الفصل الأول

نظرية جماليات التلقي وعلاقتها بالنقد المسرحي من خلال التطبيق على مسرحيات ونوس التراثية

- النقد المسرحي ونظرية جماليات التلقي.
- نظرية جماليات التلقي في النقد العربي المعاصر والمسرح السياسي العربي.
- مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر".
- مسرحية "الفيل ياملك الزمان".
- مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني".
- مسرحية "الملك هو الملك".
- المرتكزات الفنية والجمالية المستخدمة في مسرحيات ونوس التراثية في مرحلة التسييس والتراث.

نظرية جماليات التلقي وعلاقتها بالنقد المسرحي من خلال التطبيق على مسرحيات ونوس التراثية

النقد المسرحي ونظرية جماليات التلقي

يشتمل **النقد المسرحي Dramatic Criticism** على الدراسات المسرحية ويعنى بقراءة وتحليل النصوص والعروض المسرحية، وبالبحث في **تاريخ المسرح**، ويقوم بدراسات تتعلق بالممثلين والمخرجين والمؤلفين والمتلقين واللغة والبنية النصية والفضاء المسرحي وكلّ ما يتعلق بالمفاهيم والتقاليد **والأعراف** المسرحية(*). في السابق، كان النقد المسرحي **معيارياً** ينحو منحى تقييمياً، ثم أخذ طابعاً جمالياً مع مفاهيم **علم الجمال** (الأستطيقا)، وارتبط بتوصيف المادة وربطها بسياق أوسع ليشمل نماذج **الفرجة الشعبية** التي كانت مهملة فيما سبق، لأنّ **علم الجمال** يرفض المفاهيم المطلقة، ويتبنى مبدأ نسبية المعايير، ويولي معيار **الذائقة** عناية خاصّة، كما يركّز على ربط المادة بسياقها التاريخي والاجتماعي والإنساني، ويهتمّ بلا وعي الكاتب وبالمكبوت داخل

(*) **الأعراف المسرحية**: Conventions العرف هو تقليد يتكرّس ويتثبّت مع مرور الزمن حتّى يصبح نوعاً من الاتفاق غير المعلن بين أهل المسرح، لقبولهم الدخول بلعبة الإيهام، مثلاً، أو لكسر الإيهام وتحقيق المسرحة مثلاً آخراً، وفي المسرح أعراف عديدة تتحكم بالعمل المسرحي منها فتح الستارة وإغلاقها،أو عدم تصوير مشاهد العري على الخشبة، أو الذهاب إلى المسرح بثياب رسمية والتصفيق بنهاية العرض أو إلخ ... وتتغير الأعراف مع التغيّر بالزمن وباختلاف الأمكنة، ولكن حتى يضمن صاحب العمل المسرحي تواصلاً مع الجمهور عليه أن يلتزم بقواعد وأعراف المسرح السائدة.
حنان قصاب حسن وماري الياس، م.س، ص٥١.

شخصه. ثمّ ارتبط النقد المسرحي **بمناهج البحث**(*) التي ظهرت في أعقاب التطور في العلوم الإنسانية التي منحت الدراسات المسرحية منهجية جديدة بأدوات مستحدثة. فظهرت معايير جديدة للنقد المسرحي ترتكز على **استراتيجية** القراءة التي تسبق وقوع الحدث وتسهم في صنعه، أو تقوم على استقراء الأحداث بحيث ينفتح النقد على مفردات الاختلاف والتعدّد في تفسير وفهم النصّ أو العرض المسرحي أو تأويله، أو يراهن على الخلق والتحوّل معه وبهذا تكون قراءة الإبداع المستحدثة، بمواجهة نظرية المعرفة التي تعبّر عن **إيديولوجيا** توجّه عملية النقد، كشفاً عن حقائق ثابتة في النصّ أو العرض المسرحي بعد وصف ماهيته وتعيين النتيجة التي تنتمي إلى مملكة الثبات والحتمية المرتبطان بالتصوّر الأيديولوجي السابق للنصّ، بمعنى آخر يتجه الناقد المعتمد نظرية المعرفة نحو الماضي لكشف ما جرى، فالحدث يسبق **المعرفة**، أما الذي يتبع استراتيجية القراءة، فالقراءة هي التي تسبق الحدث وتسهم في صنعه، مما يتيح **للقارئ** الجيد أن يغيّر أفكاره وأدواته من خلال مشاركته في إنتاج الحقائق الجديدة المتغلغلة في خبايا النصّ أو العرض المسرحي ليصيغ مفاهيم وسلوكيات جديدة، وبذلك فكلّ قراءة جديدة تتضمن حقائق متجدّدة.

(*) **المنهج**:**Method** الطريق الواضحة والخطّة المرسومة، ومناهج البحث Methodologie: تدور في إطار التنظيم الدقيق لمجموعة من الأفكار من أجل الوصول إلى نتائج لم تكن معروفة من قبل، ويطبع هذا التنظيم وجود طائفة من القواعد العامة تسيطر على سير العقل. وقواعد المنهج لا تعني قتل روح الإبداع لدى الباحث، إنما يؤخذ بها على سبيل الاهتداء، وهي قابلة للإضافة والتعديل حتّى تكون متوافقة مع موضوع البحث، كما أنّها عرضة للتغيير حسب الجديد الذي يطرأ على العلم تبعاً للمتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والفكرية.

د. محمود سليمان ياقوت، منهج البحث اللغوي (دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٠م) ص٨١ وص٨٢.

من هنا نستطيع القول إنّ **النقد المسرحي** المعاصر لم يعد يدعو إلى البحث عن الجواهر الثابتة والأقانيم المقدّسة أو الحقائق النهائية في النصّ أو العرض، بل أضحى يقوم على أساس **قراءة** الوقائع والأحداث التي يمسرحها الشخوص في العمل المسرحي مستعيناً بتقنيات فنية وجمالية، كي يخلق مفاهيم ومعايير جديدة تغيّر في جوهر الحقائق ذاتها والعبور نحو آفاق تتشكّل معها خرائط جديدة للمعاني والقيم، وتجعل الناقد **المتلقي** ركناً منتجاً في العمل المسرحي أو أيّ عمل إبداعي الذي لايكتمل إلّا بوجود متلق فاعل له. وبهذا تكون القراءة النقدية المسرحيّة الجديدة قد طوّرت لغتها المستخدمة وخطابها، خاصة عندما استعارت الكثير من مفرداتها من **العلوم الإنسانية** المتطورة، ما جعلها تحيط بكلّ جوانب العملية المسرحية بدءاً من معالجة الظروف التاريخية وملابساتها لحظة كتابة النصّ إلى حياة وذات المؤلف الشخصية واللاوعي لديه مروراً بقراءة النصّ وأبنيته ومعانيه وبإخراجه عرضاً وصولاً للمتلقي والآثار المترتبة على تلقياته. ووفقاً لجماليات التلقي فإنّ **القارىء أو المتلقي** أصبح هو الأساس الذي تنطلق منه عملية النقد أو قراءة النصوص و العروض المسرحية، لأنّه امتلك وعياً ومقدرة في محاكمة الوقائع والأشياء، قد تفوق **طاقة** النصّ ذاته، في راهن تتزايد فيه انتصارات **العلم** وتنتشر نتائج **الثورات العلمية** في كل بقاع الأرض، حتّى طال تأثيرها الأفراد بعد أن غيّرت من أحوال الجماعات.

نظرية جماليات التلقي:

إنّ أيّ عمل أدبي لا يمكن أن يطلق عليه إبداعاً إلّا عند اكتماله مع **متلق** له، متلق يتفاعل مع النصّ فهماً واستقراء وتأويلاً وينتجه من جديد، لأنّ فعاليات أي منتج أدبي أو فني تتعلق براهن تلقياته، وبأثناء عملية استقرائه يتمّ نقله من **القطب الفنّي** إلى حقل **القطب الجمالي** مانحةً له صفة الإبداع، لتجعله مشروعاً حياتياً للمتلقين، ويرى آيزر "إنّ العمل الأدبي له قطبان: **قطب فنيّ**

وقطب جمالي، فالقطب الفني يكمن في النصّ الذي يخلقه المؤلف من خلال البناء اللّغويّ، وتسييجه **بالدلالات والتيمات** المضمونية قصد تبليغ **القارئ** بحمولات النصّ المعرفية والإيديولوجية، أيّ إن القطب الفني يحمل معنى ودلالة وبناء شكلياً. أمّا القطب الجمالي، فيكمن في عملية القراءة التي تخرج النصّ من حالته المجردة إلى حالته الملموسة، أيّ يتحقق بصرياً وذهنياً عبر استيعاب النصّ وفهمه وتأويله."[١]

بدأ الاهتمام بالمتلقي وفعاليته تبعاً لظروف تلقياته الاجتماعية في أواخر ستينيات القرن الماضي في **مدرسة كونستانس** الألمانية، واهتم **فولفانج آيزر** بالنصّ وبكيفيات ارتباط القراء به وها هو يقول "يتفاعل النص مع القارئ، ويفضي إلى أثر يمكن ممارسته سلوكاً، وليس موضوعاً يمكن تحديده"[٢]، كما عدّ نقادٌ آخرون القارىء خالقاً جديداً للنصّ عند تلقيه له، ويقول **أحمد صقر** (١٩٥٩-): "إنّ خبرات المتذوق واستجابته إنما هي بدورها تجربة مماثلة وشبيهة بتجربة الفنان المبدع، أي عملية إعادة خلق للعمل الفني"[٣] ولأن المنهج كما يقول **هاوس روبرت ياوس(١٩٢١- ١٩٩٧م)** "لا يسقط من السماء، ولكن له مكان في التاريخ"[٤] فإن منهج جماليات التلقي ارتبط ظهوره بنتاجات أدبية وفنية نتيجة متغيرات تاريخية وسياسية انعكست على الذات والتفرّد منذ عام ١٩٦٦م، وقد قُدّمت مسرحياتٌ في ألمانيا حاولت تحطيم التقاليد المحمولة بين المشاهد والخشبة مع تنوع في **التقنيات غير التقليدية**، ونجحت هذه الأعمال المسرحية بـ: "دمج **القارئ** في **البنية السردية**[*]

---

[*] **البنية** structuralism مأخوذة من كلمة بناء، وتعني انتظام عناصر مادية أو مجرّدة مختلفة بحيث يتشكل فيما بينها نظاماً يتجلى في تكوين العمل النهائي فيعطي المعنى الشامل له، وفي المسرح يتم دراسة بنية العمل السردي على مستويين، الأول: يسبر القارئ البنية السطحية المتعلقة بمفاصل الحدث في المسرحية من حيث تسلسل= =أحداثها وسيرورة الحكاية واللوحات التي تشكلها والشخصيات والموضوعات وإلخ ...

بتوقع الاستجابات والانعكاسات على الطرق التقليدية حيث تتصل النصوص مع المشاهد المجهول"[٥] وبهذا فإنّ عمليات التلقي المستمرة تشكّل وجدان المبدع والقارئ معاً، وتنمّي إحساسهما بأبعاد النص العميقة التي تستمرّ في إعطاء دلالات لا نهائية وتسمح بالقراءة[*] والتأويل في دائرة لا ينغلق النصّ فيها، بل يفتح آفاقاً ويتجدد مع كل قراءة جديدة، وتتشكل العلاقة بين النصّ والمتلقي كالعلاقة بين التساؤل والإجابة، أو بين المشكلة وحلّها.

إنّ الفنّ ليس مجرد خلق صور أو صياغة مفاهيم، بل تفاعل بين النصّ والمتلقي الذي يمتلك خبرة معرفية وجمالية ويذكر السعيد الورقي "... هنا يأتي المتلقي، وخبرته المعرفية هو الآخر ينبغي ألاّ تقلّ عن خبرة المبدع، بل ربما كانت تتسم بالإتساع والشمول، خاصة بالنسبة للمتلقي غير العادي"[٦]. ومن الجدير بالذكر أنّ ما بعد البنيوية اهتمّت بـ: "مفهوم النصّ **المفتوح** و ردّت

والمستوى الثاني:البنية العميقة المتعلقة بطبيعة صراع القوى ورسم نماذج لهذه القوى الفاعلة في الصراعات، وعلى القارئ تقصّي العلاقات بين المستويين. وليس في قراءة النصوص بنية درامية نموذجية بل بنية متغيرة تبعاً للتغير في المضمون الذي يستدعي شكلاً خاصّاً به، وأيضاً بنية جدلية بين الشكل والمضمون لأن الشكل يفرز مضموناً خاصّاً به.

حنان قصاب حسن وماري الياس، م.س، ص١٠٥.

[*] **القراءة** Reading هي عملية تفكيك للكتابة المكوَّنة من علامات في نصّ لغوي أو بصري أو سمعي، وقد تغيّر مفهوم القراءة الخاضع لمطابقة النص لمعايير نقدية سابقة له إلى عملية الكشف عن مكونات العمل الإبداعي وتفسيره أو تأويله وربط العلامات بمنظومات دلالية تشكل المحاور الأساسية للمعنى. وفي المسرح تشمل القراءة النص والعرض والعلاقة بينهما، وتتميّز قراءة العرض كونها نصّاً إبداعياً من طبيعة مغايرة للنصّ، ولذلك فهي تستدعي احتمالات التأويل المتعددة من قبل المتلقين، لأن المعنى في العرض المسرحي يظل مفتوحا للتأويلات المتباينة بشكل واسع.

د. علي حرب، هكذا أقرأ، مابعد التفكيك (المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط١، ٢٠٠٥) مقدمة الكتاب.

للمتلقي كامل أهليته لتفعيل النص الأدبي وتفجير **كمونه الدلالي**"[٧]، كما وضعت السردية البنيوية منذ عام١٩٧٠م: "...القارىء مقابل المؤلف، ولم تبقه مجرد متلق سلبي، فالقارىء يشارك في خلق الأثر الأدبي، لأنّ الأثر موجّه دائماً إلى المتلقي"[٨]

هذه الأطروحة تنشغل بقراءة نصوص مسرحية **لسعد الله ونوس** منتجة بين عامي ١٩٦٨ و١٩٧٧م من موقع تفاعل واستقبال الجمهور لها، أي من منظور **نظرية جماليات التلقي** التي تفرض على **الناقد** مسؤولية بمقدار مشاركة الحاضر المعيش لأدب كلّ العصور، ولأنّ "القراءة تحيي النص وتنشطّه وتحميه من الجمود والاندثار، ولأنّها حوار مفتوح مع المقروء"[٩] ولأنّ الناقد هو القارئ الأول للنصّ، فهو معنيّ بإعطاء حكم جديد سواء اتفق مع أحكام سابقة، أو أعطى حكماً منصفاً لأعمال لم ينصفها معاصروها. وتقتضي الدراسة الاستعانة **بالمنهج التعديلي**(*) الذي كتب عنه **إنريك أندرسون إمبرت (١٩١٠– ٢٠٠٠م)** "إنّ النقاد التعديليين يسألون كلّ عمل، وكلّ مؤلف، وقد عرف كيف يردّ على أهل عصره، وكيف يتم الردّ على عصرنا، وبعامة تظهر هذه التعديلات في الصراع مابين الأجيال"[١٠]، إنّ **الناقد التعديلي** يشتغل على

(*) **المنهج التعديلي:** يقوم على أساس مراجعة القيم الأدبية وإنارتها على ضوء الحاضر، ويعتقد النقاد التعديليون أن الأعمال الأدبية الخالدة تثبت قدرتها على مقاومة فكرة إخضاع الذوق لمقتضيات كلّ عصر، ويتعاملون مع الأعمال الأدبية على أساس تفاعلها مع أهل عصرها بخلق معايير وقيم جمالية ومعرفية جديدة، ويتسائلون إن كانت تتمكن من التفاعل مع عصر جديد يتضمن قراءتها الراهنة وفقاً للقيم وللذائقة السائدة فيها ولإمكانية تغييرها تبعاً لآفاق التوقعات لديها ولدى المتلقي، كما أنّ هذا المنهج يعتبر أنّ الأدب ليس مادة مقدسة، وإنما موجة حيّة من القيم موضع جدال.
إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكى (مركز العالم العربي: القاهرة، ٢٠٠٩) ص١٦١.

مراجعة القيم الأدبية، وعلى تطبيق مفاهيم وقيم اللحظة الراهنة على نصوص الماضي، لأنّ فعالية النصّ وقيمه الأدبية تتطلب وجود النص والمتلقي ومعرفة بالمؤلف وبالظرف الذي أنتج فيه نصّه معاً، على اعتبار أن الناقد هو متلق متميّز للنصوص، ومولّدٌ لقيم أدبية وفنية وجمالية جديدة منها. ولأنّ "النصّ لا ينبثق من فراغ ولا يؤول إلى فراغ "[١١] فلابدّ أنّ يهتّم الناقد الجمالي بجهة تلقيات القرّاء المتعاقبة للنصّ، واقتفاء آثاره في المتلقين، وأن ينقّب عن مواطن الضياء المتغلغلة في نسيج النصّ وحناياه، ويقوم بتأويلاتها متوّحداً مع النصّ ومنتجاً له في آن واحد، كما عليه، بصفته متلقياً للنصّ، أن يكون حذراً من التماهي به، لأنه حينئذ يفقد النصّ كثيراً من طاقاته الإبداعية.

وتختلف النصوص الإبداعية عن بعضها باختلاف مدى **انفتاحها** أو **انغلاقها** للمتلقين، وأيضاً تختلف بأنماط القراءات والتلقيات حيث منها المنغلقة وأخرى منفتحة. وفي المسرح ضرورة لانفتاح النصّ المسرحي على القراءة أو المشاهدة، وذلك بغية حدوث التشاركية بين النصّ أو العرض والمتلقين، وبالتالي حدوث التفاعلية المبتغاة التي لا تتحقق إلّا إذا كان النصّ **مفتوحاً**، والتلقي **منفتحاً** أيضاً، ولذلك ففي حالة المسرح، يُترك هامش كبير للارتجال خارج سياق النصّ، وتمنح المنصة طاقات تقنية لتمتد وتتسع باتجاه الصالة لينبني النصّ من جديد مع كلّ عرض جديد له.

ومن جهة أخرى فالنصّ الإبداعي هو الذي يدعو متلقيه للتساؤل حول الوجود وللبحث عن الجديد في التقنيات الفنية المستخدمة لمعالجة موضوعات محدّدة في الأعمال الأدبية، على أن يكون **شكل ومضمون** النصّ خروجاً عن القيم المألوفة السائدة ليعيد المتلقي إنتاج النص بغية صياغة قيمٍ جديدة ورؤى مغايرة تفضي إلى سلوك جديد في التعامل مع الوجود. ولذلك فـ: "الآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تنمّي انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار الأخرى التي ترضي آفاق انتظارها، وتلبّي رغبات قرّائها هي آثار عادية جداً، وهي نماذج

تعوّد عليها القرّاء"[١٢]. كما أنّ رصد ما أحدثه النصّ من تغييرات في **الوعي** المجتمعي معرفياً وجمالياً، مفسحاً المجال للمتلقين في اكتساب تجربة المشاركة في إنتاج المعنى و في تغيير المعايير الفكرية والجمالية هو ما يحدّد إبداعيّة النصّ وفيما إذا كان هذا النصّ جيداً أو مبتذلاً. ومن ثمّ فـ: "إنّ فعل القراءة، الذي يرجع إليه كلّ فكر نقدي حقّ، ينطوي على وعيين: وعيّ **القارئ** ووعيّ المؤلف"[١٣]، إذ لكلّ نصّ مستمدّ من وعيّ المؤلف الحقّ في الرهان على تعديل أو تغيير أفق التوقعات لدى المتلقين ليتكوّن وعيّ القارىء. والمقصود **بأفق التوقعات** البعد القائم بين ظهور العمل الأدبي وآفاق انتظار المتلقي له، فالآثار الأدبية الجيدة هي التي تنمّي انتظار الجمهور بالخيبة، أمّا التي تراعي أفق الانتظار فلا تضيف شيئاً يذكر إلى تجربة المتلقي، وقد كشف تاريخ التلقي ضوابط تشكّل نقطة انطلاق لتاريخ التذوّق، وسميّت بالشروط الاجتماعية لجمهور القراء وتتلخص في العناصر التالية:

أولاً: نصّ يراعي أفق انتظار القارئ:

يستجيب النصّ في هذا الضابط للمعايير الجمالية السائدة، ومثاله **الأعمال الكلاسيكية**[*]، التي تلعب دوراً كبيراً في توجيه فعل التلقي، وغالباً ما

---

[*] **الكلاسيكية** Classicism وتعني اتباع أصول الحضارتين اليونانية والرومانية وتقليد أعمال كتّابهما وفنانيهما، وقد تشكّل، نتيجة اتباع هذه الأصول، تيار فكري وجمالي في القرن السابع عشر منذ عصر النهضة في أوروبا، ثم أضحت كلمة كلاسيكية تشمل كل الأعمال الإبداعية التي تتسم بقدرتها على الديمومة أمام الزمن المنتمية لكلّ التيارات الفكرية والجمالية كالرمزية والروماتتيكية وغيرها. وفي المسرح فإن الكلاسيكية تجلّت فيه بشكل منفرد فنجد التزام الكلاسيكيين المسرحيين في القرن السابع عشر بالقواعد= =الأرسطية من ناحية كتابة النص المقيّد بمقدمة وعقدة وانقلاب وخاتمة وبانتماء الشخصيات الاجتماعية، ومن ناحية العرض التزام بوحدتي الزمان والمكان والتقطيع إلى فصول خمسة، واستخدام الشعر الموزون والإلقاء المفخّم، وقد سادت قواعد الكلاسيكية

يتمكن المؤلف، في هذه الحالة، من خلق متلق نموذجي يستجيب لاستراتيجية النصّ الملتزمة بالقيم الموجودة، ولكنه لا يتمكن من تحفيزه للتفكير والتأمّل لخلق قيم ومعايير جديدة.

ثانياً: نصّ يخيّب أفق انتظار القارئ:

يعمل النصّ على **إزاحة** الطرائق الفنية عمّا هو مألوف لدى المتلقي، فيرتبك ويجعل توقع أفق انتظاره خائباً، ومن هذا الإنزياح المؤدي إلى الخرق الفني والجمالي في النصّ يتمّ السموّ بالأعمال الأدبية ويجعلها خالدة، فالآثار التي تخيّب آفاق انتظارها وتغيظ جمهورها المعاصر لها، تطّور الجمهور ووسائل التقويم لديه، وتدفع باتجاه الرغبة بالفن والجمال فهي: "آثار ترفض إلى حين حتّى تخلق جمهورها خلقاً"(١٤) كما يتوجب أن يكون **المتلقي** في هذه الحالة ذا معرفة مكتسبة، و**ذائقة** فنية مدرّبة، حتّى يتمكن من التعامل مع الطاقات الفنية الكامنة في العمل الفني ويحوّلها إلى قيم جمالية ومعرفية في الذات المتلقية للنصّ. و هذه الحالة تمثّل صراعاً بين القديم والجديد، ومن الممكن أن تخلق منعطفات تاريخية يتشكل عبرها **أفقٌ** جديدٌ.

ثالثاً: نصّ يغيّر أفق انتظار القارئ:

يتطلب النصّ هنا، **قارئاً ذكيّاً**، يمكنه تعلّم كلّ ما هو جديد بسرعة. ويكون هذا المتلقي جزءاً من عصره المتغيّر الذي ينعكس عليه تغيّراً فاعلاً في فكره وعواطفه وسلوكه ما يجعله قادراً على التكيّف مع كلّ نصّ طليعيّ يتطلب تغييراً في آليات قراءته وتذوقه للجمال. ومن الممكن، في هذا الضابط، أن تحصل استجابة سلبية بين النصّ والمتلقي، ويعود السبب في هذه الحالة لعدم

على الساحة الثقافية والفكرية العالمية حتى رفضتها الثورة الرومانسية نهائياً مفسحة المجال للواقعية والطبيعية وغيرها..

سامي خشبة، مصطلحات فكرية، م.س، ص١٩٣.

وجود حوار بينهما فتضعف قدرة النصّ على إقناع متلقيه بأفق انتظاره وتنعدم قدرة المتلقي على معارضة النصّ أو يعجز على صياغة أفق انتظاره لعوامل ذاتية أو موضوعية؛ فيحصل عندئذ، صراع بين **أفق النص وأفق المتلقي،** صراع بين جموح النصّ لخلق قراءة نقدية تصيغ لنفسها **أفق انتظار** جديد من أجل إبداع جديد وعدم تقبّل المتلقي لهذه القراءة، وها هو **روبرت هولب** يقول "إنّ الأشياء الفنية التي يتلقاها المتلقي على أنّها انحرافات عن المدركات المألوفة والآنيّة هي التي تستحقّ أن توصف بأنّها فنيّة، وبالتالي فالإدراك والتلقي هما العنصران المكوّنان للفن وليس الإبداع والإنتاج"[١٥] كما أن **جادامير** يتحدث عن دور المتلقي في إعادة إحياء معنى النصّ ويسمّي ذلك: "**انصهار آفاق،** أي انصهار أفق النص وأفق المتلقي"[١٦]. ومن ثمّ فلم يعد المعنى موضوعاً يستوجب التعريف به، بل أصبح المعنى أثراً يُعاش مع **مبدأ انصهار الآفاق** ويظهر في السلوك، ويقول **جميل حمداوي** (١٩٦٣-) "إنّ موضوع الدراسة الأدبية هو أن نعرف كيف أجاب الأثر الأدبي على ما لم تجب عليه الآثار السابقة من قضايا، وكيف اتصل بقرّائه أو خلقهم خلقاً"[١٧] أمّا **إنريك إندرسون امبرت** فيرى أنّ: " نقد النص من خلال تلقياته هو الذي يحدّد طبيعة وشدّة أثر النصّ في المتلقين (قرّاء ونقّاد) ويفحص ردود أفعالهم"[١٨].

كما أنّ وعيّ المتلقي قد يُنتهَك من وعيّ النصّ ذاته ووعيّ مؤلفه، وحينها لا يتمكن المتلقي من اكتساب تجربة النصّ إلّا من خلال نسيان نفسه، وإنكارها من أجل أن يمنح الحياة للنصّ، لكن **فولفغاج آيزر** يذهب إلى غير ذلك فيرى أنّ: "المتلقي يستكمل الجزء غير المكتوب من العمل الإبداعي، والموجود ضمنياً في العمل، والذي يتطلب خيالاً لدى المتلقي، ليستطيع ملء فجوات النصّ أو اكتشاف فضاءات اللاتحدد حسب طريقة التلقي الخاصّة"[١٩]

إنّ الاهتمام بالمتلقين لايعني إهمال العناصر المكوّنة للعملية الإبداعية، بل يستدعي معالجة نصوص ونوس المدروسة من موقع الشمولية والتكامل بين عناصرها وتقنياتها الفنية وصلاتها بالمؤلف والنصّ والمتلقي والذائقة الفنية والجمالية وحركة التاريخ والمجتمع.

نظرية جماليات التلقي في النقد العربي المعاصر والمسرح السياسي العربي

إنّ ما كتب حول **جماليات التلقي** في النقد العربي المعاصر قد تركّز حول النظرية نفسها من حيث مفهومها وركائزها، من دون التطرق لإجراءات تطبيقية على تلك النظرية، ومن دون الاستفادة من النتائج التي توصّل إليها روّادها لإعادة دراسة تاريخ الأدب العربي على ضوئها، حيث طمحوا، في مدرسة كونستانس الألمانية، منذ أواخر ستينيات القرن الماضي، أن يعيدوا كتابة تاريخ الآداب الأوروبية على ضوء النتائج الجديدة التي توصلوا إليها حينذاك.

من ناحية أخرى اتسمت الدراسات المسرحية والنقدية التي تناولت تجربة المسرح السياسي العربي الممتد منذ عام ١٩٦٤م وحتّى أواسط ثمانينيات القرن الماضي بغلبة **التنظير** و**البيانات** لهذه التجربة التي خاضها روّادها في أكثر البلدان العربية. وعلى الرغم من وجود نصوص مسرحية مهمّة تمكّن كاتبوها أن يضعوها **علامات** فارقة في تاريخ المسرح العربي، وشكّلت تراكماً نسبياً على صعيد **التجريب** المسرحي وفق رؤى مغايرة لما كان يُقدّم في المسارح العربية عبر تاريخها السابق، فإن تلك التنظيرات والدراسات المرافقة لها لم ترتق للمستوى الإبداعي للنصوص المنتجة حينذاك، بل كانت عبئاً على مؤلفي النصوص، بسبب تعاملهم مع النصّ على ضوء معايير فنية ثابتة ووفق أهواء وشروط **التنظيرات** التي مارسوها مما أدّى إلى عدم تقدّم ثمّ توقّف تأليف النصوص المسرحية وأيضاً، التنظيرات والبيانات المرافقة لها منذ أواسط ثمانينيات القرن الماضي وفقاً للتجربة المسرحية الموصوفة في هذه الدراسة.

وسط هذه التجربة أعلن **ونوس** ضرورة تأسيس **مسرح التسييس والتراث العربي**، متزامناً مع رحلته الإبداعية بُعيد هزيمة حزيران عام ١٩٦٧ و حتى عام ١٩٧٧م، وهذه الأطروحة موظّفة لقراءة ونقد نصوص ونوس المسرحية في تلك الفترة التي اهتمت بالمتلقي هادفة إلى خلق حالة وعيّ جديدة في المجتمع بهدف التأثير في جمهور يفترض أنّه كان سيلعب دوراً ثورياً في عملية ردّ الهزيمة والانطلاق نحو تغيير الواقع المزري.

وتتكئ هذه الأطروحة في قراءتها، لتحليل كلّ عناصر العملية الإبداعية من المؤلف والنصّ والمتلقي والرسالة والآثار المترتبة متعالقين جدلياً مع الواقع التاريخي والاجتماعي، على أن تتركّز القراءة النقدية على مرتكزات نظرية **جماليات التلقي** التي تهتمّ وتعطي أولوية للجمهور والقرّاء والمتلقين بشكل عام.

التزم ونوس بالجمهور في تأليف مسرحياته، التي بدأ في إنتاجها بعد عودته من باريس إلى دمشق إثر **هزيمة** عام ١٩٦٧ حيث عاش في كمون نتيجة مرضه النفسي والقلق الذي عانى منه وجعله طريح الفراش بضعة أشهر، حتى تسنى له العودة إلى باريس إبان ظهور المقاومة الفلسطينية وقيام ثورة الطلاب في أيار عام ١٩٦٨ في فرنسا، اللتين أسهمتا في إخراجه من حالة اليأس التي تلبسته بعد الهزيمة، وأسهم في فعالياتهما، ومن خلالهما تفاعل مع التوجهات التقدمية في مناحي الفن والأدب، وشارك في الحياة الفنية والسياسية، وها هو يقول: "وكنت قد تعرفت على بيتر فايس وحضرت الحوار الذي دار حول **بريخت** في برلين في شباط ١٩٦٨، حضرته بإصرار وأمكنني أن أحضر كثيراً من التجارب المسرحية المهمة"(٢٠)

وشرع ونوس في مسرحية **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران** في منحى أكثر وضوحاً من تجاربه السابقة، متأثراً بتجارب مسرحية طليعية عالمية، ولاسيما المسرح الملحمي، مستدعياً **التراث** العربي الشعبي، معتمداً على رفض

الشعب للهزيمة، وسؤال الأطروحة هو: هل تمكن ونوس، بالفعل، أن يجسّد **مرتكزات**[*] نظرية جماليات التلقي في مسرحياته التي كتبها في تلك المرحلة؟

يقوم الباحث في هذا الفصل بقراءة شاملة لنصوص مسرحيات أربع وهي: **الفيل ياملك الزمان، مغامرة رأس المملوك جابر، سهرة مع أبي خليل القباني، والملك هو الملك**، التي استمدّ موضوعاتها من الحكايات الشعبية، ووظَّف لها كثيراً من التقنيات الفنية من التراث العربي.

إنّ هذه النصوص المسرحية مهمّة وجديرة بالاهتمام و**القراءة**، فنياً وجمالياً وفكرياً، ضمن سياق إنتاجها التاريخي في ظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية متغيّرة لدرجة الاضطراب بل، لحدّ الانهيار في سوريا.

لقد أنتج ونوس نصوصاً تمكن من خلالها أن يثير انتباه المهتمين بالمسرح، وأن يحقّق حالة جذب جماهيري نسبية، وربما **متعة جمالية** خاصة لجمهوره، وأن يكشف الكثير من المثالب في الدولة والمجتمع التي تعيق حركة التقدم. كما أنّه أشرك المتلقي بصياغة العرض النهائي لنصوصه المسرحية، وبهذا المعنى يكون قد لامس أهمية حضور المتلقي في الإبداع وهو أول المفاهيم التي تتعلق بنظرية **جماليات التلقي**. والسؤال المطروح هنا هو: هل استطاع ونوس تحقيق **ثنائية النصّ والمتلقي**؟ وهل انتقل إلى إبداعية في نصوصه على اعتبار أنّ النصّ يبقى **قطباً فنياً** ولا ينتقل لمجال القطب

---

[*] **مرتكزات نظرية جماليات التلقي** تنحصر في المفاهيم التالية: ثنائية القارئ والنصّ، التأثير والتواصل، العمل الأدبي بين القطبين الفني والجمالي، التحقق والتأويل، القارئ الافتراضي المثالي، أفق الانتظار، ملء الفراغات والبحث عن النصّ الغائب، النص المفتوح، المسافة الجمالية.

د. جميل حمداوي، مناهج النقد العربي (مكتبة المعارف: الرباط، ط١، ٢٠١٠) ص٣٢

الجمالي إلاّ مع متلقٍّ يُحييهِ من خلال تفاعله مع حيثياته، واكتشاف عوالمه الداخلية التي يفترض أن تسهم في تغيير أفق هذا المتلقي؟

هل تمكّن من تغيير القيم السائدة ضمن المحيط الاجتماعي واستبدالها **بقيم جديدة** أكثر إنسانية، وأكثر انتصاراً للحبّ والحرية والمعاني الخيّرة توافقاً مع أفق توقعات نصوصه؟

لاشكّ أنّ نصوص ونوس جديرة بإخضاعها لعملية قراءة جمالية نقدية معاصرة لما تضمنت من تنوع في التقنيات الفنية والطاقات الجمالية والرؤى الفكرية والسياسية الطامحة لخلق جمهور لها على الرغم من توقّف هذه التجربة منذ عام ١٩٧٧م. هذه الدراسة مدعوّة للمساهمة في الإجابة عن أسباب هذا **التوقف** أيضاً.

لابدّ أولاً من اللجوء إلى تفكيك وتحليل **أبنية** نصوص ونوس المسرحية **ولغة خطابها**(*) المسرحي، و**موضوعاتها**، وتتبع **التقنيات الفنية** المستخدمة فـ"

(*) **الخطاب المسرحي:** Theatralical discourse لغةً: الخطاب هو الكلام، وخاطب أي كالم. والخطاب الواسع هو الجمل المنتظمة في أقوال لتشكّل خطاباً حين يتحدّد فعلاً له فاعل هو صاحب الخطاب، وللخطاب المسرحي خصوصية تكمن في كونه مقتصداً ودلالياً، كما أنه يعبّر عن قول مزدوج لعمليتي تواصل متداخلتين هما: خطاب الكاتب المتضمن كلّ ما يعني فريق العمل المشارك في إنتاج العرض المسرحي، والخطاب الناشئ على شكل حوار بين شخوص المسرحية الممتوضع بين الكاتب أو المخرج وبين متلقين، وفي هذا الخطاب الحواري يختفي فيه الكاتب كصاحب قول ويبدو للمتلقيين على شكل حوار أو مونولوج أو توجّه للجمهور، أو يكون حركياً كالإيماء، كذلك يلعب المتفرج دوراً في تفسير الحوار المسرحي أثناء استقباله للخطاب الذي لا يحمل أي معنى إلاّ إذا كان في سياق العلاقة التي تربط بين الشخوص المتخاطبة والمتلقين ضمن ظروف زمانية ومكانية محددة.
حنان قصاب حسن وماري الياس، م. س، ص١٨٦.

الأدب إبداع تركيبي، والنقد إبداع تحليلي"[٢١] ولابدّ من دراسة كيفية تناول ونوس **للأحداث** التي جسدتها **شخوص** مسرحياته لإبراز التيمة الرئيسية المتعلقة بسلطة نظام الحكم وتعالقها مع تيمتي التدين الزائف وقهر وتخلّف المرأة، وكذلك كشف العلاقات المجتمعية التي تحكمها **قيمٌ** لا إنسانية، عبر تتبع **عناصر المسرحة** و **التقنيات المسرحية**، و**الأعراف المسرحية** التي استخدمها في هذه المرحلة من نتاجه المسرحي.

مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر

يستهلّ ونوس هذه المسرحية بإبراز مقهى شعبيٍّ يتموضع على **منصّة** المسرح، يتواجد فيه زبائن مسترخية، معظمهم يدخنون النرجيلة ويشربون الشاي و يتحرك بينهم خادم، وتسمع أصوات أغان طربية يبثّها المذياع تختلط أصواتها بأصوات الزبائن وهم يطلبون الشاي أو النار. تسمع أحاديث فيما بينهم عن أحوال معيشتهم اليومية، ثم يطالبون **بالحكواتي**، إلى أن يصل ويلقي السلام بمهابة، وعندما يستوي على كرسيه، يُقفَل المذياع، وحينها يطالب الزبائن الحكواتي بسرد سيرة الظاهر بيبرس التي تشهد على أيام البطولات والتي ينتظرونها منذ فترة بفارغ الصبر، لكن الحكواتي يقول لهم إنّه سيكمل قصص زمان الاضطراب والفوضى، وعندما يسألونه عن إصراره على رواية **الحكايات** الكئيبة التي تشبه زمانهم الذي يعيشونه، ويذوقون مراراته كلّ لحظة يجيبهم: "لكلّ شيء أوان ... لكنّ القصص مرهونة بتسلسلها وأوانها. لكل قصة أوان" ويبدأ بالبسملة وسط أصوات الزبائن الذين يطلبون احتياجاتهم من الخادم"[٢٢] مشيراً إلى حاضرهم المأساوي، الذي يناسبه قصة بائسة تشبه حاضرهم، ثمّ يروي لهم قصة خليفة المسلمين في بغداد شعبان المنتصر بالله وصراعه مع وزيره محمد العبدلي في عصر غير مستقر، هذا الصراع الذي أدّى إلى غزو جيوش غريبة لبغداد وتدميرها وسرقة وقتل أهلها نتيجة تواطؤ سلطة الحكم مع ملك العجم. كما يظهر الحكواتي كيف كان الناس في ذاك الزمن تائهين من كثرة تقلبات الأحداث وسلبيين اتجاه مايحدث، و "رتبوا حياتهم على أساس ما اعتقدوه أسلم الطرق إلى الأمان"[٢٣] ثم يبدأ مستوى آخر للمسرحية بتوزع خمسة ممثلين يمثلون أهالي بغداد في ذاك الزمان بين الزبائن، ويدور بينهم حوار حول أحوالهم البائسة بظلّ نظام الخلافة الذي يأمرهم حكّامه فيطيعون أوامرهم من دون جدال، وهذا الذي يفسّر سرّ الأمان الذي تعلّموه من سياط الجلادين

وحراب الحرّاس وانطباق أبواب السجون على أحبّتهم، و تحدثوا عن مبايعتهم متى تطُلب منهم البيعة. ثم نسمع صوت المجموعة: "ونحن عامة بغداد آثرنا السلامة والأمان. ننزف دماءنا الليل والنهار بحثاً عن لقمة العيش"[٢٤] ويرد زبون٢ من زمن المشاهدة: "أي والله كأنّ الأحوال لا راحت ولا جاءت"[٢٥] ثمّ يحكي الحكواتي **قصة المملوك جابر** الذكيّ والحيويّ وغير المعنيّ بما يجري بين الخليفة والوزير إلّا بالمقدار الذي يخدم مصالحه الضيقة، ويمكّنه من الارتقاء في درب الثراء والمكانة الاجتماعية والسلطة.

في المستوى الآخر من خشبة المسرح يظهر جابر ومعه المملوك منصور، يضعان قطع ديكور تمثل ما يشبه رواقاً في قصر بغداد، ويبدأ جابر الحوار وهو يدندن لاهياً: "عندما أصبح للمسلمين خليفة، سأسميك وزيراً للدولة."[٢٦] ويتحاوران عن صراع الملك والوزير، ومآل أهل القصر، ويذكر جابر زمرد خادمة محظية الوزير التي تنقل له أخبار القصر بحذاقة، وتمنيه بالوعود دون تمكنه من الوصول إليها، ثم يعبّر عن عدم اكتراثه بصراع الخليفة والوزير، ويبدي رغبته في مشاركة أهل بغداد التفرج على الفتنة التي ستودي برقبة أحدهما، وعندما يقول جابر: "لكل عملة وجهان والمهم أن تميل في الوقت المناسب إلى الوجه الكاسب .."[٢٧] يعلق زبائن المقهى أن هذا المملوك: "ابن زمانه "[٢٨] ثم يأخذ جابر قرشاً من منصور ويقول له: إنّ الحكومة كلها في هذا القرش، ويراهنه على الكاسب، فيجعل للخليفة وجهاً وللوزير الوجه الآخر للقرش، ثمّ يقول له: "الربح قرش، والخسارة قرش، وبينهما خليفة المسلمين ووزيرهم معلقان"[٢٩] ثم يتابع الحكواتي القصة، ويخبر أن الخليفة اجتمع مع قواد الأمن، وفي اليوم التالي أطبقوا على المدينة لمنع الوزير وأعوانه من الاتصال بالخارج. أمّا أهل بغداد فقد سارعوا إلى الأفران، ليؤمّنوا خبزهم لأيام. ويُجسّد هذا المشهد تمثيلاً فيلعب الممثلون أدوار أهل بغداد أمام الفرن ويعبّرون عن بؤسهم وفقرهم أمام رفع التجار لأسعار السلع، وعن هواجسهم

ومخاوفهم من خروج الحرّاس من ثكناتهم واكتساحهم أسواق المدينة، وعن عاصفة ستهبّ على بغداد بين لحظة وأخرى، ثمّ يظهرون إصرارهم على عدم تدخلهم في الصراع السياسي الناشب بين الخليفة والوزير الذي لا يعنيهم، فالمهمّ لديهم هو الخبز والأمان، "وإذا هبّت العاصفة، ما علينا إلّا أن ندخل بيوتنا، ونغلق نوافذنا جيداً "[٣٠] والرجل٢: "وما علاقتنا! ابعد عن الشرّ وغنّ له"[٣١] ثمّ يقترب حارسان، فيخاف الناس منهما كثيراً، ولكن الرجل الرابع ينقذهم بفضل فطنة اكتسبها من خبرته في معارضته لسياسة القهر السلطوية، حيث قام بتغيير مجرى حوارهم عن أحوالهم التي قد يحاسبون شرّ حساب على مجرد الحديث عنها، ولمّا أبدوا إعجابهم بفطنته وشجاعته قال لهم :"وحق الله أخافهم مثلكم.. وشعرت قلبي يكاد أن يتوقف لكن أن نظلّ كالعميان لا نعرف إلى أية مهاوٍ تدفعنا الأحداث؟ [٣٢] وتردّ عليه امرأة مفضّلةً بقاءهم عمياناً بين أهلهم أفضل من أن تفقأ عيونهم في الزنزانات، ويطلب منه آخر أن ينزِل السلم عن ظهره، ولكن يتدخل أحدهم قائلاً: أن خلافاتهم لا تمنع الحكام من الاتفاق على منع العامة التدخل في خلافاتهم، ثم تُذكَر السجون الرهيبة، ويعودون للوم الرجل الرابع الذي يؤكد لهم من جديد: "إنّ ما تقولونه لا يقود إلاّ إلى ما نحن فيه، نهترئ كالنفايات، ونجري قلقين كالكلاب الملدوغة، وندفع ضريبة خلافات لا نعرف أسبابها ولا مغزاها" أما الآخرون فيتفقون على مبدأ: "من يتزوج أمنا نناديه عمنا"[٣٣] و"ابعد عن الشر وغن له" [٣٤] ثمّ ينزوي الرجل الرابع، وهم يتدافعون أمام الفرن عندما وصل الخبز وهو يردّد: "... إننا نتخلى عن رؤوسنا نسلمها إلى الجلادين..."[٣٥]

يتوقف المشهد هنا، ثم يكمل الحكواتي، ويحكي عن استمرار مظاهر الصراع إذ تسرب خبر من قصر الوزير وصل لأذن المملوك جابر من المملوك ياسر أنّ رسالة تحوم راغبة في الخروج من عند الوزير، ولا يتمكنون من تمريرها لوجود حرّاس أبواب المدينة الذين يفتشون كلّ من يخرج بشكل دقيق،

فيراود جابر حلماً بنقل رسالة الوزير. وينتقل الحكواتي بقصته إلى حال الوزير المحرج مع أعوانه الحائرين، و إظهار حالة التوتر الدائم التي يعيشونها، وتمسرح هذه الحالة فيقدّم موقفٌ تمثيليّ للوزير ومعاونه عبدالله، نعرف من خلاله أنّ الملك أوصل رسائله للولايات، وأبلغهم باستعداده للتنازلات لهم ومنحهم الاستقلال مقابل أن يضمنوا وصول قواتهم للقضاء على خصمه السياسي الوزير وأعوانه، كما نعرف أنّ الوزير مستعجل لإرسال رسالة إلى الأعاجم وهو حائر في إيجاد وسيلة لتوصيلها، وعندما يشير المعاون عبد الله لمخاطر الجيوش الغازية يردّ عليه الوزير بكلّ استهتار: "الجيش الغازي يأتي ليحمي مصالحنا، ويجهّز لنا كرسي السلطة، فماذا يهمّنا بعد ذلك! بالتاكيد سيكون هناك خراب، لن يدخل الجيش بالدفوف والغناء، ولن يوزّع الورود والعطور. هذه حرب.. سيقتلون ويخربّون. طبعاً لن يبقى من ذرية الخليفة حيّ، وستصبح قصوره خرائب كما لن يوفروا المدينة، سينهبونها ضريبة للانتصار، أمّا نحن فماذا يخيفنا؟ ليدعموا لنا السلطة، فهل نطلب أفضل من ذلك!"[٣٦] والعامة؟ يقول الوزير باحتقار: "العامة!.. ومن يبالي بالعامة؟.. هؤلاء لا يثيرون أيّة مخاوف. يكفي أن تلوّح لهم بالعصا حتّى يُمحوا، وتقتلعهم من ظلمات بيوتهم."[٣٧] وخطيب الجامع "لا يورط نفسه، ولا يمشي خطوة إلّا إذا كان واثقاً أن خطّ الرجعة مأمون، ستكون خطبة الجمعة أدق من إبرة الميزان. سيختار كلّ كلمة بحيث لا يوحي بأيّ انحياز"[٣٨].

إلاّ أن المملوك جابر شاطر، وبعد بحث وتميحص، وجد التدبير لنقل رسالة الوزير، فذهب إلى قصر الوزير و دخل إلى ديوانه، وأبدى استعداده لنقل الرسالة، وبدأ بمساومته ليوصلها مع وضوح عدم وجود تكافؤ بين الطرفين، وظهرت انتهازية المملوك جابر، الحاصل على وعد من الوزير بمركز يرفعه من ضعته، وأيضاً: "يزوّجه من زمرد، وفوقها مال كثير"[٣٩]، إن تمكّن من توصيل الرسالة إلى بلاد العجم.

رمز ونوس للفئات المثقفة، بسلوك المملوك جابر الذي يسلّم رأسه للسلطة السياسية مقابل منفعة فردية تعود إليه من دون أن يلعب دوراً إيجابياً وسط الجماعة التي ينتمي إليها. ثمّ يقدّم المملوك جابر رأسه للوزير ويقول له: "إني أهبك رأسي يا مولاي"[٤٠] ويخبره أنّه راقب الحرّاس، ولاحظ أنّهم يفتشون كلّ شيء ما عدا تحت شعر الرأس، واقترح عليه أن يحلق له شعره ويكتب الوزير الرسالة على جلد رأسه ثمّ ينتظر حتى ينمو الشعر ويطول، ويخرج بالرسالة من بغداد بسلام. يلهث الوزير ويقتنع بالفكرة، ويؤكد لجابر من جديد وعوده له بعد نجاحه في المهمّة.

ينتقل ونوس، بعدئذ، إلى أجواء المقهى في الزمن الراهن، فتتعالى تعليقات الزبائن الذين لم يجدوا في الحكاية دماراً للوطن وخيانة حكّام تافهين و انتهازية جابر الذي سلّم رأسه للسلطة مقابل وعود نفعية واهية مهملاً مصير مدينته، بل وجدوا بجابر الانتهازي" ابن زمانه"، و"والله يحميه على فطنته التي تجعله يلعب بدولة"، ثم يتنفسون الصعداء لأن تدبير جابر سيغيّر من أحوال الخلاف لمصلحة فريق في السلطة، من دون أن يتساءلوا عن تبعات هذا الخلاف على مصائرهم. ثمّ وصل الحلاق مع صبيانه، واعدّوا العدّة للمباشرة بحلاقة شعر جابر الذي قاده الوزير: "حتى أجلسه على الكرسي العالي، فاستقام ظهره فوقه، وامتلأ بالزهور. وكانت عيناه تبرقان، وتدغدغ مخيلته الأحلام"[٤١] في أثناء الحلاقة يشعر جابر أن رأسه يتعرى، وأحسّ بالبرودة، ولكن ظلت النشوة تختلج في عينيه غير المضطربتين، وعندما تلّمس الوزير رأس جابر يقول جابر وكأنّه مخدّر: "أرتعش من السعادة إذ يسبغ مولاي على رأسي الوضيع هذا الاهتمام"[٤٢] وهكذا منحه رأسه ليكتب عليه بريشة وحبر لا يمحى إلّا بالحفر، وعندما انتهى الوزير من الكتابة التي آلمت رأس جابر المتحمّل للألم الشديد، توقّف الوزير برهة ثمّ استدرك بعد تفكير كتابة حاشية ناقصة على رأس جابر، فكتبها بتأنّ ثمّ يخرجان.

يعلن الحكواتي عن استراحة فيعترض عليه زبائن المقهى، وهم يبدون إعجابهم بالمملوك جابر الفطن والجرئ والذي يعرف كيف يتسلق عرش السلطة، كما أنّ شأناً كبيراً ينتظره، ماعدا الزبون ٤ الذي اعتبره نهّاز فرص، وتوقّع له أن يصل إلى أسفل المراتب.

يُشغّل الراديو، ويسمعون أخباراً، فيسارع الزبائن بطلبات تغيير المحطّة عن أخبار تهزّ البدن، ثمّ يترنّمون لسماع أغنية أم كلثوم. تنتهي الاستراحة، ويدخل الحكواتي وعندما يطالبونه بسيرة الظاهر بيبرس من جديد، يردّ عليهم: " لن نفهم أيام الظاهر إلّا إذا فهمنا ما تقدمها من أوضاع وأزمان. ولا تنسوا أن التاريخ متسلسل"[٤٣] وكأنّ ونوس أراد أن يمنح الحكواتي قدرة على تعريف الناس بأحوالهم البائسة باختياره حكايات تشبه حاضرهم البائس. ثم يكمل حكاية جابر الذي لازال قابعاً في مكمنه منتظراً نموّ شعر رأسه.

ينقلنا ونوس مع الحكواتي، فيما بعد، إلى قصر الخليفة مع أخيه، ويدخل ذات الممثلين اللذين لعبا دور الوزير و الأمير عبد الله، ويمثّلان دوري الخليفة المنتصر بالله وأخيه عبد الله، بعد أن وضعا قطع ديكور بسيطة تمثّل ديوان الخليفة، ونفهم من حوارهما أنهما قدّما تنازلات سخية للولايات التابعة للخلافة، ولكن عبد الله الذي يعرف تناقضات الولاة يقول: "من اليسير دائماً أن نشعل بينهم معارك تستنزفهم وتضعفهم حتى التنازلات يمكن أن تكون مؤقتة "[٤٤] وعندما يحتج الخليفة على نقض المواثيق يرد عليه "القوة هي ميثاق كل المواثيق يا خليفة المسلمين"[٤٥]، ويتخوّف الخليفة من حالة الحرب لأنّ العساكر لا تشبع ولا ترتوي، ولن تتمكن الخزينة من إشباعهم، ولكن عبد الله يعرف كيف يفرض الضريبة المقدسة على الناس من دون استنزاف التجار، وعندما يخشى الخليفة من قيام فتنة بين الناس يردّ عليه عبدالله: "رعيتك .. قد يتذمرون، ولكن ما أن يواجههم حارس حتى يمضغوا تذمرهم، وفي النهاية يهرولون، لينبشوا الأرض من أجل تسديد الضريبة."[٤٦]

لقد أبرز ونوس إلى الآن مواقف **السلطة السياسية**، بشقيها المتصارعين، اللذين أظهرا استهتارهما بوحدة الوطن، وبقدسية حريته، كما أظهرا احتقارهما لرعية لم تعِ دورها في رسم درب مصيرها أمام صراعاتهم التافهة على كرسي السلطة. وذلك بما يتطابق بين أحداث الحكاية المروية وواقع أهل الزمان المتواجدين في المقهى على المسرح والذين يمتد وجودهم **لصالة المسرح**، ولكلّ أركان المجتمع المستكين والسلطة الفاسدة راهناً.

ثم يكمل الحكواتي الحديث عن قهر الناس وفقرهم في بغداد، وينقلنا إلى موقف امرأة وزوجها اللذين لم يذوقا الطعام منذ يومين، ونشاهد المرأة وهي تحاول أن تسكت طفلها الذي لا يتوقف عن البكاء ثمّ تطلب من زوجها التوسّل لربّ عمله بإعادته للعمل، فيخبرها بأنّه لم يترك وسيلة إلاّ واستخدمها معه دون أن يقبل بإعادته في ظروف الكساد، ثمّ تتألم المرأة لأنّ الطفل سيموت بين أيديهما إن لم يطعماه شيئاً، فيطرق الزوج رأسه ويطلب من زوجته أن تطلب بعض الطعام من جارهم الذي يمتلك في بيته مؤونة عام كامل. تبكي المرأة بأسى، تبكي وتلوم زوجها على طلبه هذا الذي يعني هدر كرامتها، ثم يبدي الزوج ألماً وخزياً، فتقترب منه بعد أن تضع طفلها جانباً، وتواسي عجزه في زمن ردئ، ويبكيان معاً للموقف المهين، لكن المرأة تتجه إلى جارها أخيراً وهي تقول: "الله يغفر.. لن نتركه يموت ونحن نتبادل النظر؟ ويردّ رجلها بأسى وحرقة: لا.. ليس الآن.. لا أستطيع ..لا أستطيع"[٤٧] ويقول الزبون٤: "في النهاية لا تقع إلّا على رؤوس المساكين"[٤٨]

كما أنّ الحكواتي يصف لنا جابر وهو في الغرفة المظلمة بانتظار نموّ شعره بإشراف الوزير، ثمّ يمسرح مشهد زيارة زمرد له سرّاً، وتبدي حبّها له وقلقها عليه، وعدم اطمئنانها لزجّ نفسه في هذه المغامرة، فيؤكد لها صدق وعود الوزير بتزويجه منها، وعندما تشرح له أحوال الناس في بغداد البائسة والأهوال المنتظرة جرّاء صراع الوزير والخليفة على السلطة يردّ عليها: "فخّار يكسر

بعضه يا زمرد، المهمّ أن أبلغ الرسالة، وأنال مكافأتي."[٤٩] ويلاقي كلامه من جديد استحسان زبائن المقهى في الزمن الحاضر، وإعجابهم بسلوكه الذي سيرفع من شأنه.

بعد مغادرة زمرد مخدع جابر، يكمل الحكواتي القصة ويحكي أنّه، بعد أن نما شعره، أرسل الوزير مملوكه جابر إلى ملك العجم منكتم بن داوود، وقبل انطلاقه، يؤكد جابر على وعود الوزيرله ويتوسل إليه ليأمر بتجهيز عروسه زمرد في أثناء غيبته، ثمّ يعده الوزير بأنّه سيلقاها جاهزة لحظة عودته، حيث يدخل الحمام ويخرج منه إلى مخدع الأحباب فوراً.

يحكي الحكواتي كيف خرج جابر من بين الحراس مثل الشعرة من العجين، ونسمع حواراً بين ياسر الذي يمتدح ذكاء وطموح المملوك جابر ومنصور الذي ينذر من هلاك يحيط بكلّ الأمكنة ويقول: "الأذكياء يلقون بأنفسهم معصوبي العيون في الدوارات. لا يلمحون إلّا نساء وثروات، والأغبياء يحسدون الأذكياء، وطبعاً إن الهلاك يحيط بنا كرطوبة هذا الليل" [٥٠] ويتابع الحكواتي واصفاً رحلة جابر المملوءة بالأحلام، ويحكي عن أهل بغداد الخائفين والصابرين على الجوع، ثمّ على اقتحام الحراس بيوتهم لينتزعوا للخليفة ضريبة مقدّسة. ويحذّر الرجل٤ من الآتي الأعظم حيث ستقتحم الجيوش بغداد وتلتهمُ الأخضر واليابس، ولكن أهل بغداد لا يزالون يطلبون الفرج من الله، من دون أن يتدخلوا في الصراعات الماثلة أمامهم ثمّ يعودوا للتأكيد أنّ "من يأ خذ أمنا نناديه عمنا"، ثم تصرخ امرأة معترضة على الحراس الذين اقتحموا بيتها وأخذوا كلّ شيء منه لتحصيل الضريبة للخليفة، ويردّ الرجل٣: لنصبر إن الله مع الصابرين، والعين لا تقاوم المخرز، ولكن الرجل ٤ يستمرّ بتحذيرهم من الآتي الأخطر على حياتهم.

يكمل الحكواتي الحكاية بوصول جابر إلى بلاد العجم، وتقديمه رأسه إلى الملك منكتم بن داوود بوجود ابنه هلاوون، ويؤدي دورهما الممثلين اللذين

قاما بدور الوزير وأميره، والخليفة وأخيه، ثم يحلق شعر رأس جابر حتى بانت الرسالة، فيقرأها الملك ثم يمعن فيها النظر ويهمس بأذن ابنه، فخرج هلاوون من الديوان، ويتمنى جابر على الملك أن يعيده فوراً إلى بغداد، ولكن قبل حصوله على الإجابة يدخل هلاوون ومعه لهب السيّاف، الذي يقود جابر إلى مقصلة الموت. يبدأ هلاوون بتجهيز الجيش للسير إلى بغداد، ثم يسأل هلاوون والده منكتم عن مدى ثقته بالاعتماد على الوزير وأعوانه فيردّ عليه الملك: "سيكونون كالكلاب .. يلعقون أحذيتنا، ويطلبون مرضاتنا، أسوار بغداد عاتية يابني، وإذا لم أضمن هدمها من الداخل، لا أرمي بجيشنا إليها يهلك، وهو يناطح حجارتها."[٥١] أمّا مصير المملوك جابر فيخبرنا الحكواتي أنّه اقتيد إلى مكان المقصلة، وفي دربه الذي سيوصله إلى حتفه، كان يتكلم بلا ضابط عن بلاد العجم الجميلة، وكرم أهلها ولذائذ طعامها، وعن محبوبته زمرد التي تنتظره بلهفة، إلى أن يوثق لهب رجلي جابر، ثم يفصل رأسه عن جسمه ببلطة مسنونة.

هنا نسمع احتجاجات زبائن المقهى، الذين يعدّونها نهاية غير عادلة بحقّ مثلهم الأعلى جابر، باستثناء الزبون٤ الذي يذكّرهم بتحذيره لهم من عواقب سلوك جابر الانتهازي. وبعد أن تدحرج رأس جابر على الأرض يتقدّم السّياف و يحمله بين يديه، ويقهقه بمواجهة الجمهور، ويقول لهم: "كان موته تحت فروة رأسه، كان يحلم بالعودة رجلاً عالي الرتبة، تنتظره زوجة وثروة. ولكن بين الموت وهذه العودة، المسافة سؤال..."[٥٢] ويرمي بالرأس إلى الحكواتي دون أن يسأل سؤاله، وكأنّ ونوس أراد ان يحيل السؤال والجواب للمتلقين. ينظر الحكواتي بدوره إلى الرأس، ويقرأ نصّ الرسالة التي يطلب فيها الوزير أن يرسل ملك العجم جيوشه لمهاجمة بغداد سرّاً، وإن وجدوا على الطريق عساكر فليقضوا عليهم لأنّهم إمدادات للخليفة، وتكفّل الوزير بالعون وفتح أبواب بغداد للجيش الغازي، ويضيف الوزير حاشية: "وكي يظلّ الأمر

سرّاً بيننا اقتل حامل الرسالة من غير إطالة"[٥٣] ثم تُسمع أصوات الزبائن وهم يلعنون الوزير على خيانته للملوك جابر. لقد تعامل هؤلاء الناس مع الحكاية بالمقدار الذي ينأون به بأنفسهم ويبتعدون عن مسؤولياتهم، من دون أن يتنبهوا لما جرى لمدينة بغداد جرّاء اقتحامها بالجيوش الغازية، ويكمل الحكواتي ما الذي حلّ ببغداد بعد أن فتح قواد الوزير الأبواب للغزاة، فسالت الدماء وتكدّست الجثث وهتكت الأعراض وهدمت البيوت، وانتشر الموت كالهواء، ويقول: ".. في ذلك اليوم هبط الليل على بغداد مبكراً ومثقلاً كأنه نهاية الزمان"[٥٤] ينهض الرجل٤ من بين الموتى ويقف قرب الحكواتي، وتظهر زمرد ويناولها الحكواتي رأس جابر، تحتضنه، وتقبّله، ثم يتقدّم الثلاثة تتوسطهم زمرد ويتوجهون إلى زبائن المقهى والجمهور ومن خلفهم الجثث والدمار ويقولون معاً: "من ليل بغداد العميق نحدثكم. من ليل الويل والموت والجثث نحدثكم. تقولون.. فخار يكسر بعضه.. ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا، وتقولون هذا رأينا. لا أحد يستطيع أن يمنعكم من أن تقولوا ذلك. ولكن إذا التفتم يوماً، ووجدتم أنفسكم غرباء في بيوتكم، إذا عضّكم الجوع، ووجدتم أنفسكم بلا بيوت، إذا تدحرجت الرؤوس واستقبلكم الموت على عتبة صبح كئيب لا تنسوا أنكم قلتم يوماً فخار يكسر بعضه.. ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا"[٥٥]

وسط اعتراضات زبائن المقهى على هذه الحكاية الكئيبة، حيث جاءوا ليفرّجوا كربهم لا ليكتئبوا ينتهي العرض المسرحي، ويبقى أهل الزمان الحاضر كأهل بغداد الذين ارتضوا الذل والهوان والفقر بسبب سلبيتهم اتجاه مصير مدينتهم ومصيرهم، ولذلك لم يهتمّوا بما رواه الحكواتي إلا بالحكاية التي أرادوا منها أن تنفّس عن كربهم وأحزانهم، من دون أن يأخذوا العبرة بغية تغيير مواقفهم وعقولهم وبالتالي مصائرهم. و يبدو أنهم ينتظرون مصيراً مماثلاً لبغداد ولأهلها إذا تركوا شؤون السلطة لمتنفذين فاسدين جهلة استبداديين، وعندما يسألون الحكواتي عن بداية سيرة الظاهر يجيبهم: "لا أدري..ربما غداً..الأمر

يتعلق بكم"[٥٦]وينسحب الزبائن إلى بيوتهم بغية النوم، ثم الاستيقاظ ليكرروا استقبال أيامهم عديمة المعنى، وتوديعها من دون جدوى..

لمحات عن المسرحية:

انبنت هذه المسرحية على استحضار **حكاية شعبية**(*)، ومعالجة أحداثها وفقاً لمفهوم **إسقاط** الماضي على الحاضر. وعلى الرغم من أنّ ونوس استقى موضوعها من **سيرة الظاهر بيبرس** الشعبية، والتي وجدها في ثناياها بمقدار صفحة ونصف الصفحة، فقد تمكّن من استلهام موضوعها، وحوّلها لنصّ مسرحيّ، مستبدلاً مسار شخصية المملوك جابر الذي يحلم بالثروة والسلطة، والخاضع في الحكاية الشعبية **للقدر** والمصادفة، بشخصية بناها على تحليل منطقيّ للأحداث، وأخضع أفعالها **لقانون السببية** العلمي.

وبذل **ونوس** مجهوداً موفقاً لتقديم مسرحية يتآلف معها المتفرج في بلاد لها خصائصها المميّزة، لذلك اجتهد بالاشتغال على كثير من **التقنيات الفنية** المستمدّة من التراث، ليخرج المتلقي من عزلته مع فن المسرح الغريب عن بيئته، وليضفي على مسرحيته صفة **الجماهيرية** التي تحقّق للجمهور وظيفة جمالية وتربّي له **ذائقة** فنية خاصّة.

والمستويات المتعددة التي أقامها على خشبة المسرح تدفع الجمهور ليتمرأى في مرآة منصوبة بين **الخشبة والصالة** بهدف معرفة ذاته وعلاقتها بالمحيط الاجتماعي و إعمال عقله لإدراك واقعه المأساوي استعداداً لاتخاذ قرارٍ يهمّ مصيره المرتبط بالجماعة. وأراد ونوس من هذه المسرحية أن تكون "مشروع عمل لن يتمّ إلّا بعد أن تتوفر له مجموعة متجانسة لها رؤيتها، تقوم ببنائه

(*) **الحكاية الشعبية:** تقوم على سرد راوٍ لأحداث مستمدة من فولكلور الشعوب وتراثهم، وتعدّ شكلا للتعبير الشفوي، وهي أسلوب لقصّ حادثة فعلية أو مختلقة أو مستمدة من قصص الأولين.

حنان قصاب حسن وماري الياس، م.س، ص١٧١

وبلورة إمكانياته من خلال بحث دؤوب لا تتوقف حدوده عند الهواجس الجمالية، بل تتعداها إلى المشكلات السياسية والاجتماعية للواقع".[٥٧] ونلاحظ أنّ مشروع عمله هذا ترك فيه كثيراً من **الفجوات** والمساحات الفارغة، التي يجب أن يملأها الجمهور في أثناء **العرض المسرحي**، بما يلائم البيئة المجتمعية والزمانية التي تعرض فيها المسرحية. كما أراد أن يبعث الإلفة بين الجمهور من خلال تحويل العرض المسرحي إلى **سهرة** منوعات فنية في مقهى شعبيّ يحصل فيها المتلقون على أمثولات تهمّ حياتهم الراهنة، وذكر:"إنّ كلّ تجربة عرض لهذه المسرحية ينبغي أن تكون في الوقت نفسه تجربة بحث ظروف البيئة الراهنة، وشروط الاتصال بالمتفرج والتفاعل معه. دون ذلك، هذه المسرحية تفقد كلّ مبرراتها وقيمتها أيضاً"[٥٨].

لقد كثّف ونوس في مسرحية المملوك جابر من **الأمثولات** و**الأمثال**، وتمكّن من تصوير يأس وغفلة أهل الأمة في بغداد في زمن ماض، وإذعانهم للقبول بقدرهم من غير أن يسعوا لتغيير واقعهم المأساوي بظلّ نظام حكم سياسي أرعن استدعى الأجنبي، وفرّط بوحدة الوطن، لمواجهة خصومه السياسيين وتحقيق مصالح ضيقة لأشخاص متمكنين من السلطة، حتى أوصلوا الوطن لحالة غزوّ عسكري أحالهم إلى الفقر والاستعباد والموت، وهو ينذر الحاضرين في الزمن الراهن أنهم سيلاقون ذات المصير إذا استمروا على غفلتهم وسلبيتهم اتجاه قضاياهم المصيرية.

مسرحية الفيل ياملك الزمان

تقع هذه المسرحية في أربعة **مشاهد** وهي:

١ – القرار:

في خلفية المشهد بيوت بائسة، وولولة امرأة داس فيل الملك ابنها ذا السبع سنوات، ورجال يتألمون على ما يفعله الفيل بهم من دون أن يكون لهم طاقةٌ لمقاومته، أمّا النساء فيعبّرن عن عدم شعورهن بالأمان طالما لن يجرؤ

أحد على الكلام والاعتراض على أذيات فيل الملك الذي يجول في المدينة دون اكتراث. يهتمّ الرجال بجنازة الطفل، وبالأخصّ طهارة جسده، ويقول رجل عن فيل الملك: "لا يمرّ يوم دون أن نرى لوناً من أذاه"[٥٩] ثم يدخل زكريا ويعبّر عن سخطه على فقرهم وعذابهم، الذي زاده فيل الملك. تشاركه نساء ورجال في إعلان تذمّره، على الرغم من أنّ آخرين غيرهم يلتفتون إليه بخشية وحذر. ووسط تضرعات لله للتلطّف بأحوالهم، تسمع أصوات منبّهة لعدم نسيان أنّه فيل الملك، الذي لايقاوم، وأيضاً يوجد من قال: "الصبرمفتاح الفرج"[٦٠] و"العين بصيرة واليد قصيرة" و" لايصيبكم إلّا ماكتب عليكم "[٦١] ثم يقترح زكريا عليهم، الذهاب جماعة ليشكوا أمرهم للملك، فتتباين ردود الأفعال التي توحي بالمواقف السلبية بشكل عام، وتقول امرأة عن زكريا: "هو ذا رجل يجرؤ على الكلام."[٦٢] ثمّ بعد جدل بين أهل المدينة يوافقون على اقتراح زكريا، وبهذا تكون الجماعة قد اتخذت قراراً للخروج عن صمتها، والإجهار للملك بما يلاقيه أفرادها من أذى فيله.

٢ – التدريبات:

وهو المشهد الثاني، يظهر زكريا وقد أقنع الجماعة بالاعتراض لدى الملك على أذيات فيله العابث بحياتهم وأرزاقهم، وهاهو ذا يقوم بتدريبهم في باحة وسط المدينة، مغمورة بالضوضاء والغمغمات: " ...المهم هو النظام. أن نكون كلمة واحدة وصوتاً واحداً ... ننحني أمام الملك بكل احترام وأدب. ثم أصرخ بملْ فمي . الفيل .. يا ملك الزمان"[٦٣] فيردّون عليه بشكل مفكّك وخجول معبّرين عن أذياته لهم ولأطفالهم وأرزاقهم، ثم يطلب منهم من جديد التنظيم والضبط:" حاولوا أن تصرخوا العبارة في نفس الوقت. معاً تبدأون. ومعاً تنتهون. لنجرّب مرة أخرى"[٦٤] ويكرّر محاولته صارخاً "الفيل ياملك الزمان" فيردّون عليه: "لا أمان ولا ضمان "... "ضاقت بنا الحياة" . " قتل ابن محمد

الفهد"[٦٥] ثم يجرّب معهم: " هذه آخر مرة، انتبهوا جيداً، وتجنبوا اختلاط أصواتكم أو تنافرها. انتبهوا ياجماعة. سكوت. استعدوا. الفيل ياملك الزمان"[٦٦] فيكون الأداء أكثر تنظيماً والأصوات أكثر اتساقاً واتحاداً. وهكذا تمكّن زكريا من أداء **وظيفته التعليمية** فأوصلت تدريباته قدرة الجماعة على ترديد ما يبتغيه بصورة منظّمة ورتيبة.

٣-أمام قصر الملك

في هذا المشهد يستمر زكريا في تنظيم الجماعة التي لا يعرف أفرادها كيف يواجهون الملك لعدم خوضهم لأية تجربة مماثلة، ثم يشكّكون في قبول الملك مقابلتهم، فيقول زكريا لهم:" من حق الرعية أن ترى ملكها، اطمئنوا لابد أن يأذن لنا الملك بالدخول عليه،.. لا تنسوا، المهم أن نكون صوتاً واحداً"[٦٧] ثمّ يأتي الحارس بأمر دخولهم ويأمرهم بكلّ ازدراء أن ينفضوا ثيابهم من القمل والبراغيث وأن ينظّفوا أحذيتهم، و يخاطبهم:" ... إياكم أن تلمسوا شيئاً، وتذكّروا أنّكم لستم على مزابلكم بل في قصر الملك" فيتحرك الناس لاشعورياً لتنفيذ ما أمرهم به الحارس، ويردّ عليه زكريا: "لا تخف.. سنكون عند حسن ظنّك في النظام والأدب"[٦٨] ثم يتبعون الحارس ويتوجّهون بنظام وأدب وبدون ضجيج إلى مكان الملك.

٤- أمام الملك

المشهد الأخير وهم يتبعون الحارس وسط الخوف والرهبة في نفوسهم، واندهاشهم أمام رؤيتهم للرخام والنوافير، يلتفت الحارس إليهم ويحذرهم من الشغب أو قلة الأدب أمام الملك، ثم يطلب منهم حنيَّ رؤوسهم قبل الدخول.

يتقدّم زكريا الجماعة، وأمام الملك يتحوّل الخوف إلى صمت بارد، وبعد أن يسأل الملك عن حاجاتهم يطبق الصمت العميق، ثمّ يأذن الملك لهم بالكلام والشكوى، فيتجرأ زكريا ويقول بصوت راجف: "الفيل ياملك الزمان"[٦٩] من دون

استجابة الجماعة، ثمّ يكرّر بصوت أقوى، ويعلو صوته للمرة الثالثة فلا تجيب إلاّ طفلة: قتل بن...فتكون ردة فعل أمّها أن "تضع يدها على فم الصغيرة وتجبرها على السكوت"[٧٠] ولا أحد يتجاوب مع زكريا الذي يلتفت نحو الناس بعد أن أبدى الملك نفاذ صبره، ويصرخ: الفيل يامِلك الزمان، وعندما يستمر صمت الجماعة وهم ينحنون بوضاعة أمام الملك يتقدّم زكريا من الملك ويخاطبه: ".. نحن نحبّ الفيل يا ملك الزمان، تعودناه حتّى أصبحنا لا نتصوّر الحياة من دونه.. لذلك فكّرنا أن نأتي، نحن الرعية، فنطالب بتزويج الفيل كي تخفّ وحدته، وينجب لنا عشرات الأفيال، مئات الأفيال، آلاف الأفيال، كي تمتلئ المدينة بالفيلة"[٧١]، فيلتفت الملك لحاشيته ويقول لهم: "أتسمعون! كنت أقول دائماً أني محظوظ برعيتي، رعيتي مليئة بالحنان"[٧٢] ثمّ يصدر الفرمانات التي تقضي بجلب فيلة وإقامة الأفراح مع توزيع المآكل والمشارب على الشعب لمدة خمسة أيام، وفرمان يقضي بتعيين زكريا الجرئ مرافقاً دائماً للفيل. ثمّ تنصرف الجماعة بخطوات ذليلة، وبعد أن تخفت الأضواء ينفضّ جميعهم عن هيئاتهم التي تعبّر عن مظاهر التمثيل، ويقفون أمام الجمهور، ويقولون: "هذه حكاية، مثلناها لنتعلم وإياكم عبرتها، هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة؟ عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى، حكاية دموية عنيفة"[٧٣]

لمحات عن المسرحية:

استمد ونوس **موضوع** هذه المسرحية من **الحكايات الشعبية** المرويّة و تمّ توظيف حكايتها للدلالة على إذعان الناس وخيباتهم بما يتوافق مع راهن عرضها، كما استطاع أن يقارب رمز الفيل الذي يعتدي على الناس كدالٍّ على **حاشيات** الملك أو أية سلطة دولة من **شبيحة وبلطجية ومرتزقة**، ويلاحظ أنّ ونوس لم يمنح أفراد هذه الجماعة الصامتة أمام من يسبب لها الأذى بالاعتداءات الدائمة على وجودها أسماء، بل أشار لأفرادها بأرقام لعدم فعاليتهم، باستثناء "**زكريا**" فقد أطلق عليه اسماً كونه واعياً لحقيقة ما يجب عليه

فعله، ومدركاً ضرورة مواجهة الناس للذي يعتدي عليهم ويسبب لهم الآلام و الخسائر إذ يقول عن فيل الملك الفالت: "... يلذ له الشر ويسّره، كلما عاث في الأرض فساداً ازداد شراهة، أتعرفون تلك المخلوقات المصّاصة للدماء، كلما تكاثرت ضحاياها ازدادت عطشاً للدم، مزيداً من الدم، مزيداً من الدم..."[٧٤] ألا ينطبق هذا القول على شبيحة وبلطجية سلطات الدول الفاسدة؟

كما أنّ أفراد الجماعة التي تلقت تدريبات لمواجهة السلطة وفقاً لإرادة زكريا، وليس من موقع مصلحة الجماعة بالثورة الاجتماعية على الظلم في سياق التاريخ، لن تكون نتيجة تجربتهم سوى الصمت المطبق أمام الملك وعدم تمكنهم من الاستجابة لكلّ التدريبات التي تلقوها، خاصة أنهم تعرضوا لإهانات واحتقار الحرّاس، فأبدوا ارتباكاً وذعراً وانشداهاً من موجودات قصر الملك، فبقي صوت زكريا وحيداً من دون استجابة الجماعة لندائه.

مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني

استدعت من ونوس استحضار **التراث** بغية إقامة **الجدل** معه، والاستفادة من طاقاته الكامنة وتسخيرها لخلق **قيم** جمالية واجتماعية جديدة في الحاضر، مغيّراً **للأذواق الثابتة** وللأحوال المجتمعية باتجاه التحرّر من أوهام **القوالب** الجاهزة، والجامدة.

لهذه المسرحية مستويان متميّزان: المستوى الأول: مسرحية **أبي خليل القباني**(*) **(١٨٣٣- ١٩٠٣م) هرون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب**" التي ولدت من دون معين ثقافي، واشتغلت فيها جوقة في ظروف قاسية، ولكنها تمكنت أن تجعل العرض المسرحي حدثاً اجتماعياً، يولّد لدى الناس إحساساً خاصاً بجماعيتهم. والمستوى الثاني: هو **المجريات الوثائقية والتاريخية** التي تحكي قصة القباني منذ بداية تجربته المسرحية وحتّى قيام **الرجعية** بإغلاق مسرحه وإحراقه. وتنقسم المسرحية إلى جزأين:

الجزء الأول:

خلفية **الخشبة** صورة كبيرة تمثّل دمشق القديمة، وفيها خان الجمرك في دمشق حيث أقيم **مسرح القباني**، ومستوى أمامي من الخشبة يبدو فارغاً.

(*) **أبو خليل القباني (١٨٣٣- ١٩٠٣م):** من رجالات المسرح العربي، ورائد المسرح الغنائي العربي، ولد في دمشق، وأنشأ مسرحاً فيها بالتعاون مع اسكندر فرح، ثمّ حورب من قبل رجعية دمشق، فأُغلق مسرحه وحُرق عام ١٨٨٣م، فنقل دائرة نشاطه إلى مصر، ووصلها عام ١٨٨٤م على رأس فرقة من ممثلين سوريين، وقد مثّلت فرقته في مقهى الدانوب، ومسرح زيزينيا في الإسكندرية ٣٥ مسرحية، ومنها أنس الجليس، نفخ الربى، عنتر، ناكر الجميل، ثم انتقلت إلى القاهرة ومثّلت في مسرح البوليتاما، ثمّ في دار الأوبرا، وبعد أنّ رجع إلى دمشق عام ١٨٨٥م عاد إلى مصر مرة ثانية، وتنقلت فرقته بين الأقاليم، كما سافر مع فرقته إلى الولايات المتحدة، وبعد قيامه بنشاطات مكثّفة في مصر، لاسيما في القاهرة والاسكندرية رجع إلى دمشق نهائياً عام ١٩٠٠م بعد أن احترق مسرحه بالوجه القبلي. كان القباني ملحناً ومغنياً قديراً، لحّن موسيقا جميع مسرحيات فرقته واضطلع ببطولتها الموسيقية في المقام الأول. وبمغادرته مصر إلى دمشق أسدل الستار على القباني وفرقته الرائدة التي كان لها فضل استنبات الفن المسرحي في مصر.

فاطمة موسى، قاموس المسرح (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ط١، ١٩٩٦) ص٢٧.

يبدأ العرض مع بدء دخول المتفرجين مع **المنادي** الذي يبدأ من باب المسرح بالإعلان عن **العرض** المسرحي، ثم يدور في الأروقة وممرات الصالة معلناً عن السهرة: "يا سادة يا كرام، من يدخل مسرحنا يغنم ومن يتردد يندم..."[٧٥] ثم يدخل رجل، ويبدي اعتراضه بشدّة على قاطع التذاكر الذي يطالبه بأجرة الدخول، يتبعه أبو حرب الذي ينحّي قاطع التذاكر أيضاً بحركة فظّة، ويدخل مع تابعه، ثم يصل أبو فهد قبضاي الحارة أيضاً، يلّوح بخيزرانته ويدخل مجاناً، وهكذا هو الحال زمن القباني منذ مائة عام كما نادى المنادي.

ثم تبدأ قصة هرون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب، **بنشيد الافتتاح** وعند الانتهاء منه يظهر غانم وهو يروي **حكايته** في بغداد، عندما مكث بالقرب من قبر صديقه بعد دفنه، إلى أن تأخر بالعودة، فوجد أبواب المدينة مقفلة، فعاد لينام حتى صباح اليوم التالي في العراء، وكَمَن في مكان مخفيّ، حتّى شاهد من مكمنه أشخاصاً قادمين باتجاهه، راقبهم وهو مختبئ، فوضعوا صندوقاً في مغارة وغادروا، ثم فتح غانم الصندوق ووجد غادة جميلة، اسمها قوت القلوب، مغمى عليها، ثم تستيقظ، وتتحدث مع غانم، ولكنها ترتبك من تعليقات المتفرجين، وهذا **المشهد** دلّل ونوس به كيف كان يقدّم **العرض المسرحي** زمن القباني، إذ كان المتفرجون يعلقون من الصالة بتعليقات مثل: ماصار، تقبري عظامي، وتعليقات أخرى... إلى أن تطلب من غانم أخذها إلى بيته بعد أن اطمأنت لحسن نواياه اتجاهها، ثم تُسمع مداخلات أبي حرب وأبي الفهد ومتفرجين آخرين، التي أوصلتهم إلى أن يتعاركوا في الصالة، مما جعل **الممثلون** يظهرون، بثياب التمثيل من الكواليس، وينزلون إلى **الصالة** لتفريق المتعاركين، ومنهم أبو خليل القباني، ثم يصعد الممثلون وينشدون مغيّرين المشهد الأول.

تتوقف **المسرحية** ويعلن المنادي: هكذا كانت تتوقف السهرة عندما تبدأ الخيزرانة،... ثمّ تُقدّم قصة قوت القلوب التي عشقها هرون الرشيد واستولت

الغيرة على زوجته زبيدة فخدّرتها، وأرسلتها مع العبيد إلى مكان بعيد، في أثناء غياب هرون الرشيد في رحلة صيد، كما تكرّرت تعليقات المتفرجين طيلة العرض المسرحي، والتي كانت تشكّل مشاركة الصالة للخشبة في المسرحية، كما كان يحدث أيام القباني في القرن التاسع عشر، والتي تجعل من المسرحية **حدثاً اجتماعياً** فعّالاً، حيث **الارتجال والاتصال الحيّ** بالمتفرجين، يحوّل العرض إلى ظاهرة اجتماعية تخلق مناخاً جديداً في حياة الناس الاعتيادية.

ثم يدخل جعفر المنصور ويحادث هرون الرشيد بأمر الناس والولاة، ويصدر الخليفة هرون أحكاماً قاسية نتيجة حزنه الشديد على جاريته، مما يجعل متفرجاً يعترض ويقول: "عيب يا ناس.. هرون الرشيد كان خليفة المسلمين". وآخر اسمه محمد فتح الله يقول: "ويمسخرون خلفاء المسلمين.. والله كبيرة يا ابن القباني"[٧٦] إلى أن يعرف هرون الرشيد من جاريتيه جليلة وجميلة أن قوت القلوب لازالت حية مع غانم في بلاد الشام، ثم يذهب جعفر للبحث عن غانم لقتله وعن قوت القلوب لاستعادتها.

يعلن **المنادي** أنه ريثما يجدون غانم سيقدمون فصولاً من رواية واقعية عن أبي خليل القباني الذي أنشأ مسرحاً في دمشق، وابتدأه برواية ناكر الجميل ويقدم الممثلون تصوراً عن **تاريخ المسرح**، ابتداء من **مارون النقاش** (١٨١٧-١٨٥٥م) عام ١٨٤٨ ثم القباني، وتُذكر مسرحياته وتعاون الوالي صبحي باشا معه، ويذكرون **كراكوز وعيواظ**، ويقدّمون **الشيخ سعيد الغبرا** ممثّل رجعية دمشق والذي لعب دوراً تضليلياً عند الباب العالي حتى أوقفوا القباني عن التمثيل، ثم يقدّمون تصوراً عن واقع الأحوال في تلك الأيام.

الجزء الثاني:

يتشكل على **خشبة** المسرح تدريجياً ثلاث بقاع، حلقة سعيد الغبرا، ومقهى، وفي المقدمة المنادي من جهة وهو يدعو الناس للعودة إلى أماكنهم، وممثلة من جهة أخرى تذكّر بأيام الولاة عام ١٨٧٥م. ثم يذكر **المنادي** مرض

الهواء الأصفر الذي حلّ في الشام ذلك الزمن، ويتفاعل مع الذكريات أنور وعبد الرحيم مؤكدين الأيام السوداء التي مرّت الشام بها، وأيضا الشيخ سعيد الغبرا الذي قال: " ... تركتم علم الدين وهو أنفع، وتهالكتم على العلوم الشيطانية والمعارف الهجينة واللغات الأجنبية، ترسلون أولادكم إلى مدارسها فتنشأ في عقولهم بذور الانحلال..."[٧٧] ثمّ يستمرّ المنادي بتوجيه الممثلين الذين يقومون **بأدوار** الوالي والشيخ سعيد وأبي خليل القباني ومحمود وأنور وعبد الرحيم، وهم يستذكرون تلك الأيام بشكل توثيقي، مبرزين الصراع بين دعاة اللحاق بالحضارات المتمدنة والتخلص من واقع الانحطاط في البلاد الاسلامية وراعيته السلطنة العثمانية، والمنتصرين للسلطنة، فتُسمع الأصوات الرجعية التي تدعو لنصرة السلطان والسلطنة على نفوذ المارقين وذوي الدعاوى الغربية، ونسمع صوت القباني وهو يقول: "الظروف الجديدة تناسب أن نحاول من جديد.. سيفيدنا الانفراج وضمان الحريات كي نعاود التجربة، تظل فكرتي أن أقيم مرسحاً في الشام، كما أصبحت لدينا مدارس تنوّر العقول، وظهرت كزيطات (جرائد) وتتجّه غالبية المجتمع نحو النهوض، فإنّ من اللازم وجود **مرسح (مسرح)** في هذا البلد"[٧٨] ثم "أنوي بيع القبان، والأرض التي أملكها، وأقيم بثمنها داراً **للكوميضة**"[*][٧٩] ويتقدم ونوس على درب **التوثيق** للنصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهاهو ذا يوثق موقف مدحت باشا والي دمشق المتنوّر الذي كان يُدعى بأبي الدستور العثماني يقول "لا تقدّم بلا علم.. منذ الغد يبدأ العمل لتأسيس جمعية تنشئ المدارس للذكور والإناث سنسميها الجمعية الخيرية نقدّم لها المساعدات ونشجع أهل دمشق على تعهدها وتغذيتها بالجهد والمال، ألا يوجد في دمشق من يعرف فن المرسح؟" [٨٠] فنسمع المنادي

---

[*] **الكوميضة:** كانت هذه الكلمة تستخدم بديلاً عن كوميديا زمن تجربة أبي خليل القباني المسرحية.

هامش في نص مسرحية أبي خليل القباني، م.س.

يجيبه: "**أحمد أبو خليل القباني** (١٨٣٣- ١٩٠٣م) يحاول هذا الفنّ منذ سنوات عديدة، وعلمت أن **اسكندر فرح** (١٨٥١- ١٩١٦م) الذي يعمل في دائرة الإجراءات الجمركية له أيضاً إلمام بهذا الفن، لكن القباني لاقى متاعب جمّة عندما جرّب تقديم رواياته للناس"[٨١] ثم يقدّم تاريخ تجربة القباني في فترة نجاحها على الرغم من معارضة الرجعية الشامية المستندة لتخلف السلطنة العثمانية لهذا الفن، وامتلاك القباني لتصوّر عن مسرح تراثي لتوطينه في هذه البلاد، ويتحدثون عن صعوبة وجود ممثلات في دمشق، والشروع في البحث عنهن في بيروت. ثمّ يعلن المنادي أنّ الفصل التاريخي طال، وأن جعفر المنصور لابدّ أن يكون قد عثر على جارية الخليفة، فيمسرح الممثلون **مواقف تمثيلية** عن غانم وقوت القلوب اللذين عاشا متحابين عفيفين كرامة حب الخليفة لقوت، ثمّ يصل جعفر والعسكر ويجرّون قوت إلى الخليفة، بعد أن أخبرتهم أنّ غانم قد ذهب بتجارة إلى الشام، وبعد ذلك صرّحت لهم أنّ غانم مظلوم، ثمّ يسدل **المنادي** الستارة.

تظهر الممثلة وقد وضعت قناع الولاة على الكرسي في مواجهة **الجمهور**، والمنادي يضع الطربوش على المسند العلوي، وتخبر عن الوالي: "وبعد عزل مدحت باشا عام ١٨٧٠م وجهت ولاية الشام مرة أخرى إلى أحمد حمدي باشا"[٨٢].

ينتقل المشهد إلى ركن شيوخ دمشق، لينبئوا عن مظبطة تمّ التوقيع عليها في دار مفتي الديار محمود حمزة، والمشهد التالي إلى المقهى للإخبار بتغير الظروف والبدء باعتقال المتنورين من الناس مثل أنور وعبد الرحيم اللذين اقتيدا إلى السجن، يقول رجل: "سجون الآستانة مليئة بالأحرار العرب"[٨٣]، ثم يقودنا العرض إلى **وثيقة** شكوى بعض **شيوخ دمشق** الرجعيين الذين مثّلهم **الغبرا** لدى **الباب العالي** والتي يقولون فيها: "أدركنا يا أمير

المؤمنين، فإنّ الفسق والفجور قد تفشيا في الشام، فهتكت الأعراض وماتت الفضيلة، ووئد الشرف، واختلطت النساء بالرجال. إن وجود التمثيل في البلاد السورية مما تعافه النفوس الأبية، وتراه على الناس خطباً جللاً، ورزءاً ثقيلاً، لاستلزامه وجود القيّان ينشدن البديع من الألحان بأصوات توقظ أعين اللّذات في أفئدة من حضر من الفتيان فيمثّل على مرأى الناظرين، ويسمع المتفرجين أحوال العشّاق، وما يجدونه من اللّذة في طيب الوصل بعد الفراق فتطبع في الذهن سطور الصبابة والجنون، وتميل بالنفس إلى أنواع الغرام والشجون.. كذا قد يرى الإنسان فيه من اللهو وأحاديث اللغوّ، ما يذهب بفكره ويضلّ عن وكره، حتّى إذا ما ارتكبت النفس أعظم الموبقات، واجترحت أنكر المحرمات لاينفع من ثمّ التلافي بعد التلاف..."[٨٤] يكملون المسرحية وفق ما قدّمها القباني بحيث تنتهي بزواج هرون الرشيد من قوت القلوب، وبإكرام غانم بالذهب والمال والزواج بعد أن حفظ قوت من الدنس. ثمّ يحضر الشيخ سعيد ومعه أمر خليفة المسلمين وأمير المسلمين بإغلاق الماخور كما ادعى ويأمر مريديه بتحطيم **مسرح القباني** وإحراقه. ويقول **المنادي:** "إنّ القباني لم ييأس فقد تابع تجربته في **مصر** التي كانت قبلة الفنانين والمثقفين والأحرار الذين يطاردهم إرهاب السلطان عبد الحميد"[٨٥]

لمحات عن المسرحية:

في هذه المسرحية قدّم ونوس الشخوص معبّرين عن **مواقفهم الفكرية،** وممثلين عن **انتمائهم الاجتماعي،** فذكر أسماء بعينها كانت موجودة في ذلك العصر، القباني واسكندر فرح، و**الولاة** العثمانيين بأسمائهم الحقيقية، ومفتي الديار محمود حمزة، والشيخ سعيد الغبرة، ومحمود العمري، وسواهم الذين قدّمهم ونوس ممثلين لتيارات فكرية محدّدة، دون الاهتمام بتكويناتهم النفسية، أو بنزوعهم باعتبارهم شخوصاً يمتلكون طموحات فردانية.

وارتكز ونوس في مسرحيته هذه على تجربة أبي خليل القباني المسرحية، الذي اختار مسرحيته الأولى "أبو الحسن المغفل" وهي إحدى حكايات **ألف ليلة وليلة** التي استعارها القباني من رائد المسرح العربي مارون النقاش وعالجها معالجة جديدة، وخصّ ونوس بها القباني و بيئته الاجتماعية في **دمشق**. لقد أظهر ونوس **روّاد المسرح** الأوائل ذا مقدراتٍ فذّة في تصوراتهم للبيئة الاجتماعية، التي منحت مسرحهم أبعاداً شعبية من ناحية مشاركة الجمهور الحامل لهواجس متعلقة بتعقيدات مجتمعه، كما"يصرّ فيها ونوس على إضفاء **الطابع الاحتفالي** أملاً في استعادة جوهر العرض المسرحي القديم"[٨٦]، وتقول **خالدة سعيد:** "إنّ سعد الله ونوس في مسرحية أبو خليل القباني يحاكم مرحلة **الإحياء** وعمليات **الاقتباس** من الغرب، ويقدّم عن طريق إعادة تصوير شخصية بطله التي يريدها لهذا الماضي"[٨٧]، ولم يقدّم ونوس رؤية نقدية لتجربة القباني، وإنما اكتفى بعرضها والإشادة بنزوعها نحو التقدم، ومواجهة الرجعية، واعتمادها على التلقائية الموحية بموهبة القباني، ولأن تجربة القباني وليدة واقع تاريخي موصوف فهي قابلة للقراءة النقدية وهاهو **محمد يوسف نجم** (١٩٢٥-) كتب: "... وأسلوب القباني في مسرحياته، يقوم على **السجع** الثقيل الممجوج، ويعتمد على **الشعر المأثور**، و**الأمثال** السائرة، **والحكم الشعبية** الشائعة"[٨٨] وفي معرض تحليله لمسرحيات القباني يشير "... وقد أصاب المسرحية الضعف والهزال، إذ خرجت من يديه وكأنّها شذرات من قصة معروفة متداولة"[٨٩]، ولاريب أنّ سعد الله ونوس تمكّن من مسرحة تجربة القباني و تمكن من إظهاره مع معاونيه نماذج رائدة لنزوعهم باتجاه البحث عن وسائط للّحاق بركب الحضارة الانسانية وقتذاك، بمواجهة تخلف وجهل المتدينين والمتنفذين الذين، وإن تمكنوا من إغلاق المسرح وحرقه في دمشق، إلا أنّ **القباني** استأنف مسيرة تجربته المسرحية في **مصر**، وهذا لا يعني أنه قدّم تجربة

مسرحية متكاملة البناء من الناحية الفنية، بل محاولة على درب بناء مسرح عربي.

مسرحية الملك هو الملك

تتكوّن المسرحية من **مدخل** وخمسة مشاهد وأربعة **فواصل** و**خاتمة**، ووضع لكلّ منها **لافتة** يخبر بمضمونها كتابة وصوتاً بذات الآن.

مدخل:لافتة:"الملك هو الملك..لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية."[٩٠] بهذه اللافتة الرئيسية، تبدأ المسرحية، يقرأها عبيد بمشاركة زاهد لتأكيد قيادتهما للّعبة. وبعد هرج وحركات فوضوية ينظِّم زاهد مجموعة من

ممثلي عوام الشعب، يُستدّل عليها من صوت عرقوب الذي يتقدم مجموعته ويقول: "مسموح"، وعبيد يشكّل مجموعة أخرى تمثل السلطة، والسياف يتقدم مجموعته ويقول: "ممنوع" ويُترك شهبندر التجار والشيخ طه في ركن آخر من الخشبة يعبثان بالدمى. صراع وحرب قديمة بين المسموح والممنوع، فالخيال والتوهم والحلم مسموح، أمّا تجسيد ذلك واقعاً أوشغباً أو فعلاً فممنوع، وحتّى تستقرَّ الأحوال لابدّ أن يكون: "المسموح على قدر الممنوع"[٩١].

أبوعزة تاجر مفلس يدور كالأهبل ويحلم أن يصبح سلطاناً يقتصّ من **الشيخ طه** الذي خانه، **ومن شهبندر التجار** ومعه التجار، وذلك بإعدامهم ومصادرة أملاكهم، وحتّى خلّانه الذين انفضّوا عنه بعد إفلاسه يحلم برميهم في الزنازين، و يحلم باستبدال امرأته النكداء التي تتمنى بدورها، المثول أمام الملك لتشكو أحوال أسرتها.

ثم يحلم كلٌّ من **الملك والوزير وحاجب الديوان ميمون**، فالحلم مسموح. وأيضاً **عزة** تحلم بفارس أحلامها، وتنتظره بلا تعب، ثم **السياف** الذي يخشى أن يتحوّل إلى غبار إذا لم يمارس قطع الرقاب، أمّا **عرقوب** خادم أبي عزة الذي يرتضي بعدم استلامه أجراً على الرغم من استمراره في خدمة أبي عزة، فيحلم بأن تكون عزة زوجة له. فقط **الشيخ طه والشهبندر** يعرفان كيف يمسكان بمراكز القوى ويقولان من دون أن يحلما: "ونحن.. من المحراب ومن السوق نمسك الخيوط"[٩٢] خيط للعمامة وآخر للتجارة وثالث للقصر والسياسة.

يبقى **عبيد وزاهد** فيفضلان أن يبقيا منزويان في **الحكاية** كما هي حياتهما، ولايبوحا بأحلامهما، ولكنهما سيلعبان **دور الراوي** الذي يوجّه أحداث المسرحية.

المشهد الأول:

لافتة: "عندما يضجر الملك يتذكر أنّ الرعية مسلية، وغنية بالطاقات الترفيهية"[٩٣]

مزاج الملك غير معتدل، والوزير والحاشية مهتمة بعيد التتويج الذي يقترب موعده، ثم يبدي الملك ضجره، فيقترحون عليه الدخول على جواريه، أو لعب الشطرنج، أو مجالسة الندمان، ثمّ يقول الملك: "... ما أحتاجه هو سخرية أعنف وأخبث. أريد ان أعابث البلاد والناس."[٩٤] يرغب الملك في أن ينزل إلى أسواق المدينة ويعبث بالناس ليزيل ضجره، ويحاول وزيره أن يثنيه عن هذه التسلية ولكنّه يصرّ على تنفيذ ما نوى عليه ويقول لوزيره: ".. ستكون اللعبة شرسة ومبتكرة وسأضحك أضحك وأضحك حتى تتردم هذه الفجوة المعتمة من الضجر..." [٩٥] ثم تذكّر الملكُ الرجلَ المغفّل الذي وعده مع وزيره في مرة سابقة بليالي أنس وطرب، وتركاه لمصيره من دون أن يسألا عنه، الرجل الذي كان يحلم بالسلطان والانتقام من خصومه العديدين، فيقرّر الملك أن ينزل إليه على الفور من دون حرّاس، فيبدّل ثيابه، ووزيره أيضاً، ويتنكرا.

لافتة: "محكوم على الرعية أن تعيش الآن **متنكرة**"[٩٦].

زاهد وعبيد يمثلان المعارضة السياسية لسلطة الملك، متنكران أيضاً، اتقاء لشرور أجهزة الأمن، ثم يطلب منهما متسول صدقة، فيبتعدان عنه إلّا أنه تنبأ لهما بمستقبل:"سنعيش ونراكم تتسولون بالمدى والخناجر" فيردّ زاهد: "يومها فقط ينقرض التسول"[٩٧] ثمّ يتحادثان عن عزمهما مع بقية رفاقهم في توزيع مناشير يوم التتويج، ويقول عبيد: "... هم يمعنون في الإرهاب ونحن نمعن في التنكر، التناقضات تنمو وحركتنا تشتد"[٩٨].

المشهد الثاني:

لافتة: "الواقع والوهم يتعاركان في بيت مواطن اسمه أبو عزة "[٩٩]

في بيت أبي عزة نشاهد رفض عزة، الابنة الجميلة، طلب عرقوب الزواج منها، الذي يسعى للاستحواذ عليها نتيجة أزمة والدها المالية، و نشاهد إصرار أبي عزة على حلمه في التحكّم بالبلاد، ويبدي رغبته بتعيين عرقوب وزيراً له، لولا أن أصله الوضيع لا يليق بالوزارة. ثم يكمل الحلم بالسلطان ويُعلِم

أبو عزة عرقوب:"... سأقول لك سرا. عندما ارتقيت العرش، أحسست أن الفوضى تحيط بي، والحزم ضروري"[١٠٠] ثمّ إنّ عرقوب يحاول أن يطلب يدّ عزة من أبيها، ولكن أبا عزة يرسله لجلب زجاجة خمر، حتى يتمكنا من حديث العواطف، ثمّ يعود أبوعزة لشرح مأساته، ويتوعّد الذين ساهموا في إفلاسه قائلاً : "... كان الشيخ هو البادئ، ثم تلاه الشهبندر والخلّان . تكاتفتم على خرابي ودماري، ... ولكن ها نحن نلتقي وقد اعتدل الميزان سيكون انتقامي عسيرا لا .. لا تتوسلوا، فات وقت الندم" تدخل عزة عليه فيقول لها: "لا تطلبي مني أن أشفق عليهم سأنتف لحاهم وأمزق جلودهم"[١٠١] ثم يصل عرقوب مع زجاجة خمر، فيتابع أبو عزة سكرته، وعندما تصل أم عزة يبدأان بالشجار إلى أن يدخل عليهم الضيفان محمود ومصطفى، فيفضّان شجارهما، ثم تتمنى أم عزة أن تقابل ملك البلاد، فهي تريد أن تقول له: "... يا ملك الزمان: العيّارون واللصوص يحكمون البلاد وينهبون العباد ... والغشّ رائج والتعدي سائد. لا سلامة ولا كرامة ولا شريعة و.."[١٠٢]. ثمّ يأخذ الضيفان أبا عزة لاستضافته ومساعدته على محنته، ورافقه خادمه عرقوب الذي عيّنه وزيراً له في أثناء حلمه بالسلطان، ويعطيان أمّ عزة ورقة للمثول بين يدي الملك متى ذهبت إلى القصر مع ابنتها عزة.

لافتة: "حكاية عن تاريخ التنكر وسرّ الجماعة السعيدة"[١٠٣]

تظهر عزة، وهي تحاور عبيد الذي يسرد عليها أحدوثة صغيرة عن شعب مقهور يتنكر فيه فتىً مميزٌ، وتستمر لعبة التنكر حتى تطال الملك ذاته، ومازال الناس حريصين على تنكرهم إلى هذا اليوم. كما يخبرها عن جماعة أكلت ملكها "تورد كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والمجاعة والشقاء، فاشتعل غضبها وذبحت ملكها ثم أكلته"[١٠٤] وأكمل حكايته لعزة بأن

أفراد الجماعة شعروا بالمغص بداية، ثم تقيّأوا، فصحّت جسومهم، وتساوى الناس وراقت حياتهم.

المشهد الثالث:

لافتة: "الملك يعطي سريره ورداءه للمواطن أبي عزة"[١٠٥]

وبعد أن سقى الملك ووزيره أبا عزة منوّماً، أعطاه الملك رداءه، وأعطى الوزير رداءه لعرقوب، ثمّ بدأا باللعبة وسط مخاوف الوزير (محمود)، وانغمار الملك (مصطفى) بالمتعة، وينتهي المشهد بقول الوزير: "علامة النهاية أن ينسى الملك شرطه، ويعامل بالاستخفاف ثوبه وتاجه..."[١٠٦].

لافتة: "نذكر بأنها لعبة.. ولنتراهن على النتيجة "[١٠٧]

المشهد الرابع:

لافتة: "المواطن أبوعزة يستيقظ ملكاً"[١٠٨]

عندما يستيقظ أبوعزة (الملك المنوَّم) يفاجأ بميمون وهو يدلّك له قدميه، لم يصدّق أبو عزة ما يشعر به، ويعدّ نفسه أنه يعيش حلمه، ثم يداعب ميمون ويقول: "لاتفرّ أيّها الحلم"[١٠٩]، ثم يدخل عرقوب عليه ويطلعه على حقيقته الراهنة بأنّه هو الملك، ويذكّره بعيد تتويجه بعد أيام قليلة.

المشهد الرابع ٢

لافتة: "المواطن أبو عزة يختفي قطعة .. قطعة .."[١١٠]

وسط دهشة أبي عزة وهو يخلع ثيابه ويرتدي الثياب الملكية و يحمل صولجانه ويضع تاجه على رأسه، يقتنع أخيراً أنّه الملك فعلاً، فيأمر بعد أن يدقّ صولجانه بالأرض، أن يتوقف غناء فرقة الإنشاد الملكية ثم يعلن: "عما قليل .. نمضي إلى الإيوان، ونسيّر شؤون العباد"[١١١]

المشهد الخامس١:

لافتة: " الملك يضيف إلى ندمائه نديمين جديدين"[١١٢]

عندما ينادي(مصطفى ومحمود) الملك الحقيقي ووزيره الحاجبَ ميمون، يستغرب ميمون نداءهما، ويخاطبهما كأنّهما غريبان، ثم يخبرهما بحال الملك الذي استيقظ متوعكاً، ولكن حين اكتملت يقظته تلألأ كالبدر التمام. وعندما يريان أبا عزة وعرقوب بالثياب الملكية يتجهان إليهما، ولكن يُعترض طريقهما، ويتمّ استدعاء الحرّاس، ويقادان إلى الحجز، وعند التحقق من شخصيتهما يقول عرقوب لأبي عزة (الملك الجديد) إنّهما درويشان، ويقترح ضمّهما إلى جملة الندمان.

المشهد الخامس ٢:

لافتة: "الملك هو الملك .. كان المواطن أبو عزة ينسى خصومه.."[١١٣]

وعندما يذكّر عرقوب(الوزير) أبا عزة (الملك) بالانتقام من خصومه الشيخ الخائن وشهبندر التجار يستغرب منه، ويصفهما بالأصدقاء والأعوان، ويشكّ الملك بأن الذي أمامه الوزير "بريير"، ولكن مصطفى ومحمود (الملك والوزير السابقان) ينتظران مقدّم الأمن ليعرفا كيف سيتصرف عندما يكتشف سرّ أبي عزة، الذي تربّع على العرش، مع خادمه (وزيره) عرقوب.

المشهد الخامس٣:

لافتة: "الملك هو الملك .. والذي كان المواطن أبو عزة يتلمس الطريق الوحيدة المفتوحة"

يفاجأ الملك والوزير الأصليان عندما يتمكّن أبوعزة من ترويع مقدّم الأمن الذي يدخل بلا ورع لحضرة الملك، كما ينذهل عرقوب أيضاً، وعندما يتساءل الملك السابق إن كان مسحوراً، حيث لم يلاحظ أحدٌ اختلاف سحنة ووجه أبي عزة، يردّ عليه الوزير السابق: "ليس للملك سحنة أو وجه"[١١٤]

المشهد الخامس٤:

لافتة: "أعطني رداء وتاجا، أعطك ملكاً".

يقول زاهد: "في الأنظمة التنكرية تلك هي القاعدة الجوهرية أعطني رداءً وتاجاً أعطك ملكاً"[١١٥]. ويقول زاهد وعبيد معاً: "تختلف التفاصيل ولكن لا تختلف السمات الجوهرية"[١١٦].

المشهد الخامس٥:

لافتة: "الملك هو الملك.. والذي كان المواطن أبو عزة ينكر نفسه وأهله"

تَمثُل زوجته وابنته "عزة" أمام أبي عزة (الملك) فينكرُهما، وعندما تلاحظ عزةُ عرقوبَ على هيئة وزير، تكذّبها أمها، ثمّ تلاحظ الشبه بين الملك وأبيها، فتنفي أمّ عزة هذه الملاحظة، وعندما يطلب عرقوب من الملك الزواج من عزة، ينكر الملك معرفته بأمر طلبه، ثمّ يُستدعى لتناول الإفطار على مائدة الملكة، فيأمر بالانتظار ريثما ينهي معالجة الأمور التي بين يديه، كما أن الملك الجديد أبا عزة، وعلى غير ماكان قد توعّد به قبل تسلّمه السلطان، انتصر للشيخ طه الذي يدعو له في الجامع، وللشهبندر صديق الحكم. وأخبر المرأة الشاكية وهي زوجته أم عزة أنّ زوجها أخطأ لعدم استشارته الشهبندر قبل أن يفتح محلاً للرزق، إذ كان عليه ألاّ يتجاوز سلطته على السوق، ثم حكم لحال المرأة وزوجها المفلس: "حكمنا على زوج هذه المرأة بالتجريس. يُدار به في كلّ أسواق المدينة.. وقسمنا لهذه المرأة جعالة سنوية خمسمئة درهم، يدفعها الوزير مقابل أن يتعهد هذه الفتاة..."[١١٧]، ولكن أم عزة تقول: إنّ ما سمعته من الملك، كانت قد سمعته من الإمام والقاضي والشهبندر، كأنهم لسان واحد وعائلة واحدة. ثم نرى الملك السابق ووزيره يحاولان استعادة الملك، بتسليمهما رسالة للوزير الجديد يذكّرانه بقصة التنكر، وعندما وصلت رسالتهما إلى الملك الجديد أبي عزة وهو في مخدع الملكة، وقف وصرخ صرخة جعلت الملكة تحتضن قدميه وتقول له أنت ملكي وسيدي. ثمّ قيد الملك السابق إلى مخدع الملكة، فربطت عنقه بزنارها، وبدأ يعوي قافزاً على أربع، ثمّ إنّ عرقوب رفض التنازل عن الوزارة لصاحبها الفعلي.

لافتة: "الملك هو الملك.. والطريق الوحيدة المفتوحة أمام الملك هي الإرهاب والمزيد من الإرهاب".

يقرّر الملك، أنّه سيبدأ بتنفيذ الأحكام بنفسه، لأنه يريد أن يغتسل بالدم، ويطلب تعيين جهاز أمن على مقدّم الأمن، و يدخل عليه الأعيان ومنهم الإمام والشهبندر فيتداولون بشأن الفتنة التي أحدثها أحد مدعي الوزارة، ويأمر بقبول الهدايا منهما.

الخاتمة:

الملك السابق يدور أمام الملكة ويلعب منادياً: "هي لعبة.. أنا هو.. مرايا ..مرايا..مهمشة ووجهي ألف قطعة ..."[١١٨] ثمّ نسمع شهادات الممثلين: عرقوب الذي لا يعرف كيف يلتصق بالذي مثله، وأم عزة التي ضحت بابنتها لتكون جارية في القصر، والسيّاف الذي تخلّى عن بلطته للملك، وتساؤل عزة عن أشخاص تحوّلوا مع تحوّل أزيائهم، والملك الذي أصدر أمراً بمنع اللعب: "... لعبة ؟؟.. من الآن فصاعداً اللعب ممنوع " وأيضا تقول المجموعة أن: "الوهم ممنوع، والخيال ممنوع، والحلم ممنوع"[١١٩].

بعد الملك: أما زاهد فيؤكد أنّ تغيّر الملك لا يلغي الإرهاب، وعبيد يعلن ضرورة تواقت الفعل مع اللحظة بدون تبكير أو تأخير. والمجموعة تنهي المسرحية برواية من التاريخ: عن مجموعة ظلمها وأفقرها ملكها فذبحته وأكلته، ثم صحّت جسومهم، ولم يبق تنكر.

لمحات عن المسرحية:

إنّ مسرحية **الملك هو الملك** معالجة **لبنية السلطة** المزيّفة التي تجعل من شعبها وسيلة للّعب والتسلية نتيجة ضجر الملك مثلاً، هذا الملك المتنكر افتقد لباسه الملكي وتاجه وسلطته الهشّة لمصلحة التاجر المفلس الذي لا يمتلك **رؤى** سياسية أو وعياً لخطورة إدارة سلطة آلت إليه نتيجة سخافة الملك ووزيره، ولكن آلية عمل السلطة بقيت فاعلة من دون أن تتأثّر باستبدال وجوه

السلطة، و"مأساة الملك قد بدأت تماما حين ضجر وحين ظنّ أن العرش له مقاس واحد هو مقاسه كرجل"[١٢٠]، وقد تمكّن ونوس من تعرية الآليات التي تحكم السلطة السياسية، وأبرز أنّ الملك في حال استبدل برجل آخر لن يتغير شيئاً في السلطة التي تعبّر في النتيجة عن مصالح المالكين والتجار ومن يقف بجانبهم من رجال دين وغيرهم.. بمعزل عمّن يكون شخص الحاكم.

ومن الممكن أن يكون ونوس قد رمز بالتاجر المفلس أبي عزة **للفئات الاجتماعية الوسطى** التي هيمنت في أوائل سبعينيات القرن الماضي على الدولة والمجتمع، بعد أن شجّع الغرب الرأسماليّ أصحاب الانتماءات الأولية و**العسكر** بالانقضاض على نظام الحكم، فتغيّرت الوجوه في السلطة المزيفة وغير الشرعية أصلاً، وتسلطت فئة أقلوية لا تمتلك **مشروعاً سياسياً**، والتي تحمل أحقاداً على ماضيها الذي لا يخلو من ظلم لأفرادها مارسته عليهم فئات من **الأغلبية** في المكوّن المجتمعي السوري.

من جهة ثانية قدّم ونوس شخصيتي زاهد وعبيد اللذين يسعيان للثورة، باعتبارهما النقيض لهذه السلطة من جهة، والكاشف عن **بنيتها** الهشّة للناس الذين لايعرفون آليات عملها و زيفها وعبثية المتمكنين فيها، وأنها ليست كما يتوهمون عن جبروتها وقوتها.

هذه المسرحية هي صدى لمسرحية بريخت **(رجل برجل)** فالفكرة العامة واحدة وهي: **أعطني رداء وتاجاً أعطيك ملكاً.** وورد في رجل برجل أن جندياً أعطى حمّالاً أهبلاً لباسه فتحوّل إلى جندي محترف، مفتتحاً أحداث مسرحيته **بمزحة أو لعبة**، وكذلك بدأ ونوس مسرحيته بمزحة الملك، كما أن شخصيتي **أبي عزة** عند ونوس **وغالي غال** في مسرحية بريخت متشابهتان، ساذجتان، مغفلتان، مضلَّلتان، و كانا يحلمان، ثمّ نسيا أعدائهما السابقين، وفي المسرحيتين تحوّل الملك الأصلي إلى أهبل، والجندي إلى درويش.

ويقول **بول شاؤول** (١٩٤٢ –)" ... على الرغم من النقل الحرفي من بريخت يبدو العمل مفككاً، وأيضاً الحركة الدرامية، وعندما عُرضت في دمشق عام ١٩٧٩ كان النصّ المسرحي أضعف حلقات المسرحية"[١٢١] ثم يتابع في سياق نقده **للحركة المسرحية** العربية، محدّداً نصّ **الملك هو الملك** "... فهو لا يكثّف الجوّ الدرامي ويطوره، بقدر ما يبسطه ويفسّره، ويفقده تألقه وحيويته، وقد وقع ونوس في مداراته في فخّ الشعار والخطاب والأدب والمباشرة، مما أضفى عليه كثيراً من **البلادة والجمود**"[١٢٢]. ويرجع شاوول أسباب "**البلادة والجمود**" لعدم وضوح رؤية فكرية أو سياسية عند ونوس، ولأنّ فكرة وملامح الشخصيات و معظم أحداث النصّ مأخوذ من مسرحية الرجل هو الرجل لبريخت، ومن مسرحية " أبي الحسن المغفل" لمارون النقاش التي أخذ هيكليتها العامة وكثيراً من لغتها المتسمة بالسجع وملامح بعض شخصياته، ويذكر أنّ هذا الاقتباس وصل إلى حدّ النقل الحرفي، وذهب **شاؤول** في معرض حديثه إلى أنّ ونوس و**المسرحيّ العربيّ** بشكل عام لم يتمكن من إحداث تحوّلٍ في **المعطى البريختي**، بحيث يجعل منه معطى عربياً وذاتياً، ويأخذ على المسرحيين العرب عجزهم عن خلق صيغة مسرح عربي.

إن ما ذكره **بول شاؤول** في كتابه **تاريخ المسرح العربي** عن أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب مسرحي عربي من إرث" ألف ليلة وليلة" بحسب تعبير علي الراعي قاصداً "الملك هو الملك"، يحتاج إلى تدقيق، وعلى الرغم من الردود الكثيرة عليه منذ صدور كتابه عام ١٩٨٩م بحيث لانجد حاجة للتكرار وزيادة الردود، فإنّ ما يعنينا هو التذكير أنّ بنية الملك هو الملك الدرامية تجمع بين السرد والحوار، وأنّ الحدث المسرحي بدأ متوتراً في انتظار تغيير جذري للشخوص الذين يجسدون أحداث الحكاية وانتهي متوتراً، والمسرحية تحمل رؤية سياسية نقدية شاملة، وتعالج مسألة السلطة الواهية وبنيتها الهشّة، كاشفة

عن زيفها، وقد رسم ونوس معالم نقيضها داخل الأحداث المتعلق بتنظيم سري معارض يدعو للمساواة، كما ضمّنها سردية مستقلة عن ملك أكله شعبه، دعّمت مقولة وموضوع النص بشكل عام.

وخلافاً لما كتبه شاوول، الذي لايمكن أن يفهم كلامه إلاّ إذا صنّف تحت عنوان السرقات الأدبية التي تحدّثت عنها البلاغة العتيقة في تراثنا القديم، وبعيداً عن تحليلاته فإنّ تناول النصّ يستدعي قراءة نقدية وفقاً لآليات المقاربة التناصية والبحث فيه عن مكوناته الجنينية، إن كان في **ألف ليلة وليلة** والتراث الشعبي أو في **الرجل هو الرجل** وتقنيات المسرح الطليعي أو لدى **مارون النقاش** وإرث المسرح العربي الحديث, بمعنى آخر لايمكن أنّ يفهم نص الملك هو الملك إلاّ كونه عصارة تعالقات عولجت باقتدار على المستويين الدلالي والشكلي، بطريقة واعية أو غير واعية. كما أنّ دراسة آليات التناص الإجرائية الموظّفة وغير المخفية على القارئ يكشف للمتتبع غناها، ويثبت وعي الكاتب بالتفاعلات التناصية والتداخلات الحوارية المستخدمة، فالنص زاخر بالمستنسخات من ألفاظ وعبارات وبالاقتباسات وبالعبارات المسكوكة وإلخ ...

والواضح إنّ ونوس انطلق من اختيار موضوعه من حكاية في **ألف ليلة وليلة** واتكأ على فكرة نص **رجل برجل** لبريخت من دون مواربة أو تخفّي، وحاول محاكاة وحوار كلّ منهما، وتمكّن من تبيئة النصّ ومعالجته على ضوء معطيات الواقع الحاضر، كما أنّ معرفة ونوس الخلفية للمتلقين واضحة من خلال تفكيك جذور وأصول النص وإعادة تركيبه من جديد بما يخلق حالة إبداعية جديدة تجعل المتلقي معنيّاً بها ومساهماً في إنتاجها.

وبالنتيجة فإن الباحث باعتماده منهج جماليات التلقي، يرى أنّ قراءة أيّ نصّ إبداعي لابدّ أن تقترن بمتلقٍ، وبمدى استجابة النصّ لظروف تاريخية محددة، ومدى تمكن اشتغال الكاتب على **أفق انتظار المتلقي** والتفاعل مع **جمهور** يحاول الكاتب جذبه للمسرح أو خلقه، وقد كتب **روبرت هولب** حول أهمية المتلقي "لم يعد المؤلف وعمله الأدبي يحتلان مكان الصدارة، بل انصرف

الاهتمام أساساً إلى المتلقي وإلى الظروف الاجتماعية التي تم فيها التلقي"[١٢٣] وهذا ما ينطبق على نص الملك هو الملك كما أسلفنا، لذلك فالباحث يخالف وجهة نظر بول شاؤول الذي وقع في تعميم الأحكام، نتيجة النقد القيمي المبني على مزاجية شخصية.

ثم من حقنا أن نسأل شاوول الذي أراد مسرحاً عربياً من دون مؤثرات أو استدعاءات لتجارب مسرحية عالمية، هل كان في تاريخ المسرح العربي المستحدث منذ القرن التاسع عشر تجارب مسرحية أصيلة من دون تمازجها مع تجارب المسرح العالمي؟

كما قرّر شاؤول في كتابه المذكور أنّ تقهقراً شاملاً عاشته الحركة المسرحية العربية الحديثة بعد عام ١٩٧٩م، قد يكون مصيباً بما أورده وتوصّل إليه، ولكنّه لم يؤسس لأسباب التقهقر وفقاً **لعوامل موضوعية و ذاتية** تتعلق بواقع وحيثيات التجارب المسرحية العربية وسط نكوص محاولات النهضة العربية وسيرها على درب الحداثة.

المرتكزات الفنية والجمالية المستخدمة في مسرحيات ونوس التراثية في مرحلة التسييس والتراث

بدأ **ونوس** بكتابة نصوص مسرحية لها طابعها العربي منذ مسرحية **الفيل ياملك الزمان** عام ١٩٦٩م، وتوضّح دربه التراثي في **مغامرة رأس المملوك جابر** و"اهتم بشكل لافت بمسألة ارتباط المسرح بالتاريخ والتراث العربي، وكان يستقي، في هذه الفترة، حكايات من التراث الشعبي، ويحوّلها إلى مسرحيات قريبة من ذاكرة الناس وأذواقهم الفنية، وكان الدافع الأساسيّ له هو البحث عن الفاعلية التاريخية، عن الأصالة"[١٢٤] وقد اختار موضوعات

مسرحياته من **ألف ليلة وليلة وسيرة الظاهر بيبرس** و**الحكايات المروية** في السهرات والاحتفالات الشعبية المنقولة بالمشافهة من جيل لجيل.

واهتمامه بالجمهور وبهموم الناس و مشاكلهم جعله يبحث عن **تقنيات فنية** قريبة من أذواقهم وخبراتهم ومعارفهم، فلجأ للتراث ووظّف طاقاته في تأليف نصوصه التي أراد لها أن تحقق تواصلاً مع **الجمهور** للتأثير فيه وتعريفه بأحواله، ومن التقنيات التراثية مثلاً إحياء دور الحكواتي كراوّ للحكاية بأسلوب جديد، وقد كتب ونوس عن الشكل الفني المقترح بـ **الحكواتي** في المقهى: "على صعيد شكل المسرحية لنا فرصة ممتازة لذلك"[١٢٥]، واقترح هذا الشكل ليس لمسرحية فحسب، بل لتجارب مسرحية أخرى هادفاً إلى تجاوز شكل المسرح الصارم بتوظيف الحكواتي والمقهى المألوف للبيئة الاجتماعية ليكسب المسرح متفرجين جدداً لأنّ المتفرج العربي كان "يجد نفسه غريباً إزاء المسرح، وهو يبذل مجهوداً خاصّاً، مجهوداً ثقيلاً بالطبع، كي يتلاءم مع هذا الشكل أو يألفه"[١٢٦].

كان ونوس واعياً للفعل الذي يقوم به، فبحث عن عرض مسرحيّ حيّ لحكاية تهمّ الجمهور، وطمح إلى تحويله لفرجة تدفع المتلقي للتأمل بمصيره ليغيّر أحواله، و"هكذا نجد أن ونوساً لم يقدّم **الحكاية الشعبية** في صيغتها الجاهزة المتوارثة، وإنما قام بإخضاعها للمتغيرات الثقافية والاجتماعية التي يمرّ بها مجتمعه، وقد كان على وعيّ كبير بهذه المتغيرات، لذلك كانت مسرحياته تمتلك إلى جانب القدرة على التسلية التمكن من فعل التثقيف والنقد الاجتماعي على نحو فسح مجالا أمام المتلقين لتصفح صحائف حياتهم"[١٢٧] و: "وسّع من دائرة توظيفه للتراث، فتحرك من الأسطورة إلى الأمثال والحكايات الشعبية، ثم ضمّ إليهما التراث الديني، والمدونة التاريخية"[١٢٨] ولابدّ من تتبع التقنيات التراثية التي استخدمها ونوس في نصوصه المسرحية المدروسة في هذا الفصل، لينكشف مدى اقترابها وفعاليتها وتناغمها مع مقتضيات نظرية جماليات التلقي،

ويحتاج الكشف عن هذه التقنيات اللّجوء إلى آليات المقاربة التناصيّة في المكونات الجنينية في **بنية** نصوصه المسرحيّة، والمتعلقة بالتفاعلات **والتعالقات النصيّة** على المستويين الدلالي والشكلي والتي تؤدي إلى **التداخل النصّي (التناص)** بوسيلة واعية أو غير واعية.

التراث الديني والشعبي:

تمّ رصد الكثير من الملامح التي تكشف عن تفاعلات ذهنية مستمدة من تداعيات الذاكرة والمعارف الدينية الخلفية المساهمة بتكوين شخصية ونوس الإبداعية في نصوصه التراثية، وشاهد ذلك كثرة استخدام شخوص مسرحياته للعبارات الدينية استخداماً تلقائياً ففي **الفيل يا ملك الزمان** وردّ: "ياربي عفوك، استغفر الله، الله يساعدها.." وفي **سهرة مع أبي خليل القباني:** "يا الله، اللهم ارزقنا، .." ويكاد لا يخلو مشهد تمثيلي إلاّ واحتوى على هذه الجمل والعبارات الدينية الفطرية. كما لجأ إلى الاقتباس من القرآن الكريم، ونهل من التراث الديني ليقترب من متلقيه الذي يحمل مكوّناً دينياً في داخله، هادفاً إلى خلق حالة تواصل معه ففي **الفيل يا ملك الزمان** أصوات لها علاقة بالشكوى إلى الله ومنها: "لا يصيبكم إلا ما كتب عليكم " والعبارة تستدعي الآية الكريمة: ﴿ **قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا إِلاَّ مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا** ﴾ [*] وفي **سهرة مع أبي خليل القباني** نجد: "أعوذ بالله من كيد النسوان" وهو استدعاء لسورة يوسف "...إن كيدكن عظيم" وفي **رأس المملوك جابر:** "أعرف كيف تفكّر .. فكم من خليفة لا يقدم ولا يؤخر مثقال ذرة" تتضمن العبارة كلمات: "يقدم ويؤخر، مثقال، ذرة" وهذا شكل من أشكال التناص الذي استحضر الآية الكريمة: "فمن يعمل مثقال ذرة يره، ومن يعمل مثقال ذرة شراً يره"[١٢٩]. لقد حاول ونوس تقديم صياغات جديدة تؤدي ذات المعنى القرآني، ولكنها تستدعي من المتلقي العمل لملء الفراغ المتروك بالعودة بذاكرته **للقرآن الكريم.**

---

[*] سورة التوبة: ٥٠.

ومن أمثلة العبارات المسكوكة أيضا **الأمثال الشعبية**، ولا تخلو مسرحية من مسرحيات ونوس المدروسة من هذه الأمثال المتداولة بين الناس ومنها: "المكتوب ما منه مهروب، الدم ما بصير مي، لا تنم بين القبور ولا ترى منامات مفزعة..."ثمّ إنّ ونوس استخدم أسلوب **المناص**(**) في اختياره لموضوعات نصوصه، ويحمل **مصطلح المناص** إضافة لما وضحناه في الهامش استخدام الكاتب لمصدر آخر واعتماده على قوامه العام و حبك نصّه وتمطيطه، وإنما برؤى جديدة تعالج راهن إنتاج هذا الكاتب للنص. ومثاله استخدام ونوس للحكايات الشعبية في الأربع مسرحيات التي تقوم هذه الأطروحة على قراءتها، فقد حرص ونوس على أن تكون **الحكاية** المنتقاة مدركة من قبل **الجمهور** وأن تكون جزءاً من مكونات الوعي الجمعي، فقدّمها وفقاً لرؤاه الفكرية والفنية والجمالية الجديدة محتفظاً بأحداثها التي وردت في الموروث الشعبي، ففي **الفيل يا ملك الزمان**، قسّمها إلى مشاهد ووزّع أدواراً تمثيلية لأحداث القصة، ولم يميّز من شخصياتها إلّا زكريا الذي سمّاه وحدّد مزاياه لأنّه الفاعل الوحيد في أحداث المسرحية. أما في مسرحية **رأس المملوك جابر** فحافظ على الحكاية كما وردت في **سيرة الظاهر بيبرس** لكنه جعل جابر محور المسرحية، فرسم ملامحها وأعطاها بعداً اجتماعياً وسياسياً مستمداً من

(**) **التناص** Intertextuality: يعني تداخل نصوص مع نص إبداعي بوعي أو بدون وعيّ من قبل المؤلف، وعند الاشتغال على التناص يستدل على تفاعلات وتعالقات نصيّة لتشكّل شبكة من التفاعلات الذهنية ونسق من المصادر المضمرة والظاهرة والمتوارية خلف السطور، حيث تتمدد في ذاكرة المتلقي عبر آليات تتعلق بالمعرفة الخلفية والذاكرة والتداخل النصي وإلخ ...، كما يعتبر النقاد أنّ كلّ نصّ هو في الحقيقة إعادة إنتاج لنص أو نصوص سابقة، لأنّ النصّ لايمكن أن ينتج من فراغ فلابد أن يكون له مرجعية لدى السابقين، سواء كان على الصعيد الفني أو الفكري أو الجمالي، وهذه المرجعية تختلف من نصّ إلى آخر لذلك تختلف النصوص بدورها على صعيد بنائها وخطابها ولغتها وتقنياتها الفنية. ويعدّ التناص مفتاحاً لفهم الأدب المقارن، وراصداً لعملية التثاقف فكرياً وفنياً وأدبياً، ويتطلب العمل بمقتضياته استنطاق واستجلاء مرجعيات النصّ ومصادره الثقافية والأصول المولّدة لفكره ورؤاه الجمالية.

جميل حمداوي م.س، ص٣٨.

راهن مأساوي، ومن ناحية الشكل نفذها في مقهى شعبي مستخدماً تقنية الحكواتي ليقترب من جمهوره أكثر. **وفي** مسرحية **الملك هو الملك** التي استقى حكايتها من **ألف ليلة وليلة** خلّصها من حدود الحكاية كدعابة وعمّم مفهوم السلطة عبر معالجته المعاصرة التي منح فيها الزمان والمكان إمكانية مفتوحة للمطلق، ولم يذكر اسم الخليفة الرشيد وزوجته كما ورد في **الحكاية** الأصلية، بل ذكر ملك ما وملكة، واستبدل **شخوص** الحكاية فاستبدل بمسرور سياف الرشيد بربير الوزير، وأثبت ونوس أنّ السلطة لعبة يديرها من يستخدم العنف ضد شعبه، وأنّ الفاعل الحقيقي فيها من يملك **السلطتين الدينية والاقتصادية** ممثلتين بـ: الشيخ طه، وشهبندر التجار، ولم يهمل ونوس دور الثوار السريين الهادفين إسقاط السلطة ممثلين بزاهد وعبيد اللذين مُنحا حقّ سرد الرواية وتوجيه الأحداث في المسرحية ضمن بنية نصيّة موازية لبنية النصّ المتعلق بالسلطة.

وظهرت قدرة ونوس في استحضار **خطابات** متنوعة من التراث الشعبي والديني بقصد دفع المتلقين إلى استدعاء رصيدهم الفني والمعرفي من الموروث لاستقبال **العرض** المسرحي باعتباره جزءاً من تكوينهم الثقافي، ولإعادة إنتاج هذا التراث في ثوب جديد ومعان جديدة حتّى ترتسم معالم قيم جديدة تواكب **روح وثقافة العصر** المعيش.

طمح ونوس ليلعب المسرح دوراً في توسيع **أفق المتفرج** معرفياً وجمالياً وسلوكياً، بمعنى آخر أراد تجسيد المعرفة المكتسبة سلوكاً يوميّاً لدى المتلقين، وتحويل المسرح إلى **وسيلة** توعوية وجمالية، **فوظيفة المسرح**: "توقظ في ذهن المتفرج قابليات للذوق والتذوق متنوعة وتتقاطع مع القيم الجمالية التي يعمّمها الفن والإعلام السائدان، ولذلك "فالجمهور هو المدخل الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح، لأن المسرح يبدأ فعلاً عندما يتوفر ممثلون ومتفرجون يتابعون لعبة التمثيل أو يشاركون فيها. وغياب هذين العنصرين ينفي الظاهرة المسرحية"[١٣٠] لقد كان الاهتمام بالجمهور والمتلقين همّاً ومسؤولية رافقت ونوس طيلة عطائه الفني، آخذاً بعين الاعتبار مبدأ المتعة الجمالية الناجمة

عن التشويق المستند على استدعاء تقنيات من صميم حياة الناس وفولكلورهم، ومتفهمّاً لعملية **أفق التوقع** الخاصة به وفي النصّ ولدى المتلقي.

وأفاد ونوس المتأثر **بالمسرح الملحمي** من مفهوم المتعة حسب تصوّر بريخت لها، فعدّها عقلية وجمالية، وأكّد على ضرورة توظيفها وتحقيقها لخلق حالة وعي لدى المتلقي من خلال التعليم والتدريب. وبذلك نعرف كيف فهم ونوس المسرح الذي يجمع بين مجالات متعددة مجتمعية وفكرية وجمالية، على الرغم من تركيزه على المتعة الاجتماعية التي يخلقها طقس المسرح التواصلي، وعلى الحضور ضمن جماعة تتفق في أهدافها المتوخاة من مشاركة العروض المسرحية فتنمّي لديهم شعوراً مريحاً بالانتماء لفئة تتمايز عن **الانتماءات الاجتماعية الأولية**(*) المفروضة على الفرد قسراً في مجتمع يتسم بالتخلف والقهر وبتنكره للفن والمسرح.

حاول ونوس أن يخلق جمهوره المتمدّن الطامح للتغيير والثورة فاشتغل على إنجاز ثنائية النصّ والمتلقي، مبتدئاً بإشراك الجمهور في أحداث العرض المسرحي، هادفاً **للتأثير** في وعيه وسلوكه، لتغيير مفاهيم وقيم تعمل على ترسيخ إذعانه و عبوديته لسلطات الأبوّة البطريركية المتمثلة بالسلطة السياسية و الدينية و المجتمعية، وليدفع متلقيه إلى حالة تساؤل وقلق على مصيره

(*) **الانتماءات الأولية:** يقصد بها الجماعات التي يحمل أفرادها خصائص واضحة، ويشعرون بالتمايز والاختلاف عن باقي المكونات الاجتماعية، وترتبط في واقعنا بالقبيلة والطائفة والعشيرة، وتزداد هذه الولاءات قوة كلما ضعفت قبضة الدولة= =وتراجعت هيبتها وقدرتها على تطبيق القانون، ومن ثم يكون الانتماء الأولي على حساب الانتماء إلى الدولة حيث يتقوض مفهوم المواطنة وأسسها, الأمر الذي يطرح فرصاً أكبر للعنف الناتج عن ازدياد قوة انتماء الفرد لهذه الولاءات المعبرة على ما قبل بناء الدولة بالمعنى الحديث للكلمة، الدولة القادرة وحدها منح الوطن أبعاداً إنسانية جديدة، وللمواطن معان تتعلق بممارسته الحقوق والواجبات اتجاه نفسه واتجاه المجتمع والتي تضمن له الحرية والمساواة والكرامة.

مي مجيب، الاستبعاد البنيوي (مجلة السياسة الدولية: ملحق اتجاهات نظرية، مؤسسة الأهرام، ع١٩٣، يوليو٢٠١٣) ص٩.

ومصير وطنه ومجتمعه، محاولاً نقله من حالة الجهل والاستكانة إلى حالة فهم وتأويل لما يجري من حوله، وصولاً للثورة على الذات المستكينة أولاً، وعلى من جعل منه مستكيناً ومقهوراً ثانياً. وبهذا يكون المتلقي قد نقل هذه العروض من **قطبها الفني**، المكوّنة من بناء لغوي ومسيّجة بـ**دلالات** و **موضوعات** "**تيمات**" إلى **قطبها الجمالي** لحظة تلقيها وتفاعل المتلقي مع أحداثها.

لقد كتب **ونوس** نصوصاً منفتحة للمتلقي، وقابلةً للمسرحة، ودعى المتفرج ليس للاستقبال فقط، بل للإسهام في الأحداث ليصبح العرض أكثر انفتاحاً لمتلقيه، ولجأ لترك فراغات وفجوات في بنية النصّ تحتاج إلى متلق يملؤها عبر تأويلاته الخاصّة ليشارك في بناء الأحداث بشكل متجدد، وهذا بالطبع ينشّط ذهنه لمعرفة درب خلاصه المرتبط بالجماعة.

تمكّن ونوس، في النهاية، أن يراوح بين قطبي العمل الأدبي، بين وعيه للتقنيات الفنية وامتلاكه لأدواتها التي وظّفها في مسرحياته والمتعلقة **بالقطب الفني**، وتحقيقه **للقطب الجمالي** من خلال الاهتمام بالجمهور وإشراكه في التفاعل مع العرض المسرحي، وبهذا يكون قد اقترب من تحقيق مرتكز آخر من **مرتكزات نظرية جماليات التلقي** المتعلق بالقطبين الفني والجمالي للعمل الأدبي.

وإذا انتقلنا إلى مفاهيم تناولتها نظرية جماليات التلقي والمتعلقة **بالتحقق والتأويل** المطلوبين من المتلقين حتى يعدّ النصّ مثمراً في جانبه الجمالي فإنّ الدراسة تحيلنا لسؤال: هل تمكن ونوس بالفعل من وضع المتلقي على عتبة التساؤل والشكّ والبحث عن إجابات تفضي لتأويلات ترتبط بفهم مشاكل وإشكاليات تقبع في حنايا الواقع المعيش؟ بصيغة أخرى: ما الدرجة التي وصل إليها مسرح ونوس ضمن عملية مراكمة حالة وعيّ جديدة للجمهور المستهدف استناداً إلى تفاعل المتلقي فهماً أو تأويلاً أو وعياً لضرورة الولوج بعملية التغيير؟

إنّ توقّف ونوس عن الكتابة في نهاية مرحلة إبداعه الثانية تومئ بعجز تجربته التي كانت توّاقة لتثوير الجماهير ضد أحوال الجهل والقهر والبؤس أو ضعفها، إذ كان ونوس بعد عروض مسرحياته يشعر بالخيبة، وها هو يقول"... مع هذا كنت أحسّ مذاق المرارة يتجدد كلّ مساء في داخلي. ينتهي تصفيق **الختام**، ثمّ يخرج الناس كما يخرجون من أيّ **عرض مسرحيّ**. يتهامسون، أو يضحكون، أو ينثرون كلمات الإعجاب، ثم ماذا؟ .. لا شيء آخر. أبداً لا شيء.."[١٣١]. وهذا مادفع الباحث للانتقال نحو مفهوم **القارئ الضمني** الذي تحدثت عنه نظرية جماليات التلقي، وافترضت وجوده إلى جانب الأعمال الفنية وفقاً **لآيزر** الذي اشترط اكتمال النصّ بعملية تلقّ منتجة له فـ: "عملية تشييد النصّ للمعنى المحتمل وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة "[١٣٢] وهذا يعني أنّ فعل **القارئ الضمني** هو تجسيد لمبدأ **أفق التوقعات** الذي يهدف لخلق حالة وعيّ جديدة لدى متلق في أثناء وبعد الانتهاء من فعل التلقي، والمترافق بعملية تشييده للنصّ المتوقّع لديه من جديد حتّى يكون النصّ منتجاً وإبداعياً في عقله وعواطفه وسلوكه. وقد استخدم **ريفاتيير** تعبير **القارئ المتميّز**، واستخدم آخرون **القارئ غير الرسمي**، و في النهاية كلّها تسميات **لمتلق ذكي** يدرك محيطه وجودياً وجمالياً، ومثقف وعارف بتاريخ الفنون، و وواعٍ لأساليب والتقنيات التي استخدمها الأدب السابق على المنتج الذي يتلقاه. إنّ جذور هذا القارئ الضمني أو المتلقي الذكي تكون مغروسة بصورة راسخة في بنية النصّ المحفّز لتوهّج وعي المتلقي، كي تعكس طاقاته الذاتية ضمن بيئة موصوفة، ومن هنا فقد تمّ التفريق بين تجسيد العمل بالسلوك وفهمه بالعقل، بمعنى آخر فرّقوا بين البنية الثابتة للنص الفني أوالأدبي، وبين ما يحققه **المتلقي** من جرّاء استقباله النصّ وبنيته التي تصبح متحركة وفاعلة عند تفاعله معها، و قال **ياوس** بتوّحد المتعة بالفهم فـ: "الوحدة الأولية تتحقق بين فهم المتعة والاستمتاع بالفهم"[١٣٣]. إنّ توقّف تجربة ونوس في هذه المرحلة راجع لأسباب موضوعية وذاتية ستتم معالجتها في خاتمة هذه الدراسة التي

تتعلق بالنتائج والاستنتاجات، ولكن من المهم الإشارة إلى أهمها ألا وهو: افتقاد بيئتنا الاجتماعية والثقافية لمتلقٍ واعٍ لمصيره، ومدركٍ لوجوده، ولتاريخ الفكر والإبداع.

الفهم والتأويل:

ترك ونوس **فراغات** في نصوص مسرحياته تحتاج إلى تمعّن المتلقي وتأمّلها في أثناء تلقيها، وإلى استخدام عقله وعواطفه في استقرائها لاكتشاف المفاهيم المغيّبة في تلافيفها، وبذلك يكون المتلقي متفاعلاً مع النص أو العرض ومشاركاً في تأليفه المتجدد، و يكون ونوس قد نجح بإدخاله إلى حقل **الفهم والتفسير** الذي يتطلب شروطاً ذاتية ومجتمعية لتحققها.

لقد وعى ونوس حقيقة أهمية مبدأ الفهم والتفسير الذي استوجب منه نصّاً مفتوحاً حتى تكون قراءة المتلقي أيضاً مفتوحة، ويكون بذلك اختصر المسافة الجمالية للوصول إلى غايات النص الرؤيوية لحظة التلقي التي يجب أن تتجسد سلوكاً حياتيّاً لترسيخ قيم جديدة.

إنّ فعل **الفهم والتفسير** تدفع القارئ إلى عملية استنتاج المعنى بعد تأويل النصّ والبحث عن دلالاته التي تحيل المتلقي إلى معاناة الشارع اليومية. وكون موضوعات نصوص ونوس وتقنياتها الفنية مستمدة من **التراث الشعبي** المتصل بروح الأصالة والبحث عن الهوية المنصهرة بضمير الجمهور وثقافته وقيمه، فالمتلقي يتمكن من تأويلها ضمن سياقها التاريخي المرتبط براهن مأساوي يعيشه ويحفّزه للتغيير والثورة على البنى المجتمعية المكوّنة لهذا الواقع.

هكذا يكون ونوس قد أدرك ما ابتغاه من المسرح، واستجابت نصوص مسرحياته لمعظم مرتكزات نظرية جماليات التلقي في جانبها الفني، ولم تتهيأ لها ظروف جمهور يدفع بها إلى قطبها الجمالي، وبذلك بقي حلمه غائباً: "إني أحلم بمسرح تمتلئ فيه المساحتان. عرض تشترك فيه الصالة عبر حوار مرتجل

وغنيّ يؤدي في النهاية إلى هذا الإحساس العميق بجماعيتنا وبطبيعة قدرنا ووحدته"[١٣٤] عندما شرع في مشروعه المسرحي منذ أواخر ستينيات القرن الماضي، و فيما يتعلق **بنظرية جماليات** التلقي فإنّ افتقاد التجربة لقارئ يحمل وعياً مجتمعياً وفنياً وتاريخياً كان الأكثر إعاقة في التعثر ثمّ التوقف الذي حصل.

أفق التوقّع في تجربة ونوس المسرحية:

أفـق التوقّـع هو تحديد المسافة الجمالية بين المسرحية والجمهور، وتقريب هذه المسافة تقتضي وجود متلق ينتظر أفق المسرحية ليتحدّد معه موقفاً بِناء على تأثيرها وتأثرها بوعيه الذاتي والاجتماعي وسلوكه الشخصي، و يأخذ توقّع الجمهور في المسرح منحيين وهما: "منحى درامي يتجلى في توقع تسلسل معيّن للأحداث في المسرحية، ومنحى جمالي يتجلى في توقّع أسلوب وشكل ما للعرض وصِبغة معينة للعمل"[١٣٥] فهل تحقّق هذا المرتكز في مسرح ونوس أم بقي ضامراً؟ بمعنى آخر هل تمكّن من جذب انتباه المتلقين ودفعهم للاهتمام بحياتهم ومصيرهم وتكريس قيم مجتمعية وجمالية جديدة في حياتهم؟ وكيف؟

إنّ الضوابط التي توجّه الدراسة في الحكم على مسرح ونوس ترتبط، بشكل عام، **بالشروط الاجتماعية لجمهور المتلقين** المتعلقة بثلاثة معايير أولها:

مراعاة أفق انتظار المتلقي: حيث يستجيب المتلقي لما أرادت أن تقوله المسرحية لأنها التزمت **بالمعايير الجمالية والقيم السائدة** التي يعرفها وتدرّب عليها، وبالتالي لم ولن تحفّزه لتغيير أحواله الوجودية أو ذائقته الفنية. وتتبع نصوص ونوس المدروسة يبيّن أنّ همّ ونوس الأساسي وهدفه كان التغيير الجمالي والاجتماعي والسياسي، ولذلك قام باستخدام **تقنيات فنية** غير مألوفة

للجمهور تؤدي إلى تخييب أوتغيير أفق الانتظار لدى الجمهور وليس مراعاة أفق توقعه.

شعور المتلقي بالخيبة: يتلقى الجمهور ما هو غير مألوف بالنسبة له، مما يجعله مرتبكاً في الفهم والتفسير، فيندفع للتساؤل والبحث والمقارنة مع أعمال أخرى، ليعرف طبيعة **الخرق** الفني والجمالي الذي تمّ استخدامه فتتدرب بذلك ملكة **الخيال** لديه، وتتطور وسائل تقويمه للأعمال المسرحية على صعيد الشكل و ذائقته الفنية وعلى صعيد المضمون الذي يتجسد في سلوكه وفقاً لما احتوته المسرحية من رؤى جديدة. هذا الجمهور إن وجد فعلاً يكون ونوس قد تمكّن من الإسهام في **تخييب شعور** المتلقي و**تغيير** حالة الوعي لديه التي تمثل العتبة لتغيير الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي والجمالي.

التغيير في أفق انتظار المتلقي: إنّ النجاح في المعيار الثاني يهيّئ لهذا المعيار من الشروط الاجتماعية لجمهور المتلقين، الذي يفترض وجود **متلق فطِن ومثقف**، ويعرف كيف يتكيّف مع أي **نصّ طليعي**. فهل تمكن ونوس من الوصول إلى هذا النجاح؟

إنّ تصريحات ونوس وتوقفه عن الكتابة كان بسبب عدم فعالية التجربة لافتقاد **العملية الإبداعية** إلى الجمهور العارف درب خلاصه، ووجود متلق فاعل غير متوفر في بيئاتنا، وبالتالي فإنّ إدراك وممارسة الجمهور لتجربة المسرح ضعيفة جداً، وعلاقة المتلقي بالإبداع وبالنصوص الفنية أو بالعروض الجديدة تكاد ان تكون معدومة لضعف احتمالية وجود متفرج يحمل ذوقاً ومعرفة، "**فذوق المتفرج** وتكوينه المعرفي ومدى اعتياده على الروامز المسرحية، ومعرفته المسبقة للنص، كلها تلعب دورها في مستوى ونوعية التلقي، وأيضاً موقع المتفرج في الصالة، في كل عمل مسرحي يربط المتفرج

بين مرجعه الخاص ومرجعية العمل، وبين العالم الوهمي المعروض عليه وبين واقعه هو"[١٣٦] .

أخيراً وليس آخراً فإن **ونوس** لامس قضايا تتعلق بمفاهيم النصّ والتلقي في حنايا مسرحياته، كما لام المتلقين وحذرهم من مغبّة وخطورة ابتعادهم عن فهم طبيعة مصائرهم ومن مواقفهم السلبية اتجاه أوطانهم، ودعاهم للثورة على أوضاع مأساوية يتعايشون معها ويستمرأونها ولكن لم يتمكن من إنجاز طموحاته المتعلقة بالتغيير المنشود إن كان على صعيد المسرح أو على صعيد المجتمع والوطن، ومن **الفيل ياملك الزمان** يعبّر عن هذا الإخفاق مبكراً إذ تنصرف الجماعة بخطوات ذليلة، وبعد أن تخفت الأضواء ينفض الجميع عن هيئاتهم التي تعبّر عن مظاهر التمثيل، ويقفون أمام الجمهور، ويقولون: "هذه حكاية، مثلناها لنتعلم وإياكم عبرتها، هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة؟، عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى، حكاية دموية عنيفة ..."[١٣٧] ولكن يبدو أن ونوس في عام ١٩٧٧ ارتأى أنّه لا أهمية ولا ضرورة **لحكاية جديدة** مع شعب استمرأ القهر والاستكانة، وتعايش مع الفقر والجهل والفساد، شعب يلهث وراء سياسات **سلطة النظام** الحاكم المتّسمة بالفساد والجهل والأنانية التي كادت أن تخرج هذه الشعوب من التاريخ الإنساني ومن شروطها الإنسانية، لذلك توقّف عن الكتابة ودخل **مرحلة الصمت** التي طالت حتى عام ١٩٨٩م.

مصادر ومراجع الفصل الأول

(١) جميل حمداوي، مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر(مكتبة المعارف: الرباط، ط١، ٢٠١٠) ص٢٧.

(٢) روبرت هولب، م.س، ص ١٦.

(٣) أحمد صقر، بين التذوق والنقد المسرحي، (مجلة عالم الفكر: الكويت، المجلد ٢٨، العدد الثالث، مارس ٢٠٠٠) ص٢٨٠.

(٤) روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ترجمة: دعد عبد الجليل جواد (دار الحوار: سوريا، اللاذقية، ط١، ١٩٩٢) ص٢٤.

(٥) روبرت سي هولب، م.س، ص ٢٣.

(٦) السعيد الورقي ومحمود كسبر، في علم الاجتماع الأدبي (دارالمعرفة الجامعية: الاسكندرية، ١٩٩٠) ص ١٧٩.

(٧) هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ترجمة رشيد بنحدو (المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة، ٢٠٠٤) ص١٠.

(٨) ايمانويل فريس، برنار مورااليس، آفاق جديدة في نظرية الأدب، ترجمة، لطيف زيتوني (عالم المعرفة: الكويت، العدد (٣٠٠)، فبراير، عام ٢٠٠٤) ص١٧.

(٩) مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة، رضوان ظاظا (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، عدد ٢٢١، عام ١٩٩٧) ص٨.

(١٠) إنريك اندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكّي (دار العالم العربي: القاهرة، ط١، ٢٠١٠) ص١٦٢.

(١١) هانس روبرت ياوس، م.س، ص١١.

(١٢) جميل حمداوي، م.س، ص٣١.

(١٣) مجموعة من المؤلفين، م.س، ص١٣٥.

(١٤) جميل حمداوي، م.س، ص٣١.

(١٥) روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عزالدين اسماعيل (المكتبة الأكاديمية: القاهرة، ٢٠٠٠) ص٥٢.

(١٦) عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر(دار النهضة العربية: القاهرة، ط١، ٢٠٠٢) ص١٧.

(١٧) جميل حمداوي، م.س، ص٣١.

(١٨) أنريك اندرسون إمبرت، م.س، ص١٤.

(١٩) عبد الناصر حسن محمد، م.س، ص٨.

(٢٠) حوار ونوس مع فاروق أوهان، عام ١٩٨٦موجود في كتاب الأصداء الأولى للرحيل م. س، ص١٠٠.

(٢١) مجموعة من المؤلفين، م.س، ص٩.

(٢٢) سعد الله ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ط٢، ٢٠٠٠) ص٢١.

(٢٣) ــــــــــ، م.س، ص٢٢.

(٢٤) ــــــــــ، م.س، ص ٢٤.

(٢٥) ــــــــــ، م.س، ص٢٤.

(٢٦) ــــــــــ، م.س، ص٢٥.

(٢٧) ــــــــــ، م.س، ص٢٩.

(٢٨) ــــــــــ، م.س، ص٢٩.

(٢٩) ــــــــــ، م.س، ص٣١.

(٣٠) ــــــــــ، م.س، ص ٣٨.

(٣١) ــــــــــ، م.س، ص٣٩.

(٣٢) ــــــــــ، م.س، ص٤١.

(٣٣) ــــــــــ، م.س، ص٤٤.

(٣٤) ــــــــــ، م.س، ص٣٩.

(٣٥) ــــــــــ، م.س، ص٤٤.

(٣٦) ــــــــــ، م.س، ص٥٤.

(٣٧) ــــــــــ، م.س، ص٥٦.

(٣٨) ــــــــــ، م.س، ص ٥٦.

(٣٩) ــــــــــ، م.س، ص ٦١.

(٤٠) ــــــــــ، م.س، ص ٦١.

(٤١) ــــــــــ، م.س، ص٦٥.

(٤٢) ــــــــــــ، م.س، ص٦٧.

(٤٣) ــــــــــــ، م.س، ص٧٢.

(٤٤) ــــــــــــ، م.س، ص٧٥.

(٤٥) ــــــــــــ، م.س، ص٧٥.

(٤٦) ــــــــــــ، م.س، ص ٧٦.

(٤٧) ــــــــــــ، م.س، ص ٨٠.

(٤٨) ــــــــــــ، م.س، ص٨١.

(٤٩) ــــــــــــ، م.س، ص٨٣.

(٥٠) ــــــــــــ، م.س، ص ٩١.

(٥١) ــــــــــــ، م.س، ص٩٩.

(٥٢) ــــــــــــ، م.س، ص١٠٣.

(٥٣) ــــــــــــ، م.س، ص١٠٤.

(٥٤) ــــــــــــ، م.س، ص١٠٥.

(٥٥) ــــــــــــ، م.س، ص١٠٦.

(٥٦) ــــــــــــ، م.س، ص١٠٧.

(٥٧) ــــــــــــ، م.س، مقدمة، ص ١٢.

(٥٨) ــــــــــــ، م.س، مقدمة ص١٣.

(٥٩) سعد الله ونوس، الفيل يا ملك الزمان (دار الآداب: بيروت، ط٤، ١٩٨٩) ص١٤.

(٦٠) ــــــــــــ، م.س، ص١٨.

(٦١) ــــــــــــ، م.س، ص١٩.

(٦٢) ــــــــــــ، م.س، ص٢٠.

(٦٣) ــــــــــــ، م.س، ص٢٥.

(٦٤) ــــــــــــ، م.س، ص٢٦.

(٦٥) ــــــــــــ، م.س، ص٢٧.

(٦٦) ــــــــــــ، م.س، ص ٣٠.

(٦٧) ــــــــــــ، م.س، ص ٣١.

(٦٨) ــــــــــــ، م.س، ص٣٢.

(٦٩) ----------، م.س، ص٣٦.

(٧٠) ----------، م.س، ص٣٦.

(٧١) ----------، م.س، ص ٣٧.

(٧٢) ----------، م.س، ص٣٧.

(٧٣) ----------، م.س، ص٣٨.

(٧٤) ----------، م.س، ص١٨.

(٧٥) سعد الله ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني (دار الآداب: بيروت، ط ٣، ١٩٨٠) ص ١٢.

(٧٦) سهرة مع أبي خليل القباني، م.س، ص٣٢.

(٧٧) ----------، م.س، ص٧٥.

(٧٨) ----------، م.س، ص٨٣.

(٧٩) ----------، م.س، ص٨٣.

(٨٠) ----------، م.س، ص٩٢.

(٨١) ----------، م.س، ص٩٢.

(٨٢) ----------، م.س، ص١١٨.

(٨٣) ----------، م.س، ص١١٩.

(٨٤) ----------، م.س، ص ١٢٤.

(٨٥) ----------، م.س، ص١٣٤.

(٨٦) يسري عبد الله صابر، م.س، ص٢٩.

(٨٧) خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة (مجلة فصول: مجلد ٤، عدد٣، إبريل مايو يونيه، ١٩٨٤) ص٢٥.

(٨٨) د. محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث(١٨٤٧- ١٩١٤) (دار الثقافة: بيروت، ط٢، ١٩٦٧) ص٣٧٦.

(٨٩) د.محمد يوسف نجم، م.س، ص٣٨٠.

(٩٠) سعد الله ونوس، الملك هو الملك (دار الآداب : بيروت، طبعة رابعة، آذار ١٩٨٣) ص ٥.

(٩١) الملك هو الملك، م.س، ص٨.

(٩٢) ----------، م.س، ص١٢.

(٩٣) ----------، م.س، ص١٤.

(٩٤) ----------، م.س، ص١٨.

(٩٥) ----------، م.س، ص٢٠.

(٩٦) ----------، م.س، ص٢٣.

(٩٧) ----------، م.س، ص ٢٦.

(٩٨) ----------، م.س، ص٢٧.

(٩٩) ----------، م.س، ص٢٩.

(١٠٠) ----------، م.س، ص ٣٧.

(١٠١) ----------، م.س، ص٣٩.

(١٠٢) ----------، م.س، ص٤٦.

(١٠٣) ----------، م.س، ص٥٠.

(١٠٤) ----------، م.س، ص٥٤.

(١٠٥) ----------، م.س، ص٥٦.

(١٠٦) ----------، م.س، ص٦٠.

(١٠٧) ----------، م.س، ص٦١.

(١٠٨) ----------، م.س، ص٦٣.

(١٠٩) ----------، م.س، ص٦٤.

(١١٠) ----------، م.س، ص٦٧.

(١١١) ----------، م.س، ص٦٩.

(١١٢) ----------، م.س، ص٧٠.

(١١٣) ----------، م.س، ص٧١.

(١١٤) ----------، م.س، ص٨٥.

(١١٥) ----------، م.س، ص٨٨.

(١١٦) ----------، م.س، ص٨٩.

(١١٧) الملك هو الملك، م.س، ص٩٨.

(١١٨) ----------، م.س، ص١٠٨.

(١١٩) ----------، م.س، ص١١٠.

(١٢٠) ----------، م.س، ص١١٤.

(١٢١) بول شاؤول، المسرح العربي الحديث" ١٩٧٦- ١٩٨٩" (رياض الريّس للكتب والنشر: بيروت، ط١، عام ١٩٨٩) ص١١.

(١٢٢) -------، م.س، ص٢٢٠.

(١٢٣) روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عزالدين إسماعيل (المكتبة الأكاديمية: القاهرة، ط١، ٢٠٠٠) ص ١٤.

(١٢٤) فاتن عمار، مرجع سابق، ص١٠٦.

(١٢٥) مغامرة رأس المملوك جابر، م.س، ص١٣.

(١٢٦) ----------، م.س، ص١٥.

(١٢٧) رشا العلي، م.س، ص٩٠.

(١٢٨) ------، م.س، ص٩١.

(١٢٩) القرآن الكريم: (دار الريادة، دمشق، ٢٠٠٩، ط١) الزلزلة: ٧- ٨.

(١٣٠) محمد عزام، م.س، ص ٥٦.

(١٣١) إسماعيل فهد إسماعيل، م.س، ص٢٢٦.

(١٣٢) روبرت هولب، م.س، ص ١٣٦.

(١٣٣) -------- ، م.س، ص١٢٥.

(١٣٤) مغامرة رأس المملوك جابر، مقدمة، م.س، ص٨.

(١٣٥) حنان قصاب حسن وماري الياس، م.س، ص٥٦.

(١٣٦) ----------، م.س، ص ٢٩.

(١٣٧) الفيل يا ملك الزمان، م.س، ص٣٨.