أثر السياق في الدلالة النفسية لشخصيات مسرحية حفلة سمر من اجل خامس من حزيران لسعدالله ونوس

أ.د. رضا ناظميان

أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائي

rezanazemian@atu.ac.ir

ندا رسولي

طالبة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائي

neda.rasouli43@gmail.com

الكلمات المفتاحية: السياق، الدلالة النفسية، الشخصية المسرحية، سعد الله ونّوس، حفلة سمر من أجل خامس حزيران.

كيفية اقتباس البحث

ناظميان، رضا ، ندا رسولي، أثر السياق في الدلالة النفسية لشخصيات مسرحية حفلة سمر من اجل خامس من حزيران لسعدالله ونوس، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، تشرين الثاني ٢٠٢٦، المجلد:١٦ ،العدد:١١ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

The Effect of Context on the Psychological Significance of the Characters in Saadallah Wannous's Play A Party for the Fifth of June

Reza Nazmiyan
Professor, Department of Arabic Language and Literature, Allameh Tabataba'i University
Neda Rasouli
PhD Student in Arabic Language and Literature, Allameh Tabataba'i University

Keywords : context, psychological significance, dramatic character, Saadallah Wannous, A Party for the Fifth of June

How To Cite This Article
Nazmiyan, Reza , The Effect of Context on the Psychological Significance of the Characters in Saadallah Wannous's Play A Party for the Fifth of June,Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, November 2026,Volume:16,Issue 11.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract

This study examines the effect of context on the formation of the psychological significance of the characters in Saadallah Wannous's play A Party for the Fifth of June. It views context as an active element in understanding the characters' words, actions, and responses to events, rather than merely the temporal and spatial framework in which those events unfold. The study addresses the following central question: How do the historical and dramatic contexts shape the characters' psychological meanings and help explain their differing responses to the crisis? This question also encompasses the effects of dialogue, relationships among the characters, and the interaction between the performance and the audience in revealing states of fear, anger, hesitation, and resilience. The study adopts a descriptive-analytical approach. It identifies relevant dramatic situations and analyzes the

characters' words and actions within their contexts, drawing on textual evidence. The analysis focuses on differences among the characters in their assessment of danger and choice of means to confront it, as well as on changes in certain positions as the events unfold. It also examines how the audience's presence connects the dramatic narrative with people's lived realities. The findings indicate that context helps construct the characters' psychological meanings and explain their differing reactions. Abdullah's position is characterized by a determination to confront the crisis, whereas the Mukhtar and his supporters are guided by their assessment of the risks and their efforts to protect the villagers. The people's dispersal under bombardment reveals the tension between calls for resilience and the capacity to endure danger, while Izzat's changing position marks a shift from embarrassment to an awareness of the tragedy. The entrance of Abd al-Rahman and Abu Faraj expands the performance space and connects the events with the villagers' collective memory and the audience's experience. In this way, the characters become divergent voices that reveal the crisis's impact on both the individual and the community.

الملخص

يتناول هذا البحث أثر السياق في تشكيل الدلالة النفسية لشخصيات مسرحية "حفلة سمر من أجل خامس حزيران" لسعد الله ونّوس، بوصف السياق عنصراً فاعلاً في فهم أقوال الشخصيات وأفعالها ومواقفها من الأحداث، لا مجرد إطارٍ زماني ومكاني تجري فيه الوقائع. وينطلق البحث من إشكالية رئيسة تتمثل في السؤال الآتي: كيف يسهم السياق التاريخي والدرامي في تكوين الدلالات النفسية لشخصيات المسرحية، وفي تفسير اختلاف استجاباتها للأزمة؟ ويتفرّع عن هذه الإشكالية بحثُ أثر الحوار والعلاقات بين الشخصيات وتداخل العرض مع الجمهور في الكشف عن حالات الخوف والغضب والتردّد والصمود. يعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي؛ فيعرض المواقف الدرامية ذات الصلة، ثم يحلّل أقوال الشخصيات وأفعالها ضمن سياقها، مستعيناً بالشواهد النصية. ويركّز التحليل على التباين بين الشخصيات في تقدير الخطر واختيار سبل مواجهته، وعلى تحوّل بعض المواقف مع تقدّم الأحداث، كما يدرس أثر حضور الجمهور في ربط الحكاية المسرحية بواقع الناس. وتُظهر النتائج أن السياق يسهم في بناء الدلالات النفسية للشخصيات وتفسير اختلاف ردود أفعالها؛ فموقف عبدالله يتسم بالإصرار على المواجهة، في حين ينطلق موقف المختار ومن يسانده من تقدير المخاطر والسعي إلى حماية أهل القرية. كما يكشف تفرّق الناس تحت القصف عن التوتر بين الدعوة إلى الصمود والقدرة على تحمّل الخطر، فيما يبرز تحوّل عزّت انتقاله من الحرج إلى إدراك المأساة. ويؤدي

دخول عبدالرحمن وأبي فرج إلى توسيع فضاء العرض، وربط أحداثه بذاكرة أهل القرية وتجربة الجمهور، لتغدو الشخصيات أصواتاً متباينة تكشف أثر الأزمة في الفرد والجماعة.

مقدّمة

شكّل المسرح، عبر تاريخه، فضاءً فنيّاً قادراً على تمثيل التحوّلات الاجتماعية والسياسية، والكشف عن أثرها في الإنسان. ولا يقتصر هذا التمثيل على عرض الوقائع، بل يمتدّ إلى تصوير ما تخلّفه من مشاعر ومواقف نفسية، مثل الخوف والغضب والتردّد والصمود. ومن هنا تبرز أهمية دراسة السياق؛ إذ لا تُفهم الشخصية المسرحية من أقوالها وأفعالها منفصلةً، بل من خلال الظروف التي تتحرّك فيها، والعلاقات التي تجمعها بالشخصيات الأخرى، وطبيعة الحدث الذي تواجهه.

وتُعدّ مسرحية "حفلة سمر من أجل خامس حزيران" لسعد الله ونّوس نموذجاً ملائماً لدراسة العلاقة بين السياق والدلالة النفسية للشخصيات؛ فهي تتناول أجواء ما بعد هزيمة حزيران، وتقوم على تداخل الحكاية المسرحية مع حضور الجمهور وتفاعله. ويتيح هذا البناء قراءة الشخصيات في مستويين متداخلين: داخل أحداث القرية وما تشهده من تهديد وتهجير، وداخل فضاء العرض حيث تتقاطع الحكاية مع مواقف المتفرّجين وأسئلتهم. وقد كُتبت المسرحية في أعقاب هزيمة 1967، ونُشرت عام 1968، وهو سياق تاريخي يضيء خلفيتها العامة من غير أن يغني عن تحليل بنيتها الفنية والنصية.

وتتمثّل مشكلة البحث في بيان الكيفية التي يسهم بها السياق في تشكيل الدلالات النفسية لشخصيات المسرحية، وفي تفسير اختلاف استجاباتها للأحداث. فالشخصيات لا تواجه الخطر بالطريقة نفسها؛ إذ تتباين مواقفها بين الدعوة إلى الصمود والمواجهة، والحثّ على التريّث أو الانسحاب، كما تتفاوت ردود أفعالها بين الخوف والانفعال والحرج واستعادة الوعي بما وقع. ومن ثمّ يسعى البحث إلى تجاوز وصف الشخصيات إلى تحليل العلاقة بين ظروف الحدث ومواقفها، والكشف عن الوظيفة الدرامية والنفسية التي يؤديها هذا التباين. وينطلق من السؤال الرئيس الآتي: كيف أسهم السياق في تشكيل الدلالة النفسية لشخصيات مسرحية "حفلة سمر من أجل خامس حزيران"؟ وتتفرّع عنه أسئلة، منها: كيف تكشف أقوال الشخصيات وأفعالها عن مواقفها النفسية؟ وما أثر اختلافها في تقدير الخطر وسبل مواجهته؟ وكيف يسهم حضور الجمهور في توسيع دلالة الشخصيات والأحداث؟

خلفية البحث:

بعد مراجعة الدراسات والمصادر التي يمكن الوصول إليها، لم أعثر على دراسة تتناول المسرحية من زاوية أثر السياق في تشكيل الدلالة النفسية للشخصيات على نحو يطابق موضوع هذا البحث وأسئلته، غير أن هناك بعض دراسات حول المسرحية، منها:

-مقال " أثر النكسة الحزيرانية على بنية مسرحية حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" للكاتبين شهريار نيازي وأعظم بيگدلي المنشور في مجلة الإضاءات النقدية في العدد السابع سنة ٢٠١٢م؛ يتحدث فيه الباحثان أن نكسة حزيران بمثابة حدث تاريخي هام هزّت سعدالله ونوس من أعماقه، فراح يبحث حثيثاً عن بناء جديد يستوعب هذه المرحلة الحاسمة، فخطا خطوات مجدية في سبيل استخدام البنية المناسبة في مسرحياته بعد النكسة، فقدم شكلاً جديداً أو بناءً جديداً، مستفيداً من الأساليب والاتجاهات والمنطلقات المسرحية الحديثة وخبراتها للتعبير عن هذا الحدث الهائل، وهذه البنية أصبحت فاتحة عهد جديد في تاريخ المسرح السوري.

-مقال "سعدالله ونوس والاتجاه نحو المسرح التسجيلي دراسة تطبيقية في (حفلة سمر من أجل /٥/ حزيران)" للكاتبتين حورية محمد حمو وبانة فخري خيربک المنشور في مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية في المجلد ٣٥ والعدد ٥ سنة ٢٠١٣؛ تتناول الباحثتان أن نكسة حزيران كانت سبباً ليخلع ونوس مظاهر مسرح لم يعد منسجماً مع واقعه محاولاً استخدام صيغة فنية مسرحية جديدة، يهدف من ورائها إلى تغيير الواقع بعد تفسيره، ومادام اختار أن يكون شاهداً ومحاكماً ومديناً، فالشكل المسرحي التسجيلي هو الأقرب إلى طبيعة الحدث المعالج.

أهمية البحث

تنبع أهمية هذا البحث من تناوله العلاقة بين السياق والدلالة النفسية للشخصية المسرحية، وبيان أثر الأحداث والظروف المحيطة في تشكيل مواقف الشخصيات واستجاباتها. كما تكمن أهميته في تسليط الضوء على الكيفية التي يصوّر بها سعد الله ونّوس أثر هزيمة حزيران في الفرد والجماعة، وفي الكشف عن التباين النفسي بين الشخصيات في مواجهة الخطر، بين الصمود والتردّد والخوف والانسحاب. وتزداد أهمية الدراسة لما تتيحه بنية المسرحية من تداخل بين الحكاية والجمهور، الأمر الذي يجعل تحليل الشخصيات مرتبطاً بالسياق الدرامي وبطريقة تقديم الحدث وتلقّيه.

أهداف البحث

ويهدف البحث إلى تحليل الدلالات النفسية للشخصيات المختارة، وبيان أثر سياق الأحداث والعلاقات الحوارية فيها، والكشف عن الوسائل المسرحية التي تسهم في إبراز هذه الدلالات، مثل الحوار، والاستجابة للحدث، والتباين بين الشخصيات، وكسر الجدار الرابع.

ويعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي، من خلال وصف المواقف والشخصيات وتحليل حواراتها وأفعالها في ضوء السياق الدرامي، مع الإفادة من عناصر التحليل النفسي للشخصية بوصفها أدوات قراءة، لا أحكاماً تشخيصية. وتقتصر الدراسة على الشخصيات والمقاطع التي تكشف بوضوح عن أثر السياق في مواقفها النفسية، مع توثيق الاقتباسات بحسب الطبعة المعتمدة.

نكسة حزيران والمسرحية

كان لنكسة حزيران أثرٌ عميق في الوعي العربي، بما خلّفته من صدمةٍ سياسية ونفسية، ومن شعورٍ بالخذلان والارتباك. وقد انعكست هذه الصدمة في تجربة سعد الله ونوس المسرحية، إذ اتجه إلى مساءلة الواقع العربي، وإلى جعل المسرح مساحةً للنقاش والمشاركة، لا مجرد وسيلةٍ للفرجة. ويتجلّى ذلك في مسرحية "حفلة سمر من أجل خامس حزيران"، التي تتداخل فيها الحكاية المسرحية مع حضور الجمهور، وتُستدعى فيها فئات اجتماعية متباينة، من رجال السلطة والمثقفين إلى الفلاحين والجنود والناس البسطاء.

لا يقتصر ونوس على تصوير آثار الهزيمة، بل يطرح أسئلةً عن المسؤولية عنها: فخطاب السلطة موضع مساءلة، والجمهور مدعوٌّ إلى تجاوز السكون والانخراط في فهم واقعه ومواجهته. ومن هنا، يغدو البعد السياسي في المسرحية متصلًا ببعدها النفسي؛ إذ يكشف اختلاف مواقف الشخصيات عن استجابات متباينة للأزمة، تتراوح بين الحماسة للمقاومة، والخوف على الأرواح، والانقسام والتردد. (غصب، ٢٠٠٥م: ٢٤)

ويتضح هذا التباين في الحوار المتعلق بمصير الضيعة؛ فعبدالله يميل إلى المقاومة، في حين يدعو المختار إلى الانسحاب حفاظاً على الأرواح. ولا تُعرض هذه المواقف بوصفها آراءً سياسية مجردة فحسب، بل تكشف عن طرائق مختلفة في مواجهة الخطر: فالحماسة تعبّر عن رفض الاستسلام، بينما يكشف الانسحاب عن الخوف من خسارةٍ أكبر. وهكذا يجعل السياقُ موقفَ الشخصية مفتاحاً لفهم حالتها النفسية، ويمنح الحوار دلالته من صلته بواقع الهزيمة والتهديد.

كما يعزّز بناء المسرح داخل المسرح هذا المعنى؛ إذ يبدأ الحوار بين المخرج وعبدالغني، كاتب مسرحية "صفير الأرواح"، حول العمل المزمع عرضه، ثم يتداخل الجمهور مع العرض ويتحول

بعض أفراده إلى مشاركين في المشهد. وبذلك يضع ونوس الحدَّ الفاصل بين الخشبة والصالة موضع سؤال، ويحوّل الجمهور من متلقٍّ إلى طرفٍ حاضر في النقاش الدرامي. وتكتسب هذه المشاركة دلالةً نفسية أيضاً، لأنها تكشف مواقف الناس وانفعالاتهم، وتُظهر أن الأزمة لا تخصّ الشخصيات وحدها، بل تمتد إلى المجتمع الذي تمثّله.

وفي نهاية المسرحية، حين يأمر رجلٌ من السلطة باعتقال عبدالرحمن وعزت وأبي فرج، يتصاعد التوتر من الخلاف داخل العرض إلى مواجهةٍ مباشرة مع القوة. ويكشف هذا المشهد أثر السياق السياسي في مصائر الشخصيات، كما يبرز عجزها أو خوفها أمام سلطةٍ تفرض حضورها بالقمع. وهكذا لا يعود السياق خلفيةً للأحداث، بل يصبح قوةً فاعلةً في تشكيل مواقف الشخصيات وانفعالاتها، وفي إنتاج الدلالات النفسية للمسرحية، لم يقتصر أثر المسرحية على مضمونها السياسي، بل امتدّ إلى طريقة عرضها؛ فقد مُنعت من العرض في عددٍ من البلدان العربية، ثم عادت إلى الخشبة بعد ذلك.

وسعى ونوس إلى كسر الجدار الرابع، وإلى نقل الجمهور من موقع المتلقي السلبي إلى موقع المشارك في الحدث المسرحي. ولا تقتصر أهمية هذه المشاركة على إشراك الجمهور في العرض، بل تجعل حضوره جزءاً من مساءلة الواقع: فالمتفرج مدعوّ إلى اتخاذ موقف مما يجري، والتفكير في مسؤوليته إزاءه. ومن هذا المنطلق، يمكن النظر إلى المسرحية بوصفها محطةً بارزة في تنامي الوعي السياسي في المسرح العربي، وتعدّ هذه المسرحية بداية الوعي السياسي في المسرح العربي. (غنيم، ٢٠٠٧: ٥٩)

وقد بنى ونوس مسرحيته على تعدّد مستويات الحضور، مشيراً منذ بدايتها إلى أن «يشترك فيها الجمهور والتاريخ وممثلون محترفون .....» (ونوس، ج١، ١٩٩٦: ٢١) ويكشف هذا التداخل عن تصورٍ مسرحي لا يفصل الخشبة عن الواقع؛ فالجمهور حاضر بوصفه طرفاً في الفعل، والتاريخ حاضر بوصفه سياقاً ضاغطاً يمنح الأحداث دلالتها، فيما يؤدي الممثلون المحترفون أدوارهم ضمن بنيةٍ تتعمد زعزعة الحدود بين التمثيل والحياة.

ويعزز ونوس هذا التصور بإشارته إلى دعواتٍ رسمية موجّهة إلى ممثلي السلطة، وأخرى إلى اللاجئين ومواطني "الدرجة الثالثة"، موضحاً أن مثل هذه الدعوات قد تُستخدم لتمويه ملامح الأوضاع القائمة وحقائقها الجوهرية. (المصدر نفسه: ٢٣) ومن هنا، لا يعود تنوّع الحاضرين تفصيلاً تنظيمياً، بل يصبح جزءًا من دلالة المسرحية: فهو يكشف تفاوت المواقع الاجتماعية والسياسية، ويضع طرائق تمثيل الواقع نفسه موضع مساءلة. كما يتيح هذا التنوع قراءة استجابات الشخصيات والجمهور بوصفها استجابات نفسية متباينة للسياق السياسي والاجتماعي.

يُعدّ توظيف التاريخ في المسرح من القضايا المهمة التي شغلت المسرحيين؛ إذ يتيح لهم إعادة قراءة الماضي من منظور الحاضر، أو ابتكار عالمٍ متخيّل يوازي الواقع الذي يسعون إلى رصده ونقده. ويشير غنيم إلى مسارين لهذا التوظيف: أولهما استحضار حادثة تاريخية أو حقبة زمنية، ثم إعادة تأطيرها برؤية معاصرة تعالج هموم المجتمع؛ وثانيهما بناء واقع متخيّل يماثل الواقع المراد تمثيله ومعالجته .(غنيم، ٢٠٠٧: ٢٦١)

وفي مسرحية "حفلة سمر من أجل خامس حزيران"، يمكن الإفادة من هذا التمييز لفهم حضور التاريخ والسياق السياسي في تشكيل الدلالة. فالمسرحية لا تكتفي باستعادة حدثٍ تاريخي بوصفه ماضياً منقضياً، بل تستثمر أثر الهزيمة في مساءلة الحاضر ومواقف شخصياته، كما أن حضور الجمهور وتداخل العرض مع الواقع يمنحان الحدث المسرحي طابعاً يتجاوز الحكاية المتخيّلة، ويجعلانها أداةً لقراءة المجتمع واستجاباته النفسية والسياسية.(نيازي، ٢٠١٢: ١٦٣)

أثر السياق في الدلالة النفسية لشخصيات

أولاً: المخرج:

يوظّف ونوس شخصيةَ المخرج بوصفها وسيطاً بين الحدث المسرحي والجمهور؛ فهو يقدّم مجريات العرض وينظّم انتقالاته، لكنه لا يظلّ مجرد ناقل محايد للأحداث. فالحوار الذي يديره منذ بداية المسرحية يتغيّر مستواه النفسي وانفعاله تبعاً للسياق الذي يرد فيه، كما تكشف أقواله وحركاته الجسدية عن موقفه من الوقائع والشخصيات. وبذلك تتجاوز وظيفة المخرج تنظيم العرض، لتسهم في توجيه تلقي الحدث وإبراز التوتر بين ما يُعرض وما يحيط به من واقع تاريخي وسياسي.

في بداية الأمر قبل انطلاق الحدث المسرحي علقت لافتة:«الصالة مضاءة، المسرح مضاء أيضاً وبلا ستارة، تتدلى في مقدمته لوحة سوداء كتب عليها: في تمام الساعة التاسعة إلا ربعاً من صباح الخامس من حزيران عام ١٩٦٧، شنت إسرائيل– دولة تمثل أخطر وأصعب أشكال الأميريالية العالمية– هجوماً صاعقاً على الدول العربية، فهزمت جيوشها، واحتلت جزءاً جديداً من أراضيها. لئن كان هذا الهجوم قد كشف بجلاء وشراسة الأمبريالية وأخطارها المحدقة، فإنه قد كشف بجلاء أكثر حاجتنا لأن نرى أنفسنا، في مرايانا، لأن نتساءل: من نحن، ولماذا؟» (ونوس، ج١، ١٩٩٦: ٢٤)

وتكتسب هذه البداية دلالتها من اقترانها بالإضاءة وغياب الستارة؛ فالمسرح لا يخفي فضاءه ولا يفصل بوضوح بين العرض والمتلقي، بل يقدّم الحدث منذ اللحظة الأولى بوصفه موضوعاً للمواجهة والتفكير. أما صيغة اللافتة، فتجمع بين الإخبار عن الهزيمة والدعوة إلى مراجعة

الذات، ناقلةً أثر الحدث من المجال السياسي إلى المجال النفسي: من معرفة ما وقع إلى الشعور بالحاجة إلى فهم أسبابه وموقع الفرد والجماعة منه. وبذلك يصبح السياق التاريخي مدخلاً لتشكيل أفق التلقي، ويُدعى الجمهور إلى متابعة المسرحية من موقع المساءلة لا المشاهدة وحدها.

يحمل عنوان المسرحية "حفلة سمر من أجل خامس حزيران" مفارقةً دلالية؛ فكلمة "حفلة" ترتبط عادةً بأجواء الاجتماع والاحتفال، بينما يحيل الخامس من حزيران إلى الهزيمة وما خلّفته من فقدانٍ للأرض وجرحٍ في الوعي العربي. ومن ثمّ، فإن إقامة "حفلة سمر" في مناسبة كهذه تنطوي على تهكّمٍ مرير: فالمشهد الذي يوحي بالاحتفال ينقلب إلى ما يشبه المأتم، ويغدو العنوان وسيلةً للسخرية من الواقع السياسي ومساءلة القوى التي تتحمل مسؤولية الهزيمة، إلى جانب مساءلة المجتمع ومواقفه منها. ولا تقتصر دلالة العنوان على المفارقة بين أجواء الحفلة ووقع الحدث، بل تتصل أيضاً بتحديد زمنٍ تاريخي بعينه؛ فذكر الخامس من حزيران يربط العرض بذاكرة الهزيمة، ويجعلها إطاراً لفهم ما يجري على الخشبة. وهكذا يوجّه العنوان المتلقي منذ البداية إلى قراءة العمل في ضوء التوتر بين المظهر الاحتفالي والحقيقة المأساوية.(محمد حمو، ٢٠١٣: ٢٧)

وتظهر دلالة هذا التوتر كذلك في حالة المخرج، الذي يبدو مرتبكاً بسبب تأخر العرض وموقف الجمهور الرافض لهذا التأخير. فالارتباك هنا لا يُقرأ بوصفه انفعالاً عابراً فحسب، بل يتشكّل داخل سياق العرض نفسه: جمهور ينتظر، وعرض متعثر، ومخرج يحاول ضبط الموقف .ويسهم هذا السياق غير اللغوي –أي ظروف الأداء وردود فعل الحاضرين– في بناء الحالة النفسية للشخصية، كما يطمس الحد الفاصل بين التوتر المسرحي والتوتر الذي يعيشه الجمهور. يتصاعد التوتر في الصالة قبل بدء العرض؛ إذ:

«بدأ المتفرجون يتذمرون ... ينطلق صفير من المقاعد الخلفية ... .» (ونوس، ج١، ١٩٩٦: ٢٤)

ثم يدخل المخرج إلى الصالة «المخرج: (بصوت مرتبك) ما أصعب ذلك! حقاً ما أصعب ذلك. لكن أرجوكم لا تسيئوا الظنّ بنا. وإن جاز أن يسمى الأمر خديعة، فنحن ضحاياها قبلكم.

متفرجون: ماذا حدث؟»(المصدر نفسه: ٢٥)

يمكن قراءة هذه العبارة في ضوء المناخ السياسي للمسرحية بوصفها صدىً لتجربة جماعية يشعر فيها الناس بأنهم وقعوا ضحايا تضليلٍ أو إخفاق. لكن من الأفضل ألا نجزم بأنها تشير مباشرةً إلى نكسة حزيران وحدها؛ فالسياق القريب هو تأخر العرض واحتجاج الجمهور، بينما يتيح

السياق العام للمسرحية أن تتجاوز هذه الواقعة إلى دلالة سياسية أوسع. ومن هنا تنشأ قوة المشهد من تراكب المستويين: أزمة العرض الآنية، وإيحاء الخديعة الجماعية في واقع الهزيمة.

ويكشف ردّ الجمهور: «ماذا حدث؟» (المصدر نفسه: ٢٥) عن غياب المعرفة بأسباب التأخير، وهو ما يفسّر التوتر، من دون أن يجعل المتفرجين بالضرورة متسرعين أو غير متفهمين؛ فالنص يصوّر استياءهم بوصفه استجابةً للموقف، ويتيح للمشاهد أن يلاحظ سرعة تصاعده. وحين يرفع المخرج صوته قائلًا: «الهدوء... أرجوكم الهدوء... سأشرح لكم كل شيء بالتفصيل» (المصدر نفسه: ٢٦)، ينتقل انفعاله من الارتباك إلى محاولة فرض النظام واستعادة السيطرة. ثم إن طلبه من الجمهور أن «يساعدوني على أداء هذه المهمة الشاقة» (المصدر نفسه: ٢٦) يكشف هشاشة موقعه واعتماده على المتفرجين؛ فهو لا يملك ضبط العرض وحده، بل يحتاج إلى تعاونهم كي يستمر. وهكذا يجعل ونوس التوتر النفسي للمخرج مرئياً عبر نبرة صوته وحركته ومخاطبته المباشرة للجمهور، ويحوّل ردود فعل الصالة إلى جزء من بناء الدلالة المسرحية.

يحاول المخرج احتواء توتّر الجمهور وتهيئته لمواصلة العرض، وفي أثناء ذلك يدخل عبدالغني، كاتب مسرحية "صفير الأرواح"، التي يُفترض تقديمها. ويؤدي هذا الدخول إلى إبطاء الانتقال نحو الحدث المركزي، لكنه يخلق في الوقت نفسه حالةً من الترقب؛ فالحوار بين المخرج وعبدالغني يثير تساؤلات المتفرجين بشأن طبيعة العرض وما سيُكشف لهم لاحقاً. كما يعكس الحوار اختلافاً في فهم وظيفة المسرح وطريقة تقديم الأفكار، وهو ما يظهر في ردّ المخرج الغاضب: «أنا لا أحتال. هذه أفكاري، ومن الطبيعي أن أعرضها بطريقتي المسرحية.» (المصدر نفسه: ٣٧) وتكشف نبرة الغضب هنا عن دفاعه عن حقه في اختيار الشكل المسرحي، بينما يضع السياق غير اللغوي–ولا سيما الانفعال وطريقة إلقاء العبارة– المتلقي أمام صراع يتجاوز مضمون الكلام إلى التوتر بين الشخصيات.

بعد هذا التمهيد، ينتقل العرض إلى مشهد الحرب، الذي انتظره المتفرجون، فيُسمع صوت المذيع من الكواليس معلناً اندلاعها، لكن المخرج يوجّه إلى أن تطغى صفارات الإنذار على صوته، ثم يدخل إلى الخشبة أشخاصٌ «يتحركون بقلق في كافة الاتجاهات»(المصدر نفسه: ٣٨) ويحوّل هذا التداخل بين الصوت والحركة الحربَ من خبرٍ يُروى إلى تجربةٍ حسية يعيشها المتلقي: فصوت المذيع يقدّم المعلومة، بينما تحجب الصفارات جزءاً منها، وتترجم حركة الأشخاص القلقة أثر الخطر في الأجساد. وهكذا يبني المشهد الترقب والاضطراب من خلال السياق السمعي والبصري، ويقرّب المتلقي من أجواء الحرب وآثارها النفسية.

مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ٢٠٢٦ المجلد ١٦/ العدد ١١

تسبق العرضَ مجموعةٌ من الإجراءات التي أعدّها المخرج، كما تدور حوارات مطوّلة بينه وبين عبدالغني وعبدالرحمن وأبي فرج وعزّت وغيرهم من الشخصيات. ولا يقتصر دور المخرج على إدارة هذه الحوارات، بل يتحدد موقفه تبعاً لما تفرضه مواقف الكلام وتدخلات الشخصيات؛ فتارةً يتحدث بهدوء، وتارةً يبدو عليه التوتر أو يضطر إلى التدخل لضبط مجرى الحوار. ويكشف هذا التفاوت في نبرته واستجاباته عن تغيّر حالته النفسية بتغيّر السياق، كما يبرز طبيعة موقعه بوصفه منظمًا للعرض وشخصيةً مشاركةً فيه في آنٍ واحد.

ثانياً: عبدالغني الشاعر

عبدالغني الشاعر هو كاتب مسرحية "صفير الأرواح" التي يجري إعدادها للعرض داخل المسرحية. وتتضح علاقته بالمخرج من خلال حوارهما الذي يجمع بين المشاكسة والاعتراض، مع احتفاظه بطابعٍ مهذّب. فعندما يفاجئه المخرج بقوله: «أنت أتيت مع هذا! يجيبه عبد الغني: لا أظن أنه ممنوع عليّ دخول المسرح.» (المصدر نفسه: ٣٠) ويكشف هذا التبادل عن توترٍ أو تحفظٍ بين الشخصيتين، لكنه يُظهر أيضاً ثقة عبدالغني بنفسه وحرصه على تأكيد حقه في الحضور، من غير أن يتحول الحوار إلى مواجهة صريحة.

ويبرز موقف عبدالغني من السفر جانباً آخر من شخصيته؛ إذ يقول: «لم أفكر إطلاقاً في السفر، ولم أكن شديد الخوف.» (المصدر نفسه: ٣١) ويمكن قراءة هذا القول بوصفه مؤشراً على قدرٍ من الثبات في مواجهة الخطر، ولا سيما في سياقٍ تهيمن عليه أجواء الحرب والقلق. غير أن دلالته لا ينبغي أن تُحصر في الشجاعة وحدها؛ فقد توحي العبارة أيضًا بطريقة عبد الغني في التعامل مع الخوف، أو برغبته في التمسك بمكانه وموقفه، بحسب ما تسنده بقية أقواله وأفعاله في المسرحية. ومن خلال اختلاف مواقف الشخصيات من السفر والبقاء، يكشف النص عن استجابات متباينة للأزمة: فبعضهم يختار الرحيل، فيما يصرّ آخرون على البقاء أو لا يجعلون الخوف سبباً للمغادرة. ويمنح هذا التباين شخصية عبدالغني دلالتها النفسية؛ إذ تتضح ملامحها في ضوء موقفها من الخطر ومن الجماعة المحيطة بها، لا عبر تصريحها وحده.

ثمّ يعرج عبدالغني ذاكرا قصة للمخرج فيها دلالات كبيرة على الوضع إذ قال، عبدالغني:" .. مرة اندلعت في قطر شقيق ثورة، تحمس لها شباب كثيرون هنا. قرر بعضهم السفر فعلا للمشاركة فيها، كان بين الذين سافروا شاب يحلم بأن يكون كاتبا أو زعيماً سياسياً أو نجماً سينمائياً لا فرق، وقد صار فيما بعد واحداً من أحلامه.. هذا الشاب حين وصل ورفاقه عاصمة القطر الشقيق، حجز معهم في الفندق، ودخل فورا إلى غرفته. خلع ثيابه، لبس بيجامته، وانكبّ على طاولته بضع ساعات كتب فيها ثلاثة عشر سطراً عن الثورة، ثم خرج بعدئذ يقرأ على رفاقه ما

كتب، وهو يتساءل بانبهار ودهشة، فيما إذا لم تكن الثورة قد اندلعت خصيصاً ليكتب هذه السطور، ويبدو أنه ظل فترة طويلة بعد ذلك يقرأ على أصحابه سطوره، ويطرح مندهشاً سؤاله." (المصدر نفسه: ٣٣)

تكشف الحكاية التي يرويها عبدالغني للمخرج عن نزعةٍ إلى تحويل الحدث العام إلى فرصةٍ لصناعة المجد الشخصي، فهو يسرد قصة شابٍ سافر للمشاركة في ثورة، لكنه ما إن وصل إلى عاصمة البلد حتى انصرف إلى كتابة ثلاثة عشر سطراً عنها، ثم قرأها على رفاقه متسائلاً بدهشة عمّا إذا كانت الثورة قد اندلعت خصيصاً كي يكتبها:

«عبدالغني: .. مرة اندلعت في قطر شقيق ثورة، تحمس لها شباب كثيرون هنا. قرر بعضهم السفر فعلا للمشاركة فيها، كان بين الذين سافروا شاب يحلم بأن يكون كاتبا أو زعيماً سياسياً أو نجماً سينمائياً لا فرق، وقد صار فيما بعد واحداً من أحلامه.. هذا الشاب حين وصل ورفاقه عاصمة القطر الشقيق، حجز معهم في الفندق، ودخل فورا إلى غرفته. خلع ثيابه، لبس بيجامته، وانكبّ على طاولته بضع ساعات كتب فيها ثلاثة عشر سطراً عن الثورة، ثم خرج بعدئذ يقرأ على رفاقه ما كتب، وهو يتساءل بانبهار ودهشة، فيما إذا لم تكن الثورة قد اندلعت خصيصاً ليكتب هذه السطور، ويبدو أنه ظل فترة طويلة بعد ذلك يقرأ على أصحابه سطوره ، ويطرح مندهشاً سؤاله.» (المصدر نفسه: ٣٣)

يحمل اختيار عبدالغني كلمتي "ثورة" و"القطر الشقيق" دلالةً تتجاوز الإخبار عن مكان الحادثة؛ فكلمة "ثورة" تحيل إلى التغيير والرفض، فيما توحي صفة "الشقيق" بقرب البلد المشار إليه وانتمائه إلى محيط عربي مشترك. وفي سياق المسرحية، يمكن أن تُقرأ الحكاية بوصفها تلميحاً إلى واقعٍ عربي يحتاج إلى وعي أبنائه ومشاركتهم، لا إلى الاكتفاء بالتعاطف معه من بعيد. غير أن مركز السخرية في الحكاية ليس الدعوة إلى المقاومة بحد ذاتها، بل التناقض بين خطاب المشاركة والفعل الفعلي: فالشاب يسافر تحت شعار المشاركة في الثورة، ثم ينصرف إلى كتابة بضعة أسطر عنها، ويجعل الحدث مناسبةً للحديث عن نفسه. ومن هنا، تلمّح الحكاية إلى أن الشعارات، مهما بدت حماسية، لا تكفي وحدها لإحداث التغيير؛ إذ تحتاج إلى وعيٍ بالواقع وإلى فعلٍ ينسجم مع المبادئ المعلنة، فالقراءة أمام الأصدقاء لا تعادل المشاركة في الحدث، كما أن التحدث باسم قضيةٍ لا يثبت وحده التزام صاحبها بها.

نجد عبدالغني ذلك الانسان المثقف الذي يطلع على مجريات الأحداث بدلالة اطلاعه على الجرائد ونشرات الأخبار، يتضح ذلك من خلال قوله:"(منتهى المرارة) أؤكد لك أني قرأت صباحاً الجريدة الرسمية، واستمعت إلى نشرات الأخبار الثلاث وكل التعليقات على الأنباء، تحاشيت

الحديث مع أيّ من المواطنين، ورفضت بإباء نقل الشائعات، مشيت على الرصيف، لم أنظر حول أو أمامي، عيناي مطرقتان في الأرض حتى أني أستطيع أن أصف لك بلاط الأرصفة في كل الشوارع التي عبرتها. فعلت ذلك كأي مواطن صالح. تلوّح بالواجب! ولكن هل تعتقد أني ممن يقصرون في تأدية الواجبات."(المصدر نفسه: ٣٥)

تكشف هذه العبارة جانباً مهماً من شخصية عبدالغني؛ فهو يقدّم نفسه بوصفه متابعاً دقيقاً للأحداث، إذ يقرأ الجريدة الرسمية فهو يتابع الأخبار، لكنه يتجنب سماع المواطنين، ويرفض الشائعات، غير أن هذا الانكفاء قد يجعله بعيداً عن نبض المجتمع. لذلك لا تُقرأ عبارته بوصفها دليلاً قاطعاً على وعيٍ فاعل، بل بوصفها خطاباً دفاعياً يكشف مرارته وحرصه على إثبات صلاحه، وربما يشي بالتوتر بين المعرفة النظرية والمشاركة العملية. وهكذا تسهم نبرة الشخصية وتفاصيل كلامها في رسم حالتها النفسية، وتتيح للمسرحية مساءلة معنى الواجب حين يُختزل في سلوكٍ فردي منضبط، من دون اتصالٍ فعلي بما يعيشه الناس.

يتّسم كلام عبدالغني بنبرةٍ من المرارة والأسى، وتكشف تفاصيله عن محاولةٍ للسيطرة على وقع الأخبار المقلقة، فهو يذكر أنه تحاشى الحديث مع المواطنين ورفض نقل الشائعات، ويمكن فهم ذلك بوصفه حرصاً على عدم ترويج أخبار غير موثوقة؛ كما قد يعكس، في سياق المسرحية، رغبةً في تجنّب مواجهة ما تثيره الأنباء من خوف وألم. غير أن النص لا يصرّح بأنه يعدّ الخبر نفسه شائعةً أو ينكر وقوعه، لذلك الأدق أن نقول إن سلوكه يوحي بالتردد أو التحفظ أمام الأخبار، لا إنه يرفض حقيقةً مؤكدة. وتكتسب عبارة "عيناي مطرقتان في الأرض" دلالتها النفسية من الصورة الجسدية التي ترسمها؛ فخفض العينين يوحي بالانكسار والثقل النفسي، فيما يربط وصف الأرصفة والمشي الطويل بين حالته الداخلية وحركته في الفضاء الخارجي. ثم ينتقل عبدالغني إلى تأكيد التزامه بواجباته، فيصف نفسه بأنه "مواطن صالح". ويكشف هذا التأكيد عن حرصه على إثبات موقفه أمام مخاطبه، لكنه يظلّ ملتبساً: أهو إعلانٌ عن إحساس بالمسؤولية، أم دفاعٌ عن الذات في لحظةٍ يشعر فيها بالعجز أو الاتهام؟ هذا الالتباس هو ما يمنح كلامه عمقه، إذ يجمع بين الأسى والرغبة في الحفاظ على صورة المواطن الملتزم.

يفاجئ صوتُ الانفجارات المنبعث من الكواليس الحاضرين، ويكشف ردّ فعل عبدالغني عن اضطرابه إزاء تطوّر العرض، فبعد هذا الانزعاج، يلتفت إلى المخرج قائلاً: «أوه ...لا تغضب، لا تغضب، أردت فقط أن أعترف لك بالذكاء»، ثم يهزّ رأسه ويضيف: «من الأفضل أن نتابع، أعتقد أننا سنطيل عليهم أكثر مما تصورت.» (المصدر نفسه: ٣٨) ويجمع كلامه بين الاعتراف بقدرة المخرج على إدخال المؤثرات المفاجئة وبين محاولة استعادة هدوئه ومواصلة

العرض. وتوحي دهشة عبدالغني بأنه لم يكن يتوقع هذا التطور المسرحي على النحو الذي وقع، كما تكشف عبارته الأخيرة عن وعيه بتأثير التأخير والتصعيد في صبر الجمهور. لكن ينبغي ربط هذا الاستنتاج بما يسبق المشهد ويتلوه، لأن الحوار وحده لا يثبت تماماً أنه لم يكن مطلعاً على ما سيحدث. وتكمن أهمية الموقف في أنه يُظهر كيف تؤثر المفاجأة السمعية في الحالة النفسية للشخصية، وكيف يصبح صوت الانفجار عنصراً درامياً يربك الشخصيات والمتلقين معاً ويدفع العرض إلى مرحلة جديدة.

ينتقل المشهد إلى تصوير الجنود في مواجهة القصف؛ فبينما «يتفرقون مذعورين في كل الاتجاهات، يبقى الجنود الأربعة منتَصبين في عرض الساحة كالشواهد، عيونهم لا ترف، ووجوههم الترابية يغمرها الهدوء والطمأنينة، فيما تتساقط القنابل وتنتشر الحرائق.»(المصدر نفسه: ٦٢) ويقوم المشهد على تضادٍّ بصري واضح بين حركة الهلع من جهة، وثبات الجنود من جهة أخرى، فيجعل أجسادهم محور الصورة المسرحية. وتكتسب لغة الجسد هنا دلالةً رمزية؛ فثبات الجنود وعدم رفّة عيونهم يوحيان بالصمود ومواجهة الخطر، بينما يضفي وصف وجوههم بالترابية صلةً بالأرض التي يدافعون عنها. كما أن تشبيههم بالشواهد يستحضر في آنٍ واحد معنى الثبات وظلّ الموت، فيمنح الصورة طابعاً مأساوياً لا يختزلها في البطولة وحدها. ومن خلال هذه المفارقة، يجمع المشهد بين الإعجاب بثبات الجنود والتذكير بكلفة الحرب وما تحمله من تهديدٍ بالموت.

يتبدّى شعور عبدالغني بالخيبة والإنهاك في وصفه: إذ يقول:" (مطرق الرأس، صوته خافت) هززت رأسي. (ما من حوار بينهما. كل يسوق حديثه متجاهلا الآخر، ومتوجها إلى المتفرجين، أحياناً يتداخل الحديثان أو يتقاطعات، ويبدو المخرج دائما متذمراً من كلام الآخر.)" (المصدر نفسه: ٦٨)

ويعزّز خفض الرأس وخفوت الصوت صورةَ الانكسار أو السأم لدى عبدالغني، في حين يعبّر تذمّر المخرج عن ضيقه من مسار الحديث. أما توجه الشخصيتين إلى المتفرجين، فيحوّل الجمهور إلى شاهد على تعثّر التواصل، ويتيح له أن يتأمل هذا الانقطاع بدل أن يتلقى حواراً منسجماً. لذلك يمكن قراءة المشهد بوصفه نقداً لغياب الإصغاء والحوار، لكن من الأدق ألا نعمّم هذه الصفة على الجمهور كله؛ فالإرشادات تصف أساساً علاقة عبد الغني بالمخرج وطريقة حديثهما أمام المتفرجين، ولا تثبت وحدها أن الجمهور لا يحترم الرأي الآخر أو لا يتقبّل ما يجري.

يدور حوار بين عبدالغني والمخرج حول أهل القرية الذين يصفهم المخرج بأنهم يعيشون في عالمهم البسيط، وأنهم وحدهم يختارون مصيرهم. لكن عبدالغني يعترض على هذا التصوير، ويردّ بعبارة تحمل نبرةً تهكمية: «بالتأكيد، لا تريد في قريتك جبناء.»(المصدر نفسه: ٤٩) ويكشف هذا الرد عن خلافٍ بين الشخصيتين في طريقة النظر إلى أهل القرية: فالمخرج يقدّمهم بوصفهم أصحاب قرار، بينما يلمّح عبدالغني إلى أن وصفهم بالشجاعة قد يخفي حكماً مسبقاً أو رغبةً في تقديم صورة مثالية عنهم. وبذلك يثير الحوار سؤالاً عن حدود حرية الاختيار حين تكون الشخصيات واقعةً تحت ضغط الخوف والظروف المحيطة. وفي هذا الإطار، يمكن قراءة المسرحية بوصفها محاولةً لمساءلة آثار الهزيمة والاستبداد، واستنهاض الوعي والدعوة إلى تغيير الواقع ومقاومته، غير أن هذه الفكرة تحتاج إلى إحالةٍ مرجعية أو إلى ربطها بشواهد أخرى من المسرحية، لذلك أضف مصدراً مناسباً في موضع الإحالة الفارغ. (علي عمار، ١٩٩٩: ١٠٣-١٠٤)

وتظهر سرعة ملاحظة عبدالغني في حواره مع المخرج، حين يقول: «الآن يظهر الجنود القتلى فيما أحسب. المخرج: بالضبط، كأنّك تقرأ أفكاري.» (المصدر نفسه: ٥٩)

وتدلّ هذه الإجابة على أن عبدالغني يتابع تطور العرض ويفهم إشاراته الدرامية، كما تكشف عن تقاربٍ مؤقت بينه وبين المخرج في قراءة المشهد. ويمكن وصف ذلك بأنه دقة في الملاحظة واستنتاج لما يُعدّ للعرض، مع تجنّب الجزم بأنه يعرف ما سيحدث مسبقاً؛ فالحوار يدل على سرعة التقاطه لمؤشرات المشهد، لا على علمه التام بمسار الأحداث.

ثالثاً: الفلّاح

يظهر الفلّاح للمرة الأولى في حالةٍ من الذعر، وهو يلهث مردّداً: «لا يعلم إلا الله ما يحدث ... النار ...النار... فليرحمنا العلي القدير. رأيتها تملأ الأفق، ويحجب دخانها السماء.»(المصدر نفسه: ٥١) وتكشف عبارته الأولى عن عجزه عن استيعاب ما يجري أو الإحاطة به؛ فالمشهد يفوق قدرته على الوصف، فيلجأ إلى الدعاء، فيما يختزل تكرار كلمة "النار" إدراكه المصدوم في صورة الخطر الماثل أمامه، كما أن اللهاث والتكرار، بوصفهما علامتين أدائيتين، يجعلان الخوف محسوساً على الخشبة، لا مجرد فكرة يرويها الفلّاح.

ويتعمّق هذا الأثر حين يروي ما جرى له في طريقه إلى أرضه، فقد خرج باكراً ليعزقها، ولم يظنّ أن دويّاً أو طلقات الرصاص ينذران بخطر كبير، فواصل عمله قبل أن يرى الطائرات فوق رأسه. ويصفها:

«الفلاح: (متابعا في الوقت نفسه) بكرت هذا الصباح إلى أرضي، كان يجب أن أعزقها ...

الفلاح: (دون أن يتوقف) سمعت دوياً وطلقات الرصاص، لم أعتقد أن ذلك خطير، قلت أسرع في عملي، ثم أعود إلى بيتي، لكن الطائرات.. حلمك يا رب.. رأيتها فوق رأسي تخطف الجو. كالطيور السوداء الغاضية تخطف الجو، ارتجفت الأرض وكذلك الأقدام. فليرحمنا الله، من يجرؤ على البقاء بعد ذلك . النار.. بعيني رأيتها تلتهم كلّ شيء، الأخضر واليابس.» (المصدر نفسه: ٥٢)

كما يوحي تتابع الأفعال والصور بسرعة الصدمة: من سماع الدوي والطلقات، إلى رؤية الطائرات، فارتجاف الأرض والأقدام، ثم اتساع النار. وهكذا تتشكل الحالة النفسية للفلّاح عبر كلامه المتقطع، ولهاثه، وتكراره، وصوره الحسية؛ فهو لا يصف الحدث من موقع المراقب الهادئ، بل يستعيده بوصفه تجربةً مباشرة من الخوف والذهول، ويمنح هذا المنظور المسرحية صوتاً مدنياً ريفياً يبيّن أثر الحرب في الإنسان البسيط وعلاقته بأرضه.

يكشف السياق عن ذهول الفلّاح وذعره أمام هجومٍ باغته وهو منشغل بعمله اليومي، ولم يتوقع أن يتحول دويّ الطلقات إلى قصفٍ يهدد قريته وأرضه. ولا يلزم تفسير عدم توقعه للخطر بوصفه غفلةً أو تقصيراً؛ فالمشهد يبرز، بالأحرى، مباغتة الهجوم وحدود قدرة الفرد على الاستعداد لما لا يتوقعه. ومن خلال خوف الفلّاح وانكساره، يصوّر النص أثر العنف في المدنيين وفي علاقتهم بأرضهم، كما يلمّح إلى أن حماية المجتمع مسؤولية تتجاوز الفرد وحده، وتتطلب وعياً واستعداداً جماعيين. وهكذا لا يكتفي المشهد بإظهار الألم بعد وقوع الكارثة، بل يفتح سؤالًا حول شروط الحماية ومواجهة الخطر قبل استفحاله.

رابعا: المختار

يظهر المختار بعد احتراق البساتين وسقوط بعض الجنود، وسط أجواءٍ يسودها التذمر واختلاط الأصوات وتباين الآراء بشأن ما ينبغي فعله. فبين من يدعو إلى البقاء والمقاومة، ومن يرى أن الأهالي لا يملكون السلاح، ومن يطالب بحماية من بقي من الناس، تتصاعد الفوضى ويصعب الوصول إلى قرارٍ مشترك. عندئذٍ يتدخل المختار محتدًّا:« يا جماعة.. دعونا نتشاور بهدوء، إذا ظل كل واحد يتكلم على هواه فلن نقرر شيئاً ..

أصوات: فعلا لنتشاور بهدوء.

–سكوت.

– لا نستطيع أن نتلكأ.

– لكن بستاني يحترق.

– سيحرق كل شيء والله وحده يعلم ما يحدث.

مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ٢٠٢٦ المجلد ١٦/ العدد ١١

المختار: يا جماعة ما نفع هذه الضجة؟ دعونا نتدبر الأمر بحكمة وروية.» (المصدر نفسه: ٥٣-٥٤)

ويكشف تدخّله عن محاولته ضبط النقاش وتنظيمه، لكن نبرة الاحتداد تشير إلى أن التوتر المحيط به قد انتقل إليه أيضاً. فالمختار لا يواجه خطر الهجوم وحده، بل يواجه كذلك انقسام الجماعة وصعوبة التوفيق بين خياراتها: المقاومة رغم نقص السلاح، أو الانسحاب، أو التركيز على حماية المدنيين. ومن ثمّ، يغدو المشهد صراعاً بين مواقف متباينة تفرضها الأزمة، لا مجرد خلافٍ بين شخصيات؛ وتظهر الحالة النفسية للمختار في التناقض بين دعوته إلى الهدوء وانفعاله الواضح. ويبرز المختار هنا بوصفه شخصيةً تتحمل مسؤولية جماعية في لحظة أزمة؛ فهو يحاول تهدئة الأصوات ونقل الجماعة من الانفعال إلى التشاور، غير أن دعوته إلى الحكمة والروية تصطدم بإلحاح الحدث: فالنار مستمرة، والوقت يمر، وأهالي القرية يخشون خسارة ممتلكاتهم وحياتهم. ومن ثمّ، لا تكمن دلالة المشهد في تقديم المختار حكيماً فحسب، بل في إظهار صعوبة إدارة الأزمة حين تتعارض الحاجة إلى التروي مع ضرورة اتخاذ قرار عاجل.

بعد أن يطلب المختار الهدوء، يلتفت إلى عبدالله ويسأله: «ماذا تريد أن نقول؟» فيجيبه عبدالله: «واضح ما أريد يا مختار، معتدون يهاجمون أرضنا وبيوتنا. ماذا تريد أن نفعل؟»(المصدر نفسه: ٥٤) ويكشف الحوار عن اختلافٍ جوهري في تقدير الموقف: فعبدالله يرى أن الاعتداء يستدعي المقاومة، بينما ينشغل المختار بما يمكن أن يترتب على المواجهة من خسائر في صفوف الأهالي.

وتتصاعد حدّة الخلاف حين تدعو بعض الأصوات إلى القتال، بينما يعبّر صوتٌ آخر عن أولوية حماية الأطفال بقوله: «الأرض غالية، ولكن أطفالنا أغلى». ويردّ عبد الله بصوت جهوري: «بدأت تفوح رائحة الجبن والمذلّة.»(المصدر نفسه: ٥٤) وتكشف هذه العبارات عن انقسام الجماعة بين التمسك بالأرض ومقاومة المعتدين، وبين الخوف على المدنيين والرغبة في تجنّب مزيدٍ من الخسائر. أما وصف عبد الله للموقف بالجبن، فيعبّر عن حماسته ورفضه التراجع، لكنه يكشف أيضاً عن حدّة حكمه على من يقدّم سلامة الأهالي على المواجهة.

يتصاعد الخلاف بين المختار وعبدالله حين يسأل الأخير مستنكراً: «لِمَ التردد يا مختار؟ وضعنا أوضح من مئذنة الجامع. العدو يريد أن ينتهك حرمة أرضنا وبيوتنا، هل ندير له ظهورنا، هل نطلق سيقاننا للريح؟» فيجيبه المختار: «وكم نستطيع أن نصمد؟ لا أسلحة لدينا وعددنا ضئيل كما ترى.» (المصدر نفسه: ٥٧) ويكشف الحوار عن اختلافهما في تقدير الواجب وحدود القدرة:

فعبدالله يقدّم الدفاع عن الأرض بوصفه موقفاً لا يحتمل التردد، بينما يحتكم المختار إلى اختلال ميزان القوة وخطر تعريض الأهالي للهلاك.

وتظهر مواقف الجماعة من خلال حركة الشخصيات وأصواتها؛ إذ يلتف بعضهم حول المختار مؤيدين رأيه بعبارات مثل: «هذا هو التهور، ولا نريد أن ننتحر»، ولنفكر بالمستقبل»(المصدر نفسه: ٥٧) ولا يقتصر هذا الالتفاف على تأييد لفظي، بل يمنح موقف المختار حضوراً جماعياً داخل المشهد، في مقابل اندفاع عبدالله نحو المقاومة، أما بدء المختار بقوله: «في رأيي ...أننا مجبرون على...»(المصدر نفسه: ٥٧) فيوحي بتردده أو بصعوبة التصريح بالقرار، ويمكن أن يُقرأ بوصفه أثراً لضغط الجماعة وثقل المسؤولية، مع الرجوع إلى تتمة الحوار لتحديد موقفه بدقة. يقاطع عبدالله المختار محتدّاً: «قرارك هنا الفرار يا مختار.»(المصدر نفسه: ٥٧) ويشتدّ الخلاف حين يلتف بعض الحاضرين حول عبدالله مؤيدين موقفه، بعد أن ظهر قبل ذلك مؤيدون لرأي المختار، وتكشف هذه الحركة المسرحية عن أن الجماعة ليست كتلةً واحدة، بل تتوزع بين مواقف متباينة إزاء الخطر: فريق يقدّم حساب القدرة وحماية السكان، وفريق يرى في الانسحاب تخلياً عن الأرض ومواجهةً لا بد منها. كما يكشف اتهام عبدالله للمختار بالفرار عن تصاعد الانفعال وتحول النقاش من تبادل الحجج إلى الطعن في دوافع الطرف الآخر. ولا يدل التفاف بعض الناس حول عبدالله على أنهم يرفضون التفكير أو التروي بالضرورة؛ بل يبيّن أن موقف المقاومة يجد مؤيدين داخل الجماعة، مثلما يجد موقف المختار مؤيدين له. وهكذا يصوّر المشهد توتر الأهالي وصعوبة الوصول إلى قرار مشترك، ويجعل الخلاف حول المقاومة والانسحاب تعبيراً عن أزمةٍ نفسية واجتماعية فرضها خطر الحرب.

يردّ المختار غاضباً على اتهام عبدالله، مؤكدّاً أنه لا يفرّ، ثم يعلّل موقفه بقوله: «لكني مسؤول. يجب أن أفكر بأرواح الناس، وحماية الأطفال والنساء.»(المصدر نفسه: ٥٨) ويكشف انفعاله عن شعوره بأن موقفه فُهم على أنه جبن، بينما يراه هو قراراً نابعاً من المسؤولية. فالمختار لا ينكر ضرورة مواجهة الخطر، لكنه يرفض الاندفاع إليها من دون تقدير الإمكانات وما قد يترتب عليها من خسائر في أرواح الأهالي.

وتتبع أهمية موقفه من التوتر بين واجبين: الدفاع عن الأرض، وحماية من لا يملكون القدرة على القتال، ولا سيما الأطفال والنساء. لذلك لا يصح اختزال موقفه في التردد، كما لا يصح اختزال موقف عبد الله في التهور؛ فكلٌّ منهما يستند إلى تصورٍ مختلف للمسؤولية في لحظة الخطر. يرى عبدالله أن تأخير القرار قد يتحول إلى انسحاب، بينما يرى المختار أن القرار المتعجل قد

يعرّض الناس للهلاك. ويكشف هذا التعارض عن مأزق الجماعة حين تضطر إلى الاختيار بين المقاومة بإمكانات محدودة، والانتظار أو الانسحاب مع ما يحمله ذلك من تبعات.

ومن خلال اختلاف ردود الفعل، يصوّر ونوس اضطراب الناس وصعوبة اتخاذ قرار جماعي في غياب قيادةٍ تحظى بتوافقهم. ولا يقتصر المشهد على إدانة أحد الموقفين، بل يبرز كيف يؤدي الخوف وضيق الوقت وتفاوت تقدير المخاطر إلى الانقسام. ويمكن قراءة هذا الانقسام بوصفه علامةً على ضعف القدرة على مواجهة العدو حين يتحول الخلاف إلى صراعٍ يعطّل القرار؛ غير أن هذه النتيجة ينبغي ربطها بما يتطور إليه الحدث، لا تقديمها حكماً عاماً منفصلاً عن المشهد. على الرغم من حدّة الخلاف بين المختار وعبدالله، تكشف الأحداث اللاحقة أن اختلافهما لم يلغِ رابطة الانتماء والتضامن بينهما. فعندما يدعو المختار أهل القرية إلى الاجتماع، يقترب ثلاثة رجال من جماعة عبدالله، وقد تلطخت أيديهم وثيابهم بالدم، ويتحدثون «بهدوء ينضح حزنًا وغضبًا مقهورًا. يقول الأول: «ذبحت زوجتي يا عبد الله، والثاني: ذبحت ابنتيَّ الصبيتين يا عبد الله، والثالث: ذبحت أهلي يا عبد الله.»(المصدر نفسه: ٦٤)

تكشف هذه العبارات المقتضبة عن فداحة الخسارة؛ فتكرار كلمة "ذبحت" يجعل الفاجعة مباشرةً وصادمة، فيما يربط نداء "يا عبدالله" بين المصيبة الفردية والجماعة التي تواجهها. أما الدم على الأيدي والثياب، فيحوّل أثر العنف إلى صورة مرئية على الخشبة. ولا يقتصر المشهد على إظهار وحشية الهجوم، بل يبيّن ما يخلّفه من حزنٍ وغضبٍ وعجز لدى الأهالي، ويمنح قرار المقاومة ثقلاً إنسانياً ملموساً.

وفي هذا السياق، تتضح استجابة المختار من خلال دعوته أهل القرية إلى الاجتماع، ثم من خلال موقفه من عبدالله ورجاله رغم الخلاف السابق. فعندما يسأل عبدالله: «أهي كلمة أخيرة؟ ويجيبه هو والرجال بصوتٍ واحد: لم يبق سواها. يا مختار، يردّ المختار: فلتشملكم عناية الله إذن، ولنتعانق، ثم يعانقهم واحداً واحداً.» (المصدر نفسه: ٦٧) ويكشف هذا الفعل الجسدي عن تجاوز الخصومة الشخصية، وعن بقاء المودة والتضامن رغم اختلاف الرأي. فالمختار لا يتخلى عن قلقه على الناس، ولا يمحو الخلاف، لكنه يقرّ بقرارهم ويعبّر عن ارتباطه بهم عند لحظة مفصلية. وهكذا ينتقل المشهد من الانقسام حول كيفية المواجهة إلى الاعتراف بوحدة المصير، من غير أن يجعل العناق حلّاً للخلاف أو يمحو الخسائر. وتُبرز هذه النهاية أن الشخصيات، على اختلاف مواقفها، تواجه خطراً واحداً وتتحمل تبعاته معاً.

خامساً: عبدالله

يُقدَّم عبدالله بوصفه شاباً شجاعاً، مندفعاً بدافعٍ وطنيّ للدفاع عن بلده الذي تعرّض للحرب والدمار، وما يصاحبهما من قتلٍ للنساء والأطفال وانتهاكٍ للأرض. ويغدو هذا المشهد، في دلالته الإنسانية، قريباً مما تشهده غزة اليوم. كما أن انتماء عبدالله إلى القرية التي تعرّضت للهجوم يعمّق صلته بالحدث، ويجعل تفاعله معه مشحوناً بالحرقة واللوعة. ومن ثمّ، يتبلور بوصفه رمزاً للصمود والتضحية في سبيل الوطن؛ فالشخصية تُستشفّ من أفعالها وسلوكها، إذ تقول هذه الأفعال الكثير عن دوافعها والغايات التي تسعى إلى تحقيقها: «أفعال الشخصيات وسلوكها هي التي تولّد الانطباع عنها، ومن خلالها تصبح مفهومة من غاياتها التي تسعى إلى تحقيقها.»(صالح، ٢٠٠٧: ٧٣)

ويظهر الموقف الأول لعبدالله في حواره مع المختار، الذي سبق الحديث عنه، فمنذ هذا الحوار تتضح ملامح شخصيته: القوة والثبات والاستعداد للتضحية، إلى جانب رفض الجبن والتراجع، ويغدو عبدالله بذلك ممثّلاً لشريحة من الشباب الذين يهبّون للدفاع عن وطنهم، حتى لو اقتضى الأمر بذل أرواحهم.

يقول عبدالله: «لِمَ التردّد يا مختار؟ وضعنا أوضح من مئذنة الجامع. العدو يريد أن ينتهك حرمة أرضينا وبيوتنا؛ هل ندير له ظهورنا؟ هل نطلق سيقاننا للريح؟»(ونوس، ج١، ١٩٩٦: ٥٧)

يكشف هذا الموقف، منذ الوهلة الأولى، عن طبيعة عبدالله وموقفه من العدوان، فاستفهامه «لِمَ التردّد يا مختار؟» لا يبدو استفهاماً هادئاً بقدر ما ينطوي على نبرة حادّة، توحي بالانفعال والتوتر وبما يعتمل في داخله من غضب إزاء ما يجري. كما أن توالي الأسئلة الاستنكارية – «هل ندير له ظهورنا؟ هل نطلق سيقاننا للريح؟» – يبرز رفضه القاطع للانسحاب، ويحوّل الحوار إلى دعوة صريحة للمواجهة والدفاع عن الأرض والبيوت.

ويبدأ عبد الله بالتشكيك في قرار المختار، إذ يقول :«قرارك إذن هو الفرار يا مختار .«ثم يضيف: من يتخلّى عن أرضه لأول معتدٍ لا يكون جديراً بها.»(المصدر نفسه: ٥٨)

تكشف كلمات عبدالله عن ضميرٍ حيّ لا تحكمه مصلحة شخصية أو طموح إلى منصب، بل يدفعه إحساس عميق بالمسؤولية الوطنية والاستعداد للتضحية، فهو شاب في ريعان العمر، يضع الدفاع عن الوطن فوق ملذات الحياة ومغرياتها، ويقدّم روحه فداءً له. ومن خلال هذه الشخصية، يصوغ ونّوس نموذجًا للشباب المستعد لبذل الغالي والنفيس دفاعاً عن أرضه؛ فالتضحية بالنفس هي أسمى مراتب البذل.

في المقابل، يدعو المختار، كما تقدّم، إلى التريّث والتعقّل قبل اتخاذ القرار. فالفارق العسكري الكبير بين أهل القرية والعدو يدفعه إلى تقدير العواقب، كما أن مسؤوليته عن حماية النساء والأطفال وسائر من بقي من أبناء القرية تجعله حريصاً على صون أرواحهم. ومن هنا ينشأ التباين بين الشخصيتين: عبدالله يجعل الصمود والدفاع عن الأرض أولويةً لا تقبل التراجع، بينما ينطلق المختار من واجب الحماية وضرورة الموازنة بين المقاومة وما قد تجرّه من مخاطر على أهل القرية.

يقول المختار: «إننا نخرج الآن لنعود منظّمين مستعدين للقتال.

عبدالله: حجّةٌ تضيع بها أوطان وبلاد.

المختار: يجب أن نفكّر بالمستقبل. لا يحقّ لنا أن ننتحر دون فائدة. نؤمّن على أطفالنا ونسائنا، ثم نعود إلى معركة أخفّ حملاً وأحسن تسليحاً.

عبدالله: ليس للجبن سبعة أسماء. يا للعار!» (المصدر نفسه: ٥٩)

يتّضح من هذا الحوار تباين المنطلقات بين الشخصيتين، فعبدالله يرفض الانسحاب رفضاً قاطعاً، ويرى فيه جبناً وهزيمةً وتخلّياً عن مواجهة العدو؛ لذلك يختزل حجج المختار في عبارة «حجّة تضيع بها أوطان وبلاد»، ويواجهها بوصفها تبريراً للتراجع .وتكشف حدّة ردوده عن اعتزازه بالصمود وحرصه على الدفاع عن الأرض، كما تجعل منه صورةً لعنفوان الشباب واستعداده للتضحية. غير أن هذا الموقف، بما ينطوي عليه من اندفاع، يصطدم بحسابات المختار العملية ومسؤوليته عن حماية أهل القرية، ولا سيما الأطفال والنساء. ويتقدّم شابّ من بين الجمع ليواجه عبدالله بالرأي، من غير أن ينتقص من شجاعته أو نبل موقفه:

«شاب: (يتميز عن الجمع ويقف في مواجهة عبدالله) نعرف أن موقفك نبيل مليء بالرجولة. لو أن الظروف تختلف لما جاز أن نخالفك الرأي، لكن انظر كيف تدور الأحداث. (يسمع دوي) يباغتنا عدو غادر قوي، ونحن لا نملك ما نحارب به. لو بقينا سنموت جميعاً ولا يبقى أمل. لو انسحبنا الآن، سنحفظ الحياة للأطفال وأرحام النساء، سيبقى ضوء، سنبقى نحن، ولن تكون تلك نهاية الزمن.» (المصدر نفسه: ٥٩)

لا ينطوي كلام الشاب على رفضٍ لمبدأ المقاومة أو انتقاصٍ من موقف عبدالله؛ بل يقرّ بنبله، ويرى أن توقيت المواجهة وظروفها لا يخدمان هذا الخيار. فاختلال موازين القوة وقلّة السلاح يجعلان البقاء، في تقديره، أقرب إلى الهلاك الجماعي منه إلى مقاومة مجدية، بينما يتيح الانسحاب حماية من تبقّى من أبناء القرية والإبقاء على أمل العودة إلى القتال. وهكذا يطرح الحوار رؤيتين متعارضتين للمقاومة: رؤية عبدالله التي تجعل الثبات أمام المعتدي واجباً لا يقبل

التراجع، ورؤية المختار والشاب التي تربط المواجهة بحساب القدرة على حماية الناس واستمرار المقاومة. لكن هذه الحجة لا تبدّد غضب عبدالله ولا تثنيه عن موقفه؛ بل يزيده النقاش انفعالًا، فيردّ مستنكرًا:

«عبدالله: نختبىء في أحضان نسائنا، وندير للعدو ظهورنا هذا ما تريده، لا أكون رجلاً لو قبلت لنفسي هذه المذلة ... ياللعار! يهاجمون بيوتنا وأراضينا فنتركها لهم.» (المصدر نفسه: ٥٩)

في هذا الردّ، يصوّر عبدالله الانسحاب بوصفه إذلالاً وتخلّياً عن الأرض، ويستند إلى لغة انفعالية حادّة تستثير مشاعر الجماعة وتضغط عليها أخلاقيّاً. كما يكشف قوله «لا أكون رجلاً لو قبلت لنفسي هذه المذلّة» عن ارتباط موقفه بمفهوم الشرف والرجولة، لا بمجرد تقدير عسكري لموازين القوة. وبذلك يتصاعد التوتر الدرامي بين واجب المواجهة، كما يراه عبدالله، وواجب حماية أهل القرية، كما يراه المختار ومن يؤيده.

لا تجدي مع عبدالله الحجج الداعية إلى الانسحاب أو تأجيل القتال؛ إذ يبدو أن فكرة التراجع تستثير فيه غضباً متصاعداً، حتى كأن ناراً تضطرم في داخله. ويتضح ذلك في ردوده على المختار وسائر المتحاورين، ثم يبلغ موقفه ذروته حين ينتقل من الكلام إلى الفعل، فيتقدّم القوم داعياً إياهم إلى المقاومة:

«عبدالله: أعراضنا هي قيودنا، فلنتحرر منها ومن العار. اتبعوني. (يمشي أمام رجاله الذين يتبعونه).» (المصدر نفسه: ٦٠)

بهذا المشهد ينتقل عبدالله من مرحلة التنظير إلى المبادرة العملية، ويغدو تقدّمه أمام الرجال تجسيداً لموقفه الداعي إلى المواجهة، غير أن مشهد المسير لا ينتهي إلى تماسك الجماعة؛ إذ يشتدّ القصف، وتتفرّق الجموع بحثاً عن ملجأ. ويرسم ونّوس، عبر هذا التحوّل، مشهداً تتجاور فيه الحماسة والخوف، ويختبر فيه الفعلُ الشعاراتِ المعلنة. فحين يواجه الناس خطر القصف المباشر، تتباين استجاباتهم: يثبت بعضهم، فيما يفرّ آخرون طلبًا للنجاة. ومن هنا يمكن قراءة المشهد بوصفه كشفاً للفارق بين الدعوة إلى التضحية والقدرة على الثبات عند وقوع الخطر، كما يمكن أن يُقرأ بوصفه تأكيدًا عمليّاً لمخاوف المختار من اختلال ميزان القوة؛ فمواجهة الطائرات بما تملكه القرية من إمكانات محدودة تبدو شديدة الصعوبة. وتتجلّى حالة الذعر في وصف حركة الجمع:

«يتفرّقون مذعورين في جميع الاتجاهات، ويشتدّ قصف الطائرات...» (المصدر نفسه: ٦٢)

لا ينفي هذا التفرّق بالضرورة شجاعة عبدالله أو صدق قناعته، لكنه يضعهما أمام واقع الحرب القاسي، ويبرز الفجوة بين إرادة المقاومة والخوف الذي يفرضه القصف على الجماعة. كما يدفع

المشهد القارئ إلى التساؤل عن حدود البطولة الفردية حين لا تسندها قدرة جماعية أو وسائل كافية للمواجهة. وعلى الرغم من تفرّق الناس، يظلّ عبدالله مشدوداً إلى فكرة المواجهة، ويعبّر عن غضبه بعبارات مشحونة بالانفعال:

«عبدالله: (صوته كدخان الحرائق) سأريهم أولاد الزانية ... سأريهم.

عبدالله: فليصلوا إذن قبل أن يتفجر قلبي، ويتفتت.» (المصدر نفسه: ٦٤)

وتحوّل صورة صوته، المشبّه بدخان الحرائق، غضبه إلى مشهد حسّي يوحي بالاحتراق والاختناق، فيما تكشف عبارته عن قلبٍ يكاد ينفجر من شدّة الغيظ والاضطراب. وهكذا لا يظهر عبد الله في هذه اللحظة رمزاً للصمود وحده، بل شخصيةً تتداخل فيها الشجاعة مع الانفعال، وتتصارع في داخلها الرغبة في الانتقام مع وطأة العجز أمام قوة العدو.

سادساً: الشيخ

لا تحتلّ شخصية الشيخ موقعاً محوريّاً في الأحداث، ولا تتجاوز مواقفها عدداً محدوداً، غير أنّ حضورها يكتسب دلالة من طريقة استجابتها للخطر. ففي قوله: «يا رحمن ارحم. أعتصم ببيتك، وأنتظر موتي مسبّحاً بحمدك.» (المصدر نفسه: ٦١) يبدو الشيخ منسحباً من مواجهة ما يجري، مستعيضاً عن الفعل بالدعاء وانتظار الموت. ويكشف هذا الموقف عن حالة من الخوف والاستسلام، كما يبرز التناقض بين حضوره الديني المفترض وعجزه عن تقديم موقف عملي يساند أهل القرية في محنتهم.

وقد يُقرأ هذا التصوير بوصفه نقداً من ونّوس لنموذج رجل الدين المنعزل عن واقع الناس، أو لمن يكتفي بالشعارات والطقوس حين تستدعي الظروف موقفاً مسؤولاً، غير أنّ المشهد، بمفرده، لا يكفي للجزم بأن الكاتب يستهدف رجال الدين عموماً أو يصف الشيخ بالنفاق؛ والأدقّ أن يُقال إنّه يصوّر شخصيةً تتسم بالانسحاب والاتكالية، ويترك للقارئ تقدير التباين بين قولها وسلوكها.

وتتضح المفارقة في اقتران ذكر الله بانتظار الموت من غير محاولة لمساندة الآخرين أو المشاركة في اتخاذ موقف. فالآية الكريمة: ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾ (آل عمران: ١٦٩) تمنح الشهادة منزلةً دينية، لكنها لا تجعل الخوف أو الدعاء وحدهما دليلاً على موقف مقاوم؛ لذا ينبغي التمييز بين الإيمان بقيمة التضحية وبين طريقة تجسيد الشخصية لهذا الإيمان. وفي هذا السياق، يوحي موقف الشيخ بأن خطابه التعبّدي لم يتحوّل إلى فعل أو إسناد للناس، وهو ما يتيح قراءةً نقديةً لشخصيته من دون تعميم الحكم على رجال الدين أو اختزال موقفهم جميعاً في نموذج واحد.

ثامناً: عبد الرحمن:

يُدخل سعد الله ونّوس شخصية عبدالرحمن إلى فضاء العرض، فتبدأ مرحلة جديدة من السرد المسرحي، تتداخل فيها الحكاية مع واقع المتفرّجين. وبظهور عبدالرحمن من الصالة، لا يعود الجمهور متلقياً للأحداث فحسب، بل يصبح جزءاً من المشهد؛ إذ يتوجّه إليه الرجل مباشرةً بالسؤال، فيُكسر الجدار الرابع وتُفتح مساحة للحوار بين الشخصيات والجمهور.

تتميّز شخصية عبدالرحمن ببساطتها وفضولها، ويبدو سؤاله عن اسم الضيعة التي تدور فيها الأحداث سؤالاً مباشراً، لكنه يحمل دلالة تتجاوز الاستفسار العابر؛ فهو يوحي بأن ما يُعرض على الخشبة ليس حكاية بعيدة أو متخيّلة، بل واقع يمسّ قرية عبدالرحمن وسائر القرى. ويقول: «من الصالة يا سبحان الله .. ما اسم هذه الضيعة أيها المحترم؟ (تلتفت إليه الرؤوس. قربه هو ابنه عزت يحاول أن يجذبه من كم سترته، ليجبره على الجلوس.) متفرجون: (تعليقات ضاحكة) . كله فولكلور.» (المصدر نفسه: ٧٢)

يكشف المشهد عن ثلاثة أبعاد أساسية؛ أولها إصرار عبدالرحمن على معرفة المكان الذي تجري فيه الأحداث، بما يعكس رغبته في وصل العرض بواقعه اليومي، وثانيها موقف ابنه عزّت، الذي يحاول إسكات أبيه وإجلاسه، ويبدو عليه الحرج من تدخّله أمام الجمهور، وثالثها ضحك المتفرّجين وتعليقهم بأن ما يشاهدونه "فولكلور"، وهو تعليق يختزل الحكاية ويعاملها بوصفها مادةً تراثية بعيدة عن واقعهم. غير أنّ عبدالرحمن لا يتراجع أمام ضحك الجمهور أو محاولة ابنه منعه من الكلام. فسؤاله، وإن بدا عفوياً، يحرّك فضول المتفرّجين ويدفعهم إلى التفكير في صلة أحداث المسرحية بحياتهم. وعندما يسأل عن اسم الضيعة، يجيبه المخرج:

«ياعم هذه ليست قرية بالذات. إنّها واحدة من قرانا. إنّها كل قرانا.» (المصدر نفسه: ٧٣)

يحوّل هذا الجواب القرية من مكان محدّد إلى صورة تمثيلية تشمل قرى كثيرة، ويؤكد أن الأحداث ليست حكايةً محصورة في بقعة واحدة. ومن هنا يغدو سؤال عبدالرحمن وسيلةً لربط المسرح بالواقع، وكشف المسافة الملتبسة بين ما يُعرض على الخشبة وما يعيشه الناس. أما حرج عزّت المتزايد، فيُبرز التوتر بين رغبة الأب في مواجهة الحقيقة وحرص الابن على تجنّب الإحراج؛ وبذلك لا يقتصر المشهد على كسر الجدار الرابع، بل يجعل ردود فعل الجمهور نفسها جزءاً من دلالة العرض.

يشكّل عبدالرحمن وصديقه أبو فرج محوراً مهمّاً في سرد الوقائع المرتبطة بالضيعة؛ فمن خلال حديثهما، وبأسلوب بسيط بعيد عن التكلّف، تُكشف أحوال الناس وما أصابهم من تهجير ودمار. ويضع عبدالرحمن الجمهور أمام واقعٍ لا يختلف كثيرًا عمّا تعرضه المسرحية، بل ينبهه إلى أن

الحكاية ليست بعيدة عنه، فهو قرويّ يعيش في مخيّم لا يقيه حرّ الصيف ولا برد الشتاء، ويحمل في حديثه ذاكرة الضيعة وما حلّ بها. ومن المواقف الدالّة على ذلك سؤال عبدالرحمن للمخرج عن اسم الضيعة، ثم مواجهته لابنه عزّت حين يحاول منعه من مقاطعة العرض. يقول له: «(ملتفتا إلى ابنه بعنف) هل تحسبني مخرف أم ماذا! لم يبقى الا أن تعلمني ما يليق وما لا يليق، أيها السادة غذا كان ما افعله منقوضا تستطيون .....» (المصدر نفسه: ٧٤)

يكشف هذا الحوار عن توتر العلاقة بين الأب وابنه في بداية المشهد، فعزّت يشعر بالحرج من تصرّف والده، ويراه خروجاً عمّا يليق بمقام العرض؛ أما عبدالرحمن فيصرّ على الكلام، لأن ما يُعرض على الخشبة يتصل بواقع ضيعته وبمصير أهلها. وهكذا يصبح تدخّله فعلاً لمقاومة الصمت، ومحاولةً لإعادة الحقيقة إلى واجهة المشهد، حتى لو بدا سلوكه محرجاً لابنه أو مزعجاً للجمهور.

لكن موقف عزّت يتغيّر مع تقدّم الأحداث واتضاح ما حلّ بالضيعة وأهلها من دمار وتهجير وخوف. فبعد أن كان يحاول إسكات أبيه، يدرك أن الحديث عن المأساة ليس أمراً يدعو إلى الخجل، بل ضرورة لكشف الواقع. ويتجلّى هذا التحوّل في قوله الحزين :«نعم يا أبي، لا مكان لنا هنا.» (المصدر نفسه: 84) ويشير تغيّر موقفه إلى انتقاله من الحرج إزاء تصرّف أبيه إلى إدراك دلالته، واستيعاب ما تعرّضت له جماعته من اقتلاع وفقدان للمكان.

ويتعمّق هذا المعنى في الحوار الآتي:

«نعم أن يغنوا ويرقصوا.

عزت: قرود بلا أرض ولا كرامة.

عبد الرحمن: أكنت تعرف يا بني أننا نجيء إلى حفلة رقص وغناء؟

عزت: لا أعرف شيئا يا أبي،. أفضل أن نعود إلى خيامنا.

(يمسك ذراع والده بحنان وحزن) لنعد ياأبي.»(المصدر نفسه: ٨٤-٨٦)

تضع هذه المقابلة بين أجواء الغناء والرقص من جهة، وحياة اللاجئين في الخيام من جهة أخرى، مفارقةً حادّة أمام المتفرّجين. فعزّت يصف المحتفلين بقوله: «قرود بلا أرض ولا كرامة»، وهي عبارة تكشف غضبه من انفصال المشهد الاحتفالي عن واقع الاقتلاع وفقدان الكرامة، كما أن إمساكه بذراع أبيه "بحنان وحزن" يدلّ على أن موقفه لم يعد نابعاً من الخجل، بل من إدراكه أن لا مكان لهما في ذلك الفضاء المنفصل عن مأساتهما.

ومن خلال هذا التحوّل، يلمّح ونّوس إلى أن الصمت أو مجاراة الآخرين قد يكونان على حساب الحقيقة والحقوق المسلوبة. فالمأساة لا تزول حين تُحجب عن الأنظار، والاحتفال لا يمحو واقع

التشريد؛ بل إن التباين بينهما يكشف مقدار الانفصال بين من يعيشون الفقد ومن يتعاملون مع الحكاية كأنها مشهد عابر.

تاسعا: أبو فرج

أبو فرج رجلٌ من أبناء الضيعة وصديق عبد الرحمن، يسانده في حديثه ويؤكّد صلة ما يُعرض على الخشبة بواقع أهل القرية. فعندما يقول: «إي والله، شبيهة بساحتنا.»(المصدر نفسه: ٧٤) يربط مكان العرض مباشرةً بذاكرته وتجربته، ويعزّز بذلك إحساس الجمهور بأن الأحداث ليست بعيدة عن حياة الناس. ومن خلال هذه الشخصية، يتّسع نطاق الشهادة على ما جرى؛ فأبو فرج لا يكتفي بتأييد عبد الرحمن، بل يشارك في استحضار ملامح مجتمع الضيعة وآلام أبنائه. وهو بوصفه واحداً من أهلها، يعبّر عن وجع المكان وأثر المصيبة في حياة الناس، ولا سيما أولئك الذين يتمسّكون بأشيائهم البسيطة، التي قد تبدو للآخرين قليلة الشأن، لكنها تحمل لأصحابها قيمةً عاطفية وإنسانية لا تُقدّر بثمن.

كما تسهم الشخصية في إبراز تفاوت إدراك الناس لحجم الكارثة؛ فبينما يروي أبو فرج وعبدالرحمن أثرها على أهل الضيعة، يبدو بعض المتفرّجين منفصلين عن هذه المعاناة، أو منشغلين بمشهد الاحتفال. ومن هذا التباين تتشكّل مفارقة تكشف كيف يمكن أن يستمرّ الغناء والرقص فوق جراح الفقراء، عمداً أو من غير وعي. وبذلك يغدو أبو فرج شاهداً على المأساة ومسانداً لمن يسعى إلى كشفها، فيما يضع حضوره الجمهور أمام مسؤوليته في الإصغاء إلى الحقيقة بدل التعامل معها بوصفها حكايةً عابرة.

نتائج:

في ضوء تحليل مواقف الشخصيات وأقوالها وأفعالها في مسرحية "حفلة سمر من أجل خامس حزيران"، تبيّن أن السياق التاريخي والدرامي لا يقتصر على تأطير الأحداث، بل يسهم في بناء الدلالة النفسية للشخصيات وتوجيه فهم المتلقي لها. وتتحدد هذه الدلالة من خلال تفاعل ظروف العرض، وتسلسل الوقائع، والحوار، والحركة، وردود الفعل الفردية والجماعية.

١.كشفت شخصية المخرج عن تداخل وظيفة تنظيم العرض مع توجيه تلقيه، فغياب الستارة وإضاءة الصالة والمسرح، إلى جانب اللافتة التي تستحضر هزيمة حزيران وتدعو إلى مراجعة الذات، تنقل العرض من فضاء التمثيل الخالص إلى فضاء المواجهة والتفكير. كما أن تأخر العرض وتذمر الجمهور يضفيان على ارتباك المخرج بُعداً نفسياً مرتبطاً بظروف الأداء، ويجعلان التوتر محسوساً قبل بدء الحدث المسرحي نفسه.

٢.أظهر تحليل شخصية عبدالغني أن موقفها لا يُختزل في تصريحها بأنها لم تكن شديد الخوف ولم تفكر في السفر، فهذه العبارة تتيح قراءة موقفه بوصفه قدراً من الثبات أو التمسك بالبقاء، لكنها لا تكفي وحدها لإثبات الشجاعة؛ إذ تتحدد دلالتها بمقارنتها بأقواله وأفعاله الأخرى. كما تكشف حكاية الشاب الذي يحوّل الثورة إلى مادة لصناعة مجده الشخصي عن نقد التمركز حول الذات واستثمار الأحداث العامة لمصلحة فردية. ويضيف حديث عبدالغني عن متابعة الجريدة ونشرات الأخبار بُعدًا آخر إلى الشخصية، إذ يبرز تناقضاً بين الالتزام الظاهري بالواجب والعجز عن مواجهة الواقع أو التفاعل معه بفاعلية، وفق ما يسنده سياق كلامه.

٣.تشكّلت الدلالة النفسية للفلّاح من خلال علامات لغوية وأدائية متضافرة، فتكرار كلمة "النار"، واللهاث، وتتابع الصور الحسية المتعلقة بالطائرات وارتجاف الأرض واتساع الحريق، تجسّد الذعر والذهول على الخشبة. كما أن مباغتة الهجوم للفلّاح وهو منشغل بأرضه تكشف أثر الحرب في المدنيين وعلاقتهم بمكانهم، من غير أن تجعل عدم توقعه للخطر دليلاً على تقصير شخصي؛ فالمشهد يبرز أساساً محدودية قدرة الفرد على الاستعداد لخطر مباغت.

٤.أبرز موقف المختار صعوبة إدارة الأزمة حين تتعارض الحاجة إلى التشاور مع ضرورة اتخاذ قرار عاجل .فدعوتُه إلى الهدوء والحكمة تقابلها نبرة محتدة، فيظهر التوتر بين رغبته في ضبط الجماعة وانفعاله إزاء تفاقم الخطر. ويبيّن المشهد أن تباين الآراء حول المقاومة والانسحاب وحماية الأهالي ليس خلافًا عابراً، بل استجابة لانقسام الجماعة أمام تهديد يمسّ الأرواح والممتلكات.

٥.جسّد عبدالله موقفاً رافضاً للانسحاب، وجعل الحوار الاستنكاري وسيلة لإظهار غضبه وإصراره على الدفاع عن الأرض والبيوت. وتكشف أقواله عن فهمه للمواجهة بوصفها مسؤولية جماعية ووطنية، في مقابل موقف المختار الذي يركز على تقدير المخاطر والتشاور. ومن ثمّ، لا تنحصر دلالة الصراع بين الشخصيتين في تقابل الشجاعة والخوف، بل تتصل باختلاف تقدير الخطر وتحديد الوسيلة المناسبة لمواجهته.

٦.أظهر موقف الشيخ نمطاً من الانسحاب من الفعل العملي إلى الدعاء وانتظار الموت. وتتيح عبارته قراءة شخصيته بوصفها خائفة أو مستسلمة إزاء الخطر، كما تبرز التباين بين اللجوء إلى الخطاب الديني ومحدودية المبادرة العملية في هذا المشهد. غير أن هذا الموقف وحده لا يكفي لتعميم دلالته على رجال الدين، أو للجزم بأن الشخصية تمثّل نقدًا شاملًا لهم.

٧.أسهم دخول عبد الرحمن من الصالة في توسيع فضاء العرض وكسر الحاجز بين الخشبة والجمهور. وبهذا الانتقال يصبح المتفرج حاضراً في بنية الحدث، لا متلقياً له من الخارج فحسب؛

إذ يفتح التواصل المباشر معه المجال لربط الحكاية المسرحية بذاكرة الجماعة وتجربة الجمهور، ويوسّع دلالة الأزمة من مصائر الشخصيات إلى أثرها الاجتماعي.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- صالح، محمد صبري (٢٠٠٧). الدراما ومفاهيم الاقتباس، ط١، ليبيا، الدار الأكاديمية للطباعة والتأليف والترجمة والنشر.
- علي عمار، فاتن (١٩٩٩). سعدالله ونوس في المسرح العربي الحديث، الكويت، دار سعاد الصباح.
- غصب، مروان (٢٠٠٥). دراسات في المسرح السوري، حمص، منشورات جامعة البعث.
- غنيم، غسان (٢٠٠٧). المسرح السياسي في سوريا، ط١، (د. م) دار علاء الدين.
- قاسم، سيزا (١٩٨٤). بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة، مصر،(د ط) .
- محمد حمو، حورية وبانة فخري خيربك (٢٠١٣). "سعدالله ونوس والاتجاه نحو المسرح التسجيلي دراسة تطبيقية في (حفلة سمر من أجل /٥/ حزيران)"، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، المجلد ٣٥، العدد ٥، صص ٢١-٣٩.
- نيازي، شهريار وأعظم بيگدلي (٢٠١٢). "أثر النكسة الحزيرانية على بنية مسرحية حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" مجلة الإضاءات النقدية، السنة الثانية، العدد السابع، صص ١٥٥-١٧١.
- ونوس، سعدالله (١٩٩٦). الأعمال الكاملة، المجلد الأول، سوريا، الأهالي للطبع.

Sources and References

The Holy Quran

- Salih, Mohamed Sabri (2007). *Drama and the Concepts of Adaptation*, 1st ed., Libya: Academic House for Printing, Authorship, Translation, and Publishing.
- Ali Ammar, Faten (1999). *Saadallah Wannous in Modern Arab Theater*, Kuwait: Dar Suad Al-Sabah.
- Ghasb, Marwan (2005). *Studies in Syrian Theater*, Homs: Al-Baath University Publications.
- Ghoneim, Ghassan (2007). *Political Theater in Syria*, 1st ed., [n.p.]: Dar Alaa El-Din.
- Qasim, Siza (1984). *The Structure of the Novel*, Egyptian General Book Organization, Egypt.
- Mohamed Hammo, Houriya, and Bana Fakhri Khairbek (2013). "Saadallah Wannous and the Trend Toward Documentary Theater: An Applied Study of *An Evening Party for the 5th of June*," *Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies*, Vol. 35, No. 5, pp. 21–39.
- Niazi, Shahriyar, and Azam Bigdeli (2012). "The Impact of the June Defeat (*Naksa*) on the Structure of the Play *An Evening Party for the 5th of June*," *Critical Illuminations* (*Al-Idaa'at al-Naqdiyya*) Journal, Year 2, No. 7, pp. 155–171.
- Wannous, Saadallah (1996). *Complete Works*, Vol. 1, Syria: Al-Ahali Publishing.