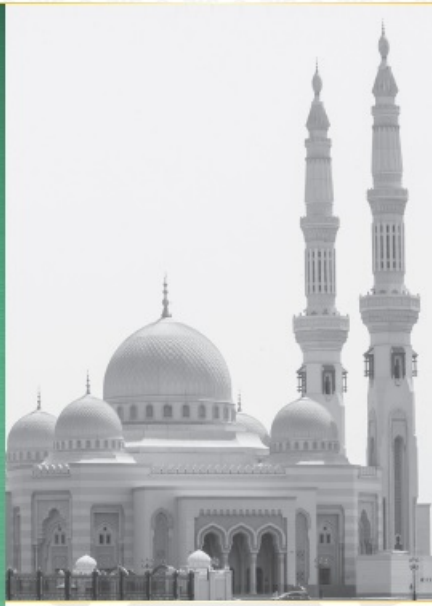
مجلة الجامعة القاسمية

للغة العربية وآدابها



مجلة علمية محكمة نصف سنوية

المجلد: 1، العدد:1
جمادى الآخرة 1444 هـ / ديسمبر 2022م
الترقيم الدولي المعياري للدوريات: 2958- 230X

AQU Journal of Arabic Language and Literature, Vol. 1 No. 1, pp. 199-240 (Dec. 2022)
DOI:10.52747/aqujall.1.1.163
E-ISSN: 2958-2318/ ISSN 2958-230X

الفرد الديستوبي وتمزق الهوية في مسرح سعد الله ونوس، دراسة مقارنة

THE DYSTOPIAN INDIVIDUAL AND THE RUPTURE OF IDENTITY IN SAADALLAH WANNOUS THEATRE, A COMPARATIVE STUDY[1]

بسام خليل الخفاجي
Bassam Khaleel Alkhafagy,
جامعة السلطان قابوس، عمان
Sultan Qaboos University, Sultanate of Oman
محروس محمود القللي
Mahros Mahmoud Alqoulali
جامعة السلطان قابوس، عمان
Sultan Qaboos University, Sultanate of Oman

الملخص:

يعد المسرح من أعرق النشاطات الإنسانية التي مارسها الإنسان عبر التاريخ، وقد عَبَرَت النصوص التي تعالجُ الواقعَ الإنساني وموضوعاته حدودَ الجغرافيات الأدبية العالمية. وتتعدد الأشكال وتتنوع في مسرح "سعد الله ونّوس (1941-1997)": فمنه الكلاسيكي في مسرحية "ميدوزا تحدق في الحياة، 1964"، والملحمي في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر، 1971". وتُمثل الديستوبيا "Dystopia" "تيمةً" واعية تتشكل في بناء مسرح سعد الله ونوس. وتتلاقى تيمة "تمزق الهوية الإنسانية" في مسرحه مع أصولٍ "موضوعاتية" متنوعة في المسرح العالمي، وهذا من شأنه أن يعيد خلق وحدة العالم عن طريق ذلك التلاقي الإنساني مع نصوص عالمية،

(1) Article received: November 2022, article accepted: December 2022.

منها على سبيل المثال: سوفقليس اليوناني Sophocles (496-405) وهنريك إبسن النرويجي Henrik Ibsen (1828-1906) وجورج برنارد شو الإيرلندي George Bernard Shaw (1856-1950) ويوجين يونسكو الفرنسي Eugène Ionesco (1909-1994)...إلخ. تعالج فكرة البحث تمثّلات "تمزق الهوية الإنسانية" في مسرح سعد الله ونوس وفق المنهج الموضوعاتي المقارن الذي "يحتفي بأي موضوع يتيح تصنيف الأعمال الأدبية إلى مجموعات دون التوقف عند القوميات". ويهدف البحث من خلال إجراءين متكاملين إلى: أولا- استقراءٍ موضوعاتي لتيمة "تمزق الهوية الإنسانية" في مسرح ونّوس، والآخر -ويكون في موازاة الإجراء الأول- يتمثل في البحث عن أصول التيمة نفسها في المسرح العالمي، وبخاصة في النصوص التي تُعد أصولا للنوع الأدبي عالميا، بما تحمله من تمثلات "ديستوبية. ونهدف كذلك إلى أن نكون على وعي، ليس فقط بحجم التأثّر أو بكثافةِ المبادلات الفكرية، وتوازيها، بل بضرورة التأويل النقدي المباشر للنصوص الأدبية بعيدا عن المقاصد الواعية للمؤلفين، أو حتى للباحث، وهذا ما تفرضه الرؤية الموضوعاتية على البحث الأدبي المقارن.

Abstract:

Theater is one of the most ancient human activities practiced by man throughout history, and texts dealing with human reality and its topics have crossed the boundaries of global literary geography. There are many and varied forms in the theater "Saad Allah Wannous" (1941-1997): the classic play "Medusa stares at life", 1964, and the epic play "The Adventure of Ras Al Mamluk Jaber, 1971". Dystopia is a conscious "theme" that is formed in the construction of Saadallah Wannous Theater. The theme of “the rupture of human identity” in his theater converges with various “thematic” origins in the world theater, and this would re-create the unity of the world through that human encounter with global texts, including by: the Greek

Sophocles (496-405) and the Norwegian Henrik Ibsen (1828-1906), Irish George Bernard Shaw (1856-1950), French ذEugene Ionesco (1909-1994)...etc. The idea of the research deals with the representations of “the rupture of human identity” in *Saadallah Wannous* Theater according to the comparative thematic approach, which “celebrates any topic that allows the classification of literary works into groups without stopping at nationalities.” The research aims, through two complementary procedures, to: First- a thematic extrapolation of the theme of "the rupture of human identity" in the theater of *Wannous*, and the other, in parallel to the first procedure - is to search for the origins of the theme itself in the world theater, especially in texts that are considered the origins of the literary genre globally, We also aim to be aware, not only of the extent of influence or the intensity of intellectual exchanges, and their parallelism, but of the need for direct critical interpretation of literary texts away from the conscious intentions of the authors, or even the researcher, and this is what the thematic vision imposes on the research Comparative Literary.

الكلمات الدالة: الهوية، الديستوبيا، المنهج الموضوعاتي المقارن، سعد الله ونوس، المسرح العالمي.

Keywords: Identity, Dystopia, Comparative Thematic Approach, *Saadallah Wannous*, The World theater.

المقدمة

تمثل الديستوبيا "Dystopia" فكرة المدينة الفاسدة أو عالم الواقع المرير الذي يتسم أفراده بالبؤس والخوف واليأس وتمزق الهوية الإنسانية؛ بحيث تقدم أدبا يصور مدنًا ومستقبلا أسوأ من الواقع الذي نعيش فيه، وهذه الفكرة، هي التي سمحت "للمؤلفين بإطلاق العنان لخيالهم.. وهي التي تسعى إلى منح قرائها الفرصة للتعمق في المستقبل"(1). إن الحديث عن "الديستوبيا" حديث عن اليوتوبيا "المدينة المثالية أو الفاضلة" والرجوع إلى أصولها في علم الأنثروبولوجيا من خلال اكتشاف الشعوب الأصلية، والفكر الديني بما حمله من حلم مملكة الله، والفلسفة وخصوصا في الفلسفة الاشتراكية من خلال أشهر دعاتها (كارل ماركس Karl Marx 1818-1883).

شكّل مفهوم الهوية سؤالا مُلحا، وهاجسا مقلقا للإنسان؛ فالهوية والذات صنوان، كلاهما يُعبّر عن الآخر، في ثنائية تكوينية تُعطي للبعد الإنساني شكلا وحدودا. وينطلق سؤال الهوية من حاجة واعية لفهم أبعاد ذلك التعالق بين الهوية والإنسان. فماذا تعني الهوية بالنسبة إلى الإنسان، وبخاصة إذا كانت عبر وسيلة تخييلية مثل نصوص المسرح؟ وعلى الرغم من الاختلاف الشديد بين الفلاسفة والمفكرين بشأن العلاقة بين الهوية والإنسان، فإنهم قد أجمعوا على أهمية الهوية، بل إن بعضهم قد توسّع في مفهوم الهوية لدرجة جعلها موازية للوجود الإنساني، وحاجة أصيلة من حاجات الوجود الإنساني(2).

تتقصّى فكرة الدراسة أصولَ origins تيمة "تمزّق هويّة الفرد الديستوبي" في المسرح العالمي، بحيث يكون منطلقها مسرح سعد الله ونّوس، ومن ثم وضع هذه التيمة في منظومة نصوص المسرح العالمي: اليوناني، والروماني، والنرويجي والإنجليزي.

---

(1) Jens Formmen, My dystopian reality-my dystopian future? (Luxembourg: Lycée Technique de Lallange, 2019). p.8.

(2) للتفصيل ينظر: هاني الجرار، "أزمة الهوية والتعصب دراسة في سيكولوجية الشباب". (ط1، القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، 2011م)، 25 وما بعدها.

ودون شك، فإن هذه الدراسة ستكشف عن سيرورة التيمة وتجذّرها في التاريخ الإنساني. ولا يكون تتبعُنا تلك التيمة عشوائيا، بل سيكون عبر آلة القراءة الموضوعاتية المقارنة التي تضعُ النصوص في مستوى واحد لا يقوم على عِرق أو أمةٍ محددين، بقدر ما يقوم على مراعاة العامل الإنساني. إنّ هذه المقارنة ستصنع حالةً من الندية في استقراء امتدادات التيمة من مصادر إنسانية مختلفة تجعلها في حالة من التوازي. وقد يكون من المناسب للكشف عن هذه الأبعاد مجتمعة تَمثّل الدعوة إلى عدم المركزية، وهو مبدأ المدرسة التيبولوجية السلافية، وطريقتها في تفسير عملية التشابه بين البنى السطحية التي يبلورها عمق المسألة الأدبية، والقائم على التشابه بين البنى العميقة للمجتمعات.

ويمكن أن نكشف عن أثر تَمزق هوية الفرد الديستوبي عبر اختبار مجموعة من التساؤلات التي ستكون دليلنا إلى اكتشاف التشابه بين البنى العميقة والبنى السطحية للمجتمعات المختلفة، والمتباعدة زمنا. ومن هذه التساؤلات: كيف أثّر الواقع المرير في تمزق الهوية الإنسانية؟ ما الأسباب التي مزّقت حلم الإنسان في "مدينة فاضلة"، وحوّلته إلى "شخصية ديستوبية" بائسة وممزقة الهوية؟ كيف أصبحت هذه التيمة عابرة للحدود الجغرافية، على الرغم من غياب عامل التأثير؟

وتجدر الإشارة إلى أنه –ضمن هذه الرؤية التي نتبناها في هذه الدراسة– لا توجد دراسة مقارنة تخصّ الديستوبيا في المسرح العربي، بل توجد بعض الدراسات التي تخص الرواية العربية. ونسوق منها: دراسة فاطمة برجكاني (الديستوبيا (المدينة الفاسدة) في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في رواية أورويل في الضاحية الجنوبية" لفوزي ذيبان، 2018)، ودراسة ياسر عبد اللطيف (عطارد أو ديستوبيا الثورة المغدورة، 2015)، ودراسة أحمد عبد الرزاق (ثنائية (اليوتوبيا–الديستوبيا) في الرواية العراقية: دراسة سيميائية، 2015)، ودراسة نجدي عبد الستار (الديستوبيا الروائية: المفهوم–الأنواع–الوظائف، 2021). ودون شك، فقد أفادتنا هذه الدراسات في تقويم المصادر النظرية لمفهوم الديستوبيا، وطرق مقاربتها في مجال الدرس الأدبي.

منهج الدراسة:

ننطلق من مقولة وحدة السياق التاريخي، ومن التفاعل الثقافي المستمر بين الشعوب، حيث تجاوزت النصوص الأدبية التي تميزت بالقيمة الفنية وبأهمية موضوعاتها التي تعالجها، حدودَ الجغرافيا والزمن فتلاقت مع مختلف الآداب القومية، واتصلت وراثيا (فعليا) عبر الأعمال الأدبية المتميزة؛ لذلك، سوف نفيد من منهج "المدرسة السلافية في الأدب المقارن" لأنها رأت أنّ "العوالم الفنية عبارة عن عوالم أحادية مغلقة تعتمد على أساس مشترك، وتتوافق مع بعضها البعض من خلال تناغم مُقدّر. وفي تلكم المدرسة، فإن إحدى الطرق التي تتطور بها الدراسات المقارنة تتمثّل في العودة إلى دراسة الموضوعات في ضوء المقاربات النمطية"[1]. ومن ثم، فإن هذا التوجّه يتيح للمقارِن مرونةَ التعامل مع النصوص وانتقاءها دون الامتثال لشَرطي المقارنة: التأثيري (المدرسة الفرنسية) والجمالي (المدرسة الأمريكية)، بل إنها تنطلق من الظروف المشابهة في الأفكار والموضوعات. وفي هذا السياق يذكر (رينيه ويليك René wellek 1903-1995) أنّ "مثل هذه الأعمال الجماعية تتيح لنا النظر إلى ما يشبه خريطة الأدب على الصعيد العالمي. وهي تقول لنا إن الآداب الصغيرة في أوربا وفي العالم الشرقي الشاسع تدعونا لاكتشافها ودراستها"[2]، وكذلك أشار (ويليك) إلى أن المدرسة السلافية تعنى بـ ."فكرة انتقال الأفكار الأدبية والمواضيع في العالم كله"[3].

وسوف نقوم بمعالجة التمثلات الديستوبية وفق المنهج النقدي المتمثل بالقراءة الموضوعاتية المقارنة بوصفها "وسيلة لإعادة رسم التجمعات الأدبية التي تتجاوز الحدود اللغوية والتاريخية"[4]، وهي التي تتيح للباحث حرية اختيار النصوص والمقارنة

(1) Epstein, Mikhail, The irony of the ideal: paradoxes of Russian literature, (Boston: Academic Studies press, 2018). p4.

(2) رينيه ويليك، "مفاهيم نقدية". ترجمة: محمد عصفور، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ع 110، 1987م)، 293-294.

(3) ويليك، "مفاهيم نقدية"، 272.

(4) هنري باجو دانييل، "الأدب العام والمقارن". ترجمة: غسان السيد، (دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 1997م)، 120.

بين موضوعاتها، واستنطاقها انطلاقا من العلّية المباشرة حتى المشابهات غير المباشرة؛ لأن "البنى التحتية المتشابهة تفرز بالضرورة بنى فوقية متشابهة، وهذا التشابه هو سر المشابهات التي نقع عليها بين الأعمال الأدبية التي تنتمي إلى آداب قومية مختلفة بصرف النظر عن أية علاقة قد تقوم فيما بين هذه الآداب"(1).

وتقودنا هذه الرؤية المنهجية إلى تحديد الهدف الأساس لبحثنا هذا، وذلك من خلال إجراءين متكاملين يحققان الهدف: أولا – استقراء موضوعاتي لتيمة "تمزق الهوية الإنسانية" في مسرح ونّوس، والآخر ويكون في موازاة الإجراء الأول– يتمثل في البحث عن أصول التيمة نفسها في المسرح العالمي، وبخاصة في النصوص التي تُعدّ أصولا للنوع الأدبي عالميا، بما تحمله من تمثلات "ديستوبية. ونهدف كذلك إلى أن نكون على وعي، ليس فقط بحجم التأثّر أو بكثافةِ المبادلات الفكرية، وتوازيها، بل بضرورة التأويل النقدي المباشر للنصوص الأدبية بعيدا عن المقاصد الواعية للمؤلفين، أو حتى للباحث، وهذا ما تفرضه الرؤية الموضوعاتية على البحث الأدبي المقارن.

ونشير إلى أن المدرسة السلافية، والبحث في الأصول معا، يفرضان شكلا معينا للدرس المقارن؛ إذ تبدو النصوص المسرحية العالمية من حيث الشكل ظهيرا لمسرح ونّوس. ولكن، على العكس من ذلك، فإن الهدف الأساس من البحث هو ملاحقة التيمة الديستوبية الموجودة في مسرح ونوس، في المسرح الكلاسيكي العالمي، رغبة منا في إثبات أمر منهجي تفرضه آلة البحث في المدرسة التيبولوجية السلافية، وهو أن تشابه الأبنية العميقة، يؤدي بالضرورة إلى حالة من التماهي بين الأبنية السطحية (المنتج الأدبي) وقد يصل في بعض الحالات إلى درجة التطابق.

وقد يؤدي المنهج بالضرورة إلى البرهنة عن تعدد النصوص المسرحية في مثل هذه الدراسة التي تفرضها الدراسة في أصول الموضوعات؛ حيث إننا نعدّ النص الونوسي نصا واحدا نقرأ فيه تيماته، ونعيد توزيعها بشكل متوازن، ثم بعد ذلك تؤدي بنا آلة

(1) عبد النبي اصطيف، "المدرسة السلافية والأدب المقارن". (*مجلة الموقف الأدبي بدمشق* 433، (2007م): 8.

المنهج الموضوعاتي المقارن إلى تتبع التيمة نفسها في نصوص المسرح العالمي. ولعل هذا الأمر قد استغرق منّا زمنا نتتبع فيه تيمات لا يمكن حصر مصادرها في النصوص العالمية. ومن هنا ستبدو النصوص في هذه الدراسة متلاحقة تدلل على الرؤية المنهجية المفروضة في البحث. وسوف نبرهن على ذلك كله من خلال المستويات الرئيسة والفرعية للنصوص كما سيأتي:

1- الهوية ووجود الفرد

تحيلنا مسألة ارتباط الهوية بالوجود الإنساني بشكل مباشر إلى الثقافة المنتجة لها، أو الرحم الذي نشأت فيه. ويؤكد (دنيس كوش Denys Cuche) أن هناك ترابطا كبيرا بين الهوية والثقافة، ولكنه يجعل الوعي فاصلا بينهما، فيقول: "إنّ الثقافة تخضع، إلى حد كبير لصيرورات لا واعية، أما الهوية، فتحيل على معيار انتماء واع"[1]. فهذا التعالق الكبير بين الثقافة والهوية، وبين الوعي واللا وعي، يُوحي بانسجام لدرجة التطابق بينهما. وكذلك يفسر مرجع الهوية إلى الثقافة المنتجة لها؛ لذا، ينطلق سؤال الهوية دائما من حاجة واعية بضرورة الانتماء.

تقوم العلاقة بين الثقافة والهوية على أسبقية أحدهما على الآخر، وقد عدّ (كوش) الهوية بأنها: "سابقة الوجود على الفرد. وتبدو كل هوية ثقافية على أنها مشتركة الجوهر مع ثقافة محددة"[2] ؛ لذا يولد الفرد وهويته الثقافية والاجتماعية سابقة لوجوده، ويأتي الإنسان إلى الوجود وهو مسبوق بحمولة ثقافية واجتماعية وفكرية، تضع المولود الجديد ضمن إطار ثقافي وفكري معين، فينمو الفرد وتكبر في نفسه وفكره تلك الحمولة والهوية، وعند النضج تُصبح جزءا من حاجة نفسية لا تنفك عن وجوده، ويتبلور آنذاك مفهوم الانتماء والاندماج في مكون يحمل هوية مستقلة يُدافع عنها بكل الوسائل المتاحة.

---

(1) دنيس كوش، "مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية". ترجمة: منير السعيداني، (ط1، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2007م)، 148.

(2) كوش، "مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية"، 150.

لا تعني أسبقية الهوية على وجود الفرد قبول هذه الهوية؛ فالقبول من عدمه مشروط بالشعور بالانتماء لهذه الهوية أو تلك، وهو الأمر الذي تناولته النصوص المسرحية المختلفة زمانيا وجغرافيا بدءا بالمسرح اليوناني ومرورا بالمسرح الروماني وعصر النهضة وانتهاء بالمسرح الحديث. فعلى سبيل المثال، قد بدأت المشكلة عند "أوديب" في مسرحية "أوديب ملكا"، وبرز السؤال عندما تصارعت بداخله ثنائية الهوية والوجود، حين شعر بالتمزق وعدم الانتماء، ذلك الشعور الذي أقلقه لدرجة قتْل أبيه، وزواجه من أمه. وتُشبه عملية التمزق واللا انتماء اغتراب الإنسان عن ذاته، ودوره في الحياة. ففي حالة "أوديب" حصل تمزق الهوية لديه حين شعر بالاغتراب داخل المجتمع الذي نشأ وترعرع فيه، وتبع ذلك انكسارات على مستوى الذات والفعل. ومن خلال النصوص المسرحية الحداثية، كمسرحية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" لسعد الله ونوس، نجد أن الإنسان يعيش التمزق ذاته الذي عاشه "أوديب"، وسيأتي ذلك تفصيلا.

ويتخذ مصطلح (التمزق) أشكالا عدة، مثل: النفسي، والاجتماعي، والعرقي، ولكن أكثرها إيلاما تمزق الهوية، الذي يشعر الفرد من خلاله بالضياع، واللا انتماء، فلا أرض تحويه، ولا ثقافة تضمه. ويشكل هذا المصطلح عنوانا بارزا ومفصليا للفرد في المدينة الديستوبية التي يفقد معها الشعور الإنساني بالانتماء.

وتتعمق أزمة تمزق الهوية للفرد داخل الأنظمة الشمولية؛ لأنها تصطدم بالانتماء الحر والواعي للفرد، وعلاقته بالأرض والثقافة، فعملية سلب الهوية عن الفرد بطرق قمعية بائسة، تُشبه عملية اقتلاع الفرد من كل مكوناته الثقافية وتركيبته الأصيلة، ومن "هذا المنظور تحيل الهوية الثقافية، بالضرورة، إلى مجموعة انتماء الفرد الأصلية. يكون الأصل والجذور، بحسب الصورة الاعتيادية، أساس كل هوية ثقافية، أي ما يعرف الفرد بصفة أكيدة وأصيلة "[1]. وتبدأ أولى خطوات تمزق الهوية لدى الإنسان، عندما تُدمّر الأسرة والعائلة "فالأسرة ذاكرة وراثية تضع المرء في المكان والزمان، إنها

(1) كوش، "مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية"، 149.

العائلة التي تمنحنا تفرّدنا، وهويتنا المستقلة، وقبيلتنا المتمايزة، بغض النظر عن مدى صغر حجمها. ويعني فقدان الأسرة وتدميرها تدمير ارتباط الفرد بالتاريخ بشكل رمزي"[1]. وبالنظر إلى الإنسان المعاصر، الذي سلبته التكنلوجيا والرأسمالية لُبّه، وجعلته يقضي وقتا أطول في العمل من أجل تأمين لقمة عيشه، يتبين لنا كيف أثّرت التكنلوجيا بشكل مباشر أو غير مباشر في تكوين العائلة، بحيث أصبحت الأُسر مفككة تعاني من الضياع، ومن ثم من تمزق الروابط العائلية. وقد انعكس ذلك على الهوية بوصفها صنوا للذات، كما أسلفنا، وهي تنمو مع الفرد تدريجيا، وليست "كيانا يُعطى دفعة واحدة وإلى الأبد. إنها حقيقة تولَد وتَنمو، وتتكون وتتغاير، وتشيخ، وتعاني من الأزمات الوجودية والاستلاب"[2]. لذا فهي تتشكل مع وعي الإنسان الفطري بضرورتها، في عملية معقدة تشترك فيها القوى الواعية واللا واعية.

يُعد الدوران العائلي والاجتماعي حاسمين في مسألة تكوين الهوية؛ لأن الهوية تتشكل في البدء من عدة عمليات لا واعية يكتسبها الفرد من محيطه الأقرب وهي العائلة، والجيران، والمجتمع. وفي نظرة أكبر للدور الذي يمكن أن يؤديه الشعور بالهوية والانتماء إلى جعل "العلاقة مع الآخرين قوية ودافئة، مثل الجيران أو أعضاء الجماعة أو المواطنين أنفسهم من أبناء الوطن أو التابعين للديانة نفسها. ويمكن أن يُثري تركيزنا على هويات معينة روابطنا، ويجعلنا نفعل أشياء كثيرة بعضنا لبعض"[3].

2- تيمة الهوية: الأصول في المسرح العالمي

يتحدد مصطلح (الهوية) بعناصر، مثل: اللغة، والثقافة، والانتماء للوطن. وربما كانت هذه العناصر غير محددة اصطلاحيا في النصوص التي تعد أصولا للنص

(1) Demerjian, Louisa Mackay, "The age of Dystopia, one genre, our fears, and our future". (Newcastle: Cambridge Scholars publishing, 2016). 10.

(2) علي وطفة، "مقدمة كتاب الهوية، اليكس ميكشيللي". ترجمة: علي وطفة، (ط1، دمشق: دار الوسيم للخدمات الطباعية، 1993م)، 7.

(3) أمارتيا صن، "الهوية والعنف، وهم المصير الحتمي". ترجمة: سحر توفيق. *سلسلة عالم المعرفة بالكويت*، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب 352، (2008م): 18.

المسرحي؛ لأن مصطلح الهوية ظهر متأخرا على هذه النصوص التي تضمنت المفاهيم الحديثة نفسها التي يفهمها عالم اليوم. وتناولت نصوص الأدب الديستوبي الحديث "الهوية الذاتية، واستمرارية تدمير الأسرة بوعي ومنهجية من قبل الفصائل الحاكمة في المجتمع، وعندما ننتقل إلى ما بعد الحداثة، تصبح الأسئلة المتعلقة بالأصل والهوية والذات أكثر صعوبة (...) إن تدمير الهوية ليس واضحا في ديستوبيا ما بعد الحداثة، ولكن ضمنيا في تلفيقه بأكمله"[1]، بمعنى أن التطور التكنلوجي والعولمة، وانشغال الإنسان في دوامة الحياة؛ جعلته يفقد الإحساس بالحاجة إلى هوية فردية واجتماعية من خلال الترابط الإنساني الذي يبدأ من الأسرة. فقد تم إفراغ "الأسرة في الأقطار الصناعية شيئا فشيئا من محتواها، فهي لم تعد وحدة عمل كما في المجتمعات الزراعية أو الحرفية، و لم تعد مركز تربية تقنية أو أخلاقية"[2].

وبما أن الأديب هو عين المجتمع، والآلة التي ترصد الخطر الداهم، ونافذة الوعي التي تشرق منها شمس المعرفة؛ فإنه يسلط الضوء على تلك التيمة البارزة (تمزق الهوية) عبر النصوص المختلفة؛ مما ولّد تلاقيا "تيميا" لا واعيا عبر الزمن.

وفي ضوء تحليله لعدد من الأعمال الأدبية، يذهب كارتر كابلان Carter Kaplan في دراسته "ظهور الديستوبيا في الأدب" إلى أن البشر متشابهون في الموضوعات والتيمات الكبرى، ويستند في ذلك إلى مقولة الروائي الأمريكي (هيرمان ميلفل Herman Melville1819-1891) في روايته "الرجل الثقة The 1857 confidence Man" التي تكشف عن أن التيمات "الكبرى في الطبيعة البشرية هي نفسها اليوم كما كانت منذ ألف عام. التباين الوحيد فيها هو التعبير" [3].

---

(1) Demerjian, The age of Dystopia, one genre, our fears, and our future, p10.

(2) روجيه غارودي، "البديل". ترجمة: جورج طرابيشي، (ط2، بيروت: منشورات دار الآداب، 1988م)، 19.

(3) Kaplan, Carter, "The advent of literary Dystopia". (The Kent state university press, vol.40. No.3.1999). 209.

ويمكننا من خلال ذلك الرصد الموضوعاتي المقارن فهم كيفية تطور الفكر والوعي البشري من خلال النظرة إلى موضوع واحد في أزمان وثقافات وجغرافيات مختلفة. وقد تعددت درجات التعالق بين النصوص المتتابعة، ووزعت بين الشعرية والموضوعاتية، والبنيوية... إلخ، وكان للدراسة المقارنة نصيبها في دراسة ذلك التوجه في مدارسها المختلفة. ويمكن أن نشير في هذا الصدد إلى الطريقة التي اعتمدها (تزفيتان تودروف Tzvetan Todorov) في البحث عن علاقة النصوص بعضها ببعض؛ فقد توسّع الأخير في كتابه (الشعرية) في الحديث عن علاقة النصوص ببعضها، وارتباطها بالنشأة، فالذي يحصل دائما هو التحويل من نص إلى آخر، ومن خطاب إلى خطاب آخر، يخفي التعارض المفتعل بين البنية والتاريخ، فلا يمكن أن نصف التطور الأدبي إلا في مستوى البنى، ومعرفة البنى لا تحول دون معرفة التحولية، بل إنها السبيل الوحيد الذي يتوفر لدينا كي نطرقها[1].

تقوم المحاولة هذه –في الأساس– على بُعد "تيماتي Thematic" يُبنى على تتبع التيمات من خلال صلاتها الوراثية، وعلى فهم عميق لوحدة بنية النصوص من ناحية، وإلى التدرج في معرفة كيفية تدرجها وتطورها أدبيا من ناحية أخرى. فنتتبع "تمزق الهوية لدى الفرد في نصوص سعد الله ونوس (1941–1997)، ونقارنها مع أصول الموضوعات "في النصوص المسرحية؛ في محاولة لِلَملَمَة تلك النصوص المختلفة زمانيا وجغرافيا، وإعادة صياغتها ورؤيتها على أساس التيمة المشتركة وقراءتها وفق المنظور الموضوعاتي المقارن، بحيث "يكتشف القارئ اليقظ نماذج الترابط أو الإقصاء التي تمنح موضوعات عمل مَّا دورها النشيط في إنتاج معان جديدة. بهذا الهدف، لا يمكن أن توضع قراءة الموضوع جانبا بوصفها مجرد عملية وضعية"[2].

(1) ينظر: تزفيطان طودوروف، "الشعرية". ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، (ط2، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1990م)، 76–77.

(2) سيزر دومينغيز وآخرون، "تقديم الأدب المقارن، اتجاهات وتطبيقات جديدة". ترجمة: فؤاد عبد المطلب. (*سلسلة عالم المعرفة بالكويت*، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب 451، (2017): 135.

وفيما يأتي نناقش التيمة الكبرى وتعالقاتها من خلال تيمات جزئية تشكّل مترابطة البعد التيماتي للهوية.

أ. سلطة القهر وتمزق الهوية:

تُعد تيمة (تمزق الهوية الإنسانية) هي الكبرى والحاكمة والمتسلطة في أغلب نصوص سعد الله ونوس، فحكاياته ليست للتسلية، ولا هي بعرض مسرحي ينتشي معه المشاهد، بل هي تأمّل في شرط الوجود الإنساني، ونظرة ثاقبة تخترق التاريخ؛ لتصل إلى عمق الألم والتمزق الإنساني. وهي تقنية تتناغم مع المسرح الملحمي "البريختي" في توظيفه الحكايات؛ لخلق وجهة نظر مغايرة للسائد والمتوقع في إطار مسرحي يلامس جوهر الإنسان ومعاناته. ففي مسرحية (بائع الدبس الفقير، 1964)، يتشظى خضّور (بائع الدبس)، محاولا لَملَمَة بقاياه؛ نتيجة التعسف والظلم والحكم على النوايا. تحكي المسرحية، عن رجل فقير اسمه (خضور) يبيع الدبس، يتعرض لأقسى أنواع المشقة والذلة والهوان والسجن على أشياء لم يفعلها، بل لم ينو فعلها. وفسّرتها عيون السلطة (حسن) – حسب مزاجها المعجون بالريبة والخوف... على أنها خيانة ومؤامرة.

" حسن: السخط المقنع بالسذاجة.. ينبغي ألا نهمل السذاجة.. وألا تخدعنا الأقنعة (...)

خضّور: اتركوني. وحق الكعبة لم أقترف إثما. اتركوني. أريد أن أرى ابني"[1].

ويقضي خضور ستة أشهر في السجن ويعاني من ويلات الإهانات وأقسى العذاب. وبعد خروجه من السجن يلتقي شخصا آخر يسمى (حسين) من عيون السلطة التي تحاكم على الشبهة والظن، ويُلقَى خضّور مرة أخرى في السجن، ويُقضَى على ما تبقى من آدميته وإنسانيته.

(1) سعد الله ونوس، "مسرحية بائع الدبس الفقير". (ط1، بيروت: دار الآداب–الأعمال الكاملة، 2004م)، 1: 335–334.

"خضور: آه.. لا أعلم.. سيدي، وحق الرب.. لا أعلم من أنا. لعلني لست شيئا البتة. لعلني حجر أو غصن شجرة يابسة.

يصبح خضور نفاية إنسان. يزحف نحو وسط الشارع. يحاول أن يسير، لكنه يكبو ويتداعى حطاما على الأسفلت" (1).

وكأن عمليات التمزق والاستلاب التي تُمارس على (خضّور) تستمر إلى أن يتحول إلى جثة هامدة في مسرحية (جثة على الرصيف، 1964) التي تطرح تمزق الإنسان بعد الممات؛ فالجثة هامدة، ملقاة على الرصيف، تعبث بها الأقدار، وتصبح سلعة تُباع وتُشترى، ويصبح الكلب أعلى قيمة من الإنسان. في مشهد تنتكس فيه الإنسانية إلى الوراء، وتخلع رداءها المزركش بالقيم؛ لتُظهر حقيقة الذئب البشري.

"السيد: سمعتكما تتحدثان عن جثة.

الشرطي: مرتبكا بخوف، أوه.

السيد: يقترب من الجسد المركون إلى جوار الحائط، يدور حوله متأملا باشمئزاز، أخمن أن هذا هو المقصود (...) ثم ينحني فيربت على رأس الكلب بحنان. إني أفكر في شرائه إذن"(2).

ويتكامل نصا "مأساة بائع الدبس الفقير" و"جثة على الرصيف" في وحدة مشهدية تسرد البؤس والتمزق الإنساني في تراجيديا مأساوية لا تحكي قصة "خضور" فقط، ولكنها تحكي في المجمل بُعدا عميقا للإنسانية المستلبة؛ لترمز بعلاماتها "السجن" "بائع الدبس" "الفقير" إلى طبقة لا تملك حق طلب الرحمة، أو حتى رجاءً تلتمس فيها –ولو في خيالها– تحقيق مدينة فاضلة.

وبنظرة متوازية إلى نصوص المسرح العالمي، نجد تيمة تمزق الهوية حاضرة في رؤية الأدباء للموضوعات الواحدة عبر أزمانها المختلفة. فكأن حاضر "الكتابة وليد الماضي،

(1) ونوس، "مسرحية بائع الدبس الفقير"، 355-356.

(2) سعد الله ونوس، "مسرحية جثة على الرصيف". (ط1، بيروت: دار الآداب-الأعمال الكاملة، 2004م)، 1: 399.

وماضيها وليد القديم البعيد"[1]. تحكي المسرحية الفرنسية (الرجل ذو الحقائب L'Homme aux valises 1975) (ليوجين يونسكو Eugène Ionesco 1909– 1994) قصة رجل يحمل حقيبتين، ويبحث عن مكان يلجأ إليه، ويستقر فيه، فيدخل في صراعات، تُثار من خلالها أسئلة مفصلية عن الهوية والوجود، وتُصور محنة الإنسان الباحث عن الاستقرار، والحالم بحياة طبيعية.

تسلط المسرحية من بداية عتبتها النصية (الرجل ذو الحقائب) الضوء على ذلك التمزق الإنساني والهوياتي الذي يتشظى معه الفرد لدرجة الهوس، وفقدان الذاكرة.

"الرجل الأول: لا جواز سفر ولا حقائب. لم أعد أعرف لغة البلد (...) أنا مسافر أجنبي، في الواقع ليس أجنبيا بمعنى الكلمة، أنا مواطن قديم، أجل أنتمي لبلدكم" [2].

يبدو أن التردد والاضطراب، والتقاذف من هنا وهناك، كلها عمليات تمزيقيّة للفرد، واستلاب من الجذور. وتحيلنا جملة (أنا مواطن قديم) إلى الوحدة الإنسانية التي يجب أن يتمتع بها كل بني البشر. وحمل الحقائب المستمر، دلالة مباشرة على عدم الاستقرار، والتنقل المستمر بين البلدان، تُشعر الإنسان بالضياع والتمزق، فقد شكّلت شخصيات "يونسكو" في مسرحيته، حالة من التبعثر التي ألقت بظلالها على الحوار المسرحي. وقد كانت شخصيات المسرحية مستغرقة في التنكير، أي ممكنة الانطباق على أي شخص، وفي أي زمن؛ ولذا أطلق عليها: (الرجل الأول، الرسام، الشاب، المرأة)[3]. إن المتلقي لنص يونسكو المسرحي يلحظ لأول وهلة أن هناك عبثا وعدم ترابط بين الأحداث والكلمات من خلال الخلط بين الأمكنة والأزمنة الذي يبدو لأول وهلة أنه عدم انسجام وترابط، ويمثل ذلك الحوار بين الرسام والرجل الأول.

---

(1) رولان بارت، "النقد البنيوي للحكاية". ترجمة: أنطوان أبو زيد، (ط1، بيروت– باريس: منشورات عويدات، 1988م)، 10.

(2) يوجين يونسكو، "الرجل ذو الحقائب". ترجمة: نادية كامل. (*المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت*، 376، 2015م): 115–116.

(3) يونسكو، "الرجل ذو الحقائب"، 117.

"الرجل الأول: هل علينا القضاء على الحشود؟

الرسام: لقد اختلط عليك الأمر، نحن في العام 1938، هل تتصور هذا، الثورة لاتزال موجودة. لا تزال رياح 1789 تمر على البشر (...) حمدا لله أننا في العام 1938 وأن العام 1944 لم يأت بعد"[1].

يُحيل النص إلى ذلك العبث والتمزق الهوياتي والإنساني، فيضيع الفرد أشلاء في حطام القرن العشرين الذي يصفه "لايمان تاور Lyman Tower. 1940"، بأنه القرن الذي يستحق تسميته "بالقرن الديستوبي والواقع المرير"[2] الذي أغرق الإنسان بعالم مظلم يُمارس عليه أقسى أنواع الظلم، فمسرح يونسكو "هو مجموعة مشاهد غير مترابطة، قد تشتمل على نهاية هي في بعض الأحيان حلول لما تقدم، وفي أحايين أخرى تترك بدون حلول انتظارا لرد الجمهور"[3]؛ لذا فهي تثير قضايا قلقة تدغدغ الوجود الإنساني وتثيره لدرجة اليقظة، وخلق الوعي بمشكلاته.

الرجل الأول: أريد أن أعرف أصولي. أريد أن أعرفها بأي ثمن (...) أنا وحدي من زمن بعيد. منذ زمن بعيد جدا (...) مرّت عشرون عاما، ثلاثون عاما، أربعون عاما، مرّ زمن طويل، لا أدري كم من الزمن. استغرقت في النوم وأنا يقظ"[4].

إن عملية البحث عن الأصول، مؤرقة لكل إنسان يبحث عن الأهل والانتماء، وعملية التشرذم والضياع، تُشبه الموت الروحي، أو كما وصفها يونسكو في الفقرة السابقة "استغراق في النوم وأنا يقظ".

ومن الجدير بالذكر أن المسرح الونوسي تأثر كثيرا (بمسرح بريخت Brecht Bertolt 1898– 1956) ويونسكو؛ لأنهما عالجا الواقع وبخاصة الظروف السلبية،

(1) يونسكو، "الرجل ذو الحقائب"، 60.

(2) Cojocaru, Daniel, “Violence and dystopia, mimesis and sacrifice in contemporary western dystopian narratives”. (Newcastle: Cambridge scholars publishing, 2015), 1.

(3) أحمد صقر، "مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق". (ط1، الإسكندرية: مركز الإسكندرية للكتاب، 2020م)، 21.

(4) يونسكو، "الرجل ذو الحقائب"، 78 .84.

وخصوصا الأحداث المهمة التي شهدها النصف الأول من القرن العشرين، من قبيل الثورة الروسية "1917"، والحربين العالميتين 1914، 1945" والقضايا الاقتصادية التي عصفت بالعالم. واستطاعا بمسرحهما "تبديد الوهم الذي يسيطر على مشاهد العرض المسرحي، مما يتيح للمتفرج فرصة الحكم على ما يجري أمامه"[1]. ولا نذكر التأثير هنا للتدليل عليه، أو للانطلاق منه، ولكن ذكره من باب الإشارة إلى أن الظروف المشابهة على مستوى البنية العميقة التي أفرزت التعامل مع الواقع، تتماثل مع تلك التي أفرزت نوعية التعامل مع الواقع وبلورة الاستلاب المتأصل في مسرح ونّوس.

ولو تعمقنا في التاريخ، سنجد أن الثوابت التي ترسم معالم البنية العميقة حينما تتشابه فإنها تفرز حالة من التوازي على مستوى البنية السطحية.

ولو رجعنا إلى نص مسرحي يُعد من أصول المسرح العالمي (أوديب ملكا 429 ق.م) (سوفوكليس Sophocles 496-405 ق.م)؛ لوجدنا أن سؤال (من أنا؟) و(لمن أنتمي؟) قد شكّل أزمة هُوية حقيقية لأوديب، وقاده هذا الشتات إلى مصائر مرعبة، وآخرها قتله لأبيه وزواجه من أمه، وقد صرح أوديب بهذا السؤال في المسرحية قائلا: "ابن من أنا"[2].

وعلى هذا فإن سؤال أوديب عن هويته، هو شعور طبيعي لمعرفة أصله في مدينة فسدت. وكان من الطبيعي أن يشغل "أوديب" ذهنه بهذا السؤال، ويستولي عليه كليا لدرجة الهيام على وجهه بحثا عن الجواب.

ويُشكّل السؤال في مسرحية (أوديب ملكا)، عن الأنا والهوية وأهميتها في تحديد مصائر البشر بُعدا آخر يُخلّد تلك المسرحية؛ لأنه المائز في تحديد كون الإنسان طبيعيا أولا.

---

(1) صبحة أحمد علقم، "المسرح السياسي عند سعد الله ونوس". (عمّان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000م)، 110.

(2) سوفقليس، "تراجيديات سوفقليس، مسرحية أوديب ملكا". ترجمة: عبد الرحمن بدوي، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996م)، 113.

ويتجلى هنا العامل الذي يربط بين "تيمة الهوية المقهورة" بوصفه موجّها منطلقا من حالة التوازي بين الأبنية العميقة التي يشكّلها العامل الاقتصادي والسياسي في مجتمعات مختلفة وأزمنة مختلفة. وتؤدي حالة التوازي في العمق الاقتصادي من اليونان إلى العصر الحديث، إلى حالة من التوازي الثقافي الأدبي "البنية الفوقية"، وقد مثّلتها هنا تيمة الهوية المقهورة.

ب. الحرب وتمزق الفرد والمجتمع:

ويتجلى أثر الحرب في تمزق هوية الفرد في مسرحية (حفلة سمر من أجل 5 حزيران، 1968) حيث يكبر ذلك التمزق، ويتحول من حالة فردية – خضّور – إلى شرود وتمزّق جماعي. فالمسرحية تسلط الضوء على ذلك التمزق الذي عانى منه الإنسان العربي، فأصبح شريدا وطريدا بين ليلة وضحاها. فعندما اجتاحت الميليشيات الصهيونية الأراضي العربية في عام 1967؛ شردت الناس عن بُيوتِهم وأهلهم، وسط دهشة كبيرة مما حدث؛ فولّدت تلك الهزيمة صدمة كبيرة؛ اهتز لها الأديب قبل غيره. وفي هذا النص المسرحي، حدد ونوس نوع العلاقة بين المسرح والسياسة، عبر مصطلح (مسرح التسييس) الذي حدّد مفهومه من خلال "زاويتين متكاملتين: الأولى –فكرية وتعني، أننا نطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، وأننا نحاول في الوقت نفسه استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشاكل. أما الزاوية الثانية، فهي تلك التي تهتم بالجانب الجمالي"[1].

"عبد الرحمن: حين تقوم حرب، لا يبقى لك إلا أن تقفل بيتك، وترحل مع أهلك. وكلما وصلنا إلى بلد وجدنا أهله قد سبقونا في الخروج (...) وفي الخيام التي لا تردّ الحر أو البرد تتراكم الأسئلة ولا جواب" [2].

(1) سعد الله ونوس، "الأعمال الكاملة"،3: 91- 92.

(2) سعد الله ونوس، "مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران". (ط1، بيروت: دار الآداب، 2004م)،1: 184 .188.

إنّ الناس الذين هربوا من الاحتلال الإسرائيلي وتركوا بيتوهم؛ لاقوا مصائر مهولة، أفقدتهم كرامتهم الإنسانية، ووعيهم بقيمة وجودهم، وعمّقت التمزق فيهم لدرجة الصدمة، وجعلت الخوف يدور في رؤوسهم كطنين ذباب لا يفتر. ويتضح ذلك فيما يأتي:

"عزت: فلاح مثلنا، روى لنا كيف سرق بيته غزاة وحاقدون، جاؤوا من وراء البحار، ثم كيف منعه الحكام طوال سنوات من الانتقام. يجعلوننا فقراء لكي نصبح عاجزين، ويحكمون علينا بالذلة لكي نظل عاجزين (...) الذين يجعلوننا فقراء جائعين. الذين يجعلوننا كالحيوانات لا نعرف الشرق من الغرب. الذين يحكمون علينا بالذلة هم بعض حماة اللصوص"(1).

بموازاة التمزق والألم الإنساني اللذين يرسمان معالم المأساة، يبين النص من خلال شخصية "عزت" السبب الحقيقي وراء ذلك التمزق وتلك الهزيمة، وهي "الأنظمة المستبدة" وتلك رؤية موحدة تعاقبت النصوص المسرحية على إبرازها، فعندما تتسع الممارسات القمعية؛ يكبر التمزق ويستحيل إلى علامات استفهام وجودية تطال النوع الإنساني. وهي التيمة والفكرة المسيطرة في المسرحية التي تماثلت مع النصوص السابقة، لكنها تحولت إلى تمزق شعب، بل أمة بأكملها؛ لذا كان السؤال بصيغة الجمع، والحديث بلغة المجموع.

" المتفرج 3: ذاك سؤال جوهري.. هل نحن موجودون؟

المتفرج 1: ليس وجودنا هو السؤال الجوهري، وإنما نوعية هذا الوجود"(2).

وقد ذهب بعضهم إلى أن مسرحية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" تنتمي إلى المسرح التسجيلي؛ "لما يوفره من قدرة على تعرية واقع الهزيمة الحزيرانية"(3). بيد أن النص تجاوز قصة الهزيمة، إلى تحليلها، والوقوف على أسبابها؛ وذلك من خلال كسر

(1) ونوس، "مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران"، 193.
(2) ونوس، "مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران"، 205 .206.
(3) علقم، "المسرح السياسي عند سعد الله ونوس"، 135.

الإطار المسرحي المتمثل "في الإيهام بأن ليس هناك من هوة بين الفن والحياة"[1]. وانسجم طابع البطولة الجماعية في المسرحية مع الموضوع بشكل تام؛ لأن الهزيمة لحقت طبقات المجتمع كلها، المثقف، والعامل، والفلاح، إلخ؛ لذلك كان التعبير جماعيا وشاملا. وهذا ما أشار إليه "ونوس" في قوله: "ليس في هذه المسرحية شخصيات بالمعنى التقليدي للشخصية المسرحية، لا يشذ عن ذلك المخرج، أو الكاتب، أو عبد الرحمن، أو أبو فرج، أو عزت، فهم كالآخرين أصوات ومظاهر من وضع تاريخي معين. إن الأفراد لا يملكون أية أبعاد خاصة، وملامحهم ترتسم فقط بما يضيفونه من خطوط أو تفاصيل على صورة الوضع التاريخي العام الذي هو شكل المسرحية ومضمونها في آن واحد"[2]. وتولّد الهزائم والانكسارات التي تطال المجتمعات، شعورا جماعيا بضرورة اليقظة والوعي. وتلك العلاقة بين الواقع والوعي، تقترب فكريا من النظرية الماركسية، التي ترى بأن "إنتاج الأفكار، المفاهيم، والوعي، هو في البدء متمازج بشكل مباشر مع الفعالية المادية ومع علاقات البشر المادية، التي هي لغة الحياة الواقعية. في هذه المرحلة تظهر التصورات، التفكير، وعلاقات الناس الذهنية كدفق مباشر لسلوكهم المادي"[3]. وهذه النظرة تعكس التساوق والانسجام الكبير بين الفكر البشري والواقع اليومي. ويمكننا أن نلمح تأثيرات الفكر الماركسي التي تسربت إلى كتابات سعد الله ونوس، من خلال ملاحظة بعض البنى الفكرية الماركسية المهيمنة في نصوص ونوس، مثل: التركيز على الإنسان بوصفه قادرا على تغيير الواقع من خلال الوعي بذلك الواقع.

يربط ونّوس بين الواقع بانكساراته وهزائمه في هزيمة حزيران، وسؤال الهوية الذي يمثل قوام الوجود الإنساني، فيقول: "إذا كان تاريخنا المعاصر عبارة عن سلسلة

(1) باتريس بافي، "معجم المسرح". ترجمة: ميشال خطّار، (ط1، لبنان: المنظمة العربية للترجمة، 2015م)، 106.

(2) ونوس، "مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران"، 125.

(3) إريك فروم، "مفهوم الإنسان عند ماركس". ترجمة: محمد رصاص، (ط1، دمشق: دار الحصاد للنشر والتوزيع، 1998م)، 37.

من محاولات النهوض والهزائم، فإن من الطبيعي أن يظل سؤال الهوية –حتى ولو طرح بصورة زائفة أو مغلوطة– هاجسا ملحا يعاد إنتاجه مع كل محاولة نهوض ومع كل هزيمة. وفي محاولة النهوض نحاول أن نضفي على الهوية فرادة تاريخية استثنائية، وفي محاولة الهزيمة تعود الشكوك لتطوق هذه الهوية وتدفع بنا إلى الضياع في خيارات ومسالك هروبية"[1].

ويقودنا هذا التتبع إلى أن آثار هزيمة حزيران تجاوزت الحالة الفردية إلى حالة عامة، تتخطى التاريخ واللحظة الراهنة؛ لتكشف عن السبب الحقيقي للتراعات والأعمال الوحشية بين البشر، كما يقول (أمارتيا صن Amartya Sen) في كتابه: (الهوية والعنف): "ومع التحريض المناسب، يمكن أن يتحول وعي متعمق منذ النشأة بهوية مشتركة مع جماعة من الناس إلى سلاح قوي يوجه بوحشية ضد جماعة أخرى. والواقع أن كثيرا من التراعات والأعمال الوحشية في العالم تتغذى على وهم هوية متفردة لا اختيار فيها"[2]. فشعور الفرد الصهيوني بأنه متفوق عرقيا ودينيا؛ نتيجة التغذية الدينية المستمرة يمنحه دافعا قويا يقوده مباشرة إلى استباحة الآخر وتمزيقه، وهو ما رأيناه لتربية الأم الصهيونية، وهي تهدهد الطفل في مسرحية (الاغتصاب) "فركض داود ووقف على الفلسطيني (..) وأخذ سيفه، وقطع به رأسه"[3]. إنّ تلك التربية تصنع فردا متوحشا، متوهما فرادة الهوية، ومن ثم يصبح هذا الانطباع سببا مباشرا وجوهريا لتمزق الهوية الإنسانية. فعندما يشعر الفرد، أو الدولة بالتفوق العرقي . كما حصل في الفكر النازي والصهيوني ــ؛ فإنها تستبيح كل شيء لنفسها. وتختلف تلك الدوافع من مكان إلى آخر، ومن مجتمع إلى آخر، إلا أنها تتفق في كونها المحرك الرئيس للفرد والجماعة على ارتكاب أبشع المجازر. وتلك الدوافع بمجموعها تكون أصولا للمدينة الديستوبية.

---

(1) سعد الله ونوس، "الأعمال الكاملة". (ط1، بيروت: مطبعة دار الآداب، 2004م)، 3: 602.

(2) صن، "الهوية والعنف"، 1.

(3) سعد الله ونوس، "مسرحية الاغتصاب، الأعمال الكاملة". (ط1، بيروت: مطبعة دار الآداب، 2004م)، 2: 84.

وفي تتبعنا لتيمة التمزق الهوياتي من النص الونوسي، وصولا إلى المسرح اليوناني، مرورا بالنصوص المسرحية العالمية الأخرى في ضوء خريطة موضوعاتية مقارنة؛ نكشف أن الموضوعات الإنسانية تُولد لتعيش، من خلال التطرق لموضوعاتها منذ زمنها الأول وإلى الأزمنة التالية على شكل متوالية نصية تُعيد إنتاج الموضوعات نفسها في توحد تيمي، ولا يعني ذلك أنها عملية تكرار مملة، بل إنها صدى التيمة الأولى في رحلة الفكر الإنساني، التي أفردت خصائص كل زمن مع الحفاظ على روحها الأولى. فالألم والتمزق الإنساني ولد مع تمزق الجماعة، وازداد تمزقا وقتامة مع كل تقدم زمني؛ لذلك لا نستغرب إذا تكررت التيمات مع إضافات أشد ظلاما وتمزقا.

وفي نص يونسكو "الرجل ذو الحقائب" نجد أن أحد الأسباب الرئيسية لتمزق الشخصية الرئيسة في المسرحية "الرجل الأول" هو الحرب، وبخاصة خلال الحربين العالميتين اللتين تدور حولهما التيمة الأساس في المسرحية، ومن ثم آثارهما في الإنسان بإحساسه بالإثم وتأنيب الضمير:

"الرجل الأول: ولكني لا أستطيع أن أعيش وأنا أحمل ذنوبي. أنا، على الأقل لم أقتل أطفالا. لماذا إذن تأنيب الضمير، هذا الذي يثقل عليّ ولا أستطيع أن أبرأ منه؟

المرأة: كلنا قتلنا أطفالا، ولكن من دون قصد منا"[1].

إن الشعور السلبي الذي خلفته أحداث الحربين العالميتين؛ جعل الفرد يتمزق من خلال شعوره بأنه مشارك في تلك الحرب. يُعطي الحوار السابق بين "الرجل الأول" و"المرأة" للمتلقي صورة ضبابية ومشوشة عن حال الإنسان الأوربي، القلق والتمزّق. ويصف (كلود ابستادو) مسرح يونسكو وتفرده عن مسرح البوليفار[2] بقوله: "لقد نجح يونسكو فيما فشل فيه الفريد جاري وانتونان ارتو[3]. لقد سلب مسرح

(1) يونسكو، "الرجل ذو الحقائب"، 87.

(2) وهو نوع من المسارح الفرنسية التي كانت تعرض المشاكل اليومية بشكل درامي بسيط يميل إلى التسلية.

(3) جاري، الفريد، (Alfred Jarry 18731907): شاعر وروائي ومسرحي فرنسي؛ أرتو، انتونان، (Antonin Artaud 1896 -1948): شاعر ومسرحي ومخرج فرنسي.

"البوليفار" الثقةَ والسمعةَ، بل ربما دمّر ذلك المسرح الذي يمثل تجسيدا متقهقرا للمدرسة الطبيعية. لقد خلق أشكالا جديدة واستخدم تقنيات جديدة في التعبير؛ صوّر عبثية العالم وكشف لا معقوليته. لقد غيّر حساسية الجمهور"[1]، وهو بذلك اقترب من "الوظيفة المحددة للديستوبيا، وهي تحذيرنا من المجتمعات التي لا نرغب العيش فيها"[2].

وهو مسرح ناتج عن رؤية عميقة لفعل الحرب بالإنسان، وجعله منتظرا للموت كل لحظة، من خلال تصويره للمشهد المسرحي وكأنه مشهد سينمائي:

"المرأة (في التليفون): إني أموت، أتسمعين، سأموت، نعم، أعرف، هناك الملايين الذين يموتون، للأسف، سأضع السماعة، وأموت"[3].

تلخص "المرأة" عبر التليفون مأساة الحرب، وتمزق الإنسان الذي يفقد الرغبة في الحياة عبر انتظار الموت.

وفي مسرحية (الأسيران The captives،184) للمسرحي (بلاوتوس Titus maccius Plautus 254-184 ق.م)، نجد أن الحرب تبرز أيضا بوصفها سببًا مباشرًا لتمزق الإنسان، وفعلا جارحا لكرامته. تتحدث المسرحية التي تنتمي إلى المسرح الروماني، عن الحرب بين "الأيتوليين Aetolians والإليانيين Eleans 214 ق.م" وكانت نتيجتها وقوع أسرى من الإليانيين، وكان ضمن الأسرى "فارس إلياني من أرقى الدرجات وأرفع العائلات"[4] تنقلب به الحال، وتتدنى مترلته إلى مترلة العبيد، ولعل هذه التيمة التي يظهرها النص بوضوح تبلور أثر التمزق الإنساني في الفرد، عندما ينقلب "توندا روس" من سيد إلى عبد بفعل الحرب.

---

(1) كلود ابستادو، "يوجين يونسكو". ترجمة: قيس خضور، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999م)، 201.

(2) Claeys Gregory, "The post-Totalitarian Dystopia, 1950-2015", (Oxford scholarship online, 2017), p3.

(3) يونسكو، "الرجل ذو الحقائب"، 127.

(4) بلاوتوس، كوميديات، "مسرحية الأسيران". ترجمة: أمين سلامة، (القاهرة: دار المعارف)، 260.

" توندا روس:" لقد وضعت عاقبة الحرب السيد والمسود في موقف متماثل متعادل (...) قُذف بي من الأعالي إلى الأعماق (...) جردني انتصار العدو من حريتي."[1]

تلتقي هذه الفكرة موضوعاتيا مع فكرة (حفلة سمر من أجل 5 حزيران، والرجل ذو الحقائب) في أن الحرب سبب رئيس للتمزق الإنساني، فالتلاقي اللّاواعي بين النصوص المسرحية، يكشف عن بنية واحدة في النظام التيمي، وعن "الرؤيا الموحّدة، وهي الرؤيا الكلية الواحدة التي يتوصل إليها الناقد بعد تفكيكه العمل الأدبي إلى وحدات صغيرة؛ إلى موضوعات أو ترسيمات"[2]. وقد مثلت الحربان "الرومانية" و"العربية الإسرائيلية" بنيتين متوازيتين في خلفية الأبنية الظاهرة في النصوص الأدبية، وقد يدعونا هذا إلى تفصيلات كثيرة –ليس هذا مكانها– كانت في خلفية اختيار هذه النماذج وتفسيرها.

ج. ديستوبيا المدينة وتمزق الهوية:

وفي مسرحية (الاغتصاب، 1990)، يجسد النص بوضوح قضية التمزق التي أصابت الفلسطينيين؛ نتيجة الاحتلال الصهيوني؛ فقد طغى ذلك التمزق الإنساني على المشهد المسرحي كله، من خلال الشخصيات التي استطاعت إبراز ذلك التمزق ببعده الإنساني الواسع.

"الفارعة: إنه أمان كاذب. لم يغتصبوا بلادنا لكي يوفروا لنا الأمان. إنهم يريدون الأرض وخدما تخلوا عن هويتهم، وقبلوا العمل بلقمتهم. ليس الأمان أن نبقى على قيد الحياة. بل الأمان هو أن نحيا أحرارا في وطن حر"[3].

(1) بلاوتوس، "مسرحية الأسيران"، 273.

(2) عبد الكريم حسن، "المنهج الموضوعي، نظرية وتطبيق". (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2005م)، 86.

(3) ونوس، "مسرحية الاغتصاب"، 175.

ويصرح الدكتور الإسرائيلي بشعوره الإنساني الذي يتوافق مع الفارعة حول الأرض التي احتلها الصهاينة، وهذا ما يقدم فكرة الصراع في المسرحية في إطارها غير المتوقع:

" الدكتور: هذه مملكة العصاب والجنون. الرأس كله مريض، والقلب بجملته سقيم"[1].

يُعطي النص للأرض المغتصَبة (فلسطين) مساحة واسعة، يمكنها الانطباق على كل أرض تملك تلك المواصفات، من الجنون والعصاب. ومن يتأمل كلام الدكتور الإسرائيلي؛ يجده جوابا على الفارعة، بأن تلك الأرض المغتصبة لا تنتج إلا مسوخا تخلّوا عن هوياتهم بوعود أمان زائف.

وقد كان (ونوس) على وعي تام بأن نصه مفتوح؛ أي أنه قابل للزيادة والإضافة، ويرتكز أيضا على بنية مفتوحة، تشترط فهم التاريخ في سياق التحولات الراهنة[2].

ويبدو لي أن وعي ونوس بأن النص قابل للزيادة؛ نابع من رؤية للتاريخ، وإلى وعيه بحوادث مشابهة، وإلى فهمه لبنية النظام العربي الذي يستحيل معه استرجاع فلسطين. يقول ونوس في مقدمة مسرحيته: (الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا، 1965): "ما فائدة التاريخ، إن لم يسمح لنا بالتنبؤ؟"[3]. وقد تجلّت تلك الرؤية الونوسية لفلسفة التاريخ في كثير من أعماله، مثل: (الملك هو الملك، 1977، منمنمات تاريخية، 1993، طقوس الإشارات والتحولات، 1994)، وهي رؤية لم تحرص على عرض الحادثة التاريخية بتفاخر وعجب، بل على العكس من ذلك، حرص على كشف القناع الذي تختفي خلفه مأساة الإنسان الحاضر، قناع رجال السلطة والسياسة، ورجال الدين، ورجال المال.

---

(1) ونوس، "مسرحية الاغتصاب"، 69.

(2) ونوس، "ملاحظات على مسرحية الاغتصاب"، 65.

(3) سعد الله ونوس، "مسرحية الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا- الأعمال الكاملة". (ط1، بيروت: مطبعة دار الآداب، 2004م)، 1: 359.

ونجد صدى "مملكة الجنون والعصاب" في نص "أوديب ملكا" عندما قاده أهله إلى مصائر مهولة، توزعت بين النفي والتجريد إلى أن يطالب بمعرفة حقيقة نفسه، بقوله: "ألق بي خارج هذه البلاد، في مكان لا يكلمني فيه أحد (...) فإني لا أريد الإقامة في هذه المدينة، مدينة آبائي! بل دعني أسكن في الجبال"[1]. فالمدينة التي كان ملكا فيها؛ يكتشف أنها كانت سبب مأساته، فتتحول إلى كابوس مخيف يتمنى أن يتخلص منه عندما علم بحقيقته، وحقيقة أهله وأبنائه "إذن لما كنت قاتلا لأبي، ولما كنت في نظر كل الناس قد صرت زوجا لتلك التي أدين لها بالحياة. أما اليوم صرت عارا، وابنا لوالدين فاسقين"[2].

فبعد كشف الحقائق جهارا أمام الناس؛ أصبحت تلك المدينة "مملكة العصاب والجنون" التي لا يمكن العيش فيها؛ لأنها تحولت بفعل ممارسات القمع، والقتل، والاغتصاب، والنفي، والتهجير إلى مدينة ديستوبية تضرب بجذورها في التاريخ الإنساني من "أوديب" فردا، إلى "الشعب الفلسطيني" كأمة، و"الدكتور الإسرائيلي" كفرد، وكأنها دورة تاريخ من التمزق.

د. هشاشة القيم وتمزق الفرد:

يتبدى الألم في مسرحية (طقوس الإشارات والتحولات 1994) بشكل موحش، بعدما ظهر فساد رجال السياسة والدين على السواء. فحقيقتهم صادمة ومؤلمة، وتكشف عن تمزق عميق في بنية المجتمع والإنسان؛ لذا كان الهدف من المسرحية "هو إثارة أسئلة ومشكلات راهنة ومتجددة"[3].

"ألماسة: هذا غريب. تفتي بقتلي، ثم تداعبني بالحديث عن المرض والنار التي تتوقد في الصدر.

---

(1) سوفقليس، "مسرحية أوديب ملكا"، 144.

(2) سوفقليس، "مسرحية أوديب ملكا"، 142.

(3) سعد الله ونوس، "مقدمة مسرحية طقوس الإشارات والتحولات- الأعمال الكاملة". (ط1، بيروت: مطبعة دار الآداب، 2004م)، 2: 469.

المفتي: ترفقي بي يا ألماسة، فأنا سقيم حد التلف. إني مريض يذوي وجدا وشوقا. تداعى العقل والعزم (...).

ألماسة: والفتوى!

المفتي: سألغيها. سألملم ما بقي من عزمي، وأعلن فتوى أخيرة تبطل كل الفتاوى (...)

عبدو: إن أكابر البلد فسدت أحوالهم، وانحطت مقاماتهم"[1].

شكّلت التحولات الخطيرة في الشخصيات الثلاث الرئيسة في المسرحية: "المفتي" و"نقيب الأشراف" و"ألماسة"، إشارات خطيرة عن هشاشة منظومة القيم والأخلاق التي كانت تبث عبر هؤلاء إلى الناس. ويعرض النص في بدايته "نقيب الأشراف" يلهو عابثا مع غانيته "وردة" في بستانه. وبعدها تتحول "ألماسة" زوجة نقيب الأشراف بعد طلاقها منه بسبب حادثة البستان، إلى أشهر بغيّ في الشام. ومن ثم شخصية "المفتي" التي تتحول هي الأخرى إلى عبد يركع أمام "ألماسة" طلبا للشهوة. وقد ولّدت نزعات التحول التي حدثت للشخصيات الرئيسية والثانوية في المسرحية اهتزازا في قناعات الفرد تجاه هويته الدينية والاجتماعية. وقد تمثل ذلك في شخصيات "المفتي" و"ألماسة" و"نقيب الأشراف".

ونجد في خلفية نص (الأشباح Gengangere 1881) للنرويجي (هنريك إبسن Henrik Ibsen 1828_1906) أن قضية العادات والتقاليد البالية، وشعور الفرد بأن هناك قوى أخرى تتحكم به، وهو منقاد إليها بفعل الإيحاءات الاجتماعية المباشرة؛ تُسهم في تمزيق الفرد ذاتيا. وكما شبهها إبسن في مسرحيته "بالأشباح" التي تقبع في فكر المجتمع، وتتحكم به. ويُرجع (عبد الله عبد الحافظ) في مقدمته لمسرحية (الأشباح) أن التزمّت والعادات البالية، كانت السبب المباشر لهجرة النرويجيين إلى أوربا وأمريكا[2]. لكن الحقيقة أن العادات والتقاليد لم تكن السبب الوحيد، بل إن

(1) ونوس، "مسرحية طقوس الإشارات والتحولات"، 586-592.

(2) ينظر: عبدالله عبدالحافظ، "مقدمة مسرحية الأشباح، الأعمال الكاملة لهنريك إبسن". (ط2، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2017م)، 2: 29.

الفقر والمرض كانا من أهم أسباب الهجرة. فالنرويج آنذاك- في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين- كانت تُعد من الدول الفقيرة قياسا إلى أمريكا وأوربا.

وتُشكل العادات والتقاليد التي تتحكم بالفرد وتلغي وجوده، سببا مباشرا ومهما لتمزق الفرد في المسرحية، ذلك السبب الذي يحول دون تقدم المجتمع؛ بسبب تحكم ثلة من النفعيين الجهلة به.

"مسز الفينج: إنني أكاد أظن أننا جميعا أشباح، كلنا أيها القس ماندرز. إنه ليس فقط ما ورثناه من آبائنا وأمهاتنا هو الذي يسير فينا. إنها كل أنواع الأفكار البالية، وكل ألوان المعتقدات القديمة البائدة. إنها لا تحيا بداخلنا، ولكنها تبقى معنا دائما رغم ذلك، ولا نستطيع الخلاص منها أبدا (...) لم أبغ إلا حل عقدة واحدة، ولكن عندما فككتها تمزق النسيج أشتاتا"[1].

هل تكون العادات والتقاليد أداتين لتمزق الفرد؟ هذا ما أراد النص بيانه، وهو بذلك يلتقي مع كثير من الأعمال المسرحية التي تناولت تيمة التمزق الإنساني، لكونها مقوما من مقومات المدينة الديستوبية.

"مسز الفينج: جعلت ابني يرحل. كان في السابعة من عمره تقريبا، وقد بدأ يلاحظ الأشياء ويوجه الأسئلة، كما يفعل الأطفال، وظننت أن الطفل سيتسمم لا محالة بمجرد التنفس في هذا البيت الملوث، لهذا جعلته يرحل"[2].

إن الأسئلة التي وجهها "أوزفولد" لأمه في نص "الأشباح"، هي الأسئلة ذاتها التي وجهها "حنظلة" في نص "ونوس"؛ لأنها تمثل بداية الفهم لأمور مقلقة. ويمثل ذلك التلاقي مع أصول "تيماتية" واعية ومتجددة؛ ثمرة القراءة الموضوعاتية المقارنة، التي تكشف على الدوام التيمات الظاهرة والمضمرة بين النصوص المسرحية ذات المضامين الديستوبية.

---

(1) هنريك إبسن، "مسرحية الأشباح". ترجمة: عبد الله عبد الحافظ، الأعمال الكاملة"، (ط2، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2017م)، 2: 91 . 96.

(2) إبسن، "مسرحية الأشباح"، 81-82.

ومن نتائج الأسئلة المقلقة؛ اضطرار الأم إلى فراق ابنها الصغير؛ لخوفها من الإرث الثقيل الذي سيخلفه زوجها المنحل للابن، ونظرة المجتمع إليها وإلى ابنها. ويعد ذلك الفراق تمزقا كبيرا للطفل والأم على السواء. ولكن الابن يصاب بمرض أبيه، ويكتشف الحقيقة التي سعت الأم جاهدة لإخفائها عنه.

"أوزفولد: إن خطايا الآباء يرثها الأبناء"[1].

وتُشكل العادات والتقاليد البالية دعامة من دعامات المدينة الديستوبية التي تقوم على تشتيت الفرد واقتياده بواسطة أشباح التقاليد. ونلحظ في النص المسرحي "أوديب ملكا" كسْر ذلك البعد الميتافيزيقي الذي سيطر على مصائر الناس، وجعلهم عبيدا لتنبؤات الكهنة أصحاب المصالح والسلطة. تسلب تلك التنبؤات الإنسان القدرة على التفكير، من ناحية، وتمثل تقييدا للإبداع الإنساني، وتكبيلا لحريته من ناحية أخرى؛ لذا شكّلت مسرحية (أوديب ملكا)، معينا من الأفكار والتساؤلات والتأملات على طول التاريخ الإنساني المثقل بالسؤال. وتثير مسألة عدم الشعور بالانتماء، مشكلة حقيقية وهاجسا ينتاب الفرد، ويفقده الإحساس بقيمة الأشياء. ويمثل الوعي في "أوديب ملكا" وعيا عاليا قياسا إلى تلك الفترة التي كان فيها مستوى الوعي لا يتعدى التفكير بالهمّ اليومي، وهو البقاء على قيد الحياة:

"أوديب: وهل يوجد إنسان تبغضه الآلهة بغضا أكثر من بغضها لي؟ لا أجنبي، ولا مواطن (...) وما دام من الواجب عليّ إذن أن أنفي نفسي، وفي منفاي أتخلى عن رؤية أهلي، وعن أن أطأ بقدميّ أرض وطني (...) أليس إلها قاسيا ذلك الذي قدّر لي هذا المصير؟"[2].

إنّ النفي هو تجريد عن حقوق ذاتية للفرد، تمنحه الامتياز بكونه ينتمي إلى مكان وشعب ما. فإذا ما جُرد الإنسان منها، انهارت كثير من القيم أمامه، وتحولت إلى تساؤلات مقلقة تطال المقدس.

(1) إبسن، "مسرحية الأشباح"، 113.
(2) سوفقليس، "مسرحية أوديب ملكا"، 125.

والهوية، كما يراها حسن حنفي ونحن نتفق معه، "إنسانية تتجاوز الحدود الجغرافية، والعرقية، واللغوية، والثقافية. توجد قيم إنسانية عامة مثل الحرية والعدالة، وافقت عليها الإنسانية على مدار التاريخ. مضمونها من داخلها، من الفطرة والطبيعة، بلا حدود"[1]؛ ولذا، عمد الحكم الشمولي . الكهنة والآلهة قديما وصولا إلى الأنظمة السياسية الحديثة . إلى فك أواصر الترابط الإنساني، من خلال طمس الهوية، وفك الارتباط بها؛ حتى يستطيع قبض سيطرته على المجتمع من خلال تمزيقه، فيحفظ بذلك وجوده وديمومته واستمراره. وهو ملمح لم يُشر إليه أغلب من تناولوا مسرحية "أوديب ملكا" بالنقد والتحليل، بل ركزوا على قضية عشق الابن لأمه ومعاقبته لنفسه، دون الغوص في جذور تلك المشكلة ومعرفة أسبابها. فإذا كانت الهوية مطلبا فطريا يستحث الإنسان للسؤال عنه، فإن ذلك المطلب يشتد في مرحلة الشباب؛ لأنها فترة النضوج النفسي والمعرفي للإنسان. وقد كان المسرح المكان الحقيقي الذي يتأمل فيه الإنسان نفسه وموضوعاته الجوهرية منذ بزوغه عند اليونان وإلى يومنا هذا.

إنّ صرخة أوديب: "وهل يوجد إنسان تبغضه الآلهة؟" بمثابة استنكار وإدانة للآلهة التي تمارس سلطتها بكل قسوة وتعسف، تحيل الفرد معها إلى شخص تائه، تقوده تساؤلاته إلى مصائر بائسة. ويعدّ هذا تنفيسا لا واع عن كرب عظيم ألمّ به، هذا من ناحية، وفتح باب للسؤال والتفكير في المصير، من ناحية أخرى.

يصل المفكر الفرنسي (روجيه غارودي Roger Garaudy 1913-2012) إلى قناعة بأن المجتمع في طريقه إلى الانحلال، فلا بد من تغيير يشمل الحياة والعالم، وهذا التغيير لا يتم بالطرق التقليدية، بل لا بد من ثورات متعددة تشمل المدرسة، والثقافة، والدين، وهياكل السلطة ككل، فيقول: إن السبيل إلى ذلك يكمن في طرح الأسئلة الحقيقة التي تنطلق من المشاكل التي تربط بين الناس، لا من الأيديولوجيات التي تفرق بينهم[2].

(1) حسن حنفي، "الهوية".(ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة،2012م)، 73.
(2) ينظر: غارودي، "البديل"، 7-8.

ومن خلال ربط أسئلة أوديب، وإشارات غارودي حول الانطلاقة من السؤال، يتضح أنّ الربط العضوي للفكر البشري حيال المشاكل المقلقة التي تطال الحياة والإنسان عملية متجذرة منذ فجر التاريخ، فلم تكن الأسئلة مجرد علامات استفهام، بل هي منهج حياة، وتغيير يطال الثابت والمتغير على السواء.

ه. الطبقية وتمزق الفرد:

يقدم نص "جثة على الرصيف" لسعد الله ونوس قضية "الطبقية" على شكل تيمات مضمرة، تبرزها مجموعة من العلامات التي تُعد مثالا على التفاوت الكبير بين طبقات المجتمع، ويمكننا أن نتلمس تلك العلامات في المسرحية وامتدادات هذه التيمة الجزئية من خلال ما يأتي:

– أسماء الشخصيات:

تتكون المسرحية من ثلاث شخصيات فقط، هي: "المتسول" "الشرطي" "السيد". ويعتمد البناء الفني للمسرحية على ظهورهم تباعا، بدءا بالمتسول، ثم الشرطي، وانتهاء بالسيد. وهو ظهور تفسره طبيعة الشخصيات التي تدل أسماؤها عليها، حيث المتسول يسكن الشارع بلا مأوى، ويعاني من شدة البرد والجوع، ويتمتم بقوله: "يوم سادس خلف خامس، لا يبدو أن لهذا نهاية! (لحظة) ذلك مرتبط بما هو أعلى"[1].

وتحيلنا كلمة "أعلى" إلى ذلك الفارق الطبقي بينه وبين من يتحكمون به، وهم سبب بلائه ومعاناته. أما شخصية الشرطي، فتمثل رجل السلطة الذي لا يتوانى عن إهانة المتسول وصديقه... المتسول... الذي مات من شدة البرد والجوع، وبقيت جثته على الرصيف طعاما لكلب "السيد". وفوق كل ذلك يؤنبهم ممثل السلطة "الشرطي"؛ بسبب نومهم على الرصيف "ألا تعرفان أن النوم على الأرصفة ممنوع؟"[2]، ويجيبه المتسول بلهجة الساخر المتألم: "إننا لم نكن نحب المبيت على الرصيف"[3]. وتكشف

(1) ونوس، "مسرحية جثة على الرصيف"، 393.
(2) ونوس، "مسرحية جثة على الرصيف"، 394.
(3) ونوس، "مسرحية جثة على الرصيف"، 396.

تلك المحاورة عن البون الشاسع بين دور السلطة في تهيئة العيش الكريم للمواطن، وبين طريقة تعاملها مع الفقراء "المتسولين". ونجد الشرطي نفسه يمارس دور المتملق "للسيد" الذي يظهر من القصر المجاور لرصيف المتسولين، فيلقي "الشرطي" التحية بخوف على "السيد"، ولكن الأخير "غير مكترث بالإجابة"[1].

- **الملابس مظهر من مظاهر الطبقية:**

تتجلى الطبقية في مسرحية "جثة على الرصيف" لسعد الله ونوس، من خلال توصيف ملابس الشخصيات في المسرحية، التي تتجلى خلفها تراتبية الغنى الفاحش والفقر المميت، فالمتسول من شدة البرد "يتكور على نفسه (مُوحوحا)، وأسنانه تصطك بشكل يكاد يكون هزليا، وجهه أزرق كأن ظل الموت يطوقه"[2]، بينما الشرطي "تسمنه طبقات من الثياب السميكة البنية، ويلتف حول رأسه شال صوفي تثبته قبعة مستديرة لها واقية سوداء فوق الجبهة"[3]، ويأتي السيد الذي يمثل قمة الطبقية "رجل وجيه تدل عليه ثيابه الغالية القمينة بقهر البرد مهما اشتد، وراءه يتهادى كلب سمين له هيئة ذئب معلق من عنقه بسلسلة جميلة"[4]. وتتجاوز الطبقية قضية التفاوت بالملبس إلى السلوك الذي يمزق الفرد.

- **التعالي:**

يُمثل "التعالي" سلوكا غالبا في المسرحية من خلال الأوامر التي يصدرها "السيد" "للشرطي" و"المتسول" على السواء. وهو ما يعطي لرأس المال هيمنة على السلطة، ويتجلى ذلك من خلال سلوك "السيد" وتعاليه على الشرطي، ومن ثم "المتسول". ونلحظ ذلك من خلال تلك المحاورة بين السيد والشرطي:

"الشرطي: أبدا يا سيدي.. فقط أريد..

(1) ونوس، "مسرحية جثة على الرصيف"، 399.
(2) ونوس، "مسرحية جثة على الرصيف"، 393.
(3) ونوس، "مسرحية جثة على الرصيف"، 394.
(4) ونوس، "مسرحية جثة على الرصيف"، 398.

السيد: (في احتقار) راحتنا مسؤوليتك يا شرطي.. إن نصوص القانون صريحة"[1].

ويكشف النص هذا عن الفروق الطبقية، والقهر الطبقي من خلال سيطرة مطلقة لطبقة السيد على السلطة والشعب، وهذا ما يخلق هذا الفضاء الديستوبي.

أما طريقة خطاب "السيد" إلى "المتسول" فلا يمكن أن تكون حوارا أو احتقارا، بل لغة من لا يرى لتلك الطبقة "المعدومة" من وجود:

"السيد: (إلى المتسول) والآن ماذا قلت أيها الذي لا اسم له؟

المتسول: بيد أن لي اسما ككل الناس"[2].

تكشف لغة "السيد" تجاه "المتسول" عن حجم التمزق الإنساني الذي تعانيه طبقة الفقراء؛ فالسيد يتعالى حتى عن ذكر اسمه، وكأنه قذارة تدنس لسانه.

ومن خلال النظر خارج النص، وبالخصوص إلى زمن كتابة المسرحية في عام "1963"؛ يمكننا أن نتلمس الجو العام الذي يرسم معالم البنية في تلك الفترة التي كان يسودها صراع الأيديولوجيات، بين الماركسية التي تنادي بطبقة العمال وحقوقهم، وبين الفكر الرأسمالي الذي سيطر بآلة العلم والمال منذ منتصف القرن الثامن عشر، وألقى بظلاله على حياة البشر ومزقهم إلى طبقات: غنية مترفة "السيد"، ومسحوقة ممزقة "المتسول"، وطبقة السلطة "الشرطي"، هي الراعي لذوي النفوذ.

ولا يخفى علينا صدى انتشار الاشتراكية عالميا في الربع الأول من القرن العشرين، وقد كان خير مُعبر عن مقاومتها في إنجلترا "برنارد شو" وبخاصة في مسرحيته "بجماليون" التي أبانت عن عدم تقبّل المجتمع الإنجليزي لأفكار الاشتراكية، واستسلامه إلى الحس الطبقي واستحالة قبول هذا الفكر القادم من خارج إنجلترا، وتكشف مسرحية (بيوت الأرامل Houses widowers 1892) (لجورج برنارد شو George Bernard Shaw 1856-1950) بوضوح عن حجم التمزق في

(1) ونوس، "مسرحية جثة على الرصيف"، 401.

(2) ونوس، "مسرحية جثة على الرصيف"، 400.

المجتمع الإنجليزي، من خلال تسليط الضوء على المساكن الشعبية التي يسكنها فقراء الناس في لندن، في إشارة إلى تمزق الفرد الذي يتلاعب به كبار الملّاك لجني الثروات، بما يشبه اللعب على الألم والمعاناة.

وتنتمي هذه المسرحية إلى المسرح الواقعي الفكري؛ لأن (شو) "يرى الحياة الاجتماعية بنفس الحدة التي يراها بها إبسن، ويقدم الحقائق نفسها ويعالج القيم الجديدة، ولكنه لا يستطيع فصلها عن رأيه الخاص وتعليقاته الشخصية، فهو يرفع الستار، ثم يشرح حياتنا الاجتماعية ويحللها ويعلق عليها، ويعرض عيوبها بوضوح وتحدي؛ حتى لا يترك فرصة التخمين الخاطئ للمتفرج، ولكي يرى العقبات التي تقف في سبيل إحساسه بكرامته كإنسان"[1].

وقد كان (إبسن) المثل الأعلى لبرنارد شو في تناوله القضايا الاجتماعية، ولكن الفارق بينهما يكمن في أن (إبسن) كان يعرض الحياة الاجتماعية ويحللها ويبرزها، دون أن نلحظ رأيه الخاص، أو تبنيه للفكرة المطروحة، بينما (شو) يتبنى الفكرة، ثم يعرضها في إطار مسرحي.

"ترنش: أي نوع من البيوت تقدم لهم؟ إنها بيوت لا نور فيها ولا ماء ولا صحة ولا هواء. والعفن ينتشر فيها، والصدأ يعلوها، والميكروبات تشترك في سكناها، والفناء يجثم فوقها، ورائحتها تزكم الأنوف. إنك تقدم لهم سما زعافا وموتا زؤاما. يجب أن يعيش الناس في مساكن تُبقي على كرامتهم وتحفظ ماء وجوههم، وإلا فليسكنوا الكهوف مثل الوحوش، وليعيشوا في الملاجئ والسجون"[2].

يقدّم النص وصفا دقيقا لأحوال البيوت التي يسكنها الفقراء، التي تتنافى مع طبيعة الكرامة الإنسانية. فالحالة المزرية التي يعيش بها أولئك الناس، تشعرهم بالضياع والإهمال، وأنهم على حافة الانهيار، في درجة متدنية من الإنسانية.

---

(1) نبيل راغب، "الاشتراكية والحب عند برنارد شو". (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980م)، 262.

(2) جورج برنارد شو ، "مسرحية بيوت الأرامل". ترجمة: محمد رضا حسن، (القاهرة: مطبعة آمون)، 99.

تنتمي شخصيات "بيوت الأرامل" إلى طبقة اجتماعية واحدة، وهي "الملاّك"، باستثناء "ليكتشيز" الذي سرعان ما تحول إلى طبقة الملّاك، فلم نجد نموذجا من الطبقة المسحوقة التي تحدثت عنها المسرحية؛ لذلك اعتمد النص على لغة الخطاب المباشر، التي تعتمد على الاقتناع بفكرة مًّا وسوقها بشكل يقرب من السرد المسرحي، الذي يشتغل على "محور أساس هو النقطة الأكثر حساسية لصراع القيم أو الأشخاص"[1].

وتمثل "الطبقة الرأسمالية" بجشعها وطمعها المحور الرئيس في المسرحية؛ فالمال سبب رئيس في رفع طبقة، وانسحاق أخرى، فهو العامل المباشر لانسحاق طبقة الفقراء وتمزقها على يد الطبقة الرأسمالية.

وقد كانت "الطبقية" واضحة وجلية في أصول المسرح العالمي؛ ففي مسرحية "الأسيران، 184"، تجلت تيمة "الطبقية" من خلال السياق المعلن في النص، ومن خلال انتقاد الشخصية الرئيسة في المسرحية "توندا روس" للحرب، وأنها سبب لجعل السيد والعبد في طبقة واحدة، فيقول: "لقد وضعت عاقبة الحرب السيد والمسود في موقف متماثل متعادل (...) قُذف بي من الأعالي إلى الأعماق"[2].

ويبدو جليا أن قضية "الطبقية" متجذرة في النصوص الأولى للمسرح العالمي، ولكنها لم تكُن تُطرح على أنها حط من القيمة الإنسانية؛ ولذلك كانوا يتناولونها بشكل طبيعي من دون تحرج، على خلاف تناول (ونوس وبرنارد شو) في مسرحيتي: "جثة على الرصيف" و"بيوت الأرامل". وهنا لا بد أن نُسجل نضوج الفكر، وتكامل الرؤية الإنسانية، من خلال تيمة واحدة في أزمان متعاقبة.

- **النتيجة:**

(1) باني، "معجم المسرح"، 74.

(2) بلاوتوس، "مسرحية الأسيران"، 273.

من خلال تلك الجولة بين النصوص والأصول المسرحية، المختلفة زمانيا وجغرافيا؛ كانت تيمة "تمزق الهوية" حاضرة في مستويات النصوص المسرحية، تارة من خلال المستويات الرئيسة، وأخرى من خلال المستويات الفرعية للتيمات، وقد أدى ذلك إلى عدد من النتائج على مستوى تَكوّن التيمة عبر امتداد الفكر الإنساني، وكذلك في استمرارية البواعث المحركة لتلك التيمة في النصوص التالية لها عبر التاريخ والحقول الثقافية المتعاقبة عبر آلاف السنين.

وقد ساعد المنهج الموضوعاتي المقارن على الكشف عن مدى تماثل البنية الموضوعاتية "الهوية" في النصوص المسرحية، بدءا من نصوص ونّوس المسرحية وحتى عمق التاريخ، حيث امتداداتُ التيمات في العصر اليوناني، مرورا بالمسرح النرويجي والفرنسي والإنجليزي، وكان مرجع هذا التماثل عائدا في كل مرة إلى التشابه بين البنى التحتية في المجتمعات الإنسانية، مثل: الظروف الاجتماعية، والسياسية والاقتصادية التي كانت الآلة المحركة للأدباء في الكتابة عن تمزق الإنسان الذي تجاوزت معاناته الزمان والجغرافيا.

وقد اعتمد تناول الموضوعات في النصوص الأصول –في الغالب– على بسط مفهوم التمزق عند الفرد الواحد، كما في مسرحية "أوديب ملكا" لسوفقليس، و"الأشباح" لهنريك إبسن، فالأولى تحدثت عن التمزق في الشخصية الرئيسة في العمل "أوديب"، وفي الثانية عند البطل "أوزفولد وأمه". بينما في النصوص التي تلتها وخصوصا في النصوص الحداثية (نصوص برنارد شو، ويونسكو، وسعد الله ونوس)، توسّع مفهوم التمزق ليشمل الفرد والمجتمع على السواء. كما في مسرحية "بيوت الأرامل" لبرنارد شو، و"حفلة سمر من أجل 5 حزيران" لسعد الله ونوس.

وقد كشف تتبع التيمات من خلال صلاتها الوراثية، وامتداد وجودها في أعماق التاريخ، عن تماثل الأسباب التي أنتجت "الفرد الديستوبي" الممزق الهوية، في مسرح ونّوس ومن سبقوه في الثقافات والجغرافيات المختلفة. ورأينا من ذلك سلطة القهر التي

قد مزّقت "خضّور" و"المتسول" في نصوص ونّوس، في الوقت الذي كانت فيه التيمة ماثلة في مسرحية "الرجل الأول" عند يونسكو.

وشاهدنا مأساة الحرب وأثرها في تمزيق الإنسان في "حفلة سمر" ماثلة كذلك في "الرجل ذو الحقائب"، و"الأسيران" وهما مسرحيتان نعود بهما إلى قوميتين مختلفتين: يونسكو/فرنسا، وبلاوتوس/روماني.

وقد رسم البعدُ المكاني معالمَ هذه الجزئيات، فكان للمدينة في مسرحيتي "الاغتصاب" و"أوديب ملكا" بوصفهما "مملكتي عصاب وجنون" دورٌ في الكشف عن عمليات التمزق؛ فتماثل الدافع (البنية العميقة) بالنسبة للفلسطينيين في المسرحية الأولى، مع الدافع بالنسبة لطيبة في مأساة أوديب، على الرغم من الفاصل الزمني الكبير، ولكنه فساد المدن الذي يتكرر بشكله في كل مكان وزمان، عندما تؤدي البنية العميقة إلى ذلك. أضف إلى ذلك هشاشة القيم والعادات والتقاليد التي سرعان ما تكسّرت على مذبح الشهوات "نقيب الأشراف، المفتي، ألماسة"، وأيضا الطبقية التي كانت متجذرة في اللاوعي في النصوص التي تعد أصولا للمسرح العالمي، مثل: "الأسيران"؛ ومن ثم تحوّلت بفعل التغير الثقافي في النصوص الحداثية إلى تيمة واعية عالجها ونّوس من خلف ستار "جثة على الرصيف". وهكذا تكشف المقارنة في البحث عن أصول الموضوعات في مسرح ونوس عن تجذّر العوامل (البنى العميقة) وتوازيها مهما تقادمت السنون.

المصادر والمراجع:

ابستادو، كلود. "يوجين يونسكو". ترجمة: قيس خضور. (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب،1999م).

أحمد علقم، صبحة. "المسرح السياسي عند سعد الله ونوس". (عمّان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000م).

اصطيف، عبد النبي. "المدرسة السلافية والأدب المقارن". (*مجلة الموقف الأدبي بدمشق* ع 433، 2007م).

باجو، دانييل- هنري. "الأدب العام والمقارن". ترجمة: غسان السيد. (دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 1997م).

بارت، رولان. "النقد البنيوي للحكاية". ترجمة: أنطوان أبو زيد. (ط1، بيروت- باريس: منشورات عويدات، 1988م).

بافي، باتريس. "معجم المسرح". ترجمة: ميشال خطّار. (ط1، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2015م).

برنارد شو، جورج. "مسرحية بيوت الأرامل". ترجمة: محمد رضا حسن. (القاهرة: مطبعة آمون، 1960م).

بلاوتوس. "كوميديات بلاوتوس، مسرحية الأسيران 184 ق.م." ترجمة: أمين سلامة. (القاهرة: دار المعارف).

الجرار، هاني. "أزمة الهوية والتعصب، دراسة في سيكولوجية الشباب". (ط1، القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، 2011م).

حسن، عبد الكريم. "المنهج الموضوعي، نظرية وتطبيق". (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2005م).

حنفي، حسن. "الهوية". (ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2012م).

دومينغيز، سيزر وآخرون. "تقديم الأدب المقارن، اتجاهات وتطبيقات جديدة". ترجمة: فؤاد عبد المطلب. *سلسلة عالم المعرفة*، (الكويت: المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ع 451، 2017م).

راغب، نبيل. "الاشتراكية والحب عند برناردشو". (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980م).

رايت، اليزابيث. "بريخت ما بعد الحداثة". ترجمة: محسن مصيلحي. (ط1، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2005م).

سوفقليس. "تراجيديات سوفقليس 429 ق.م. مسرحية أوديب ملكا". ترجمة: عبد الرحمن بدوي. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996م).

صقر، أحمد. "مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق". (ط1، القاهرة: مركز الإسكندرية للكتاب، 2020م).

صن، أمارتيا. "الهوية والعنف، وهم المصير الحتمي". ترجمة: سحر توفيق. (الكويت: *سلسلة عالم المعرفة*، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ع 352، 2008م).

طودوروف، تزفيتان. "الشعرية". ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. (ط2، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1990م).

عبد الحافظ، عبد الله. "مقدمة مسرحية الأشباح، الأعمال الكاملة لهنريك إبسن". (ط2، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2017م).

غارودي، روجيه. "البديل". ترجمة: جورج طرابيشي. (ط2، بيروت: منشورات دار الآداب، 1988م).

فروم، إريك. "المجتمع السوي". ترجمة: محمود الهاشمي. (ط1، دمشق: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2009م).

فروم، إريك. "مفهوم الإنسان عند ماركس". ترجمة: محمد رصاص. (ط1، دمشق: دار الحصاد للنشر والتوزيع، 1998م).

كوش، دنيس. "مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية". ترجمة: منير السعيداني. (ط1، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2007م).

هنريك، إبسن. "الأعمال الكاملة". (ط1، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2010م).

وطفة، علي. "مقدمة كتاب الهوية". اليكس ميكشيللي. ترجمة: علي وطفة. (ط1، دمشق: دار الوسيم للخدمات الطباعية، 1993م).

ونوس، سعد الله. "الأعمال الكاملة". (ط1، بيروت: دار الآداب، 2004م).

ويليك، رينيه. "مفاهيم نقدية". ترجمة: محمد عصفور. (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع 110، 1987).

يونسكو، يوجين. "الرجل ذو الحقائب". ترجمة: نادية كامل، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 376، 2015).

المراجع الأجنبية

Claeys, Gregory, “The post-Totalitarian Dystopia, 1950-2015”. Oxford scholarship online, (2017).

Cojocaru, Daniel, “Violence and dystopia, mimesis and sacrifice in contemporary western dystopian narratives”. (Newcastle: Cambridge scholars publishing, 2015).

Epstein, Mikhail, “The irony of the ideal: Paradoxes of Russian literature”. (Boston: Academic Studies press, 2018).

Formmen, Jens, “My dystopian reality-my dystopian future?” (Luxembourg: Lycée technique de lallange, 2019).

Kaplan, Carter, “The advent of literary Dystopia”. (The Kent state university press, 1999), vol.40: No.3.

Mackay Demerjian, Louisa, “The age of Dystopia, one genre, our fears, and our future”, (Newcastle: Cambridge Scholars publishing, 2016).

المراجع العربية بالحروف اللاتينية:

ʻAbd al-Ḥāfiẓ, ʻAbd Allāh. "muqaddimah masraḥīyah al-ashbāḥ, al-Aʻmāl al-kāmilah lhnryk ibsn". (ṭ2, al-Qāhirah: al-Markaz al-Qawmī lil-Tarjamah, 2017m).

Abstādw, Klūd. "ywjyn Yūniskū". tarjamat: Qays Khaḍḍūr. (Dimashq: Manshūrāt Ittiḥād al-Kitāb al-ʻArab, 1999M).

Aḥmad ʻAlqam, Ṣabḥah. "al-masraḥ al-siyāsī ʻinda Saʻd Allāh Wannūs". (ʻAmmān: al-Muʾassasah al-ʻArabīyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr, 2000M).

al-Jirār, Hānī. "Azmat al-huwīyah wa-al-taʻaṣṣub, dirāsah fī Saykūlūjīyat al-Shabāb". (Ṭ1, al-Qāhirah: Halā lil-Nashr wa-al-Tawzīʻ, 2011M).

Aṣṭīf, ʻAbd al-Nabī. "al-Madrasah alslāfyh wa-al-adab al-muqāran". (Majallat al-Mawqif al-Adabī bi-Dimashq ʻA 433, 2007m).

Bāfy, bātrys. "Mu‘jam al-masraḥ". tarjamat: Mīshāl khṭṭār. (Ṭ1, Bayrūt: al-Munaẓẓamah al-‘Arabīyah lil-Tarjamah, 2015m).

Bājū, dānyyl-Hinrī. "al-adab al-‘āmm wa-al-muqāran". tarjamat: Ghassān al-Sayyid. (Dimashq: Manshūrāt Ittiḥād al-Kuttāb al-‘Arab, 1997m).

Bārt, Rūlān. "al-naqd al-binyawī lil-ḥikāyah". tarjamat: Anṭwān Abū Zayd. (Ṭ1, byrwt-Bārīs: Manshūrāt ‘Uwaydāt, 1988m).

Birnārd Shū, Jūrj. "masraḥīyah Buyūt al-Arāmil". tarjamat: Muḥammad Riḍā Ḥasan. (al-Qāhirah: Maṭba‘at Āmūn, 1960M).

Blāwtws. "kwmydyāt blāwtws, masraḥīyah al’syrān 184 Q. M." tarjamat: Amīn Salāmah. (al-Qāhirah: Dār al-Ma‘ārif).

Dwmynghyz, Sīzar wa-ākharūn. "taqdīm al-adab al-muqāran, Ittijāhāt wa-taṭbīqāt jadīdah". tarjamat: Fu’ād ‘Abd al-Muṭṭalib. Silsilat ‘Ālam al-Ma‘rifah, (al-Kuwayt: al-Majlis al-A‘lá lil-Thaqāfah wa-al-Funūn wa-al-Ādāb ‘A 451, 2017m).

Fraum, Irīk. "al-mujtama‘ al-sawī". tarjamat: Maḥmūd al-Hāshimī. (Ṭ1, Dimashq: Dār al-Ḥiwār lil-Nashr wa-al-Tawzī‘, 2009M).

Frwm, Irīk. "Mafhūm al-insān ‘inda Mārks". tarjamat: Muḥammad Raṣṣāṣ. (Ṭ1, Dimashq: Dār al-Ḥaṣād lil-Nashr wa-al-Tawzī‘, 1998M).

Ghārūdī, Rūjīh. "al-Badīl". tarjamat: Jūrj Ṭarābīshī. (ṭ2, Bayrūt: Manshūrāt Dār al-Ādāb, 1988m).

Ḥanafī, Ḥasan. "al-huwīyah". (Ṭ1, al-Qāhirah: al-Majlis al-A‘lá lil-Thaqāfah, 2012m).

Ḥasan, ‘Abd al-Karīm. "al-manhaj al-mawḍū‘ī, Naẓarīyat wa-taṭbīq". (Bayrūt: al-Mu’assasah al-Jāmi‘īyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr, 2005m).

Hnryk, ibsn. "al-A‘māl al-kāmilah". (Ṭ1, al-Qāhirah: al-Markaz al-Qawmī lil-Tarjamah, 2010m).

Kūsh, dnys. "Mafhūm al-Thaqāfah fī al-ʻUlūm al-ijtimāʻīyah". tarjamat: Munīr al-Saʻīdānī. (Ṭ1, Bayrūt: al-Munaẓẓamah al-ʻArabīyah lil-Tarjamah, 2007m).

Rāghib, Nabīl. "al-Ishtirākīyah wa-al-ḥubb ʻinda brnārdshw". (al-Qāhirah: al-Hayʾah al-Miṣrīyah al-ʻĀmmah lil-Kitāb, 1980m).

Ṣan, amārtyā. "al-huwīyah wa-al-ʻunf, Wahm al-maṣīr al-Ḥātimī". tarjamat: Saḥar Tawfīq. (al-Kuwayt: Silsilat ʻĀlam al-Maʻrifah, al-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfah wa-al-Funūn wa-al-Ādāb ʻA 352, 2008M).

Ṣaqr, Aḥmad. "muqaddimah fī Naẓarīyat al-masraḥ al-fikrī maʻa al-taṭbīq". (Ṭ1, al-Qāhirah: Markaz al-Iskandarīyah lil-Kitāb, 2020m).

Swfqlys. "trājydyāt swfqlys 429 Q. M. masraḥīyah Ūdīb malikan". tarjamat: ʻAbd al-Raḥmān Badawī. (Bayrūt: al-Muʾassasah al-ʻArabīyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr, 1996m).

Ṭwdwrwf, tzfytān. "al-shiʻrīyah". tarjamat: Shukrī al-Mabkhūt wrjāʾ ibn Salāmah. (ṭ2, al-Dār al-Bayḍāʾ: Dār Tūbqāl lil-Nashr, 1990m).

Wannūs, Saʻd Allāh. "al-Aʻmāl al-kāmilah". (Ṭ1, Bayrūt: Dār al-Ādāb, 2004m).

Waṭfah, ʻAlī. "muqaddimah Kitāb al-huwīyah". Alīks mykshylly. tarjamat: ʻAlī Waṭfah. (Ṭ1, Dimashq: Dār al-wasīm lil-Khidmāt al-Ṭibāʻīyah, 1993M).

Wright, Ilīzābīth. "Birīkht mā baʻda al-ḥadāthah". tarjamat: Muḥsin Muṣayliḥī. (Ṭ1, al-Qāhirah: al-Markaz al-Qawmī lil-Tarjamah, 2005m).

Wylyk, Rīnīh. "Mafāhīm naqdīyah". tarjamat: Muḥammad ʻUṣfūr. (al-Kuwayt: al-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfah wa-al-Funūn wa-al-Ādāb, ʻA 110, 1987).

Yūniskū, ywjyn. "al-rajul Dhū alḥqāʾb". tarjamat: Nādiyah Kāmil, (al-Kuwayt: al-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfah wa-al-Funūn wa-al-Ādāb, 376, 2015).