاني: وكانت الغربان تهزج في الفضاء.

التمثال الثالث: وعلى الأرض راحت تجول مذعورة كشرع أسود.

الجوقة معاً: (الصوت متفجع) أنتيجونا.. أنتيجونا.

في قول الجوقة: ((في القعر ماتت صلات)) هنا إشارة إلى قتال ابني أوديب: قتال الإخوة. وهذه دلالة تحيل إلى مسرحية أوديب إلى جانب ما تحمله عبارة (على الأرض تجول مذعورة) من دلالات وإشارات تستحضر نهاية أوديب المأساوية بعد أن فقأ عينيه ونفى نفسه في الصحراء بعيداً، ومع تكرار اسم (أنتيجونا) بصوتها المفجوع الذي يحمل دلالة الحكاية الإغريقية الشهيرة.

يخرج الكلام على السنة التماثيل متفرقاً في هذه المسرحية، في رمزية للتفرق والشرخ الذي أصاب التماثيل التي كانت مجتمعة في مسمى واحد هو (الجوقة) وتنتطق بلسان واحد مجتمعة في تناغم مع بعضها بعضاً ضمن هذه الفرقة المتماسكة إلى أن أصابها المأساة، وتهشم بعضها نتيجة هول ما رأته وسمعت في المسرحية الأولى، وكأن الظلم أصابها حتى هي، أي الحجارة لم تسلم من المأساة، وتصمد ثلاثة تماثيل فقط لتشهد في هذه المسرحية مأساة جديدة، وفي الوقت نفسه تدخل التماثيل الباقية وهي مخضبة بالحزن والمشاهد القاسية التي شاهدها بألم عينيها في المسرحية الأولى، ما جعل الجوقة تبدأ هذه المسرحية بصورة أكثر سوداوية فقد استفاد ونوس من توظيف الأسطورة في مسرحيته، حيث جعل من أنتيجونا بعداً واضحاً فيها، ما جعل المسرحية تتطرق بأجواء كئيبة، من جمود التماثيل الأربعة، والجو الموحش المبطن بالحزن والرعب؛ لتنتطق الجوقة بعدها معلنة بقوة عن ذلك الجو الحزين (32). هذا الجو بات يستمد عمقه من أكثر من ركيزة ومأساة، فيمتد في التاريخ والأهم السالفة حتى مأساة أوديب ويمتد على مساحة المسرحية السابقة التي مثلت مأساة صارخة في حق الفرد والإنسانية.

وكما في مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) يستمر دور الجوقة على امتداد المسرحية، فتعمل كخلفية معززة للنص، ومشددة على الجو المأساوي الذي يسيطر عليها، فهذه الجوقة ومن خلال حوارها وتدخلها في الأحداث والتعليق عليها تكشف بشدة عن مأساة الفتاة التي يرمز الكاتب لها من خلال أسطورة أنتيجونا (33). في تعبير عن حجم المعاناة والمأساة التي تتعرض إليها هي الأخرى، مع الفارق الزمني الطويل بين القصتين.

### ج- البطولة والمبنى الحكائي:

تروي المسرحية حكاية (خضرة) من خلال الأبعاد التي تضفيها مأساة أنتيجونا، فخضرة الفتاة الطيبة البسيطة سارت خلف أحلامها تنتظر الفارس القادم؛ لكن (الحاكم/ المخبر) كان الكائن الذي افترس الجمال مرة ومرة، ولم يسمح للخير بأن يستمر وينتشر وينعم

(32) إشكالية التناص "مسرحيات سعد الله ونوس نموذجاً"، حسين منصور العمري، ص80. (بتصرف)

(33) المرجع السابق، ص81-82.

بالسلام، جاء ليحطم الأحلام، ويسحق أمنيات خضرة ويرديها إلى الهاوية؛ ليرك تلك الفتاة تعاني مرارًا وتكرارًا على يديه، حتى تصاب بالجنون، تستغيث للنجاة، وانتهاء المأساة والألم.

في قصة (أوديب الملك) بعد تجلي الحقيقة، تنتحر (جوكاست). وهي والدة أنتيجونا ابنة أوديب، وفي الوقت نفسه والدته هو أيضًا، ثم تتوالى المصائب على الأسرة فيقتل الشقيقان بولينيس وإيثوكلين على السلطة، وتنتهي المعركة بينهما بموتهما، ويعاقب الملك كريون بولينيس بتركه في العراء ومنع دفنه، وهذا ما لم يرق للشقيقة الحنون أنتيجونا التي تمثل رمز الحنان والحب والوصال فهي تودع أخوتها على الرغم من اقتتالهما، وترى من الواجب دفنهما وإقامة الطقوس اللازمة لهما على العكس من كريون، وهذا ما جعل كريون يشعر بتحديه فيأمر بإلقاء القبض عليها وسجنها حتى الموت بالرغم من وقوف أهل ثيبة جميعهم معها، وتستمر بذور الخير من أنتيجونا ومن ساندها أمثال (هيمون) ابن كريون الذي حاول الضغط على والده بكل قواه ليخرجها من السجن ويتم مسامحتها، وحينما لم ينجح في ذلك وضع حدًا لحياته.

القصة الأسطورية السابقة حول أنتيجونا يستدعيها ونوس في مسرحيته (الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا) ولا يتوقف عند حدود لعنة والدها (أوديب)، فخضرة هي الأخرى تقف صلبة في وجه (الحاكم/المخبر) كما وقفت أنتيجونا بكل شراسة وبسالة في وجه (الملك/كريون)، كما يشير حسين العمري إن وجه الشبه بين أنتيجونا وخضرة يمتد إلى أبعد من ذلك ويعقد ما بين المسرحيتين مقارنة لتأكيد هذا التقارب بينهما، ضمن ذلك يرى -غير ما أشرنا إليه- بأن أنتيجونا تمسكت بالأعراف فيما تمسكت خضرة بالأعراف والتقاليد، والكاهن تدخل لإنقاذ أنتيجونا من بطش كريون بينما تدخل الصبي الصغير وهو الرسول المجهول لإنقاذ خضرة من الحاكم المغتصب، كما يرى بأن نهاية كريون متشابهة مع نهاية الحاكم، فالأول فجع بمآسي عائلته والثاني مات موتًا شنيعًا، فكتبت خاتمة المسرحية نهاية كل منهما وخلص أنتيجونا وخضرة من الظلم<sup>(34)</sup>.

#### خلاصة:

خرجت المسرحيات الأولى لسعد الله ونوس من رحم الفكر المسرحي الإغريقي القديم من حيث الشكل العام للمسرحية خاصة في اختيار العناوين التي تشكل أولى اللبانات التي تبرز من خلالها معالم القصة المسرحية أو من خلال الطابع والبناء الحكائي الذي تستند عليه ومنه توظيف الجوقة والتماثيل وملامح الأفعنة المسرحية القديمة. لكن على الرغم من التأثير الظاهر في المسرحيات إلا أنه كان يقدم فكرًا عربيًا ومعالجة لقضايا ومشكلات بيئته العربية وما يعج بها أمور وأزمات، ولا يعمد إلى نقل التجارب الخارجية عن هذه البيئة ولصقها بها إلصاقًا، أو تقديم المسرح الإغريقي إلى البيئة العربية بأسمائه ومسمياته ورؤاه وتجاربه الخاصة، كما أن ونوس قدم من خلال المسرحيات الأولى طروحاته ورؤاه التي شكلت ملامح تجربته الفكرية التي اختطها لنفسه في كتاباته المسرحية، تلك الرؤى التي تلتزم بالمجتمع وتسعى إلى توعيته بأوضاعه الراهنة، وحثه على التفكير ثم التغيير وذلك من خلال تقديم نماذج إنسانية واقعية في لحظات تأزمها وصراعتها، أو في شكلها السلبي المتراخي، وجميعها يعرضها بطريقة موضوعية وشفافة في مواجهة مباشرة دون مواربة أو تزيين.

(34) إشكالية التناص "مسرحيات سعدالله ونوس نموذجًا"، حسين منصور العمري، ص81. (بتصرف)

## المصادر والمراجع

- إشكالية التناس "مسرحيات سعدالله ونوس أنموذجاً"، حسين منصور العمري، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، عمان-الأردن، 2007.
- الأعمال الكاملة، سعدالله ونوس، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1996، ج1.
- التأليف المسرحي في سورية والواقع السياسي 1945-1967، أحمد زياد محبك، مجلة المعرفة، ع(232)، سورية، يونيو 1981.
- سعدالله ونوس ورحلة الالتزام والوضوح، إسماعيل فهد إسماعيل، ع(6)، مجلة الآداب، لبنان، يونيو 1978.
- سيمياء العنوان: القوة والدلالة (النمور في اليوم العاشر) لذكريا تامر نموذجاً، خالد حسين حسين، مجلة جامعة دمشق، مج 21، ع (4+3)، 2005.
- سيمائية العنوان في قصيدتي "شب كير" لأحمد شاملو و "ليل يفيض في الجسد" لمحمود درويش (دراسة مقارنة)، فاطمة بخيت، وآخرون، مجلة العلوم الإنسانية، مج(1)، ع (20)، الجزائر، 2013.
- مسرح سعدالله ونوس دراسة سيميولوجية، رضا عطية، سلسلة كتابات نقدية، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2017.
- مسرح سعدالله ونوس، أحمد زياد محبك، مجلة فصول، ع(1)، القاهرة، يناير 1997.
- مسرح سعدالله ونوس، فخري صالح، مجلة فصول، ع(1)، القاهرة، يناير 1995.
- المسرح أفتحة المدينة، روجيه عساف، دار المثلث، (د.ط)، بيروت-لبنان، 1984.
- مولد التراجيديا، فريدريك نيتشه، ترجمة: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية-سورية، 2008.
- نظرة جديدة إلى التراجيديا المفهوم الإغريقي للمسرح، ج. مايكل والتون، ترجمة: محسن مصيلحي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، القاهرة، 1998.
- نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدي إبراهيم، الشركة المصرية العالمية- لونغمان، (د.ط)، القاهرة، 1994.

## قائمة المراجع المرومنة:

- . Walton, Maikel. (1998). *New View of Tragedy: the Greek View of Theater*, translated by Muhsen Mselhi, The national Translation Project, Supreme Council of culture.
- Al Amerai, Hussein Mansour. (2007). *Intertextuality Issues "Abdallah Wannous Plays" sample Al Kendi for Publication*, 1, Amman, Jordan.
- Assaf, Rojei. (1984). *Theater of the masks of the city*, Al Mothalath, Beirut, Lebanon.
- Ateya, Reda. (2017). *Semiological Analysis of SaadAllah Wannous Theater*, Series of Critical Writings, the Ministry of Culture and the General Authority of cultural centers, Cairo.
- Bekheit, Fatema et al. (2013). *Physiognomic title in the poems "shab ker" by Ahmed Shamlu and "Lail yafido fe AlJasad" "Darkness overwhelming the body" by Mahmoud Darweesh (comparative study)*. The magazine of humanities (1), vol 20, Algeria.
- Hussein, Khaled Hussein. (2005). *Title's physiognomic: power and connotation (Tigers in Day 10) Sample for Zakaria Tame*, the university of Damascus (21), Vol (3+4).
- Ibrahim, Mohammed Hamdi. (1994). *Theory of the Greek Drama*, The international Egyptian company, Longman, Cairo.
- Ismail, Fahed Ismail. (1978). *SaadAllah Wannous and the Journey of commitment and clarity*, Vol. 6, Al Adab Magazine (Literature), Lebanon.
- Mhbek, Ahmed Ziad. (1997). *SaadAllah Waonnous Theater*, Fossil Magazine, (Seasons) Cairo.
- Mhbek, Ahmed Ziad. (1981). *Playwright in Syria and the Political Reality 1945-1967*, Al Maarefa Magazine, Vol. 232, Syria.

- Nette, Fredrik. (2008).The Birth of Tragedy. Translation: Shaher Hasan Obaid, Dar AL Hewar for publishing, Al Latakia, Syria.
- Saleh, Fakhri. (1995) .Saad Allahwamonus Theater, Fossil Magazine, (Seasons) Cairo.
- Wannous, Saadallah. (1996). Complete works of, Dar Al Ahli for Publication, Damascus.