مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (38) العدد (5)2016
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (38) No. (5) 2016

البنية النفسية والانـهيارات الجسدية في مسرحية (طقوس الإشارات والتحولات) لسعد الله ونوس

الدكتورة حورية محمد حمو*
دانيه علي حسن**

(تاريخ الإيداع 11 / 4 / 2016. قبل للنشر في 18 / 10 / 2016)

□ ملخّص □

لم يجد سعد الله ونوس حرجاً من التعبير عن النوازع والأهواء الفردية، التي كان يعدّها أموراً برجوازية وبدأ يشعر بنوعٍ من الحرية التي آمن بها دائماً أنها الشرط الجوهري لتحقيق فعالية المسرح، والتي كان يفتقدها في إبداعاته السابقة، لأنه كان يفرض على نفسه نوعاً من الرقابة الذاتية، التي تحتّم عليه تجاوز كلّ ما هو ذاتي وفردي. لذلك نراه في مسرحية (طقوس الإشارات والتحولات) ينتقل من الحالة العامة إلى البنية الفردية ضمن سياق الجماعة؛ إذ يشير بقوة في هذا العمل إلى مفهوم الحرية الفردية من خلال التركيبة النفسية وتطويع الإرادة الكامنة في الذات الإنسانية. فيجعل الشخصيات تعبّر عن دواخلها بعيداً عن الوعظ الاجتماعي من خلال تحديد أفعالها الخارجية والداخلية معاً، فقد تعامل ونوس بإتقان في رسم العلاقة التي تربط هذه الشخصيات بمحيطها الاجتماعي، موضحاً الانعكاسات التي طرأت على صفحة النفس الداخلية لكلّ شخصية، مع بناء الارتكاسات النفسية التي أسهمت في تحوّل كلّ شخصية من شخصيات المسرحية عبر مجموعة من الإشارات والدلالات.

الكلمات المفتاحية: سعد الله ونوس– طقوس الإشارات والتحولات– التحولات النفسية والجسدية للشخصية المسرحية.

* أستاذ– قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة تشرين – اللاذقية – سورية.
**طالبة دراسات عليا (دكتوراه) – قسم اللغة العربية– كلية الآداب والعلوم الإنسانية– جامعة تشرين – اللاذقية – سورية.

مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (38) العدد (5)2016
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (38) No. (5) 2016

Psychological Structure and Physical Collapses in the Play (Tokous Alisharat Wa Altahawolat) by Saadalla Wan nous

Dr. Horia Mohammad Hamo *
Dania Ali Hasan **

(Received 11 / 4 / 2016. Accepted 18 / 10 / 2016)

□ ABSTRACT □

Saadalla Wannous had no embarrassment in expressing the individual tendencies and inclinations which he used to consider bourgeoisie matters. He started to feel with a kind of freedom , which he always believed in, which was the substantial condition for the realization of the Stage efficiency, and which he missed in his previous creativities. Previously, he used to impose on himself self-censorship which obliged him to overpass what is personal and individual. That is why we see him in his Play (Tokous Alisharat Wa Altahawolat) (Rites of Signs and Conversions) moves from the general condition to the individual structure within the context of the community. He strictly refers in this Play to the concept of the individual freedom through the psychological structure and subduing the will potential in the human self. Thus, he made his characters express their inner selves far from the social preaching, that lead towards their fate.

Key Words : Saadalla Wannous - Tokous Alisharat Wa Altahawolat – Psychological and Physical Conversations in Drama Character.

*Professor, Arabic Language Department, Faculty of Arts & Humanities, Tishreen University, Lattakia , Syria.
**Postgraduate Student , Arabic Language Department, Faculty of Arts & Humanities, Tishreen University, Lattakia , Syria.

مقدّمة:

ركّز ونوس في كتاباته الأخيرة على الغوص في الذوات الفردية لكلّ شخصية من خلال ارتباطها بالحياة التي تعيشها، ومن ثم تكوينها كأفراد تعاني وتتعذب، لا من محيطها الخارجي فحسب، وإنما من(أناتها)الداخليّة؛ إذ دخل في عمق البنى الإنسانية لشخصياته التي عبّرت عن ذاتها من خلال صراعاتها الداخلية، النفسية من جهة، ومحاولة تلبية هذه الحاجات النفسية من جهة أخرى.

أهمية البحث وأهدافه:

لقد أراد ونوس أن يطلق العنان للذات الإنسانية كي تعبّر عن مكنوناتها من دون خوف، وتخرج هذه الشخصيات من مكبوتاتها الاجتماعية، وتعبّر عن ذواتها بحرية. ونرى ذلك بوضوح في مسرحية (طقوس الاشارات والتحولات)، لذا فقد كان هذا البحث لرصد تلك الشخصيات من خلال تسليط الضوء على هذا النصّ المسرحي واختراق عوالم شخصياته، وتلمّس بناها الأولى، التي أدّت إلى التحولات الجسدية المريعة.

منهجية البحث:

اعتمدت في هذه الدراسة المنهج الوصفي، الذي يقوم على رصد الحدث المجسّد في هذا العمل المسرحي، ومحاولة تبيان ما يرمي إليه الكاتب .

- **(طقوس الإشارات والتحولات) رؤية عامة:**

بنى ونوس مسرحية (طقوس الإشارات والتحولات)على خبرٍ أورده المجاهد فخري البارودي عن خلاف قام بين مفتي الشام ونقيب أشرافها، في زمن الوالي راشد ناشد الدين. ويروي كيف أن المفتي تجاوز الخلاف، ومدّ له يد المساعدة حين أوقع به قائد الدرك، وقبض عليه وهو في حالة مجون مع عشيقته. يباغت قائد الدرك حمزة نقيب الأشراف مع خليلته وردة في طقس مجوني، فيقوده مع خليلته، كما كانا شبه عاريين، ويسير بهما في أحياء دمشق، ليتفرج عليهما الناس. المفتي الذي دبر هذه المكيدة التي أوقع بها خصمه نقيب الأشراف ينفض يده، ويقف إلى جانب النقيب ليوقع قائد الدرك ويضعه في السجن.

يتألف النصّ من جزأين، ينقسم كلّ جزء إلى مجموعة من المشاهد، يحمل الجزء الأول عنوان (المكائد) ويحمل الثاني عنوان (المصائر)، والجزء الأول هو الذي يحدّد مسار الجزء الثاني فكلّ مكيدة لها ثمنها، وكلّ مكيدة تقود إلى مصير معيّن.

يتوقف سعد الله ونوس في هذا العمل المسرحي " بروح أكثر شفافية أمام أهواء الشخصيات ونوازعها، دون أن تعنيه مناصبها ومراكزها، إلا باعتبارات مكونات ثقافية ونفسية للشخصيات[....] ولا يقارب الحقائق الاجتماعية والتاريخية، بقدر ما يصوغ كتابة تحولية ترفض محدود الوضع الإنساني [....] عبر مفهوم امتلاك الجسد للحقيقة، لهذا يتأسس النصّ على قراءة الجسد – كموضوع للحقيقة ونواتها العميقة – في تعارضه مع الظاهر السائد، وفي تحركه خارج الأعراف والقيم والشريعة "[1].

[1]– **الرويني، عبلة، طقوس الإشارات" نصّ يتأسس على قراءة الجسد"، مجلة المسرح، القاهرة، العدد79، 1995، ص11**

لذلك يمتلك هذا النصّ خصوصية لا يمتلكها غيره من النصوص التي كتبها سعد الله ونوس في مرحلته الأخيرة، و تكمن هذه الخصوصية في أن أبطاله يتكلمون عن نوازعهم ورغباتهم، فالشخصيات متفردة بذاتها؛ إذ يقول ونوس: إن شخصيات هذه المسرحية "ذوات فردية تعصف بها الأهواء والنوازع وترهقها الخيارات، وسيكون سوء فهم كبير إذا لم تُقرأ هذه الشخصيات من خلال تفرّدها وكثافة عوالمها الداخلية،[...] إن أبطال هذه المسرحية ليسوا رموزاً ولا يمثلون مؤسسات وظيفية بل هم أفراد لهم ذواتهم ومعاناتهم المتفردة والشخصية "[2].

لكنّ سعد الله ونوس لم يلغِ التأثّر الحاصل للذات الفردية بمحيطها الوظيفي أو الحياتي أو الاقتصادي، بل فرّد شخوص هذه المسرحية من خلال بوحها الذاتي؛ إذ لا يمكن دراسة الشخصية المسرحية بعيداً عن بناها الخارجية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية معاً." فعلى الرغم من إصرار الكاتب على عزل الذات الفردية عن المؤسسة التي تنتمي إليها، فإنه من العبث محاولة الدخول في عوالم الشخصيات دون التوقف عند النزعات الفردية للأشخاص، وبالتالي فإن القراءة الموضوعية لطقوس الإشارات والتحولات تقتضي تحديد ما هو شخصي وما هو فردي، وتعريف ما هو جماعي وما هو مؤسساتي، وتحليل ما هو طقسي وما هو زماني، وقراءة ما هو مادي وما هو صوفي."[3].

وقبل الدخول في التحولات الجسدية لشخصيات هذا النصّ لا بدّ لنا أن نتأمل جيداً وبعناية دقيقة عنوان المسرحية (طقوس الإشارات والتحولات)، الذي يأخذنا إلى البعد الدلالي لماهية النصّ و شخصياته؛ إذ يدلّ العنوان على تكريس البنى الجمعية من تحولات وإشارات وطقوس، ولا يحدّد البعد الفردي بوصفه سياقاً جماعياً، فالتسميات التي تظهر في العنوان تخرجنا من مفهوم فردية الشخصيات واستقلاليتها؛ إذ هناك جدل بين الثابت الطقسي والمتحول الإشاري الذي ينبئنا عن بدء التحول من خلال إشارات النصّ."(فالإشارات والتحولات) ما هي إلا ارتكابات الصيرورة من تغيّرات في ممارسة الجماعة ذاتها، وهذا يرصد العنوان بعناصره، ما يطرأ على الثابت من تحولات وتغيرات بدليل أنه تقدير حرف الجر (من) بين المضاف والمضاف إليه، ليكسب العنوان هيئة جديدة. طقوس من الإشارات والتحولات، وبناء على ذلك يُبنى العنوان عن تعرض (الثابت) للتحول واقعاً وكائناً. أما عن العلاقة بين الإشارات والتحولات، فينبغي البحث عن وظيفة (الواو) بين المعطوف والمعطوف عليه، وتفيد الترتيب هنا، ولذا تقع الإشارات أولاً، لتليها التحولات؛ إذ إن الكاتب يتمفصل نصه إلى جزأين: المكائد والمصائر، لتمثل (المكائد) الإشارات و (المصائر) التحولات "[4].

وضمن هذا الثابت الطقسي والمتحول الدلالي بالإشارات سندرس التحولات الجسدية للشخصيات التي ألمّت بها الأهواء وأرهقتها النوازع الداخلية من خلال مسار كلّ شخصية.

القوة الفاعلة	الثابت	المتحول
وردة	غانية	حاجة – اغتصاب – تهجير – دعارة
مؤمنة	زوجة نقيب الأشراف	ألماسة – غانية – جموح – موت
عبد الله حمزة	نقيب الأشراف	مجون – سكر – سجن – تصوف
محمد قاسم المرادي	مفتي	مكائد – شهوة – عشق – اعتزال
العفصة	قبضاي	شاذ – عاشق – الموت انتحاراً

[2] – ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة مج 2،(طقوس الإشارات والتحولات)، ط2، دار الآداب للنشر والتوزيع ، بيروت، ص 469.

[3] – بصل، محمد اسماعيل، قراءة سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، دار الأهالي، دمشق، 2000 ، ص 64 .

[4] – حسين، خالد حسين، في نظرية العنونة "مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية"، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007، ص 463 – 464 .

إذ سنوضح الثابت المكاني من خلال صيرورته الدائمة، والمتحول النفسي والجسدي لكلّ شخصية من هذه الشخصيات، وسيأتي ذلك على الشكل الآتي:

1 – (وردة) والإغواء الطفولي للجسد الغضّ :

لم تسعَ وردة كي تكون غانية، ولم تشحذ جسدها بنفسها ليكون معيارها الأول في حضورها الاجتماعي والإنساني معاً، فاستخدام وردة لجسدها لم يكن مفاجئاً بل دخلت في مجموعة من الإشارات إلى أن وصلت إلى تحولها الأخير بوصفها غانية ذاع صيتها بين الخاصة والعامة، فأصبحت سيدة الكار في دمشق حينها، فقد رسم سعد الله ونوس شخصية وردة من خلال ثباتها كغانية، ولم يجعلها تسرد تحولها إلاّ حين أراد الخط الدرامي الذي رسمه لها ذلك. "فها هو سعد الله ونوس، في عمله المسرحي (طقوس الإشارات والتحولات) يصل إلى حيث تقوده الكلمات، يصل إلى الإنسان في دخيلته وأهوائه، يكشف زيف العلاقات الاجتماعية المغلقة، من أجل أن يكشف الرغبة والحبّ والجسد، يبني عوالم دمشق في القرن التاسع عشر، من أجل أن يفتح لنا باب الحرية في نهاية القرن العشرين، يصل في جرأته حدّ كسر المحرمات والحواجز، ولا يتوقف عند نقد المؤسسات وكشف فسادها، بل يبحر إلى الأعماق حيث تتوهج الرغبة كالماسة، وترتعش الأرواح وهي تعانق الوجه الممزوج بالإحباط وتكشف الوجوه المتعددة للأشياء..."[5].

لقد كان درب وردة شاقاً وموجعاً حتى وصلت إلى ما وصلت إليه، ولم يكن لديها خياراً آخر بعد الاستلاب الذي طالها؛ إذ إن ونوس ومن خلال شخصية وردة يكشف البنى الاجتماعية المتسترة بعباءة الدين، والبنى الاقتصادية التي تستغل فقراء المدينة وتنتهك أرواحهم وأجسادهم.

فيقدّم لنا وردة في المشهد الأول من النصّ المسرحي تمارس غوايتها الجسدية ببراعة وإغواء كبيرين، فيتمازج جسدها مع جسد عبد الله في المزرعة؛ إذ وصف ونوس جسديهما في أقصى حالاتهما الوجودية، عبد الله نقيب الأشراف يرفل في ألق المنصب وقوة الثروة والجسد، ووردة التي تمارس غوايتها الجسدية وتغني بفجور وفحش، حتى يباغتهما (عزت بك) قائد الدرك.

وردة ومن خلال الخط الدرامي الذي رسمه ونوس لم تفصح عن الأسباب والدوافع لما آلت إليه، بل جاء بوحها سرداً من خلال ازدرائها من قبل عبد الله نقيب الأشراف بعد أن تمّ وضعهما في السجن، حين رفض الكلام معها؛ إذ قالت له: "**وردة:** ألا تريد أن تعرف كيف بدأت هذا الطريق؟ نعم... هي حكاية تروى. وماذا علينا! كلانا قال ما لديه. اسمع يا عبودتي. اسمع هذه الحكاية... كان يا ما كان... كان هناك بنت صغيرة. أحلى من البدر في ليل التمام. وكان أهلها يحتاجون الأكل، لا النظر إلى الجمال، فباعوها إلى أسرة ميسورة. وكان ربّ هذه الأسرة شيخاً جليلاً، له وزنه عند العامة والخاصة. وسيأتي يوم نكشف اسمه، ونعيّن صفته. كان الشيخ الجليل يلحظني بعنايته. وقبل أن أحيض، كان قد كشف لي الطريق، وسار معي فيه، كان يفسق بي، وهو يعلمني طبقات الفسق ومراتبه. وحين جاءني الحيض.... "[6].

فالشيخ الجليل الذي ذكرته وردة استغلّ جسدها الغضّ ووطأها من دون أي وازع أخلاقي. وبذلك يقدّم ونوس أنموذجاً لإحدى شخصيات النصّ، التي " تقف دائماً على الحافة وشفا الهاوية أو غوايتها بتعبير النصّ، في سياقات متحولة، وتلك التحولات تكوينية تشي بتبدلات في الطبيعة والتكوين، وليست تغيراً في السلوك أو انحرافاً في العلاقات فقط. قطعاً هناك تغيراً في العلاقات والسلوكيات ولكنها تغيرات لاحقة وتابعة لتغيرات الطبيعة والخلقة والتكوين، ويركّب

---

[5] – خوري، الياس، ونوس والهاوية، مجلة الطريق، العدد الأول، بيروت، 1996، ص 165.

[6] – ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج 2،(طقوس الإشارات والتحولات)، ص 504 .

النص بتلك الشخصيات القلقة، بميراثها الشائك وعوالمها المتداخلة، نموذج علاقات تبدأ خطية، أحادية، مكتومة، ثم تكتسب مع التتابع النصي مستويات متعددة فتصبح علاقات مركبة ومتحولة "[7]].

تكشف وردة مكنون جسدها من خلال إشارات ودلالات مختلفة؛ إذ تؤكد علاقة الجسد بمخزونه الطفولي من خلال الاغتصاب السافر والمعلن لها جسداً وبنية. ويتّضح هذا الكشف حين تأتي مؤمنة إلى بيت وردة كي تتعلم كار البغاء والدعارة منها. وهذا يعني أن جسد وردة أخذ صفة المعلم والاستثناء. استثناءٌ يمتلك خصوصية، بدأت من مغتصبها الأول(والد مؤمنة). إلى أن سيّدت جسدها على أعيان الشام، نقباء وأشراف وسلاطين. وهذا ما أدركته مؤمنة لذلك قبلت أن تكون وردة معلمتها. فتأتي مؤمنة طالبةً من وردة أن تكون ابنة كار الدعارة والبغاء جهاراً نهاراً، فتظنّ وردة للوهلة الأولى أن مؤمنة جاءت كي تسخر منها. حينها تكشف وردة حقيقة وجودها في البغاء وسرّ جسدها الأول والأخير؛ إذ تصرخ في وجه مؤمنة قائلة: "**وردة:** أجئت تتفقسين علي! أجئت كي تزدريني، وتحطّي من شأني! [...] ألم أكن خادمة لديكم! ألم يكن الشيخ الجليل.... أبوك هو الذي علمني طبقات الفسق ومراتبه قبل أن أحيض، ثم تناوب عليّ الابن مع الأب، ثم ألقوا بي في الشارع لأن العرق دساس، ولأن حركاتي تنمّ عن فسق مبكر!"[8] .

إنّ التحول الجسدي لوردة كان مختلفاً عن باقي التحولات التي جُسّدت عند الشخصيات الأخرى؛ إذ جاء تحوّلها من خلال السياق النفسي، والرهاب الجنسي الذي مورس عليها وهي طفلة، وهذا ما جعلها في قلقٍ دائم؛ إذ كان رهاب الاغتصاب يسيطر عليها، ما يجعلها تنفجر حين تدرك ظلمها وقهرها." فالإنسان المقهور في حالة تعبئة نفسية دائمة استعداداً للصراع [..] فلأقل الأسباب نجد العدوانية اللفظية تنفجر في سيل من الشتائم والسباب. كما أن الخطاب اللفظي سرعان ما يتدهور إلى المهاترة والتحدي والوعيد. "[9].

يظهر هذا التوتر الشتائمي حين تأتي وردة إلى بيت مؤمنة بعد أن هدر المفتي دم البغايا، وبعد أن أصبحت مؤمنة سيدة الكار، وصاحبة الحظوة لأعيان دمشق وسلاطينها آنذاك. فتأتي غاضبة ويحاول عباس أن يمنعها:

"**عباس:** ليس الوقت مناسباً يا وردة.

وردة: وهل بقيت أوقاتاً مناسبة يا كنّاس الأدبار.

عباس: الزمي حدّك، وإلا رميتم خارج الدار.

وردة: أتتقوّى عليّ...! مرّت على هذا البطن شوارب أغلظ من شواربك..... "[10] .

وهذا يعني أن سعد الله ونوس قدّم لنا وردة بوصفها غانية ثم شرح من خلالها كيف سلكت طريق الغواني، وكيف تحولت، وما هي الدوافع التي ساقتها إلى هذا المصير.

2 – (مؤمنة– ألماسة) وتأرجح الجسد بين نقابة الأشراف و البغاء:

إنّ مؤمنة هي نواة النصّ المسرحي (طقوس الإشارات والتحولات)، فالشخصيات جميعها تدور في فلكها. ولأن طغيان جسدها هو المحرك والقوة الفاعلة لديها ذاتاً وموضوعاً، لذا كانت أجساد من يدورون في فلكها دلالات لجسدها، الذي يسعى نحو الانعتاق والحرية والتصالح مع الذات. " إنّ مسرحية طقوس الإشارات والتحولات هي حكاية

---

[7] – نسيم، محمود، الطقوس والإشارات"صعود الفردية أم انكسارها؟ وماذا بعد الحافة ؟"، مجلة الطريق، بيروت، العددالأول، 1996، ص 167.

[8] – ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج2، (طقوس الإشارات والتحولات)، ص 534 .

[9] – حجازي، مصطفى، التخلف الاجتماعي، سيكولوجية الإنسان المقهو ر، ط4، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1986، ص 184.

[10] – ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج2، (طقوس الإشارات والتحولات)، ص 583 .

مؤمنة المحتشمة والفاحشة. إنها حكاية امرأة تعرف ماذا تقول وكيف تقول ولمن تقول وأين تقول ... إنها حكاية أقوال مؤمنة التي صارت ألماسة. إنها حكاية شهرزاد التي لا تحكي بل تصفع. "[11]. وهذا يعني أن شخصية مؤمنة وصلت في تحولاتها إلى أقصى الحدود، وقد فجرها ونوس بوضوح في القسم الأول من النصّ (المكائد) والتي تجلت بمكيدة قائد الدرك عزت بيك، والمكيدة المضادة، مكيدة المفتي قاسم المرادي فتبدو مؤمنة في هذا النصّ المسرحي، وكأنها إحدى بطلات ألف ليلة وليلة، امرأة رفيعة النسب والمكانة، تسعى دائماً نحو المعرفة، زوجة لنقيب أشراف المدينة وابنة لأحد مشايخ الدين فيها. يأتيها المفتي وبذهنه(منصب النقيب) لا النقيب ذاته ليجعله تحت رحمته ويبعده عن النقابة، وينصّب نقيباً غيره. هذا ما تؤكده مؤمنة حين يزورها المفتي طالباً استبدالها بالغانية وردة في السجنفتقول له: " **مؤمنة:** ما تريده، ليس إنقاذ النقيب، وإنما إذلاله بالجميل، وتطويق عنقه بمنّة لا يستطيع الفكاك منها. إنك تريد أن تتحكّم به وتطرحه تحت رحمتك." [12].

كما يوضّح ونوس الاهتزاز الأول لجسد مؤمنة بعد لقائها مع المفتي قاسم المرادي؛ إذ تقول له علانية ومن دون مواربة أو خوف: " **مؤمنة:** أما بالنسبة لي، فإن الهاوية تهزني من جذوري. يرعبني السقوط، ويغويني في الوقت نفسه. وبين الرغبة والرعب، أهتزّ اهتزاز الشجر في اليوم العاصف. هل تصدق...! معظم أحلامي، هي هذا المزيج من الرعب واللذة. "[13]. فالقلق الوجودي رافقها منذ وقت طويل، بل دفعها نحو الانعتاق كما تراه هي. وبالفعل يعصف جسد مؤمنة بعد ذهاب المفتي من دارها، وبعد أن قبلت الذهاب إلى السجن بدلاً من الغانية وردة، فتمسك مرود المكحلة وتخطّ الدلالات الأولى التي تذهب بها نحو الهاوية والغواية، وكما الأفعى التي تغيّر جلدها تدخل تلك القشعريرة التي تنشقّ عن ظهرها لتعلن الثوب الجديد، والجسد الأكثر لهيباً، وترمي قديمها عند قدميها، وتدخل في عريّها الذي يباغت المدينة المغلّفة بالأوهام والأكاذيب ؛ إذ تقول: " **مؤمنة:** والآن يا مؤمنة... هل نلبي نداء الهاوية، ونبدّل كل شيء؟ في ظهري قشعريرة باردة. هل أجلس أمام المرآة، وأبدأ بالزواق..؟ في ظهري قشعريرة باردة. هل أرمي اسمي، وأكسر أول قيد كبّلني منذ مولدي...؟ في ظهري قشعريرة باردة... "[14]. مؤمنة التي تحاكي ذاتها وتهتز مثل الشجر في العاصفة تعلن عن رغبة هذا الجسد بوضوح أمام زوجها عبد الله نقيب الأشراف حين توافيه إلى السجن، بعد أن تمّ استبدالها بوردة الغانية، فتقول: " **مؤمنة:** يوم زفافنا أجلسوني على الأسكي، وأوصوني أن أغضّ طرفي، وأن أتجهم، وأن أخجل. ظهرت راقصة في الجوق الذي كان يحيي حفلة الزفاف. كان جسدها حراً. يكاد يضيق به فناء داركم الواسعة. كان جسدها يتدفق، يتماوج، يمتدّ، يضحك، ويشهق. كانت حرة كالهواء، وثوبها البراق يودّ لو يتساقط، ويتركها تجمع وتضيء الليل. كم تمنيت أن أنهض عن الأسكي. أن أمزق الثوب الذي يحزمني، ويصبني كالقالب. وددت أن أقفز، أن ألتقط الإيقاع، وأنضمّ إلى الرقص. يومها أحسست أني قادرة على الرقص حتى الصباح. وكنت متيقنة أني لن أمسّ الأرض إلا مسّاً عابراً. سأظل في الجو في الهواء، في هذا الفضاء الليلي المنعش. وسأكون حرة، حرة مثلها، حرة إلى الأبد... ويومها قلت في نفسي... لعلي أفعل ذلك حين يخلو بي....."[15].

---

[11] – بصل، محمد إسماعيل، قراءة سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، ص 73 .

[12] – ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج2، (طقوس الإشارات والتحولات)، ص 499 .

[13] – المصدر السابق، ص 497 .

[14] – المصدر السابق، ص500 .

[15] – ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج2، (طقوس الإشارات والتحولات)، ص 508 .

لكنّ الانكسارات الجسدية التي اختزنتها يافعة ومراهقة، أثّرت فيها نفسياً وجسدياً فاختزن جسدها النار، التي أودت بها إلى الغواية فتعلن أمام والدها الشيخ محمد رسمي الخزار، أنه السبب الرئيس بإشعال جسدها، فهو الذي رسم لها درب الغواية والفجور. فتقول لوالدها، في بيت المفتي محمد قاسم المرادي: "**مؤمنة:** أنت من مزق حيائي، وأنت من زرع الغواية في نفسي. نعم لقنتني كلمات، لكن ما قيمة الكلمات وأنا أبصر كيف تمارسها، وكيف تختلس النشوة من أضدادها؟ حفظتني القرآن، وعلمتني في الوقت نفسه كيف يكون ترتيل القرآن ستاراً للتهتك والفسوق. إني ابنتك وأهوائي ثمرتك، وما أفعله الآن تخمّر، ونضج بتلك الرائحة الحريفة التي كانت تنبعث في ظلمات البيت، وتنتشر في أرجاءه. [16].

ذلك كلّه يحدث في دواخل مؤمنة قبل أن تتخذ قرارها في التحوّل المريع والمرعب، وكأن ونوس وضع علم النفس الطفولي في سياق تطور شخصياته الأنثوية في نصّ طقوس الإشارات والتحولات، فقد جعل من الذاكرة المكبوتة مساراً للانطلاق والسعي نحو انطلاق الجسد وجنوحه وكأنه ردة فعل لعنف نفسي سابق وبعيد. فالسلوك الجانح يتجسّد في فعل ونتائج محددة، وهذا ما يجعل مسار الشخصية تحمل دلالات عميقة. فسلوك مؤمنة الجانح يدلّ على مدى العدوانية الكامنة في شبكة العلاقات الاجتماعية والتي أوضحها ونوس من خلال سلوك شخصيات النصّ قاطبة." فالممنوعات التي تفرض على جسد المرأة دينياً ومدنياً أشهر من أن تعرف. قانون المجتمع في أشدّ وجوهه قمعاً، منقوش منذ الطفولة على جسد المرأة، في حركة هذا الجسد، وتعبيراته، ورغباته. جسد المرأة المختزل إلى بعده الجنسي، هو عورة يجب أن تستر وتصان وتحمى. وهو قبل ذلك ملكية الأسرة ومن ورائها المجتمع، أسرة الأب في البداية، ثم أسرة الزوج فيما بعد. ليس للمرأة سلطة على جسدها... " [17].

نلحظ ذلك عندما يقول لها والدها: " **الشيخ محمد:** من أين تعلمت هذا الاستهتار! في بلدنا سمعة المرأة تخصّ أهلها قبل أن تخصّها. إنها بلاء على الأب والأخ والزوج والقريب. "[18] .

لكن مؤمنة عندما نالت الطلاق، وامتلكها شعور الحرية، أدركت البنى القمعية التي كانت تربط جسدها وتقمعه. فتذهب إلى بيت وردة الغانية كي تعمّدها في طقس احتفالي حسيّ، وتعطيها اسماً وهيئة جديدين وتصبح مرشدتها ومعلمتها، فيباغتها سؤال وردة عن إصرارها في دخول كار البغاء. فالغواية التي تسري في عروقها ليست نزوة وإنما مطلب وجود وإرادة وتحرر؛ إذ إن مؤمنة تستبدل صيغاً محرمة، بشكل فردي، وتعلن قوتها الذاتية خارج حدود الجماعة؛ إذ يسحرها طقس التحول، منذ تغيير الاسم لتكتسب اسماً مشعاً بارقاً مثل جسدها الملتهب الجامح، وتصبح ألماسة، ومع تغيير الاسم يتغيّر الجسد، وترتدي المرأة التي خلعت نقابها في السجن وأعطته لخليلة زوجها، ثوب الفتنة، وتبدأ بالرقص الحر مستشرفة عالمها الذي اختارته طوعاً، ومع الرقص يكتمل الجسد ويسمو طقسه. لتصبح ألماسة طقساً مكتملاً فتغدو ظاهرة تخلخل علاقات المدينة بأكملها مدنية كانت أو دينية، وتتسرب إلى أعماق النفوس لتصبح غواية جسدية مدهشة لكلّ أهل الشام آنذاك.

أي إن ألماسة حلّقت بذاتها وهي تمتطي جسدها الحرّ وتتجاوز الحافة ليكون مصير جسدها دماً مراقاً على غوطة الشام، لكن الحكاية وجسدها لا يُقتل كما قالت ألماسة قبل أن يتناولها خنجر الفحولة الكاذبة؛ إذ تقول لأخيها

---

[16]– المصدر السابق، ص 550 .

[17]– حجازي، مصطفى ، التخلف الاجتماعي، سيكولوجية الإنسان المقهور، ص 224 .

[18]– ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج2، (طقوس الإشارات والتحولات)، ص 549 .

صفوان: "**مؤمنة:** أنا يا صفوان حكاية، والحكاية لا تُقتل. أنا وسواس وشوق وغواية، والخناجر لا تستطيع أن تقتل الوسواس والشوق والغواية."[19].

نعم الحكاية لا تُقتل بل تتحول إلى ضمير" وبهذا المعنى تحوّلت ألماسة إلى ضمير، على الرغم من أنها كانت بالمنطق الشكلي للقيم، في موقع النقيض، بل هي أصبحت، في سلوكها، بالذات، سلوكها الخلافي الملتبس، وفي منطقها، وفي اللغة التي كانت تخاطب بها أباها الشيخ، والمفتي، والقبضاي عباس، الذي تطوع لحمايتها من انتقام الأهل، وأخاها صفوان الذي قتلها، وزوجها، نقيب الأشراف الذي طلقته، قبل الطلاق، وهما في السجن، وفي لحظة الطلاق، أصبحت ألماسة رمزاً للحقيقة العارية، وفي مواجهة زيف هؤلاء جميعاً. ألماسة الحقيقة العارية، هذه الغانية الفاتنة، التي جاءت إلى هذا الموقع، بقرار ذاتي واعٍ، وبإرادة قاطعة وحاسمة، قد مثّلت، في مسرحية سعد الله ونوس، كما فهمت دورها، الحقيقي لا الشكلي، وظيفة الحاكم والمحكوم والحكم، في آن." [20].

3 – (عبد الله حمزة نقيب الأشراف) وهروب الجسد أمام الجسد المضاد :

عبد الله حمزة نقيب أشراف دمشق آنذاك يباغته عزت بيك هو وخليلته وردة، وهما يقصفان بجسديهما، فيودعهما عزت بيك السجن، ويحيك المفتي مكيدة الاستبدال، ليكون الجميع على حافة الهاوية. ويصعد مهرجان استبدال الجسد. في تلك اللحظات المتوترة بين عبد الله الزوج ومؤمنة الزوجة، وفي السجن تزداد اللحظات كتوماً وتغور النفوس قلقاً. وكما فقدت الزوجة جسدها القديم واستبدلته بجسد تهيّأ ليكون لامعاً وضاوياً كالألماس، كذلك يفقد عبد الله نقيب الأشراف جسده الممتلئ بالغوايات والتمرّد؛ إذ نرى أن هذا الجسد يفرّ هارباً أمام جموح جسد زوجته مؤمنة، فيتراجع جسد عبد الله وينزوي ويفقد ألق حضوره، الذي كان مع غانيته وردة. وعلى الرغم من الاختلاف في الحضور والهروب إلا أن كلا الجسدين يمتلكان بنية واحدة هي الانحراف إلى البنية الذاتية التي تحولت، فانطلاق جسد زوجته مؤمنة يقوم على تحقيق العلاقة مع الآخرين، بينما عبد الله يهرب بجسده نحو دائرة ذاته المنغلقة على نفسها، وهذا ما يؤكّده ونوس في النصّ عندما يطلب منه الولي بوصفه شخصية رمزية لذات عبد الله أن" أهمل بدنك حتى يتراكم عليه الوسخ، وعفّر وجهك ومرقعتك حتى يزدريك من يراك. لا تقصّ ظفراً ولا شعراً، واترك القمل، يتناثر على وجهك وثيابك...." [21].

فينطوي جسده على ذاته حتى يغدو خاوياً بعد أن أسقط جاهه وذلّ نفسه وجسده، وأصبح مثل القشة في مهبّ الريح؛ إذ يردد من دون إدراك " **عبد الله:** ما أعظم أشواقي. اسقوني يا ثقاتي. قطروه واسقوني. أسكروني حتى أفقد بصر عيني، وأبصر بعيني ذاتي. الله... الله.. الله.. الله.... " [22].

لقد كان جسد عبد الله المقوّض والمهزوم ثمرة الرياء الذي عاشه بين نقابة الأشراف، والطموح الجسدي باللذة، التي يعدّها من أولويات وجوده كفرد. وهذا ما أوقعه في مكيدة المفتي محمد قاسم المرادي، الذي جعله ينال ما ناله.

---

[19]– ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج2، (طقوس الإشارات والتحولات)، ص 596 – 597 .

[20]– مروة، كريم، قراءات في فكر سعد الله ونوس، وفي بعض شخصيات مسرحياته الجديدة، مجلة الطريق، العدد الأول، بيروت، 1996، ص 202.

[21]– ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج2، (طقوس الإشارات والتحولات)، ص 546 .

[22] –المصدر السابق، ص 547 .

4 – (العفصة) وإظهار مخبره على ضفة الجسد :

إن أهم ما يميّز شخصية العفصة عن الشخصيات الأخرى هو ما تعانيه من قلقٍ مريع، ويتجلى هذا القلق بالاحتدام بين ظاهرها وباطنها، وبازدياد الصراع بينهما. لكن الغلبة تكون للصراع الداخلي، لذلك كان الجسد هو المترجم الرئيس لبنية الصراع في هذا النصّ، الذي يُدخل الشخصيات في "تجربة روحية، تمزج بين الصوفية والسريالية، عبر مفهوم امتلاك الجسد للحقيقة. " [23].

فالعفصة يدرك داخلياً أن المفتي لا يؤتمن جانبه، وهو يسخّره ليكون أحد أزلامه وبصاصيه في دمشق آنذاك، لكنه يعلن غير ذلك، فنراه يمتدح المفتي على الرغم من الازدراء المعلن له ولصديقه عباس في أثناء تبشيره بأن نقيب الأشراف قيد الفضيحة، فنرى العفصة يقول عن المفتي معارضاً صديقه عباس:

"**عباس:** اسمع... سئمت هذه السيرة. وأنا رجل صريح، ولا أعرف التعامل مع المخبر والمظهر.

العفصة: وما العمل! نحن رجاله، وعلينا أن نسلم أمورنا له.

عباس: أنا لا أسلم أمري إلا لهذا الدبوس، وهذا الخنجر.

العفصة: ما لنا يا أبا الفهد.. بدأنا نغلط. أأنت الوحيد الذي يحمل دبوساً وخنجراً ؟

عباس: لم أقل غير ذلك.

العفصة: الرجال لا يغيّرون ولائهم كل يوم. ونحن، شئنا أم أبينا محسوبون على المفتي." [24].

يسخّر العفصة جسده القوي لخدمة المفتي ويحتمي بجاهه وسلطانه، لكن الجسد الشاذ المضمر داخله يعلن انتصاره الحقيقي؛ إذ يكشف مخبره من خلال جسده، فيغيب القبضاي ويتحول إلى عاشق. لكنه يصرّ على ستر مخبره أمام الآخرين وكشفه أمام عباس وهذا يدلّ على قلق وفصام مرعب.

"**العفصة:** (وهو يمرغ وجهه بيد عباس) هل تعدني بأن يظل كل شيء، كما هو بالظاهر.

عباس: (وهو يداعبه) إذن سيكون لنا، مخبراً ومظهراً!

العفصة: ككل الناس يا عباس... ككل الناس.

عباس: إذا كنت طيّعاً ومرضياً، فسأكون خيمة تغطيك، وتحميك.

العفصة: سأكون كما تشاء. آخ.. كم تعذبت وشقيت، كي أخفي هذا الأمر! كان كالدمل يسممني في داخلي." [25].

لكن الوقت لا يطول حتى يعلن العفصة تصالحه مع جسده وروحه معاً من دون خوف وخصوصاً عندما يهدي حبيبه عباس (شواربه)؛ إذ يقول:" **العفصة:** نعم ... هي شواربي، أهبها لك. ويمكنك أن تعلن في طول المدينة وعرضها أن شوارب العفصة ملكي، وأن العفصة كله ملكي." [26]. ومع هذه الاستباحة الكبرى للجسد يزداد ازدراء عباس للعفصة، لكنه يبرر فعلته عندما يذكره عباس بأنه أراد السترة، حينها يُظهر العفصة مخبره، ويعلن حبه لعباس من دون مواربة؛ إذ يقول: "**العفصة:** لم أكن أعرف سطوة الحب وجنونه. السترة !! وهل يستطيع العاشق أن يستر ! لم أعد أبالي بشيء. إن جفوة منك أشدّ عليّ من ضياع اسمي وكرامتي ومكاني بين الناس. لا يهمني أحد... لا يهمني إلا

---

[23] –الرويني، عبلة، نصٌ يتأسس على قراءة الجسد، ص 14 .

[24]– ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج2، (طقوس الإشارات والتحولات)، ص 488– 489 .

[25]– المصدر السابق، ص 492 – 493 .

[26]– المصدر السابق ، ص 540 .

أنت. وأريد أن ترغبني، وأن تجني حلواً وطرياً بين يديك. انظر... نتفت شعري كله. ساقاي ويداي وكلّ شيء. ولو شئت أن تقطع لحمي، فأنا مباح لك." [27].

وعلى الرغم من الشجاعة التي تحلى بها كي يتصالح مع نفسه إلا أن إحساساً داخلياً بالإهانة والذلّ يتملكه، فقد أهان نفسه ومسخ جسده، فأصبح مطروداً مهاناً، فها هو يهيئ الحبل ليشنق نفسه، ويودّع جسده المنحرف.

"**العفصة:** أحبني حين كنت كذباً وهيئة، ثم ازدراني ورماني حين جئته صافياً كالبلور بلا كذب أو هيئة. هو الكذب، وهو الجبن. لم يفهم الشجاعة التي تحليت بها. والعذابات التي كابدتها كي أتصالح مع نفسي، وأغدو شفافاً. لا أستطيع أن أندم... لا أستطيع أن أتراجع، ولا أستطيع أن أتقدم. أغلقت الأبواب، وهذه الدنيا ظالمة لا يعيش فيها إلا المزور أو الكاذب.(ويذهب إلى زاوية جانبية، يربط الحبل في عضاضة السقف، وتدلى الأنشوطة... يضع طاولة تحتها ويقف عليها. يضع الأنشوطة في رقبته)." [28].

شخصية العفصة التي رسمها ونوس، وسار بها نحو هاويتها تنتهي بانتهاء جسده المعلّق على حبل، بعد أن رهن جسده ونفسه لعشيقه عباس، الذي أنكره وازدراه و أسهم في انتحاره.

5 – (المفتي محمد قاسم المرادي) وتحولات الهاوية :

إن شخصية المفتي، الذي يحيك المكائد ويقرر ما يريد، فهو الآمر الناهي في فضاء مدينة دمشق، يبدو ظاهره عفيفاً ونبيلاً، ولا يعنيه إلا مصلحة العباد ويتظاهر بالعفة، ويتّضح ذلك من خلال" الخطاب الذي يقدّمه المفتي في المشهد الثاني من جزء المكائد؛ إذ لا يحمل في ظاهره إلا العفة والنبل وسعة الصدر والإيمان ومصلحة العباد والبلاد.." [29]. بينما تأخذ مؤمنة منه مأخذاً حين يساومها على أن تحلّ مكان الغانية وردة.

" **المفتي:** ما أعجب هذه المرأة! حقاً، ما أعجبها!" [30].

وبعد طلاق مؤمنة من عبد الله نقيب الأشراف، تتملك عقله كلياً ويتخلخل من الداخل وتهتز رغباته؛ إذ يتلقى إشاراته الأولى نحو التحول، فيطلب من عبدو خادمه أن يتقصّى أخبارها خطوة.. خطوة.

" **المفتي:** أريد أن تتسقط لي أخبار وحركات زوجة النقيب بعد طلاقها. ولا ينبغي أن تثير الانتباه، أو يلحظ أحد غرضك" [31].

وعندما يحين موعد الصلاة ينتابه خمول وعدم رغبة في الصلاة، فيستغفر ربه ويناجيه في عبارات تكشف البنى الداخلية التي يستشعر منها إشارات التحول التي بدأت تقلقه، وتدخل هذه المرأة روحه ،التي تنسّمت أنفاس العشق، الذي لم يذق طعمه أبداً.

" **المفتي:** يا رب إني أحسّ في نفسي فتوراً عن الصلاة، ولا أدري لماذا.... يا رب أحسّ فراغاً في سريرتي، كدراً في قلبي. أكانت تلك المرأة أحبولة إبليس، وأداته؟ لماذا لا يغمرني الرضى..... إني فاتر الروح والجسد. هل تخلّصت من أعدائي، كي يأتيني عدوّ نفسي! علقت صورتها في خيالي، وعلق كلامها في ذاكرتي، يا لها من امرأة بين النساء." [32].

---

[27] –ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج2، (طقوس الإشارات والتحولات)، ص 541 .

[28]– المصدر السابق، ص 561 .

[29]– بصل، محمد إسماعيل، قراءة سيميائية في مسرح سعد الله ونوس، ص 66 .

[30]– ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج2، (طقوس الإشارات والتحولات)، ص500

[31]– المصدر السابق، ص530

[32]– المصدر السابق، ص530–531

وهكذا تنساب الرغبات في خلاياه وتحتدم الحرائق في دمائه، ولا يجد للسؤال الذي يطرق خلاياه جواباً، إلا في الذهاب إلى ألماسة طالباً يدها متذرعاً بحمايتها من هذا الحضيض الذي تهوي إليه، لكن ألماسة تدرك خفاياه فتطلق إغواءها الأنثوي في دمائه، فيزداد اشتعالاً وتجذبه إلى مداراتها السحرية.

" **المفتي:**.... لم أعد مطمئن النفس. أخبريني ماذا تريدين، وعمّ تبحثين؟

ألماسة: سيبدو ذلك غامضاً، ويصعب شرحه. حيث أتأرجح على الحافة، وتناديني الهاوية، يخيّل لي أنه، وفي لحظة سقوطي، سينبت من مسامي ريش ملون. من جذور نفسي سيطلع الريش مزدهراً ومكتملاً، وسأحلق في الفضاء كالطيور والنسائم وأشعة الشمس...." [33].

ويعود ثانية ليطلب الزواج منها ولأن ألماسة عارفة بعلوم الدين، عرفت أيضاً مقاصده، فتستدرجه المرأة المجربة فيبوح معترفاً بأسراره ووساوسه، وأهوائه، ومن دون أي مقدمات يفاجئها بحبّه معلناً لها ذلك، فتُعرض عن طلب الزواج وتراوغه بخبرة العاشقين والماجنين معاً، وعندما يدرك أنها ردّته إلى أعقابه، يستخدم سلاح الفتوى مهدداً، لكنها تدرك أن هذا التهديد وراءه جنون الهوى.

"**المفتي:** دوختني يا ألماسة....إن امرأة لها عزمك وقدرتك على الكلام، يمكن أن تفسد سلطنة من النساء. إنك تقلبين مألوف حياتنا، ونظامنا، ومستقبلنا. لا.. لا أستطيع أن أسمح لك.

ألماسة: وماذا تريد أن تفعل؟

المفتي: إن سلاح الفتوى يستطيع أن يفعل الكثير.

ألماسة: هل أفهم أنك تعلن الحرب؟

المفتي: هذه حرب لا أريدها، ولا أتمناها. اصغِ إليّ.. من منّا لا تراوده في خلوته أهواء وأشواق! من منّا لا توسوس له الشياطين في لحظة الغفلة.

ألماسة: أتعترف أن لديك أهواء ووساوس!

المفتي: (محنقاً) نعم.. إن لديّ أهوائي ووساوسي. ولكن أضبطها، أكبت جموحها. إن أمرك يهمني، ورغم كل هذه الاعترافات ما زلت راغباً بك.

ألماسة: ستجعلني أظن أني بعض وساوسك.

المفتي: لا أدري إن كان وسواساً، أو حمقاً، أو جنوناً. منذ التقيتك وصورتك تلاحقني. إنك قلق في الفؤاد، واضطراب في الروح. لا أدري ماذا أقول .. ولكن أرجو أن تعقلي، وأن تقبلي عرضي.

ألماسة: أهو الحبّ يا مفتينا!

المفتي: لا أدري، ولا تسأليني شيئاً. هل تقبلين الزواج أم لا...؟

ألماسة: إن طريقينا مختلفتان. وأشواقي لا يمكن أن يلبيها الزواج.

المفتي: أتوسل إليك ...لا تسرعي في الجواب. تمهلي، وفكري.. إني ..إني أريدك" [34].

ويشتدّ وَلَه المفتي وراء غوايات نفسه المرهقة بالحبّ، وتزداد إشاراته نحو التحولات، خصوصاً بعد أن صعّد حربه ضد ألماسة، التي أصبحت هاويته التي سقط بها، فأراد أن يصدر فتواه، كي تمنعه من الانجراف الذي أسقطه في الهاوية، ويكون بذلك ردّه عنيفاً؛ إذ يصدر فتاوى بإباحة دم الغواني والمخنثين، كما أنه يخصّ ألماسة في تحريماته،

---

[33] – ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مج2، (طقوس الإشارات والتحولات)، ص553

[34] – المصدر السابق، ص 555– 556

وتتسع تجاوزات الفتاوى في شطط يكشف عن تلفٍ في روحه واضطرابٍ في بنيته النفسية، فيحرّم قراءة الكتب غير الدينية والخمر، والغناء، ويسمح بحرق الخمّارات.

وهكذا ظنّ المفتي بتطرفه في فتاواه أنه قد تخطى وساوسه التي تغلّ في قلبه وتغلب على أهوائه، ويحاول أن يصلي فنراه قد تهاوى في مقعده، منهكاً. لقد انفرط عقد شهواته، وتهاوى بناؤه النفسي، واستيقظت شهواته، فيعلن عن مخبره بوضوح كاشفاً زيف التقى، فقد جعل ونوس المفتي يدرك إن لم يتصالح مع الواقع فسيصبح مصدراً لعذابه، لأن المفتي بوصفه متديناً أراد" أن يعيد خلق الواقع وأن يبني واقعاً آخر بدلاً من الواقع، واقع يخلو من المنغصات ويمتلئ بما يلائم ويشبع أمانيه. وعندما تحاول مجموعة من الناس معاً أن تجرب إقامة واقع مثل هذا الواقع الجديد، وأن تضمن لنفسها الحصول على السعادة والحماية من العناء بأن تحول الواقع إلى مجموعة أوهام، فإن محاولاتها تكتسب معنى وتكوّن دلالة. وليست الديانات الإنسانية إلا من قبيل الأوهام الجماعية، ولا حاجة بنا إلى القول بأن من يشارك في الاعتقاد في الأوهام لا يمكن أن يعترف بأنها أوهام." [35]. لكن المفتي حين تخلى عن مخبره ارتدّ عما أفتى به، وتخلى عن مكانه كمفتٍ لمدينة دمشق التي تهاوت أيضاً بجنون ألماسة وبريقها الذي أعمى الوالي، ولم يستطع المفتي البقاء في دار الفتوى، أو في داره، فحمل جسده المتهالك، وسعى وراء روحه، التي أرهقها الهيام، وقصد بيت ألماسة مكللاً بالهوى، ومحمّلاً بالبوح.

" **المفتي:** ما أشدّ نأيك، وكلما ازددت نأياً، ازددت هياماً. ليس حبّاً هذا الذي يطلب أجراً. ستكون اللفتة فيضاً، والبسمة سخاء، وهذا القرب عطاء لا بغية لي وراءه عدّيني بين المنذورين لك، وقلّبي ما تبقى من عمري على هواك. ألا يتحمل البحر غريقاً يخبط في مائه وموجه. " [36].

المفتي الذي استخدم أسلحته الاجتماعية والدينية وحتى السياسية ليحجّم انهياره أمام عشقه وأهوائه، لم يستطع أن يمنع تحوله واندفاعاته التي أودت به إلى الهاوية وما بعدها؛إذ تقول له" **ألماسة:** ها نحن نلتقي في الهاوية وورائها."[37].

الخاتمة:

مما تقدّم نلحظ أن سعد الله ونوس قدّم عملاً مسرحياً جريئاً بامتياز؛ إذ تعدّ مسرحية (طقوس الإشارات والتحولات) خطوة متقدّمة في عالمه المسرحي فكراً وموضوعاً، فقد استطاع من خلالها:

1 -الغوص داخل النفس البشرية بما تحمله من رغبات ونزوات، فالشخصيات خلقتها ضرورة المواقف وجاءت لتعبّر عن الواقع النفسي بحيث يتسع المجال لمعالجة مشكلات إنسانية أكثر منها سياسية أو اجتماعية.

2 -كشف الزيف الاجتماعي والسياسي من خلال قراءة الواقع الاجتماعي المتفسّخ والبحث في أسباب ما وصلت إليه الأمور .

3 -إظهار التحولات الإنسانية من خلال إشارات دلالية، أدت إلى إعلان مخبر الشخصيات ووضوحها، وكيف سارت إلى حتفها عبر التوق الى الحرية فكان الجسد هو الأداة.

---

[35]– فرويد، سيجموند، الحرب– الحضارة– الحب– الموت، تر: عبد المنعم الحفني،ط 2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1977، ص 66–67

[36] – ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة،مج2، (طقوس الإشارات والتحولات)، ص589

[37] – المصدر السابق، ص 588 .

المصادر والمراجع:

1 - بصل، محمد إسماعيل. *قراءة سيميائية في مسرح سعد الله ونوس*. دار الأهالي، دمشق، 2000.

2- حجازي، مصطفى. *التخلف الاجتماعي، سيكولوجية الإنسان المقهور* . ط4، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1986.

3- حسين، خالد حسين. *في نظرية العنونة "مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية"* . التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007.

4- خوري، الياس. *ونوس والهاوية*. مجلة الطريق، بيروت، ع1، 1996.

5- الرويني، عبلة. *طقوس الإشارات نصّ يتأسس على قراءة الجسد*. مجلة المسرح، القاهرة، ع 79، 1995.

6- فرويد، سيجموند. *الحرب- الحضارة- الحب- الموت* . تر: عبد المنعم الحفني، ط 2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1977.

7- مروة، كريم . *قراءات في فكر سعد الله ونوس، وفي بعض شخصيات مسرحياته الجديدة* . مجلة الطريق بيروت، العدد الأول، .1996

8 - نسيم، محمود . *الطقوس والإشارات "صعود الفردية أم انكسارها ؟ وماذا بعد الحافة ؟*. مجلة الطريق، بيروت، العدد الأول، 1996 .

9 - ونوس، سعد الله. *الأعمال الكاملة*. مج 2، ط2، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت ، 2004 .