Time in the documentary theater An applied study on the play "Samar Party for the 5th of June" by Saadallah Wannos

Dr. Fakhry Bush[*]
Hassan Saleh Al-Hassan Al-Masri[**]

(Received 30 / 3 / 2020. Accepted 28 / 6 / 2020)

□ ABSTRACT □

Time is directly related to the life and consciousness of the individual since ancient times. He senses this connection through his living in a world that is constantly changing around him, and this main feature of the dramatic time in the documentary theater that assesses its dialectic and its impact with the recipient, and connects the present time that is shaped by the dramatic event and your love Dramatic text and historical time fused in the present time.

The time in the documentary theater is going from the beginning to the end, passing through the center through spiral, circular or horizontal structures that intersect with the living time.

Key words: Time, documentary theater, Samar play for June 5, Saadallah Wannos.

[*] **Professor, Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities, Damascus University , Damascus, Syria.**

[**] **PhD student, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, University of Damascus, Damascus.**

الزّمن في المسرح الوثائقيّ
دراسة تطبيقيَّة على مسرحيَّة "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" لسعد الله ونّوس

د. فخري بوش*

حسن صالح الحسن المصريّ**

(تاريخ الإيداع 30 / 3 / 2020. قبل للنشر في 28 / 6 / 2020)

□ ملخّص □

يرتبطُ الزّمن على نحو مباشر بحياة الفرد ووعيه منذُ القدم، فهو يتحسّس هذا الارتباط خلال معيشته في عالم يتغيّر من حوله باستمرار، وهذه السّمة الرّئيسة للزمن الدّراميّ في المسرح الوثائقيّ الَّذي يقيم جدليّته وتأثيره مع المتلقّي، ويربط بينَ الزّمن الحاضر الَّذي يشكّله الحدث الدّراميّ وحبكته، وحيثيات النّصّ الدّراميّ، والزّمن التَّاريخيّ الَّذي ينصهر في الزّمن الحاضر.

إنَّ الزّمن في المسرح الوثائقيّ يسيرُ قدماً من البداية حتَّى النّهاية مروراً بالوسط عن طريق بنى حلزونيَّة أو دائريَّة أو أفقيّة تتقاطع مع الزّمن المعيش.

الكلمات المفتاحيَّة: الزّمن، المسرح الوثائقيّ، مسرحيّة حفلة سمر من أجل 5 حزيران، سعد الله ونّوس.

* **أستاذ، قسم اللُّغة العربيَّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، جامعة دمشق، دمشق، سورية.**

** **طالب دكتوراه، قسم اللُّغة العربيَّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، جامعة دمشق، دمشق، سورية.**

مقدّمة:

يستندُ المسرح الوثائقيّ إلى الوثيقة التّاريخيَّة للواقعة بوصفها مادّةً أوّليّةً للعمل الدّراميّ، ويكون العرض المسرحيّ بمنزلة تمثيل لمراحل الواقعة على نحو إعادة ترتيب اللّوحات الدّراميَّة الّتي تشكّل كلّ منها مشهداً مستقلّاً، ومن خلال تراكب هذه اللّوحات يظهر المعنى النّهائيّ للعمل الدّراميّ[1]، فالمسرح الوثائقيّ يصوّر الواقع السّياسيّ والاجتماعيّ والتّاريخيّ، ويقدّمه في إطار دراميّ.

يعتمدُ المسرح الوثائقيّ على زمن تاريخيّ محدّد، يوضع الحدث الدّراميّ ضمن هذا الزّمن التّاريخيّ، ممّا يجعل العلاقة بالتّاريخ تبدو أوضح، وقد يستعينُ المؤلّف المسرحيّ بطريقة عرض (المسرح داخل المسرح) في تقدين الحكاية التّاريخيَّة، فيخلق الزّمن الدّراميّ ضمن حيّزين يتمثّلان في زمن الحكايتين، وهذا ما فعله **سعد الله ونّوس** في مسرحيَّة **(حفلة سمر من أجل 5 حزيران)**، فقد تداخل زمن الحكاية الأولى (المخرج والمؤلّف عبد الغني الشّاعر)، وزمن الحكاية الثّانية (تذكّر أبناء القرية لماضيهم).

يدركُ **سعد الله ونّوس** أنَّ للمسرح الوثائقيّ زمنه الخاصّ، وهو زمن متفرّد ومستقلّ، ومختلف عن بقيّة الفنون الأخرى؛ إذ ((لا **يقتصر عن كونه إرجاعاً لفترة أو حقبة زمنيَّة أو امتداداً، وإنَّما هو أيضاً تحوّل وصيرورة تعبّر عنها ديناميكيَّة الفعل المسرحيّ عبر انتقاله من بداية إلى نهاية**))[2]، فالزّمن الماضي يتقدّم إلى الزّمن الحاضر؛ ليلتحمَ به، ويعود المستقبل إلى الوراء ليرتدّ نحو الزّمن الحاضر.

أهمّيّة البحث وأهدافه:

يجمع الباحثون على أنَّ الزّمن قضيّة تحوّلت إلى إشكاليَّة شغلت الفلاسفة والمنظّرين، وأثار الزّمن الدّراميّ مركز اهتمام المؤلّفين والنّقّاد في مجال المسرح، بوصف الزّمن الدّراميّ مكوّناً رئيساً من مكوّنات البناء الدّراميّ، فهو أحد قواعده الثلاثة الرّئيسة، ومن هذه الأهمّيّة تنبعُ إشكاليَّة البحث وأهدافه الّتي تمثّلت في إيضاح النّقاط الآتية:

1- ما حقيقة الزّمن الدّراميّ في المسرح الوثائقيّ؟

2- ما مستوى الزّمن الدّراميّ في مسرحيَّة **(حفلة سمر من أجل 5 حزيران)؟**

3- ما الأبعاد الدّراميَّة للزمن في مسرحيَّة **(حفلة سمر من أجل 5 حزيران)؟**

منهجيَّة البحث:

اعتمدَ البحثُ المنهج الوصفيّ الّذي يقومُ على ملاحظة الظّاهرة، واستقرائها، ووصفها، وتحليلها، واستخلاص النّتائج المرجوة.

---

[1] إلياس، ماري – حسن، حنان قصّاب: المعجم المسرحيّ (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1997م، ص520.

[2] المصدر السّابق، ص241.

النّتائج والمناقشة:

الزمان في المسرح الوثائقيّ:

- **مفهوم الزّمان الدّراميّ: Drama Time**

يعدُّ الزّمن جزءٌ لا يتجزّأ من صميم البناء الدّراميّ للمسرحيَّة، وثمّة دراسات كثيرة تعرّضت لمفهوم الزّمان، فالزّمان مبحثٌ رئيسٌ عند الفلاسفة والأدباء.

أ- الزّمن في الخلفيَّة اللُّغويَّة:

يترادفُ في المعاجم اللّغويّة مفهوم الزّمان؛ إذ يعرّفه الجوهريّ بقوله: **((الزّمن والزّمان: اسمٌ لقليل الوقت وكثيره))**[1]، وكذلك عرّفه أحمد بن فارس (ت395هـ) في (مقاييس اللُّغة) [2]، والرّازي في (مختار الصّحاح)[3]، وابن منظور (ت711هـ) في (لسان العرب)[4].

أمَّا الفيومي في معجمه (المصباح المنير) فقد جعل **((الزّمان مدّة قابلة للقسمة، [...] والسّنة أربعة أزمنة وهي الفصول))**[5]، فقد عدَّ الزّمان فترة قابلة للقسمة، أمَّا الزّمن فجعله مدّة محدّدة بفصلٍ من فصول السّنة.

وقد ربطَ الزّبيدي (ت1205هـ) الحركة بالزّمان؛ إذ يقولُ: **((الزّمان: [...] مقدار حركة الفلك الأطلس))**[6]، فالزّمان عندَهُ مرتبط بالحركة والحيويَّة والتّجدّد المستمرّ للزمان الَّذي يتّجه نحو الأمام، ولا يعود إلى الوراء.

وهكذا فإنّنا نجد أن كلمتي الزّمان والزّمن مترادفتان من حيثُ المعنى والدلالةُ.

ب- الزّمن في الخلفيَّة الاصطلاحيَّة والتّاريخيَّة:

ارتبطَ الزّمن بمجالات الحياة كافّةً، وهو كامن في وعي الإنسان وحياته، ومن الصّعب تحديد ماهيّة الزّمن، وتلمّس أبعاده على نحو عامّ.

حظي الزّمن باهتمام الفلاسفة منذُ القِدم، فقد أطلقَ الإغريق على الزّمن اسم **(كرونوس)** وهو أبو كبير الآلهة **(زيوس)** فجسَّدُوا الزّمن على هيئة رجل يحملُ أفعى كبيرة تلتفُّ حول عنقه وهي تعضُّ ذيلها، فالزّمن عندهم مصدر الفناء، ليس لَهُ نهاية[7]، وقد ذهب **سولون** إلى أنَّ الزّمن يُظهِرُ حقيقة الأشياء، وجعله **سوفوكليس** كائناً يلدُ الأيَّام واللّيالي[8]، و**((قد**

---

(1) الجوهريّ، أبو نصر إسماعيل بن حماد: الصّحاح (تاج اللُّغة وصحاح العربيَّة)، تحق: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987م، مادّة (زمن).

(2) ينظر: ابن فارس، أحمد: مقاييس اللُّغة، تحق: عبد السّلام هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1979م، مادّة (زمن).

(3) ينظرُ: الرّازي، زين الدّين محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر الحنفي: مختار الصّحاح، المكتبة العصريَّة، بيروت، لبنان، 1999م، مادّة (زمن).

(4) ينظرُ: ابن منظور: لسان العرب، مراجعة وتدقيق: يوسف البقاعي، وإبراهيم شمس الدّين، ونضال عليّ، مؤسّسة الأعلمي للمنشورات، بيروت، لبنان، 2005م، مادّة (زمن).

(5) الفيومي، أحمد بن محمّد بن عليّ: المصباح المنير في غريب الشّرح الكبير، المكتبة العلميَّة، بيروت، لبنان، مادّة (زمن).

(6) مرتضى الزّبيدي، محمّد بن محمّد بن عبد الرّزّاق الحسينيّ: تاج العروس من جواهر القاموس، مطبعة الكويت، الكويت، 2006م، مادّة (زمن).

(7) ينظرُ، الأسود، فاضل: السّرد السّينمائيّ، الهيئة المصريَّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، 1999م، ص93.

(8) ينظرُ، روميلي، دي: الزّمن في التّراجيديا الإغريقيَّة، ص301.

و((**قد كانت العقليَّة الإغريقيَّة [...] تُفضِّلُ أن تقتصرَ الأعمال الأدبيَّة [...] على زمنٍ معيّنٍ، وترى أنَّهُ ليس من الضّروري التَّعرُّض للأحداث برمّتها: فهوميروس [...] جعلَ الإلياذة تدورُ في فترةٍ زمنيَّةٍ مقدارها خمسون يوماً فقط، معَ أنَّ الحرب الطّرواديَّة [...] قد استمرَّت زُهاء عشر سنوات كاملة**))[1].

وفي الفكر اليونانيّ ارتبطَ مفهوم الزّمن بالوجود، **فأفلاطون** في محاوراته يرى أنَّ ((**من يرغب في استكشاف علّة تولّد أي شيء أو زواله أو وجوده، عليه أن يرى كيفَ تكون الصّورة المُثلى لذلك الشّيء**))[2]، فالزّمن عنده متعلّقٌ بالأبديَّة بالأبديَّة والخلود، وهو عامل البداية والنّهاية، بينما يرتبطُ الزّمن عند **أرسطو** بالطّبيعة، ويتحدَّدُ مفهومه من خلال الحركة والقوّة والفعل[3]، ويجب معرفة جوانب الحركة[*]؛ إذ إنَّ الجهل بمعرفة جوانب الحركة وأنواعها يؤدّي حتماً إلى الجهل بالطّبيعة[4]، وقد طالبَ **أرسطو** بوحدة الزّمان في المسرحيَّة، فرأى أنَّ التّراجيديا ((**تحاولُ جاهدة أن تقع تحتَ دورة شمسيَّة واحدة، أو لا تتجاوز ذلك إلَّا قليلاً**)) [5]، فهو لم يحدّدْ الفترة الزّمنيَّة التي تدورُ فيها أحداث المسرحيَّة، ولكنّه يقول (تحاولُ جاهدة).

وقد تأثّر **الفارابي** بأفكار **أرسطو**، فالزّمن عندَهُ ((**متعلّق بالحركة وهو عدد الحركة بحساب المتقدّم والمُتأخّر، فلا وجود للزمان بدون**[**] **الحركة**)) [6]، **فالفارابي** لا يختلف في تصوّره للزمن عن تصوّر **أرسطو**؛ إذ إنَّ كُلَّ متحرّك إنَّما يتحرّك يتحرّك بفاعل ينقله من السّكون إلى الحركة، ويذكر أنَّ **الغزالي** رفض تصوّر **أرسطو والفارابي** للزمن؛ إذ رأى أنَّ الزّمن امتداد للحركة[7].

وقد ارتبطَ مفهوم الزّمن في الفكر الأوربيّ بمنطق الانحدار؛ إذ إنَّ فاعل الزّمن هو الله تعالى، وممثّله الكنيسة الّتي لا يطالها أثر الزّمن؛ فهي ثابتة أبديَّة، وبعدَ هذا الجمود الفكريّ في أوربا جاءَ عصر النّهضة والتّنوير ليحدثَ تغييرات جذرية في مفهوم الزّمن، فقد عمل **ديكارت** على إيجاد تفسير عقلاني للظواهر الزّمنيَّة؛ إذ عمدَ إلى ربط عمليَّة التّفكير والزّمن من خلال منطقَين؛ أوّلهما: تحقيق الفكر من خلال الزّمن المطلق، وثانيهما: أنَّ التّفكير شيءٌ له بداية ونهاية، واستمرار الزّمن مرتبط باستمرار عمليَّة التّفكير، ولكنَّهُ لا يقرُّ مبدأ الاستمرار إقراراً نهائيّاً[8].

---

(1) Cf.E.V.Rier. Homer, The Iliad, Penguin Series (1953). Introd, P: X.

نقلاً عن: إبراهيم، محمّد حمدي: نظريَّة الدّراما لإغريقيَّة، الشّركة المصريَّة العالميَّة للنشر – لونجمان، القاهرة، مصر، 1994م، ص53.

(2) أفلاطون: محاورات أفلاطون، تر: زكي نجيب محمود، لجنة التّأليف والتّرجمة، القاهرة، مصر، 1966م، ص23.

(3) ينظرُ، بدوي، عبد الرّحمن: الزّمان الوجودي، مكتبة النّهضة المصريَّة، القاهرة، مصر، ط2، 1955م، ص48.

(*) مثل مقدار الحركة وسرعتها وكيفيَة أدائها.

(4) ينظرُ، قسّوم، عبد الرّزاق: مفهوم الزّمان في فلسفة ابن رشد، المؤسسة الوطنيَّة، الجزائر، 1986م، ص23.

(5) طاليس، أرسطو: فن الشعر، نقله: أبو بشر متى بن يونس القُنَّائي من السرياني إلى العربيّ، حقَّقه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية: شكري محمّد عيّاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1993م، ص46-48.

(**) هكذا وردت، والصّواب (من دون).

(6) الحرّ، محمّد: ابن سينا، دار الكتب، بيروت، لبنان، 1991م، ص63.

(7) ينظرُ، حطّاب، عبد الحميد: الغزالي بينَ الدّين والفلسفة، المؤسسة الوطنية، الجزائر، 1986م، ص525.

(8) ينظرُ، زايد، عبد الصّمد: مفهوم الزّمن ودلالته، ص14.

ينضمُّ الزّمن في المسرحيَّة إلى قرائنه الزَّمنيَّة في الملحمة والقصّة والرّواية بوصفهم فنوناً متحرّكة تحدثُ في الزّمن[1]، تختلفُ المسرحيَّة عن الفنون الأخرى لتضمّنها على زمنٍ آخر ألا وهو زمن العرض المسرحيّ الَّذي يحدّده مخرج العرض المسرحيّ، وهذا ما تذهب إليه **آن أوبرسفيلد** بأنَّ للمسرحيَّة زمنيين: **((زمن العرض [...] وزمن الحدث المعروض))** [2]، فهناكَ زمن العرض الَّذي يدركه المُتَلَقِّي وهو زمن حقيقيّ وهذا **((الزّمن هو زمن موضوعيّ وملموس وواقعيّ يُقاسُ بالسَّاعة [...]، وهو زمن يحملُ طابع الاستمراريَّة، لأنَّه يمتدُّ من لحظة بداية العرض إلى نهايتِهِ، ويتخلّله انقطاع فعلي في فترة الاستراحة))** [3]، أمَّا زمن الحدث المعروض فهو زمنٌ فنّيٌّ يصوّرُ زمن الأحداث الدّراميَّة الدّراميَّة في المسرحيَّة، وهذا الزّمن يتعلّقُ بوضع التَّلَقِّي وبالوضع النّفسيّ للمُتَلَقِّي خلال العرض، والزّمن المسرحيّ هو **((زمان لحظة القصّة المتخيلة؛ أي زمان المرجعيَّة (التّاريخيَّة)، أكانَ ذلك منذُ ألفي سنة أم منذُ عشر سنوات أم الأسبوع الماضي؟))**[4].

لا يملكُ المُؤلِّف المسرحيّ الحُرِّيَّة في الحيّز الَّذي يصبُّ فيه فنّه، فالجمهور يمكثُ مدّة محدودة بالمسرح، فـ **((المؤلِّف المسرحيّ مُقيّد بوقت مُشاهِده وهو له التَّابع، فهو مطالب أن يكتبَ مسرحيَّته، في حدود الزّمن المُصطلح عليه في دُوْرِ التَّمثيل، فكلّ ما يقع في المسرحيَّة من أحداث، [...] يستغرق في التَّمثيل قَدْراً مُعيّناً بالذّات من الوقتِ))** [5]، فالمُؤلِّف المسرحيّ والمُخرِج المسرحيّ يهتمان بعامل الزّمن بقدر ما تهمّهما دلالة هذا الزّمن الذّاتيَّة والاجتماعيَّة الَّتي تُحرِّكُ تصوّر المُتَلَقِّي السّكوني إلى آفاق جديدة، وإتاحة الفرصة لَهُ ليحكمَ على أحداث المسرحيَّة من خلال انفصاله عنها زمنيّاً.

- **مستويات الزّمن الدّراميّ:**

يعدُّ الزّمن الدّراميّ عنصراً رئيساً في بناء العمل المسرحيّ، ومحوراً مهمّاً من المحاور الَّتي تسيرُ وفقه الأحداث الدّراميَّة؛ إذ إنَّ هذه الأحداث ترتبط بالزّمن الدّراميّ ارتباطاً وثيقاً، فهو يمثّل الإيقاع النّاظم الَّذي يضبط أحداث العمل المسرحيّ، ويولّدُ الحركة بينَ شخصيّات المسرحيَّة، ويغذّي الصّراع الدّراميّ فيها، فيؤثّرُ في بناء العمل المسرحيّ، ويتشابك مع مكوّناته كافّةً.

الزّمن الدّراميّ لا يسيرُ على نحو رتيب ومتصاعد في العمل المسرحيّ، وإنّما يتعرّض للتقديم والتّأخير بحسب المعالجة الدّراميَّة، وبذلك يتأرجح بينَ الماضي والحاضر والمستقبل، فالمؤلّف المسرحيّ حينما يعود بأحداثه الدّراميَّة إلى الوراء، أو يقفز بها إلى الأمام يُشكّلُ (المفارقة الزّمنيَّة الدّراميَّة) الَّتي يستطيع من خلالها أن يطلقَ العنان لأحداثه الدّراميَّة بالذّهاب والإياب على سُلّم الوحدات الزّمنيَّة.

---

[1] ينظرُ، واريـن، أوسـتن – ويليـك، رينيـه: نظريَّـة الأدب، تـر: محيـي الـدّين صـبحي، راجعـه: حسـام الخطيـب، المجلـس الأعلـى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيَّة، دمشق، سورية، 1972م، ص279.

[2] أوبرسـفيلد، آن: قـراءة المسـرح، تـر: مـي التَّلمسـاني، مطبوعـات مهرجـان القـاهرة الـدّولي للمسـرح التَّجريبـي، القـاهرة، مصـر، 1994م، ص233.

[3] إلياس، ماري – حسن، حنان قصَّاب: المعجم المسرحيّ (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، ص239.

[4] أوبرسفليد، آن: المصطلحات الأساسيّة في دراسة المسرح، تر: زينة سعيفان، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 2013م، ص90.

[5] الحكيم، توفيق: المؤلّفات الكاملة (فنُّ الأدب)، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1995م، ج2، ص576.

وهذه المفارقة الدّراميَّة تُحيلنا إلى مستويين من مستويات الزّمن الدّراميّ؛ إذ يتمثّلُ المستوى الأوّل بـ(الاسترجاع) ، والثّاني بـ (الاستشراف)، فضلاً عن المستويين الرّئيسين للعمل المسرحيّ، (زمن الحدث، وزمن العرض)[1].

أ- الاسترجاع:

يُعرّفُ الاسترجاع بأنَّهُ ((**مفارقة زمنيَّة باتّجاه الماضي انطلاقاً من لحظة الحاضر أو استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر**))[2]، وبذلك فإنَّ المؤلّف المسرحيّ يعتمدُ على الاسترجاع؛ ليقطعَ زمن الحكاية الحاضر، ويعودُ إلى سرد أحداث دراميَّة ماضية عبر انفتاح ذاكرته بالاعتماد على الارتداد.

يلجأُ المؤلّف المسرحيّ إلى تقنيّة الاسترجاع لملء الفجوات في العمل المسرحيّ، عبر تقديم معلومات عن حدثٍ دراميٍّ ما، أو التّعريف بماضي شخصيّة دراميَّة؛ إذ إنَّ المعلومات الَّتي يقدّمها العمل المسرحيّ تتمظهر في النّصّ أو العرض على شكل علاماتٍ منتشرةٍ بينَ حيثيّات النّصّ أو العرض؛ وهي لا ترسل إلى المتلقّي دفعةً واحدةً[3]، ويساهمُ في الاسترجاع أيضاً تطوّر الحبكة الدّراميَّة، وتوتّر الصّراع الدّراميّ؛ بهدف إثارة التّشويق لدى المتلقّي.

وقد حدّد جيرار جانيت الاسترجاعات الزّمنيَّة إلى ثلاثة أنواع:

1- الاسترجاع الخارجيّ:

هو الاسترجاع الَّذي يستعيدُ أحداثاً دراميّةً ترجع إلى ما قبل الحكاية الأولى، والوظيفة الرّئيسة لهذا النّوع هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير المتلقّي بخصوص الحدث الدّراميّ الَّذي وقعَ خارج الأحداث الدّراميّة الرّئيسة[4]، ووظيفة هذا الاسترجاع هي وظيفة إخباريَّة.

2- الاسترجاع الدّاخليّ:

هو استرجاع يستعيد أحداثاً دراميّة متضمّنة ((**في حقل الزّمن للحكاية الأولى**))[5]، أي إنَّ حقل الاسترجاع الدّاخليّ يقعُ ضمن زمنها الدّراميّ للحكاية.

إنَّ مدى الاسترجاع الدّاخليّ قصير، لا يتّسع لما هو خارج الحكاية الأولى؛ لأنَّ حدود الزّمن الدّراميّ في العمل المسرحيّ صارمة، لا تسمح للمؤلّف المسرحيّ أن يُبدِّدَ الوقت بتفاصيل صغيرة، بل يتطلّب الضّغط الزّمنيّ في الدّراما سرد المؤلّف المسرحيّ سرداً سريعاً، وبطريقة موجزة ومقنعة في آنٍ واحدٍ[6].

---

(1) ينظرُ: إلياس، ماري – حسن، حنان قصّاب: المعجم المسرحيّ (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، ص239.

(2) برنس، جيرالد: قاموس السّرديّات، تر: السّيّد إمام، دار ميريت للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2003م، ص16.

(3) ينظرُ: جلال، زياد: مدخل إلى السّيمياء في المسرح، وزارة الثّقافة، عمّان، الأردن، 1992م، ص76-77.

(4) ينظرُ: جانيت، جيرار: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمّد معتصم وآخرون، الهيئة العامّة للمطابع الأميريَّة، ط2، 1997م، ص60-61.

(5) المرجع السّابق، ص61.

(6) ينظرُ: ماركس، ملتون: المسرحيَّة كيف ندرسها ونتذوّقها، تر: فريد مدور، دار الكاتب العربيّ، بيروت، لبنان، 1965م، ص50-51.
وينظرُ: الخياط، جلال: الشّعر والزّمن، منشورات وزارة الأعلام، بغداد، العراق، 1975، ص113.
وينظرُ: روميلي، دي: الزّمن في التّراجيديا الإغريقيَّة، عرض وتحليل: محمّد عواد حسين، مجلّة عالم الفكر، الكويت، المجلّد (1)، العدد (4)، 1971م، ص33.

3- الاسترجاع الجزئيّ:

هو استرجاع لحظة ماضية، تنقل حدثاً دراميّاً معزولاً إلى المتلقّي، وهذا الحدث ضروريّ لفهم عنصر معيّن من عناصر العمل الدّراميّ، يساعدُ الاسترجاع الجزئيّ في توضيح مسار الأحداث الدّراميَّة، ثمّ يُزاحُ مباشرة، وتستأنف الحكاية الأولى من دون أن يلتحمَ بها، وقد يُصرّحُ المؤلّف المسرحيّ[1] بها في عمله الدّراميّ، أو يتركها للمتلقّي ليكتشفَ ضمنيّاً من خلال سير الأحداث الدّراميَّة في المسرحيَّة.

ب- الاستشراف:

إذا كان الاسترجاع بأنواعه كافّة يهدفُ إلى تزويد المتلقّي بمعلومات ماضية حولَ الحدث الدّراميّ، فإنَّ الاستشراف يعدُّ **((أحد أشكال المفارقة الزّمنيَّة، الَّذي يتّجه صوب المستقبل انطلاقاً من لحظة الحاضر، أو استدعاء حدث أو أكثر سوفَ يقعُ بعد لحظة الحاضر))**[2]، فالزّمن الدّراميّ في الاستشراف يتجاوزُ الزّمن الحاضر للحكاية؛ لينتقل إلى حدثٍ لم يأتِ وقته بعد، فيستبق المؤلّف الدّراميّ أحداثه الدّراميَّة قبلَ وقوعها.

يُقسّمُ الاستشراف إلى نوعين، وذلك بحسب التّقسيم الَّذي وضعه جيرار جانيت:

1- الاستشراف الخارجيّ:

هذا الاستشراف يصلُ بالمتلقّي إلى تصوّر مسبق عن الحلّ الَّذي يمثّل المرحلة الأخيرة من مراحل الحبكة الدّراميَّة، فتبدو وظيفته ختاميَّة؛ إذ إنَّ المؤلّف المسرحيّ يمضي قدماً مستشرفاً أحداثاً دراميّةً سابقة عن أوانها، والقفز إلى نقطة لم تصلْ إليها الأحداث الدّراميَّة بعد.

2- الاستشراف الدّاخليّ:

يملأ الاستشراف الدّاخليّ الفجوات المستقبليَّة الَّتي سيتركها المؤلّف المسرحيّ مفتوحة؛ ليسدّها المتلقّي عن طريق الاستشراف الدّاخليّ الَّذي قصده المؤلّف المسرحيّ، ويعدّ عمل المتلقّي استرجاعاً داخليّاً يسدُّ من خلاله الفجوة المفتوحة[3]، وبذلك يجعل المؤلّف المسرحيّ متلقّيه في حالة وعيٍّ تامٍّ.

قد يتداخلُ استرجاع الزّمن الدّراميّ واستشرافه في الفصل الدّراميّ الواحد، فينتج عن ذلك ما يُسمّى بـ**((بتداخل الأزمان [...] وهذا يعني لابُدَّ أن يجري الكشف خلال اللّحظة الحاضرة في الدّراما عن كلّ ماضي اللّحظة السّابقة على هذه اللّحظة الَّتي بينَ أيدينا بالذّات وعن آفاقها في المستقبل))**[4]؛ لذا فإنَّ كلّ عملٍ مسرحيّ يمكنُ أن يبتدعَ وحدةً زمنيّةً قائمةً بذاتِها.

- **أبعاد الزّمن الدّراميّ:**

يُشكّلُ الزّمن الدّراميّ في العمل المسرحيّ علامةً منتشرةً بينَ حيثيّات النّصّ والعرض، مفتوحة الدّلالات، ومتقاطعة الدّوائر بينَ الشّخصيّات الدّراميَّة، ومتشابكة الخطوط مع الأحداث الدّراميّة، لها علاقاتها وأبعادها المتمثّلة في البُعد الواقعيّ والاجتماعيّ والنّفسيّ والتّاريخيّ.

---

(1) ينظرُ: جانيت، جيرار: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص71-72.

(2) برنس، جيرالد: قاموس السّرديّات، ص158.

(3) ينظرُ: جانيت، جيرار: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص80.

(4) إيلسبورغ، أي وزملاؤه: نظريّة الأدب، تر: جميل نصيف، منشورات وزارة الثّقافة والإعلام، بغداد، العراق، 1980م، ص589.

أ- البُعد الواقعيّ:

يعدُّ الزّمن الدّراميّ من المكوّنات الرّئيسة للعمل الدّراميّ، ويمثّلُ البُعد الواقعيّ للزمان المحرّك الرّئيس للحدث الدّراميّ، متّجهاً بالحدث الدّراميّ نحو الهدف والغاية، مستشفّاً مادّته من الواقع، ثمّ يعرضها عرضاً دراميّاً؛ **((لأنَّ الحقيقة تصلحُ أن تُعرضَ عرضاً فنّيّاً كاملاً))**[1]، فالزّمن الواقعيّ يظهر من خلال ترتيب الحبكة الدّراميَّة وهندستها.

يتمُّ تحديد الزّمن في العمل الدّراميّ من خلال الموضّحات الإخراجيَّة، ومن الحوار بينَ الشّخصيَّات، ويستنبطُ البُعد الواقعيّ للزمن الدّراميّ من خلال تصوير الحدث الدّراميّ عبرَ انتقاله من بداية إلى وسط ثم إلى نهاية؛ إذ إنَّ عمليَّة قراءة المسرح وتحديد علاقته بالواقع، ومدى ارتباطه به، يتجسّدُ من خلال تحديد طبيعة ومن الحدث الدّراميّ المُتخيّل وزمن العرض المسرحيّ، وفهم العلاقة بينَهما، ويتبدَّى الزمن الدّراميّ المُتخيّل بأنَّهُ زمن إرجاعيّ يعودُ إلى الواقع، أمَّا زمن العرض الدّراميّ فهو زمن تقديم العمل الدّراميّ على خشبة المسرح[2]، وفي المسرح يرتبطُ زمن الحدث الدّراميّ المُتخيّل بالمحاكاة لجعل هذا الزّمن يبدو أكثر واقعيّةً، ويحاولُ إيهام المتلقّي بذلك.

ب- البُعد الاجتماعيّ:

يدركُ المؤلّف المسرحيّ أنَّ الإنسان هو المُنشئ لمعنى الزّمن؛ هذا الزّمن الَّذي لا ينفصل عن النّشاطات الاجتماعيَّة الرّئيسة، الَّتي جعلت من فصول السّنة أعياداً ومناسباتٍ ملازمةً للحياة الاجتماعيَّة[3].

يمثّلُ الزّمن الدّراميّ هو البُعد الرّابع في العلاقة بينَ المجتمع والمكان والكون، فهو النّواة الَّتي تُحرّكُ المتجمع من حالة الجمود النّسبي إلى حركة التّغيّرات الاجتماعيَّة المتمثّلة في الأعراف والعادات والتّقاليد.

ترتبطُ الشّخصيّة الدّراميَّة بالزّمن الاجتماعيّ، وذلك من خلال السَّاعات الطّوال الَّتي تقومُ بها الشّخصيَّة الدّراميَّة فيما تفرضه عليها الاشتراطات الاجتماعيَّة، بحسب طبيعة الدّور الَّذي تؤدّيه.

يعالجُ المؤلّف المسرحيّ البُعد الاجتماعيّ للزمن الدّراميّ من خلال عمليَّة المشابهة بينَ الواقع الاجتماعيّ والواقع الدّراميّ، مثل استخدامه تقنيّة **((المسرح داخل المسرح حيثُ يتداخلُ زمن المسرحيَّة بينَ المعاش والزّمن الفنّيّ))**[4]، وهذا ما عبّرَ عنه **سعدالله ونّوس** في مقدّمة مسرحيّة (مغامرة رأس المملوك جابر)[5].

تساهمُ السّينوغرافيا بعناصرها كافّةً على إضفاء بُعدٍ اجتماعيٍّ للزمن الدّراميّ؛ إذ يوضّحُ الوضع الاجتماعيّ وتحدّده من خلال تصوير **((الدّيكور، والإضاءة، والموسيقى**(*)**، والتّمثيل، والأزياء...))**[6]، فتتداخل مع الزّمن في عمليّة ديناميَّة.

ج- البُعد النّفسيّ:

يمثّلُ البعد النّفسيّ للزمن الدّراميّ الانطباع الذّاتيّ عن الأمرِ الَّذي يشعرُ به المتلقّي عند مشاهدته العمل الدّراميّ[1].

---

(1) سيّد قطب: التّصوير الفنّيّ في القرآن الكريم، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط3، 1993م، ص255-256.

(2) ينظرُ: إلياس، ماري - حسن، حنان قصّاب: المعجم المسرحيّ (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، ص240.

(3) ينظرُ: زايد، عبد الحميد: مفهوم الزّمن ودلالته في الرّواية العربيَّة المعاصرة، الدّار العربيَّة للكتاب، تونس، 1988م، ص19.

(4) غنيم، غسّان: المسرح السّياسيّ في سورية، وزارة الثّقافة، دمشق، سورية، 2016م، ص353.

(5) ينظرُ: ونّوس، سعدالله: الأعمال الكاملة (مسرحيّة مغامرة رأس المملوك جابر)، المجلّد (1)، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2004م، ص234.

(*) هكذا وردت، والصّواب (موسيقا).

(6) اليوسف، أكرم: الفضاء المسرحيّ (دراسة سيميائيَّة)، دار مشرق، المغرب، 1994م، ص105.

استنبطَ **أرسطو** وحدة الزّمان من خلال مشاهداته للمسرحيَّات المعاصرة لهُ، ولكنَّه لم يصرّ عليها، بل إنَّ أوّل مَنْ أصرَّ على وحدة الزّمان هو **كاستلفترو** الَّذي طالبَ أن يتساوى زمن الأحداث المسرحيَّة مع الزّمن الَّذي يقضيه المتلقّي في المسرح، وهذا الزّمن يجبُ ألَّا يتعدى أربع وعشرين ساعة على الأكثر[2]، وذهب إلى مثل ذلك أيضاً **جون درايدن** الَّذي رأى أنَّه من الصّعب إقناع المتلقّي بأنَّ شهور أو سنوات قد مضت خلال هذه السّاعات القليلة الَّتي يقضيها في صالة المسرح[3]، ولكنّ البُعد النّفسيّ للزمن الدّراميّ ينافي ما ذهب إليه كلّ من **كاستلفترو ودرايدن** ويدحضه، من خلال عنصر الإيهام الَّذي يؤدّيه الممثّل الدّراميّ حينَ يتقمّصُ دوره؛ ليكونَ أداؤه مقنعاً، وبذلك يُفترَضُ تسليم المتلقّي بأنَّ ما يراه على خشبة العرض المسرحيّ حقيقيّ.

يدركُ المؤلّف المسرحيّ أهمّيّة هذا البعد للزمن الدّراميّ وإسقاطاته المتمثّلة في الاختزال والتّكثيف والتّوتّر على المتلقّي، فيرسمه بدقّةٍ متناهيةٍ؛ إذ إنَّ الزّمن النّفسيّ يجوبُ عوالم مختلفة، ويمتلكُ تأشيرة التّنقّل الحرّ بينَ الماضي والحاضر والمستقبل، وهذا التّنقّل منحَ الشّخصيَّة الدّراميَّة قدرةً على كسر تراتبيَّة الزّمن الطّبيعيّ في بعده النّفسيّ؛ ممّا أعطاها فرصة العيش في الماضي السّحيق، وهو في غمرة الحاضر، معَ إمكانيّة الوصول إلى المستقبل، وهذا الزّمن **((غالباً ما يؤدّي إلى خلق حالاتٍ نفسيّةٍ متنوّعةٍ))**[4]، تُحقّق الإيهام لدى المتلقّي.

يضفي البُعد النّفسيّ على الزّمن الدّراميّ صبغةً خاصّةً من خلال عمليّة تحويل الزّمن الطّبيعيّ إلى زمنٍ غير طبيعيّ، ففي لحظات الفرح نشعرُ أنَّ الزّمن قد مرَّ سريعاً، بينَما في لحظات الخوف والتّوتّر نشعرُ بتلك اللّحظات بأنَّها دهرٌ كاملٌ.

د- البُعد التَّاريخي:

يُشكّلُ البُعد التّاريخيّ ضلعاً من أضلاع الزّمن الدّراميّ، من خلال تأثيره في بنية العمل الدّراميّ، وقدرته على التّفاعل مع أحداثه الدّراميَّة.

على الرّغم من أنَّ البُعد التَّاريخيّ للزمن يكادُ ينحصرُ في الأحداث الماضية، إلَّا أنَّ للمؤلّف المسرحيّ رؤية أخرى مختلفة تماماً؛ إذ يمتدّ بزمنه التّاريخيّ من الماضي إلى الحاضر والمستقبل، من خلال المزج بينَ الواقع والخيال، وكأنَّهُ يحاولُ إعادة إنتاج الأحداث التَّاريخيَّة وفقاً لرؤية جديدة يريدها المؤلّف المسرحيّ، **((فأحداث التّاريخ ليست مجرّد أقنعة أحادية البُعد، ينطقُ الحاضر من خلالها، مهما صغرت أو دقّتْ، وليست العودة إلى التّاريخ مجرّد بحث عن مجرّد وقائع لإسقاط الحاضر بما يحيلُ إلى الماضي إلى مجرّد مرآة تنعكسُ عليها أحداث الحاضر، من دون أن تشغلَ المرآة الانتباه إلى حضورها الذّاتيّ [...]. التّاريخ، هُنَا، حضور مُتعيّن في الزّمن، صراع قوى محدّدة، ومجموعة متفاعلة [...] يومئ إلى حضوره الذّاتيّ في الوقتِ الَّذي يومئ إلى حضور خارجيّ، ويشيرُ إلى الزّمن**

---

(1) ينظرُ: ستيفنسون، رالف – دوبري، جان: السّينما فنّاً، تر: خالد حدَّاد، وزارة الثّقافة، المؤسّسة العامّة للسينما، دمشق، سورية، 1993م، ص111-112.

(2) ينظرُ: رشدي، رشاد، نظريّة الدّراما من أرسطو إلى الآن، دار هلا، القاهرة، مصر، 2000م، ص95-96.

(3) ينظرُ: درايدن، جون: في الشّعر المسرحيّ، تر: د. مجدي وهبة ود. محمّد عناني، مكتبة الأنجلو المصريَّة، القاهرة، مصر، 1982م، ص69.

(4) طالب، أحمد: مفهوم الزّمن ودلالته في الفلسفة والأدب بينَ النّظريّة والتّطبيق، دار الغرب للنشر والتّوزيع، 2004م، ص47.

الماضي وإلى الزّمن الحاضر))[1]، وبالتّالي لابُدَّ من أن يتفاعلَ الزّمن الماضي مع الزّمن الحاضر في هذا البُعد التّاريخيّ.

وقد يكون البُعد **((التّاريخيّ الّذي يبتعدُ الكاتب نحو واقعاً غير كامل، وذلك حينَ يأخذ بعض الجزئيّات الصّغيرة، أو بعض الشّخصيّات الواقعيّة الّتي لها وجود تاريخيّ حقيقيّ، ثمّ يبني عليها عالماً يبثُّ من خلاله رؤية معيّنة لمعالجة الواقع المعاصر))**[2]، من أجل إيهامنا بواقعيّة الأحداث الدّراميَّة الّتي اختارها المؤلّف المسرحيّ؛ لتكونَ وعاءً زمنيّاً لعمله الدّراميّ.

يعودُ المؤلّف المسرحيّ إلى الوراء بالزّمن لاستلهام حدثاً تاريخيّاً، وإسقاطه على واقعه الّذي يرسمه في عمله الدّراميّ، ولكنّه في الوقتِ ذاته يحاولُ ألّا يُحدِّدَ الزّمن الماضي على نحو واضح؛ حتّى يكتسبَ حرّيّةً أكبر في عمليّةِ الخلق والإبداع، ويهربَ من الضّغط الّذي يمارسه البُعد التّاريخي بمستنداتِهِ، وشخصيّاته، وأحداثه الّتي قد تحرجه بواقعه الحاضر بشكلٍ أو بآخر[3]، وقد اعتمدَ **سعدالله ونّوس** هذه التّقنيّة في كثير من مسرحيّاته، مثل مسرحيّة (الفيل يا ملك الزّمان)، و(الملك هو الملك)، و(مغامرة رأس المملوك جابر).

- **الزّمن في مسرحيّة (حفلة سمر من أجل 5 حزيران):**

إنَّ **سعدالله ونّوس** في أعماله الأولى (مسرح العبث) لم يكن يُحدّد الزّمن الدّرامي للأحداث، وفي هذه المسرحيَّة يتّجه إلى تحديد الزّمن بدقّة، فمنذ بداية المسرحيَّة تتدلّى لوحة سوداء كُتِبَ عليها: **((في تمام السَّاعة التَّاسعة إلّا ربعاً من صباح الخامس من حزيران عام 1967م...))**[4]، فهذه إشارة واضحة إلى أنَّ أحداث المسرحيَّة ستدورُ حول حرب حزيران.

يفصلُ **سعدالله ونّوس** بينَ زمن العرض المسرحيّ، وزمن الأحداث الدّراميَّة المعروضة، فزمن العرض المسرحيّ يتحدّدُ في قوله: **((تبدأ الحفلة في الثّامنة والنّصف))**[5]، ولا يتجاوز بضع ساعات، أمَّا زمن الأحداث الدّراميَّة المعروضة فتتمثّل في تصوير حرب حزيران عام ألف وتسعمئة وسبعة وستّين للميلاد.

سنحدّدُ من خلال الجدول الآتي الهيكل المعماريّ للزمن الدّراميّ في المسرحيَّة من خلال تحديد الزّمن الدّراميّ، ومستوياته، وأبعاده[6]:

الفصل	الشّخصيَّة	الزّمن الدّراميّ	الصّفحة	مستوى الزّمن الدّراميّ	البعد الدّراميّ للزمن
الأوّل	سينوغرافيا	في تمام السَّاعة التّاسعة إلّا ربعاً من صباح الخامس من حزيران عام 1967م.	126	---	واقعيّ

(1) ونّوس، سعدالله: الأعمال الكاملة (هوامش ثقافيَّة /2/ د.جابر عصفور)، المجلّد (3)، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2004م، ص742-743.

(2) غنيم، غسّان: المسرح السّياسيّ في سورية، ص358.

(3) ينظرُ: المرجع السَّابق، ص359.

(4) ونّوس، سعدالله: الأعمال الكاملة (حفلة سمر من أجل 5 حزيران)، المجلّد الأوّل، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2004م، ص126.

(5) المصدر السَّابق، ص126.

(6) ونّوس، سعدالله: الأعمال الكاملة (حفلة سمر من أجل 5 حزيران)، المجلّد الأوّل، لقد أوردت صفحات الاستشهاد في حينه.

الأوّل	سعدالله ونّوس	تبدأ الحفلة في الثّامنة والنّصف.	126	---	واقعيّ
الأوّل	الجمهور	السّاعة التّاسعة تقريباً.	127	---	نفسيّ
الأوّل	المخرج	في مكتبي بدأت القصّة. دعوت السّيّد عبد الغني لزيارتي، وجاء. كانَ الوقت ليلاً، وكانت مدينتنا لا تزال بكاء خافتاً.	131	استرجاع داخليّ	واقعيّ
الأوّل	المخرج	سترون عمّا قريب إن كنْتُ الملوم.	134	استشراف داخليّ	نفسيّ
الأوّل	المخرج	كيفَ مرَّتْ بك هذه الأيّام الشّاذّة؟	134	استرجاع داخليّ	نفسيّ
الأوّل	المخرج	كانت تجرِبة خصيبة لفنِّكَ وكتابتك. إنَّها على كلّ حال تجرِبة خصيبة لكلّ فنّانٍ.	135	استرجاع داخليّ	واقعيّ
الأوّل	عبد الغني	أتذكّرُ الآن قصّة الثّلاثة عشر سطراً.	135	استرجاع جزئيّ	واقعيّ
الأوّل	المخرج	ما عملناه سويّة عام 1956م بالذّات، حقّقَ النّجاح الّذي توقّعناه.	136	استرجاع خارجيّ	واقعيّ – نفسيّ
الأوّل	المخرج	اليوم أتصوّر أي عمل يمكن أن نعدَّ [...] سنجعل التّاريخ يصخب على المسرح.	136-137	استرجاع داخليّ – استشراف داخليّ	نفسيّ
الأوّل	المخرج	الخاتمة [...] ستكون مشهداً مؤثّراً يحفل بالجلال.. أتصوّرُ.	139	استشراف خارجيّ	نفسيّ
الأوّل	المخرج	وبعد لحظات طويلة من الارتباك يخرج هلعاً.	141	استشراف داخليّ	نفسيّ
الأوّل	المتفرّج	الحرب لم تحدث منذ مائة عام، بل لم يمرّ على اندلاعها أكثر من شهور.	142	استرجاع خارجيّ	واقعيّ
الأوّل	المخرج	ثمّ يسود الصّمت مرّة أخرى ثقيلاً كالرّصاص، ويحوم التّوقّع كالقدر أو الفاجعة.	144	استشراف داخليّ	نفسيّ
الأوّل	الجندي 3	ورسائلنا نحنُ.. هل ستصل؟	145	استشراف داخليّ	نفسيّ
	الجندي 1	لا شكّ أن قلوبهم ستخفق هناك. [...] وسينبض القلب مرّة أخرى كأنّه اهتزازة الأرض.			

الأوّل	الجندي 3	في القديم أمطرت السّماء على أعدائها حجارة من سجّيل.	146	استرجاع داخليّ	تاريخيّ
	الجندي 1	وطير الأبابيل.			
	الجندي 4	واليوم على رؤوسنا تمطر الحجارة والطّير الأبابيل.			
الأوّل	الجندي 2	سنجعلهم يلعنون أجدادهم العتيقة.	146	استشراف خارجيّ	نفسيّ
الأوّل	شاب	لو بقينا سنموت جميعاً ولا يبقى أمل. لو انسحبنا الآن سنحفظ الحياة للأطفال وأرحام النّساء. سيبقى ضوء، سنبقى نحن، ولن تكون تلك نهاية الزّمن.	161	استشراف داخليّ	واقعيّ
الأوّل	المخرج	عملنا ليلاً نهاراً طوال أسابيع ثلاثة. كُنّا نريد أن يكونَ لسهرتنا جلال الأحداث الّتي نعيشها.	171	استرجاع خارجيّ	نفسيّ
الثّاني	عبد الرّحمن	تكون الآن خالية. عشنا كثيراً ورأينا كثيراً يا أبا فرج. في مثل هذه اللّيالي حين يكون ضوء القمر كالنّهار. السّهرة في ساحتنا أيّها المحترم لا تُنسى.	176	استرجاع جزئيّ	نفسيّ
الثّاني	عبد الرّحمن	متى سنعودُ إلى السّهر في ساحتنا؟	177	استشراف داخليّ	نفسيّ
الثّاني	المتفرّج	يموتون بالمئات.. بالآلاف، لكن أرضهم تبقى لهم، وأقوى دولة في العالَم تهتزُّ رعباً منهم.	195	استرجاع جزئيّ	تاريخيّ
الثّاني	العجوز	مدرّس للجغرافيا(*) يقف منذ عشرين سنة أمام طلّاب لا مبالين، [...] منذ عشرين سنة وهو يبسط خريطته على الحائط.	211-212	استرجاع خارجيّ	واقعيّ – نفسيّ
الثّاني	المتفرّج 7	هل نسيت ذلك اليوم من حزيران؟	216	استرجاع داخليّ	نفسيّ

يعتمدُ **سعدالله ونّوس** في مسرحيّته هذه طريقة عرض (المسرح داخل المسرح)، فيتداخل زمن المسرحيَّة المعيش مع الزّمن الفنّيّ للأحداث الدّراميَّة، ويعمل **سعدالله ونّوس** على ((**الاتّصال بالماضي والانفصال عنه في الوقتِ نفسه.**

(*) **هكذا وردت، والصّواب (للجغرافية).**

الاتّصال به كمادّة للمعرفة والمساءلة؛ والانفصال عنه كرؤية ومنظور))[1]، وهذا ما يتّضحُ من خلال دراسة تحليليّة للزمن الدّراميّ في المسرحيَّة.

يحدّدُ **سعدالله ونّوس** الزّمن الفنّي للأحداث الدّراميَّة **((في تمام السَّاعة التّاسعة إلّا ربعاً من صباح الخامس من حزيران عام 1967م))**[2]، وهذا الزّمن هو موعد إعلان العدوّ الغاشم الحرب على سورية ومصر، فيجسّدُ هذا الزّمن بعداً واقعيّاً وحقيقيّاً للأحداث الدّراميَّة.

ويحدّدُ **سعدالله ونّوس** زمن العرض المسرحيّ في تمام السَّاعة الثّامنة والنّصف، ولكن حتَّى تبدأ اللّعبة المسرحيَّة، ويضفي الواقعيّة على سير الأحداث، والإشراك الجمهور فيها، يلجأ **سعدالله ونّوس** إلى عامل الزّمن، فيترك خشبة العرض المسرحيّ خالية قرابة نصف ساعة، والصّالة قد امتلأت بالجمهور الَّذي احترم الوقت، وحضر قبل موعد إعلان المسرحيَّة، ومع هذا التّأخير تعمّ الفوضى في الصّالة، وتكثر التّساؤلات عن سبب ما يحدث، وينبري أحد المتفرّجين صارخاً بغضب **((السَّاعة التّاسعة تقريباً))**[3]، بعد ذلك يجدُ **(المخرج)** نفسه مضطرّاً إلى أن يعتلي خشبة المسرح، ويوضّح ما حدث؟

يجعل **سعدالله ونّوس** عامل الزّمن عنصراً رئيساً، وبؤرة مركزيّة في تحريك الأحداث الدّراميَّة وتناميها، ومن خلاله يحقّق **سعدالله ونّوس** الاستثارة التّمهيديَّة في عرض أحداثه الدّراميَّة.

يقفُ **(المخرج)** أمامَ الجمهور مرتبكاً، ويقولُ لهم: **((من حقّكم أن تطلعوا على الحقيقة كاملة))**[4]، فيسترجع بذاكرته اللّقاء الَّذي جمعه بالمؤلّف **(عبد الغني الشّاعر)**، والحوار الَّذي دارَ بينَهما، وإثر ذلك يهدأ الجمهور منصتين إلى ما يقوله، فيستخدم **سعدالله ونّوس** تقنيّة الاسترجاع الدّاخليّ للزمن الدّراميّ على لسان **(المخرج)** من أجل المزاوجة بينَ ما حدث في الماضي، وما يحدث في الوقت الحاضر، فقد دعا **(المخرج)** المؤلّف **(عبد الغني)** ليلاً من أجل وضع خطوط عريضة لتصوير الحرب في عمل فنّيّ، ويبدأ مشهد دراميّ تمثيلي على خشبة المسرح، ويسرد **(المخرج)** بداية ذلك اللّقاء، فيخرج من بينَ الجمهور المؤلّف الحقيقيّ **(عبد الغني)**؛ لإضفاء الواقعيّة على العرض المسرحيّ، ولإثارة الدّهشة لدى الجمهور.

يدور حوار دراميّ بينَ **(المخرج)** والمؤلّف **(عبد الغني)**، ويحاول **(المخرج)** أن يستشرف المستقبل من أجل كسب ودّ الجمهور وتعاطفهم معه، فيسبغ **سعدالله ونّوس** على هذا الاستشراف بعداً نفسيّاً من أجل تماهي الاستشراف المستقبلي مع الحدث الرّئيس.

يطلب **(المخرج)** من المؤلّف **(عبد الغني)** أن يعيدا الحوار الدّراميّ الَّذي حصلَ بينهما في مكتبه قبل بضعة أسابيع، فيبدي المؤلّف **(عبد الغني)** الموافقة، ويبدأ الحوار بينهما معتمدين على تقنيّة الاسترجاع الزّمني، وهذا ما يتكشّفُ من خلال سؤال **(المخرج)** للمؤلّف **(عبد الغني): ((كيفَ مرَّتْ بك هذه الأيّام الشّاذّة؟))**[5] فيجيبه **(عبد الغني): ((كانت**

---

(1) ونّوس، سعدالله: الأعمال الكاملة (سعدالله ونّوس: المثقّف الَّذي وُلِدَ أكثر من مرّة) /فيصل درّاج/، المجلّد الأوّل، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2004م، ص27.

(2) ونّوس، سعدالله: الأعمال الكاملة (مسرحيّة حفلة سمر من أجل 5 حزيران)، المجلّد الأوّل، ص126.

(3) المصدر السَّابق، ص127.

(4) المصدر السَّابق، ص128.

(5) المصدر السَّابق، ص134.

سحابة من الضّجّة والعرق والكلمات الكبيرة))[1]، ومن خلال هذا الاسترجاع يعبّر **سعدالله ونّوس** عن الكآبة والسّوداويَّة الّتي كانت توسم تلك الأيّام الماضية (أيّام الحرب)، فيضفي **سعدالله ونّوس** على الزّمن الماضي من خلال التّشاؤم بعداً نفسيّاً، وليبثّ حالة من الحزن في نفس المتلقّي.

يريد **(المخرج)** من المؤلّف **(عبد الغني)** أن يتحمّسَ لطلبه، وأن يكتبَ عملاً فنّيّاً، فيخبره بأنَّ هذه الحرب هي تجرِبة خصيبة لفنّكَ، ومن الهزيمة سيولدُ إبداعكَ، إذ إنَّ الإبداع يولدُ من رحم المعاناة، فـ**(المخرج)** من خلال هذا الاسترجاع الدّاخليّ يؤسّسُ لواقعيّة طلبه من المؤلّف **(عبد الغني)** الّذي يسخرُ بدوره من **(المخرج)**، فهو يعرف ما يرمي إليه، ويجيبه ساخراً: **((لعلّها لم تقع إلّا لتخصب كتابتي))**[2]، ويذكّره بقصّة الثّلاثة عشر سطراً[*]؛ ليزيدَ من سخريته منه، ومع ذلك لا يتوانى **(المخرج)** لحظة في محاولة إقناع المؤلّف **(عبد الغني)** في كتابة العمل الفنّيّ، فيعود بذاكرته مسترجعاً النّجاح الّذي حقّقاه عام ألف وتسعمئة وست وخمسين للميلاد، فكأنّ **سعدالله ونّوس** يسترجع بهذا التّاريخ العمل البطوليّ الّذي أبداه الجيش المصريّ في تصدّيه للعدوان الثّلاثي على مصر، وكيفَ انتهت محاولات كلّ من (بريطانية وفرنسة وإسرائيل) بالفشل على أعتاب مدينة (بورسعيد) المصريَّة، ومن خلال ذكر **سعدالله ونّوس** لهذا التّاريخ ينشأ مفارقة دراميَّة بينَ طرفين؛ تمثّل الطّرف الأوّل ببطولة الجيش المصريّ، بينما تمثّل الطّرف الثّاني في تخاذل السّلطات العربيَّة، وعدم وقوفهم إلى جانب الجيشين السّوريّ والمصريّ في تصدّيهما للعدوّ الغاشم.

يعمدُ **سعدالله ونّوس** إلى تداخل الأزمان من خلال عمليّة استرجاع داخليّ، واستشراف داخليّ للزمن الدّراميّ؛ إذ يتّصلُ الماضي بالحاضر والمستقبل، وهذا ما نستشفّه في قول **(المخرج)**: **((واليوم أتصوّر أي عمل يمكن أن نعدّ [...] سنجعل التّاريخ يصخب على المسرح))**[3]، فتداخل الأزمان يولّدُ مفارقة زمنيَّة تتمثّل في الماضي (بطولة الجيش المصريّ وصموده أمام العدوان الثّلاثيّ)، وفي الحاضر (هزيمة الجيش العربيّ أمام العدوّ الغاشم)، فكيف سيصخب التّاريخ على المسرح في تخليد هزيمةٍ؟!!

يعبّر **(المخرج)** عن تصوّره لعمل فنّيّ أمام المؤلّف **(عبد الغني)**، فيستشرف الزّمن الدّراميّ، ويصل إلى الحلّ مباشرة عن طريق استشرافه للخاتمة الّتي **((ستكون مشهداً مؤثّراً يحفل بالجلال))**[4]، **(فالمخرج)** يمثّل صوت السّلطة؛ هذه السّلطة الّتي تريد لآثار الهزيمة أن تزول، فلذلك يسعى **(المخرج)** إلى تحقيق البطولة في عمله الفنّيّ.

يمنح **(المخرج)** تصوّره هذا بعداً نفسيّاً للتأثير على المتلقّي، وكسب تعاطفه، من خلال استشراف المستقبل الّذي يتضّح في صورة (الطّفل) الّذي يخرج هلعاً ومذعوراً بعد لحظات من الخوف؛ بسبب أصوات الانفجارات، وصفّارات الإنذار، فيضفي بذلك بعداً نفسيّاً، ويثير لدى المتلقّي حالة من الخوف والحزن على هذا (الطّفل) الّذي حرَّكَ المشاعر لدى المتلقّي.

---

(1) المصدر السَّابق، ص134.

(2) المصدر السَّابق، ص135.

(*) تحكي القصّة أنَّ ثورة اندلعت في قطر شقيق، فتحمّس الشّباب للمشاركة، ومن بين المشاركين شاب يحلم أن يكون كاتباً، فأوّل ما وصل إلى الفندق، كتب ثلاثة عشر سطراً، وراح يقرأها أمام رفاقه، وهو يتساءل بانبهار: فيما إذا لم تكنْ الثّورة قد اندلعت خصيصاً ليكتبَ هذه السّطور. (ينظرُ: ونّوس، سعدالله: الأعمال الكاملة (حفلة سمر من أجل 5 حزيران)، المجلّد الأوّل، ص135).

(3) المصدر السَّابق، ص136-137.

(4) المصدر السَّابق، ص139.

يحدّد **سعدالله ونّوس** زمن اندلاع الحرب على لسان شخصيّة **(المتفرّج)** الَّذي يقول: **((الحرب لم تحدث منذُ مائة عام، بل لم يمرّ على اندلاعها أكثر من شهور))**[1]؛ إذ تظهر عمليّة الاسترجاع أنَّ حدث الحرب قريب من الوقت الَّذي تُمثّلُ فيه المسرحيَّة.

ينفعل الجمهور بسبب بُعد رواية **(المخرج)** للحرب عن الصّورة الواقعيَّة الَّتي عاشها الجمهور خلال فترة الحرب؛ إذ كانت النّاس تتعانق وتهلّل، وتندفع بحماسة وانفعال، أمَّا **(المخرج)** فقد غيّر بعض الأمور في عمله الفنّيّ، وكأنّ **سعدالله ونّوس** يريد أن يبيّنَ حقيقة أنَّ **((الذّاكرة ليست من اختصاص المسرح، لعلّها اختصاص المؤرّخ، أمّا هنا فاختصاصنا الوحيد هو الفنّ..))**[2]، ولا يجب على المؤلّف المسرحيّ أن يتقيّدَ **((بالأحداث التّاريخيَّة بشكلها الوثائقيّ، بل قد يبدّل ويغيّر وفق ما تقتضيه ظروف العمل الفنّيّ والمسرحيّ، [...] فليس مهمّة الأدب تأريخ الأحداث الأدبيَّة))**[3]، فالمؤلّف المسرحيّ يمزجُ بينَ التَّاريخ والواقع والفنّ مزجاً تامّاً، وينتجهم في صورة واحدة.

وخلال تصوير المعركة الَّتي تدور بينَ جيشنا العربيّ والعدوّ الغاشم يجعل **(المخرج)** الجنود الأربعة يستشرفون أحداث المستقبل، ويحاولون توقّع ماذا سيحدث؟ من خلال تأكيدهم بأنَّ العدوّ يدبّر شيئاً جديداً قد يعصف بحياتهم، ونتيجة هذا الصّمت المطبق ينتاب هؤلاء الجنود القلق والحيرة ممّا هو قادم، فيضفي **سعدالله ونّوس** من خلال استشراف الجنود بعداً نفسيّاً على زمن الأحداث الدّراميَّة، وهذا الاستشراف الزّمنيّ ينقل الإحساس ذاته إلى المتلقّي الَّذي يتعاطف مع الجنود الأربعة، بالأخصّ عندما يتساءلون عن مصير رسائلهم، وإمكانيّة وصولها إلى أهليهم وذويهم، ولكنّهم يؤمنون بأنَّ القلب سينبضُ لدى الأهالي؛ مستشعرين بأبنائهم الجنود.

يوضّحُ **سعدالله ونّوس** من خلال تقنيّة الاسترجاع الدّاخليّ مدى تطوّر أسلحة العدوّ الغاشم، ودقّة إصابتها للهدف، وذلك عبر استلهام حدث من التّاريخ مرتبط بطيور الأبابيل الَّتي أرسلها الله عزَّ وجلَّ للقضاء على جيش أبرهة الحبشيّ عندما أراد تدمير الكعبة المشرّفة؛ بسبب حجّ النّاس إليها، وعزوفهم عن الحجّ إلى كنيسة (القلّيس) الَّتي شيّدها في اليمن، وهذا ما يتّضحُ في قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ * أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ * وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ * تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ*﴾[4]، وقد شبّه **سعدالله ونّوس** طائرات العدوّ الغاشم بطيور الأبابيل، والصّواريخ الَّتي تلقيها بحجارة من سجّيل.

إنَّ تطوّر أسلحة العدوّ الغاشم، ورداءة أسلحة الجنود العرب، يولّدُ في نفوسهم حالة من الإحباط واليأس، إلّا أنَّ تدخّل **(الجندي 2)** ينقذ الموقف، ويبثّ الحماس والاندفاع في نفوس رفاقه من خلال استشرافه المستقبل، بأنَّهم سيجعلونهم **((يلعنون أجدادهم العتيقة))**[5]، فهذا الحماس والاندفاع يمنح الزّمن الدّراميّ بعداً نفسيّاً يسقط ظلاله على المتلقّي.

بعد أن تنتهي الغارة، ويستشهد الجنود الأربعة، ويحلّ الصّباح في اليوم التّالي، ينتقل المشهد الدّراميّ إلى قرية من القرى الحدوديَّة، فيجتمع أهلها في ساحة قريتهم، ويدور حوار بينَ أبناء القرية وأشرافها حول مصير القرية؛ إزاء هذا العدوان

---

(1) المصدر السَّابق، ص142.

(2) المصدر السَّابق، ص129.

(3) غنيم، غسَّان: المسرح السّياسيّ في سورية، ص354.

(4) سورة الفيل، الآيات (1-2-3-4).

(5) ونّوس، سعدالله: الأعمال الكاملة (مسرحيّة حفلة سمر من أجل 5 حزيران)، المجلّد الأوّل، ص146.

الغاشم، فيدبّ خلاف بينَ **(عبدالله)** و**(المختار)**؛ إذ أراد الأوّل الدّفاع عن القرية، بينما أراد الثّاني مغادرة القرية حفاظاً على أهلِها، فيتدخّل **(شاب)** من القرية محاولاً إزالة هذا الخلاف، وتقريب وجهات النّظر بينَ أبناء القرية، فجاءَ كلامه استشرافاً داخليّاً للحدث الدّراميّ، وهذا ما نتلمّسه في قوله: **((لو بقينا سنموت جميعاً ولا يبقى أمل. لو انسحبنا الآن سنحفظ الحياة للأطفال وأرحام النّساء. سيبقى ضوء، سنبقى نحنُ، ولن تكونَ تلك نهاية الزّمن))**[1]، استطاع **سعدالله ونّوس** من خلال هذا الاستشراف في الزّمن أن يبني حكماً منطقيّاً من خلال واقعيّة المشهد الدّراميّ.

عندما ينتهي هذا المشهد يعود **(المخرج)** والمؤلّف **(عبد الغني)** مجدّداً ليظهرا على شاشة الأحداث، ويُلقي كلّ واحد منهما اللّوم على الآخر، إلّا أنَّ **(المخرج)** كان أكثر دهاء؛ إذ يستميل الجمهور إلى صفّه بعمليّة استرجاع للأحداث الدّراميَّة؛ وهذا ما نستشفّه في قوله: **((عملنا ليلاً نهاراً طوال أسابيع ثلاثة. كنّا نريد أن يكون لسهرتنا جلال الأحداث الَّتي نعيشها))**[2]، فكأنَّ (المخرج) يظهر بمظهر البريء، وأنَّ المؤلّف **(عبد الغني)** يظهر بمظهر المتآمر أمام الجمهور، فقط أراد **(المخرج)** أن يكسبَ تعاطف الجمهور، فأسبغ **سعدالله ونّوس** على زمنه الدّراميّ بعداً نفسيّاً.

في نهاية الجزء الأوّل من المسرحيَّة نجدُ أنَّ **سعدالله ونّوس** استطاع عن طريق شخصيَّة **(المخرج)** أن يتحرّكَ بالأحداث الدّراميَّة نحو الزّمن الماضي انطلاقاً من اللّحظة الحاضرة، ثمّ تحرّك بها نحو المستقبل من اللّحظة الحاضرة نفسها، وكأنَّ الأحداث الدّراميَّة تتحرّك نحو المستقبل لتعود إلى الزّمن الماضي، فهذا هو إيقاع الزّمن الدّراميّ في هذا الجزء من المسرحيَّة.

قلَّما اعتمد **سعدالله ونّوس** في الجزء الأوّل من المسرحيَّة على تقنيَّة تداخل الأزمان، ولكنّه منذ بداية الجزء الثّاني يعتمد **سعدالله ونّوس** هذه التّقنيَّة الَّتي تبرز حديث **(عبد الرّحمن)** عن قريته الَّتي تشبه القرية الَّتي صوّرها **(المخرج)**؛ إذ يمتزج الحاضر المتّشح بالكآبة والحزن بالماضي المجيد، عندما يسترجع **(عبد الرّحمن)** السّهرات الَّتي كانت تُقام في قريته، ويمتزج الحاضر بالمستقبل الموعود، ويتجلَّى ذلك في سؤال **(عبد الرّحمن)** لـ**(أبي فرج)**: **((متى سنعود إلى السّهر في ساحتنا؟))**[3] فيلتحم الماضي بالحاضر والمستقبل في هذه اللّحظة الَّتي اختزلت الأزمنة جميعاً، واستطاع **سعدالله ونّوس** كسر خطّيّة الزّمن من خلال قفزات زمنيَّة إلى الأمام من الماضي إلى المستقبل متجاوزاً الحاضر، وبهذه القفزات يقوم المتلقّي بتغطية المسافة الزّمنيَّة، وهذه القفزات أسهمت في تحريك الأحداث الدّراميَّة، وعبّرت عن فعل الشّخصيَّة الدّراميَّة المتمثّلة بما يجول في نفس **(عبد الرّحمن)** من مشاعر الحزن والألم والمعاناة، فيسقط **سعدالله ونّوس** هذه المشاعر على زمنه الدّراميّ؛ ليمنحه بعداً نفسيّاً يتفاعل من خلاله المتلقّي مع الشّخصيَّة والحدث الدّراميّ.

يحاولُ **سعدالله ونّوس** أن يحاكي بعملِه الدّراميّ ما جرى في نكسة حزيران، من خلال تصوير تلك القرية الَّتي جعلها معادلاً فنّيّاً للقرى الَّتي تعرَّضت للقصف من قِبل العدوّ الغاشم، **فسعدالله ونّوس** يعتمد **((على خلق واقع فنّيّ بديل للواقع يتبعد عنه من حيثُ الزّمان والمكان. ولكنّه غير بعيد من حيثُ المدلول، [...] فما إن يرى المتلقّي الواقع المعروض "الواقع الفنّيّ" في المسرحيَّة حتَّى يفهم بأنَّ ما يراه ليسَ إلَّا واقعه))**[4].

---

[1] المصدر السَّابق، ص161.

[2] المصدر السَّابق، ص171.

[3] ونّوس، سعدالله: الأعمال الكاملة (حفلة سمر من أجل 5 حزيران)، المجلّد الأوّل، ص177.

[4] غنيم، غسَّان: المسرح السّياسيّ في سورية، ص353.

يلجأُ **سعدالله ونّوس** إلى تقنيّة الاسترجاع الجزئيّ للأحداث الدّراميَّة من أجل تصوير معاناة الإنسان العربيّ خلال أيّام الحرب الغاشمة، وهذا ما يتضّح في الحوار الدّراميّ الدّائر بينَ **(عبد الرّحمن)** و**(أبي فرج)** في سردهما قصّة **(محمّد عليّ دبا)** وزوجته وحماه، فقد **((حمَّلَ حماره كلّ ما في بيته من مؤونة. الطّحين والزّيت والبرغل. حتَّى فخّارة الملح، حتَّى زجاجة الكاز. لم يترك شيئاً على الإطلاق))**[1]، ولكن حماره عجز عن هذه الحمولة كلّها فـ**((كبا الحمار بعد أمتار))**[2]، ممّا اضطرّ **(محمّد عليّ دبا)** أن يتخلَّى عن مؤونته كلّها ما عدا فخّارة الملح، ومن شدّة حزنه **((أخذ يرفس امرأته والحمار. [...] لولا تدخّلنا وتعب رجليه لقضى على امرأته والحمار))**[3]، وكأنَّ **سعدالله ونّوس** يريد أن يصوّرَ الواقع العربيّ المرير من خلال رمز (فخّارة الملح)، ويعبّر عن الدّور المهمّش للمرأة العربيَّة، ومعاملتها معاملة سيئة، لا تليق بالإنسانيَّة.

يتّخذُ **سعدالله ونّوس** تقنيّة تداخل الأزمان سبيلاً له؛ كي يقفز من الماضي إلى المستقبل، فيطلق العنان لخياله استشراف آفاق المستقبل، وذلك عن طريق ذكر المنام الَّذي رواه **(عبد الرّحمن)**، فقد روى أنَّ شيخ قرية التّخاريم قد رأى **((الدُّنيا كلّها مثل طبق من القشّ. [...] وإذا مدّ يده ليلمس الطّبق لفحته نار محرقة، ورأى أسراباً لا حصر لها من الدّود تسعى على ظاهر الطّبق. [...] ثمّ دوّت صيحة كأنّها الرّعد، وسمع بأذن خائفة صوتاً يقول له .. انظر يا شيخ إلى الدُّنيا كيف تصير. [...] فرأيت الطّبق ينفكُّ، وإذا هو [...] ثعبان أرقط بطول حبال يلتفّ حول نفسه. [...] وصارَ الدود يسقط في قيعان غميقة، وهو يصيحُ كالبشر، الرّحمة.. الرّحمة))**[4]، وهذا المنام هو إسقاط مباشر لما حدث في حرب حزيران؛ إذ إنَّ العدوّ الغاشم كانَ يتربّص ببلادنا العربيَّة مثل الثّعبان، وأصبح شعبنا ينادي الرّحمة مثل مناداة الدّود بالرّحمة، وكأنَّ هذا الشّعب المُهجَّر من قراه ما هو إلَّا مجموعة من الحشرات الَّتي لا قيمة لها، وليس من المهمّ لأحدٍ أن يقومَ بزيارتهم، والاطمئنان عليهم، وأن يدركَ حقيقة معاناتهم.

يشيرُ **سعدالله ونّوس** إلى عبثيّة السّلطة، ليس في حياة المواطن العربيّ، بل في حياة الجنود الَّذينَ يدافعون عن الوطن، فالجنود **((أنفسهم كانوا لا يفهمون ما يحدث))**[5]، فغاية تلك السّلطة المحافظة على سيطرتها، وإحلال التّخلّف والجهل والخوف في نفوس أبناء الشّعب، ويعمل **سعدالله ونّوس** على كشفِ هذه الحقيقة باعتماده على تقنيّة الاسترجاع الجزئي للزمن الدّراميّ، من خلال الحوار الدّراميّ الدّائر بينَ **(عبد الرّحمن)**، وابنه **(عزت)**، و**(أبي فرج)**؛ إذ يروي هؤلاء أحداثاً دراميّة حدثت معهم في طريق هجرتهم من قريتهم، فالتقوا بجنود كانوا يقاتلون في الحرب، ويصف لهم هؤلاء الجنود جنود العدوّ بـ **((أنَّهم يطيرون كالهداهد أو الدّرغل))**[6]، ومنهم مَنْ وصفهم بأنَّهم **((ليسوا بشراً، بل آلات من حديد. آلات تمشي وتتكلّم، ورصاصها لا يخطئ))**[7]، وأحدهم **((أكّد أنَّه يعود من الحرب دون[*] أن يرى العدوّ))**[8]، فجنود

---

(1) ونّوس، سعدالله: الأعمال الكاملة (مسرحيَّة حفلة سمر من أجل 5 حزيران)، المجلّد الأوّل، ص180.

(2) المصدر السَّابق، ص180.

(3) المصدر السَّابق، ص180.

(4)ونّوس، سعدالله: الأعمال الكاملة (حفلة سمر من أجل 5 حزيران)، المجلّد الأوّل، ص181-182.

(5) المصدر السَّابق، ص184.

(6) المصدر السَّابق، ص184-185.

(7) المصدر السَّابق، ص185.

(*) هكذا وردت، والصّواب (من دون).

(8) المصدر السَّابق، ص185.

جيشنا العربيّ كانوا مهزومين من المعركة هزيمة واقعيَّة ونفسيَّة، فهم ((**يبكون من القهر**))[1]، وليس هذا فحسب، بل إنَّهم مخذولون ومخدوعون بالتّصريحات الرّسميَّة لرجال الدّولة، **فسعدالله ونّوس** يريد أن يقول: إنَّنا ((**كُنَّا مهزومين قبل أن تقع الهزيمة؛ لأنّنا مسلوبو الإرادة والدّور في رسم حدود حياتنا؛ ولأنَّ حكّامنا جرّدونا من هذا الدّور**))[2].

ينضمُّ (**المتفرّج**) إلى (**عبد الرّحمن**)، وابنه (**عزت**)، و(**أبي فرج**)، فيسألهم (**المتفرّج**): ((**لماذا خرجتم من قريتكم؟**))[3] فيجيبه (عبد الرّحمن) قائلاً: ((**ماذا يريدون أن نفعلَ؟**))[4] ومن خلال هذَين التّساؤلين يريد **سعدالله ونّوس** أن يثبتَ للناس كافّةً أنَّ الشّرف الوحيد للإنسان هو الدّفاع عن الأرض والعرض، وهذا الشّرف هو أسمى من أيّ فعلٍ آخر، ولإثبات **سعد الله ونّوس** صحّة ما يقوله يعتمد على تقنيّة الاسترجاع الجزئيّ للزمن الدّراميّ، وذلك عندما تقمّص شخصيّة (**المتفرّج**) الَّذي عادَ بذاكرته إلى ما فعله الفيتناميُّون عندما هاجم أرضهم العدوّ؛ إذ كانوا ((**يخيطون أجسادهم إلى الأرض. يشرشرون فيها. يجعلون من الحجارة شياطين، ومن التّراب ثعابين. [...] يموتون بالمئات .. بالآلاف، لكن أرضهم تبقى لهم، وأقوى دولة في العالَم تهتزُّ رعباً منهم**))[5]، **فسعدالله ونّوس** يستلهمُ حدثاً تاريخيّاً من الفيتنام، ويسقطه على أبناء بلده؛ ليضفي على أحداثه الدّراميَّة بعداً تاريخيّاً، وليضاعف اللّوم على أولئك الَّذينَ تركوا قراهم وديارهم خاوية على عروشها أمام العدوّ الغاشم؛ ليدخلها من دون أيّة مقاومة.

يُجري **سعدالله ونّوس** على لسان عدد من الشّخصيَّات الدّراميَّة (**المتفرّجين**) مقارنة بينَ طبيعة الشّعب الفيتناميّ، وطبيعة الشّعب العربيّ، فيدافع بعض المتفرّجين عن أولئك الَّذين تركوا قراهم مجبرين؛ لأنَّهم – في قراهم الَّتي كانوا يقطنونها – منسيّون، يعانون الجهل والفقر والتّخلّف والنّفي والاغتراب داخل قراهم، أمَّا الفيتناميّون فهؤلاء لهم هويَّة، و((**قادتهم ليسوا دبّابات. [...] ولا قصور نوافذها مدافع، وشرفاتها مراصد ومباحث. [...] يتعلّمون كيف يتحرّكون، وكيفَ يتحرّك العالَم من حولهم. [...] معلّموهم ليسوا نصّابين، ولا يغشّون المعرفة**))[6]، فمن الطّبيعيّ أن يفعلوا ما فعلوه.

يعودُ **سعدالله ونّوس** إلى الماضي؛ ليرسمَ أحداثاً دراميَّة قديمة، معتمداً على تقنيّة الاسترجاع الخارجيّ، ليصوّر حالة العرب الممزّقة في وطنهم العربيّ، من خلال لوحة مدرّس الجغرافية، الَّذي يبسطُ خريطته على الحائط أمام طلّابه النّيام؛ وهؤلاء الطّلّاب هم الحكّام العرب، ويخرج من جيبه ورقة كبيرة، ويبدأ بتقطيع أوصالها، فيمزّق الورقة من طرفها الشّماليّ الغربيّ، ويقصدُ بذلك سلخ لواء اسكندرون عن سورية، ثم يمزّق قطعة من الشّرق؛ ليشيرَ إلى ضفاف الخليج العربيّ، ويرتعشُ صوته وهو يسلخ الطّرف الأوسط في القلب؛ ليدلَّ على اغتصاب فلسطين من قِبل الصّهاينة المعتدين، ثمّ يمزّق الوسط الجنوبيّ؛ ليوحي باحتلال سيناء، ويمزّق الوسط الغربيّ؛ ليعلنَ احتلال الضّفّة الغربيَّة، وأخيراً يمزّق الوسط الشّماليّ؛ ليشيرَ إلى اغتصاب العدوّ الغاشم الجولان العربيّ السّوريّ، فورقته أصبحت ((**غربالاً. [وصارت]**

---

[1] المصدر السَّابق، ص185.

[2] بلبل، فرحان: من التّقليد إلى التّجديد في الأدب المسرحيّ السّوريّ، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحيّة، دمشق، سورية، ص444.

[3] ونّوس، سعدالله: الأعمال الكاملة (مسرحيَّة حفلة سمر من أجل 5 حزيران)، المجلّد الأوّل، ص190.

[4] المصدر السَّابق، ص194.

[5] المصدر السَّابق، ص194–195.

[6] ونّوس، سعدالله: الأعمال الكاملة (حفلة سمر من أجل 5 حزيران)، المجلّد الأوّل، ص201.

أشلاءً وجسداً مقطّع الأوصال))[1]، ويستشرف **سعدالله ونّوس** المستقبل؛ ليعلنَ أنَّ هذه الورقة ستُقطّعُ أيضاً مع تقدّم الزّمن، وكلّما قُطِعَ جزءٌ من هذه الورقة أصبح هذا الوطن أكثر ضعفاً، وكأنَّ المرض قد دبَّ بهذا الجسد المنهك والمُرهق، الَّذي يشيرُ إلى قرب إعلان وفاته كما حدث في الأندلس عندما قُسِّمَ إلى إمارات ودويلات، فأصبح من السّهل الانقضاض على هذه الدّويلات وافتراسها.

يضفي **سعدالله ونّوس** بهذا الاسترجاع الزّمني لتقسيم البلاد العربيَّة بعداً واقعيّاً، وآخر نفسيّاً؛ إذ حرَّكَتْ مشاعر المتلقّي، وولّدت لديه شعور الحزن والكآبة لما يحصل لهذا الوطن الحبيب.

يرى **سعدالله ونّوس** أنَّ الجغرافية لم تلقَ الأهمّيّة ذاتها الَّتي حصلَ عليها التّاريخ، فـ**((للتاريخ أسياده ومفكّروه. أمَّا الجغرافيا**[*] **فلا تعدو فضلة ثانويَّة في برامج الدّراسة))**[2]، فما يقصده **سعدالله ونّوس** أنَّ الزّعماء يسعون إلى تخليد ذكرهم عبر التّاريخ، أمَّا تقسيم بلادهم فلا أهمّيّة له، **فسعدالله ونّوس** يُحمّل الحكّام العرب سبب هزيمة حرب حزيران، فقد أرادت الشّعوب العربيَّة أن تشاركَ في **((ذلك اليوم من حزيران))**[3]، لكنّ الأوامر جاءت **((من على شرفاتهم ووراء مكبّراتهم، قالوا لنا بوجوه عابسةٍ. [...] وعيون مهدّدة. [...] عودوا إلى بيوتكم، وتابعوا من وراء مذياعاتكم بطولات جيشنا الباسل. وفي لحظات تفرّقت جموعنا [...] وخابت إرادتنا))**[4]، فهؤلاء الحكّام لم يكتفوا بجعل المواطن العربيّ والجندي لا يفهمان ما يحدث، بل تركوا الجنود يقاتلون، و**((كانوا وحيدين. قاوموا وماتوا وحيدين))**[5]، إلَّا أنَّ **سعدالله ونّوس** يستشرف المستقبل من خلال زرع الأمل في نفوس الأبناء، فهؤلاء الجنود **((تركوا للأمل باباً مفتوحاً. [...] هناكَ منافذ للضوء والأمل. ما حدث في موقع الجسر والقنطرة وجورة الزّيتون، كانت كلّها أمثلة رائعة على بطولات لا يمكن نسيانها))**[6]، وكانت بارقة أمل لتحقيق الانتصار على العدوّ الغاشم، واسترجاع أرضنا وكرامتنا المهدورة، وهذا ما ما تحقّق في انتصار حرب تشرين التّحريريَّة.

إنَّ تغييراً بسيطاً في الزّمن الدّراميّ وزيادة دقيقة أو إنقاصها يفقده التّوازن والتّناسق، وقد أدرك **سعد الله ونّوس** أهمّيّة الزّمن الدّراميّ، فجاء محكماً دقيقاً، واعتمدَ في بناء الهيكل الزّمنيّ لعمله الدّراميّ على تقنيّات الاسترجاع والاستشراف وتداخل الأزمان؛ إذ انفتح الزّمن الماضي على الحاضر والمستقبل، فأضفى ونّوس بذلك على زمنه الدّراميّ صفة الدّيمومة والاستمراريَّة والحيويَّة.

---

(1) المصدر السَّابق، ص213.

(*) هكذا وردت، والصّواب (الجغرافية).

(2) المصدر السَّابق، ص211.

(3) المصدر السَّابق، ص216.

(4) المصدر السَّابق، ص221.

(5) المصدر السَّابق، ص222.

(6) ونّوس، سعدالله: الأعمال الكاملة (حفلة سمر من أجل 5 حزيران)، المجلّد الأوّل، ص222-223.

الاستنتاجات والتّوصيات:

ممّا تقدّم نلحظ أنَّ:

1- المسرح الوثائقيّ يسعى إلى تقديم رؤية موضوعيَّة للأحداث الوثائقيَّة.

2- الزّمن في المسرح الوثائقيّ يتجلّى من خلال التزام المسرح الوثائقيّ بأحداث العصر، والاعتماد على الوثيقة التَّاريخيَّة، وتقديمها للمتلقّي بعد إعدادٍ دراميٍّ لها.

3- **سعد الله ونّوس** بمسرحه الوثائقيّ يتّصل بالزّمن الماضي، وينفصل عنه في الوقتِ ذاته؛ الاتّصال به بوصفه مادّة للمعرفة والمساءلة، والانفصال عنه بوصفه رؤيةً ومنظوراً.

الخاتمة:

حرص **سعد الله ونّوس** على تسجيل الأحداث التَّاريخيَّة الَّتي مرَّ بها الشّعب العربيّ في حقبة زمنيَّة محدّدة بمنتهى الدّقّة، وقد امتدَّ **سعد الله ونّوس** بالزّمن التَّاريخيّ من الماضي إلى الحاضر والمستقبل، ودمج بينَ الزّمن الدّراميّ البعيد المتمثّل في زمن أحداث مسرحيَّة (صفير الأرواح) الَّتي كتبها المؤلّف (عبد الغني الشَّاعر)، والزّمن الأقرب المتمثّل في زمن مسرحيَّة (حفلة سمر من أجل 5 حزيران)؛ لأنَّه يدرك أنَّ نسيج الحدث الدّراميّ لا ينجز انطلاقاً من عناصر وثائقيَّة، وهذا الدّمج الزّمني الَّذي فعله **سعد الله ونّوس** أجبر المتلقّي على تماهي الزّمن التَّاريخيّ في الحدثَين، فاستطاع **سعد الله ونّوس** أن ينقل الماضي إلى الحاضر؛ ليجعل المتلقّي يفكّر بماهيّة زمنه الحاضر.

المصادر والمرجع:

- القرآن الكريم.

1- إبراهيم، محمّد حمدي، نظريَّة الدّراما لإغريقيَّة، الشّركة المصريَّة العالميَّة للنشر – لونجمان، القاهرة، مصر، 1994م.

2- الأسود، فاضل، السّرد السّينمائيّ، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، القاهرة، مصر، 1999م.

3- أفلاطون، محاورات أفلاطون، تر: زكي نجيب محمود، لجنة التَّأليف والتّرجمة، القاهرة، مصر، 1966م.

4- إلياس، ماري – حسن، حنان قصَّاب، المعجم المسرحيّ (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1997م.

5- أوبرسفليد، آن، المصطلحات الأساسيّة في دراسة المسرح، تر: زينة سعيفان، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 2013م.

6- أوبرسفيلد، آن، قراءة المسرح، تر: مي التَّلمساني، مطبوعات مهرجان القاهرة الدّولي للمسرح التَّجريبي، القاهرة، مصر، 1994م.

7- إيلسبورغ، أي وزملاؤه، نظريّة الأدب، تر: جميل نصيف، منشورات وزارة الثّقافة والإعلام، بغداد، العراق، 1980م.

8- بدوي، عبد الرّحمن، الزّمان الوجودي، مكتبة النّهضة المصريَّة، القاهرة، مصر، ط2، 1955م.

9- برنس، جيرالد، قاموس السّرديّات، تر: السّيّد إمام، دار ميريت للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.

10- بلبل، فرحان: من التّقليد إلى التّجديد في الأدب المسرحيّ السّوريّ، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحيَّة، دمشق، سورية، 2002م.

11- جانيت، جيرار: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمّد معتصم وآخرون، الهيئة العامّة للمطابع الأميريَّة، ط2، 1997م.

12- جلال، زياد: مدخل إلى السّيمياء في المسرح، وزارة الثّقافة، عمّان، الأردن، 1992م.

13- الجوهريّ، أبو نصر إسماعيل بن حماد: الصّحاح (تاج اللُّغة وصحاح العربيَّة)، تحق: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1987م.

14- الحرّ، محمّد: ابن سينا، دار الكتب، بيروت، لبنان، 1991م.

15- حطَّاب، عبد الحميد: الغزالي بينَ الدّين والفلسفة، المؤسسة الوطنية، الجزائر، 1986م.

16- الحكيم، توفيق: المؤلّفات الكاملة (فنُّ الأدب)، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1995م.

17- الخياط، جلال: الشّعر والزّمن، منشورات وزارة الأعلام، بغداد، العراق، 1975.

18- درايدن، جون: في الشّعر المسرحيّ، تر: د. مجدي وهبة ود. محمّد عناني، مكتبة الأنجلو المصريَّة، القاهرة، مصر، 1982م.

19- الرّازي، زين الدّين محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر الحنفي: مختار الصّحاح، المكتبة العصريَّة، بيروت، لبنان، 1999م.

20- رشدي، رشاد: نظريّة الدّراما من أرسطو إلى الآن، دار هلا، القاهرة، مصر، 2000م.

21 – زايد، عبد الحميد: مفهوم الزّمن ودلالته في الرّواية العربيَّة المعاصرة، الدّار العربيَّة للكتاب، تونس، 1988م.

22- ستيفنسون، رالف – دوبري، جان: السّينما فنّاً، تر: خالد حدَّاد، وزارة الثّقافة، المؤسّسة العامّة للسينما، دمشق، سورية، 1993م.

23- سيّد قطب: التّصوير الفنّيّ في القرآن الكريم، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط3، 1993م.

24- طالب، أحمد: مفهوم الزّمن ودلالته في الفلسفة والأدب بينَ النّظريّة والتّطبيق، دار الغرب للنشر والتّوزيع، 2004م.

25- طاليس، أرسطو: فنّ الشّعر، نقله: أبو بشر متى بن يونس القُنَّائي من السرياني إلى العربيّ، حقَّقه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية: شكري محمّد عيّاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1993م.

26- غنيم، غسَّان: المسرح السّياسيّ في سورية، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، سورية، ط1، 2016م.

27- ابن فارس، أحمد: مقاييس اللُّغة، تحق: عبد السّلام هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1979م.

28- الفيومي، أحمد بن محمّد بن عليّ: المصباح المنير في غريب الشّرح الكبير، المكتبة العلميَّة، بيروت، لبنان، د.ت.

29- قسّوم، عبد الرَّزاق: مفهوم الزّمان في فلسفة ابن رشد، المؤسسة الوطنيَّة، الجزائر، 1986م.

30- ماركس، ملتون: المسرحيَّة كيف ندرسها ونتذوّقها، تر: فريد مدور، دار الكاتب العربيّ، بيروت، لبنان، 1965م.

31- مرتضى الزّبيدي، محمّد بن محمّد بن عبد الرّزّاق الحسينيّ: تاج العروس من جواهر القاموس، مطبعة الكويت، الكويت، 2006م.

32- ابن منظور: لسان العرب، مراجعة وتدقيق: يوسف البقاعي، وإبراهيم شمس الدّين، ونضال عليّ، مؤسّسة الأعلمي للمنشورات، بيروت، لبنان، 2005م.

33- وارين، أوستن – ويليك، رينيه: نظريَّة الأدب، تر: محيي الدّين صبحي، راجعه: حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيَّة، دمشق، سورية، 1972م.
34- ونّوس، سعدالله: الأعمال الكاملة (سعدالله ونّوس: المثقّف الَّذي وُلِدَ أكثر من مرّة) /فيصل درّاج/، المجلّد الأوّل، دار الآداب، 2004م.
35- ونّوس، سعدالله: الأعمال الكاملة (هوامش ثقافيَّة /2/ د.جابر عصفور)، المجلّد (3)، دار الآداب، 2004م.
36- اليوسف، أكرم: الفضاء المسرحيّ (دراسة سيميائيَّة)، دار مشرق، المغرب، 1994م.
- الدّوريّات:
1- روميلي، دي: الزّمن في التّراجيديا الإغريقيَّة، ترجمة وعرض وتحليل: محمّد عوَّاد حسين، مجلّة عالم الفكر، الكويت، المجلّد الأوّل، العدد الرَّابع، 1973م.