جامعة الإسكندرية

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

مسرح التسييس بعد هزيمة 5 يونيه "حزيران" عام1967

(سعدالله ونوس نموذجاً)

Theater Politicking After the War

(Defeat) June 5th 1967

رسالة مقدمة للحصول على

درجة الماجستير

نظام الساعات المعتمدة

الباحث: أدهم مسعود القاق

إشراف: أ.د محمد زكريا عناني

أستاذ الأدب العربي

في قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

الاسكندرية عام 2014 م -1435هـ

لجنة المناقشة والحكم على الرسالة:

أ. د محمد زكريا عناني مشرفاً ورئيساً

أ. د أحمد صقر أستاذ بقسم المسرح عضواً

أ. عبد الله سرور أستاذ بكلية التربية، جامعة الاسكندرية عضواً

obeikandl.com

جامعة الإسكندرية

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

مسرح التسييس بعد هزيمة 5 يونيه "حزيران" عام1967

(سعدالله ونوس نموذجاً)

Theater Politicking After the War

(Defeat) June 5th 1967

رسالة مقدمة للحصول على

درجة الماجستير

نظام الساعات المعتمدة

الباحث: أدهم مسعود القاق

إشراف: أ.د محمد زكريا عناني

أستاذ الأدب العربي

في قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

الاسكندرية عام – 2014 م –1435هـ

لجنة المناقشة والحكم على الرسالة:

أ. د محمد زكريا عناني مشرفاً ورئيساً

أ. د أحمد صقر أستاذ بقسم المسرح عضواً

أ. د عبد الله سرور أستاذ بكلية التربية، جامعة الاسكندرية عضواً

obeikandl.com

إهــداء

إلى سوريا، الوطن

"تتشجين في اتجاه السّديم، لكن لا يزال

ترابُك يهذي بالولادات"

obeikandl.com

ملاحظات ضرورية

كانت النيّة في البداية قراءة نصوص ونوس المسرحية في مرحلتين من مراحل عطائه الإبداعي: مرحلة التسييس والتراث الممتدة من عام 1968م وحتّى 1977م، ومرحلة التألق الفكري والممتدة من عام 1989م وحتّى 1997م، العام الذي توفي فيه، وتتبع المتغيرات الحاصلة بين فترتين تاريخيتين حيث طرأ الكثير من المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فيهما وبينهما، وبالتالي إجراء مقارنة بين معالجة ونوس لأحداث وشخوص مسرحياته، وتتبع التقنيات الفنية والجمالية المستخدمة في نصوص كلّ من هاتين الفترتين الزمنيتين، وذلك لاشتراك نصوص المرحلتين بالموضوعات المتناولة، واختلافها في المعالجة الفنية والرؤى الجمالية تبعاً للظروف المستجدة، كما أنّه استدعى التراث في كلتا المرحلتين من موقعين مختلفين؛ لكنّ اتساع الدراسة وغناها نتيجة غنى تجربة ونوس المسرحية من جهة، وكثرة الدراسات النقدية التي تناولت نتاجه من جهة أخرى، أوصلنا لمخطط بحث طويل، لذلك تمّ اختيار قراءة مرحلة التسييس والتراث على أن تكون مدخلاً لإتمام الدراسة، في دراسة أخرى في وقت لاحق، بقراءة المرحلة الأخيرة من عطائه المسرحي والمعنونة بمرحلة التألق الفكري، وتتبع التغيرات التي طرأت، وإجراء المقارنة بين هاتين المرحلتين، للوقوف على ما آلت إليه تجربة ونوس المسرحية المهمّة والمفصلية من تاريخ المسرح السوري.

كما لابدّ من الإشارة إلى وجود أخطاء لغويّة و نحويّة، أو أغلاط في استخدام علامات الترقيم في حوارات النصوص المسرحية المدروسة، وآثر الباحث تركها كما وردت عند الاستشهاد، حتّى يبقى الانطباع الحاصل لدى القارئ كما هو في أصل النصّ المسرحي لدى سعد الله ونوس.

كما أن بعض الهوامش التوضيحية ثبتت في مواقعها لتشكّل عتبات نصيّة مهمّة من أجل كشف معالم أكثر في عالم ونوس المسرحي، وهذه الهوامش لها صلات وطيدة في متن العمل النقدي و الإبداعي المسرحي.

أغفلت الألقاب العلمية في متن الدراسة، وفي المصادر والمراجع غالباً، فتطلب ذلك الاعتذار، مع كلّ الاحترام والتقدير لأصحاب المؤهلات وألقابهم العلمية.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

منذ أواسط ستينيات القرن الماضي تمّ رصدُ تحوّلاتٍ مهمّةً في التجربة المسرحية العربية، واستمرت حتى أواسط الثمانينيات، وقد ارتكزت هذه التحولاتُ على نصوص مسرحية جديدة تحت عنوان: **مسرح التسييس والتراث** وفقاً لتسمية **سعد الله ونوس** لتجربته المسرحية، التي ميّزها عن المسرح السياسي المعبّرِ عن وجهة نظر سياسية تدافع عن فكرِ ومصالح فئات سائدة في المجتمع، أمّا مسرح التسييس فينطلق من المسرح – ممثلين وفضاء مسرحي وجمهور– بهدف صياغة وعيّ سياسيّ، تعليميّ، تحريضيٍّ مشترك لمعرفة الذات ولتأمّل المقهورين بمصيرهم، والتعرّف على كيفية مواجهة فئات التسلّط والتخلف في المجتمع والدولة، ويقول سعدالله ونوس:
(فارق كبير بين المسرح السياسي ومسرح التسييس)* ، ثم يحدّد مفهومَه عن مسرح التسييس: (على أنّه حوارٌ بين مساحتين، الأولى هي العرض المسرحي الذي يتقدّمُه جماعةٌ تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره، والثانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس فيه كلُّ ظواهر الواقع ومشكلاته).

وعلى الرغم من مغايرة هذه التجارب المسرحية لما كان سائداً في نتاجات المسرح العربي حينذاك، فقد كان لتجربة مسرح التسييس عبر مشاركته في الإجابة عن سؤال الهوية، وعن إشكالية العلاقة بين الأصالة والحداثة والتراث والمعاصرة حضوراً لافتاً، إذ حاول روّادُه استكمال محاولات من سبقهم في المسرح منذ القرن التاسع عشر، بغية تعريبَ الفنّ المسرحيّ واستزراعَه في صحرائنا العربية، ليكون له طابعُه الخاص ونكهتُه المميّزة، وذلك عبر استلهام الفنون الشعبية المرتجلة كالأراجوز، والسامر، والحكواتي، والاستفادةِ من مواقع التجمعات كالدوّار والمقهى والديوان، والاستعانةِ بالتراث الشعبي في حكايات وسير الأبطال الشعبيين.

إنّ محاولاتِ التجريب المسرحي في تلك الفترة التاريخية لخلق تفاعل وحوارية مع الجمهور المتلقي، كانت متفهمة لتطورات المسرح العالمي واتجاهاته، وبنفس الوقت أبدت نزوعَها للتحرر من هيمنة الفكر الإمبريالي، مستعينة بالفولكلور والثقافة الشعبية العربية، مما جعل المشتغلين عليها يسعون للّحاق بحركات المسرح الطليعي الإنساني، مساهمين مع روّاده في تجاوز قواعد

* سعد الله ونوس، مقدمة مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر(الهيئة المصرية العامة للكتاب: مكتبة الأسرة، القاهرة، ط2، 2000) ص 11 .

المسرح العالمي التقليدية ضمن فعل التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في المجتمعات الانسانية والعربية، طامحين أن يضعوا أسساً جديدة للمسرح العربي مجربين حيناً ومقلّدين أحياناً.

على الرغم من الجهود المقدّمة من روّاد مسرح التسييس والتراث، إلّا أنّ هذه التجاربَ الإبداعية الطموحة لم تتمكن من الاستمرار في المساهمة في مراكمة وعيّ معرفي وجماليّ جديد، إضافة إلى أنّ حركة النقد المسرحي لم تتمكن من تمييز هذه التجاربِ ضمن البنية المجتمعية والثقافية وإحالاتها السياسية.

هذه الرسالة محاولة للتعرف على معالم هذه التجربة التي بدأت تضمحل منذ عامِ 1977 العام الذي توقّف فيه سعد الله ونوس عن الكتابة المسرحية، إلى أن توقفت بشكل نهائيّ أواسط ثمانينيات القرن الماضي. وهيّ معنيّة بنتاج سعدالله ونوس في المرحلة الثانية من رحلة عطائه المسرحي، والتي ابتدأت عام 1968 مع مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران، مروراً بمسرحياته التراثية: الفيل ياملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، والملك هو الملك، ومسرحيةٌ وثائقية هي سهرة مع أبي خليل القباني، وانتهاء بمسرحية رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة.

إننا أمام نصوص مسرحية حاولت المساهمةَ بمواجهة نتائج هزيمة 5 حزيران عام 1967م من خلال بحثها على اكتشاف الذات لحقائقها المؤسّسة للركود التاريخي في المجتمع، ومحاولة لتحطيم البنية المجتمعية المنغلقة على ذاتها بفعل ذاتي، أي من داخل البنية ذاتها، وليس من خارجها.

إنّ هذه النصوصَ سياسيةٌ – تعليمية بامتياز، لم تخف مقاصدَها المباشرة، بل تركتها تتلبس الشخصيات في النصوص المسرحية من دون مواربة، مغنيةً ومكثفة الخطاب المسرحي و الحوارات ذات الأبعاد والمستويات المتعددة. وهذا اقتضى من البحث التنقيبَ عن الآليات الفاعلةِ، وإظهار ما أخفته هذه النصوص على شكل فجوات بقصد تجسيد هذا المخفي في وعي وسلوك المتلقين على شكل ثورة على الذات أولاً، وعلى أبنية التخلف والقهر الاجتماعية و أنظمة الحكم السياسية المتغوّلة في الدولة تالياً.

تتألف هذه الأطروحة من هذه المقدمة، وتمهيدٍ يتناول سيرةَ ونوس الشخصية ورحلة عطائه المسرحي والفكري، مع إلقاء أضواء على مفهوم الحداثة عند روادها أمثال طه حسين وجبران خليل جبران، وعلى ملامح نكوصها التي وضحت معالمُه بالظهور مع مسار الانكسار الفعليّ للأمة بعد هزيمة 5 حزيران عام 1967 مع توضيح للظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي ساهمت في وقوع الهزيمة، وتناول أيضاً تداعياتِها على طبيعة السلطة السياسية التي انحدرت في

مسارها لتهتم بترسيخ تسلطها فقط، متخلية عن هموم الجماعة ومعفية نفسها من المساهمة في تحرر الشعب وتحرير الوطن.

كما تضمن التمهيدُ لمحةً موجزة لكلّ أعمال ونوس المسرحية والفكرية بعد أن تمّ تقسيمُ رحلته الإبداعية إلى أربع مراحل بدءاً من التأسيس، ثم مرحلة التسييس والتراث، ثم الصمت، وأخيراً مرحلة التألق الفكري، كما تمّ ذكرُ بعضَ عروض مسرحياته التي عرضت على مسارح عربية وغربية متعددة، وأهمّ الدراسات التي تناولت ونوس وأعماله، كما ألقي الضوء على أسرته، وعلى الاحتفالات التي تمّت بذكرى وفاته.

ثم تناول البحثُ في الفصل الأول دراسةَ أربعةِ نصوص مسرحية لونوس على ضوء نظرية جماليات التلقي، هي: **مغامرة رأس المملوك جابر، والفيل ياملك الزمان، و الملك هو الملك، وسهرة مع أبي خليل القباني،** نظراً لاشتراكها في استحضاره لموضوعاتها من التراث الشعبي، واستخدامِه لتقنيات فنية تكسر الإيهام لدى المتلقي وتحقق له التعليم، متأثراً بالمسرح البريختي وغيره من تجارب المسرح الطليعي في الغرب، حيث قام الباحث في بداية الفصل بالتعريف بهذه النظرية التي تهتم بالمتلقي، الذي يعتبر باعثُ الحياة في النصّ عند تلقيه والتفاعلِ معه، وركّز على أهمية استدعاء ونوس للموضوعات التراثية والدينية، واستمدادِه لآلياتِ الصياغة اللغوية والحوار والتقنياتِ الفنيّة من التراث الشعبي، وأيضاً تمّ التركيزُ على اهتمام ونوس باستلهام التجارب المسرحية العالمية، هادفاً إلى استنبات وتأصيل جنس مسرحي جديد في صحرائنا العربية.

في الفصل الثاني تناول البحث قراءة نصيّن مسرحيين آخرين هما **حفلة سمر من أجل 5 حزيران** و**رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة** اللذين اختلفا عن النصوص الأربعة المدروسة في الفصل الأول بموضوعاتِهما المستمدةِ من الواقع الراهن في زمن ظهورهما، وبعدم استدعاء ونوس أو اتكائه على التراث في معالجة كلّ منهما بشكل مباشر، إذ قدّم في المسرحية الأولى حدثاً تاريخياً حديثاً من حياة شعبنا، وهو هزيمة العرب أمام إسرائيل في 5حزيران عام 1967 وتداعياتها، مظهراً أسبابَ وقوعها، ومتناولاً دور السلطة العاجزة والمتخلفة عن وعيّ شعبٍ أدرك حجم المسؤوليات أمام حدثِ الهزيمة التي حصلت بظل بنية مجتمعية متخلفة وعاجزة، وحاول ردّها عن كاهله. صدرت هذه المسرحية عام 1968م. وفي النصّ الثاني، رحلة حنظلة، وهو الأخيرُ بنتاجه في مرحلة التسييس والتراث، الذي كتبه عام 1977م أي بعد حوالي تسعِ سنوات من النصّ الأول وعشر سنوات من وقوع الهزيمة، عالج فيه ما آل ووصل إليه شعبٌ تحوّل إلى رعايا بظلّ سلطة فاسدة واستبدادية، محاولاً في هذا النصّ، إدخالَ حالة وعي ومعرفة على عقول المتلقين تعينُهم على تجاوز الغفلة والقهر السائدين في حياتهم ودفعهم للثورة والتغيير.

تمّ الاستعانةُ، في هذا الفصل، بمناهجَ تهتم بالموضوعات (التيمات) حتّى تمكّن الباحث من عزل ثلاث موضوعات رئيسة عالجها ونوس في نصّيه وهي: الجانبُ السياسي ودور السلطة السياسية في حصول الإنهيار أمام فعل الهزيمة، ودور الدين والتدين، والنظرة المتخلفة لدور المرأة التي قد تشكّل عينَ العقل للسائر على دروب التغيير، إلى جانب نظرية جماليات التلقي التي عدّت أساساً في هذه الرسالة.

أما الفصل الثالث فقد تم تناول التقنياتِ الفنيةَ التي استخدمها ونوس في تأليف مسرحياته، والرؤى الجماليةَ التي ترتبت على تلقياتها، وقد تناول فيه:

مفهوم **علم الجمال (الاستطيقا)** مع تثبيت لبعض المصطلحات الفنية التي استخدمها الباحث في قراءته للنصوص، وتناول أيضاً **مسرح التسييس والتراث** عند ونوس وعلاقته بنظرية جماليات التلقي، ثم قام الباحث بتتبع التقنيات الفنيةِ المستخدمةِ في المسرحيات الست في تلك المرحلة ومنها: التوجّهُ للجمهور، ولغة الخطاب المسرحي، والبنية اللغوية المستخدمة في تكوين نصوصه المسرحية، ثمّ لجوءُه للبنية السردية، كما تناول البحث الفعلَ الدراميَّ، والحكايةَ، والفجواتِ، والحوار، والسؤال السردي، والإيقاع، واستخدام الضمائر، وتمّ معالجةُ كيفيةَ غياب الأزمة في نصوصه، وتمّ أيضاً دراسة الشخصية وتعدّد أدوار الممثّلين والحكواتي "السارد" كراوٍ وموجّهٍ للأحداث، كما بحث كيفيةَ معالجة ونوس لإضاءة المسرح والموسيقا والغناء، وأيضاً استخدامَه لأسلوب المسرح داخل المسرح، وهدم الجدار الرابع.

على الرغم من الجهود المقدمة من ونوس ومن المسرحيين العرب في ذات المرحلة، فإنّ هذه التجربةَ لم تتمكن من تحقيق تواصل جمعي مع المتلقين ليتعرفوا من جديد على هويتهم، وعلى ظروفهم التي تحتاج إلى تغيير وتجديد بغية تشييد مرتكزات عملية لحلّ المشكلات التاريخية التي يعانون منها.

إن أحد أسباب توقّف هذه التجارب ارتبط بنكوص حركة الحداثة العربية، وضعف الدولة العربية الناشئة ومؤسساتها التي نشرت معالم حداثية مشوّهة بعد هزيمة 5 حزيران عام 1967، والتي أبعدت ولفظت هذه المحاولاتِ في المسرح عن المجتمع وأفقدتها القدرةَ على تشكيل تناغم مع حياة الناس ومعاناتهم بسياسات الترغيب حيناً والترهيب أحياناً، ولذلك بقيت هذه المحاولاتُ المسرحية تتفاعل مع فئة مثقفة منعزلة، وارتبط معظمُ نتاجِها بالمواسم المسرحية المبرمجة انسجاماً مع مؤسسات السلطة السياسية الحاكمة وتوجهاتها.

من جهة أخرى أظهرت هذه الحركةُ تضاداً مع البنية المجتمعية المنغلقة على نفسها، تلك البنية التي لم يستجبْ أكثر أبنائها وشرائحها الاجتماعية لمعظم التطلعات التحديثية والتحررية، مما أنتج

فصاماً بين المسرح السياسي العربي، بشكل عام، باعتباره مساهمة في التحديث الجنيني حيث حاول روّادُه استزراعَه في رحم هذه المحاولات المسرحية الجادة، في الأوساط المجتمعية غير المستعدّة للتجديد في راهنها والتي تستند في تفسير مشاكلها باللجوء إلى نصوص السلف الصالح.

وقد ذكر الباحث في نهاية الرسالة بعضَ النتائج والاستنتاجات المتعلقة بتوقّف تجربة ونوس المسرحية مع التجارب الأخرى من "مسرح التسييس والتراث" التعليمي العربي، كما تلمّس أسبابَ توقفِ التنظيراتِ المكررة من دون أن تكرّس ظاهرة أو وعياً معرفياً وجمالياً تراكمياً معاصراً، ودلالة ذلك استنتاج سعد الله ونوس عام 1979:

"لا الصالة انفجرت في مظاهرة، ولا هؤلاء الذين يرتقون درجات المسرح ينوون أن يفعلوا شيئاً، إذ يلتقطهم هواءُ الليل البارد عندما يلفظهم البابُ إلى الشارع حيث تعشش الهزيمةُ وتتوالد"*.

لاشك أن الأطروحاتِ المقترحةَ تشكّل استمراراً لمسيرة عطاء النقاد السابقين لتجارِبَ المسرح السياسي العربي، وبالأخصّ تجربة سعد الله ونوس المسرحية بعد هزيمة حزيران وحتى عام 1977 لحظةَ توقفه عن الكتابة، والمعنونة ب" التسييس والتراث" ولكنّ الباحث يطمح أن يقرأ هذه المرحلةَ المهمّة من تاريخ المسرح العربي بشكل مغاير للدراسات السابقة من حيث المناهجِ التي سيتّبعها، وبالتالي قد يصلُ إلى اختلاف مع دارسين سابقين للمسرح السياسي في ذات الفترة التاريخية ممّا سيترتب على ذلك نتائجَ جديدة متوقعٌ أن تصل إليها الدراسة.

ولايسعني في هذا المقام إلّا أن أقدّم احترامي وشكري لأستاذي الدكتور محمد زكريا عناني، المشرف على الأطروحة، لما قدّمه لي من توجيهات صادقة، آخذاً بيدي على درب البحث العلمي وفق مناهج نقدية معاصرة.

كما أقدم وافرَ شكري لكلّ أساتذتي الذين تتلمذت على أيديهم في قسم اللغة العربية، وأخصّ الأستاذةَ الدكتورة ناهد الشعراوي رئيسة قسم اللغة العربية السابقة، والأستاذَ الدكتور أبو الحسن سلّام الأستاذ في قسم المسرح، اللذين ساهما في صياغة أفكاري عن موضوع هذه الرسالة وفي خطوات البحث المتوجب اتباعَها منذ أن كانت مشروعاً يراود أحلامي، فأنارا لي الدربَ للولوج بالدراسة، وشجعاني على خوض غمار التجربة العلمية، وأقدم كلَّ الشكر للدكتور مراد حسن عبّاس رئيس قسم اللغة العربية الذي قرأ هذه الرسالة وأعطاني توجيهاتِه وملاحظاته القيّمة التي جعلتني أصوّب كثيراً مما كنت جاهلاً عنه.

---

* إسماعيل فهد إسماعيل، حوار مع ونوس عام 1979، في نهاية كتاب " الكلمة–الفعل في مسرح سعد الله ونوس (دار الآداب: بيروت، 1981) ، ص152.

وإنّـي لمـن الشـاكرين للأسـتاذ الـدكتور أحمـد صـقر أسـتاذ الـدراما والنقـد المسـرحي فـي قسـم المسرح، والدكتور عبدالله سرور أستاذ الأدب الحديث في كلية التربية، لتفضلهما بقبول منافشة رسالتي هذه، وكلّي أمل أن يصوّبا لي ما احتوت بين دفتيها من زلّات أو أخطاء ليتاح لي تصحيحُها على ضوء مايستقرأانه في محتواها.

أخيراً وليس آخراً فإني أفخر بأنّي تتلمذت على أيدي أساتذة كبار في قسم اللغة العربية، و منهم الأستاذ الدكتور فوزي أمين، والأستاذ الدكتور عثمان موافي اللذين وافتهما المنيّة أثناء تحضيري للدراسات العليا، الرحمة لهما وأرجو من الله أن يكون مأواهما فسيحَ جناته، أعاهد الله وأعاهد روحيهما أن أبقى وفيّاً للبحث العلمي الذي قاداني على دربه، وألّا أنسى فضلَهما عليّ ماحييت.

والله ولي التوفيق

obeikandl.com

تمهيد

أضواء على حياة ومسرح سعد الله ونوس (1941م- 1997م)
وملامح من الحداثة العربية ونكوصها

- المولد والنشأة.
- نظرة أوليّة على الحداثة العربية.
- الستينيات والسبعينيات في القرن العشرين ومظاهر النكوص لملامح الحداثة العربية.
- مراحل إبداع ونوس المسرحي والفكري:
  - مرحلة التأسيس، (المسرح الذهني) "1961- 1967 م"
  - مرحلة التسييس والتراث، (البحث عن شكل مسرحي جديد) "1968- 1977م"
  - مرحلة الصمت والانقطاع عن الكتابة الإبداعية "1977-1989م"
  - مرحلة التماهي الفكري والجسدي مع النص المسرحي، (التألق الفكري) "1989- 1997م، عام وفاته".
- التكريم وإضافات أخرى.
- أسرته وما بعد وفاته.
- بعض عروضٍ مسرحيةٍ لنصوص ونوس قُدّمت على مسارح متعددة.
- بعض الدراسات التي تناولت نتاج سعد الله ونوس وسيرته.

obeikandl.com

المولد والنشأة

سعد الله ونوس كاتب مسرحي سوري، ولد عام 1941م في محافظة **طرطوس**، بلدة حصين البحر الواقعة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، في أسرة فلاحية فقيرة، وكانت نشأته مقترنة بالفقر والبؤس، وقد صرّح بذلك في مقابلة له مع فؤاد دوّارة حيث قال: "...السنوات الأولى من حياتي كانت سنوات بؤس حقيقي، سنوات جوع وحرمان"[1]. كان أبوه مزارعاً صغيراً ثم اتّجه إلى تجارة بسيطة في دكان صغيرة، ولكنه خسر في تجارته.

عاش **ونّوس** طفولته فقيراً، وسط بيئة اجتماعية متخلفة، ونشأ في أربعينيات القرن الماضي وسط مآسي الأمة ونكباتها، ولاسيما **نكبة فلسطين**، فقد: " كانت طلقات المدافع في حرب 1948 هي الأنغام الأولى التي شكلت وجدانه صبياً"[2] كما صرّح **ونوس** بتفوقه الدراسيّ في معظم المواد الدراسية بما فيها اللغة العربية، باستثناء مادة التعبير التي كان يرسب فيها، إلى أن استدعاه مدرّس اللغة العربية، وحينها كان في الصف السادس، وأبدى حيرته من وضعه المتناقض بين تفوقه بمواد عديدة بما فيها مواد اللغة العربية ورسوبه في مادة التعبير، ثمّ نصحه بالمطالعة والقراءة، وبالفعل قبل ونوس النصيحة، وأقبل على القراءة بنهمٍ شديد، بحيث أصبح لا يغادر البيت إلّا لضرورة ملّحة، وتغيّرت حالته مع مادة التعبير وأضحى يتلو موضوعات التعبير التي يكتبها على تلامذة الفصل، وفي موقع آخر أيضاً صرّح:"... بدأت **بجبران خليل جبران** (1883–1931م) ومترجمات **أحمد حسن الزيات** (1885 – 1968م) عن الفرنسية ثم **ميخائيل نعيمة** (1885 – 1968)، وروايات **الهلال*** المترجمة، ثم تعرّفت بعد ذلك على **نجيب محفوظ** (1911 – 2006م) في الخمسينيات، وأدمنت قراءة مجلة **روز اليوسف***، ومقالات **إحسان عبد القدوس**

---

* **الهلال:** مجلة شهرية تصدر عن دارالهلال، مؤسسها جرجي زيدان عام 1891وقد صدر العدد الأول في 1 سبتمبر من نفس العام، وهي بذلك تعد أول مجلة ثقافية شهرية عربية، وما زالت مستمرة في الصدور حتى اليوم. عن الإنترنتhttp://www.langue-arabe.fr/spip.php?article529

* **روز اليوسف:** مجلة مصرية صدر العدد الأول منها في 26 أكتوبر عام 1925 م. وما زالت تصدر حتى الآن، مؤسستها روز اليوسف والدة أحسان عبد القدوس، منذ صدورها حملت لواء التنوير في مصر، كما عرف عنها الدخول في صدامات مع الحكومات المصرية المتعاقبة، وقد تم تأميمها في مصر في الخمسينيات من القرن الماضي. عن الانترنت http://www.langue-arabe.fr/spip.php?article529

(1919– 1990م) السياسية، ... وكنت أواظب على قراءة مجلة **الآداب*** ولعلّي تأثرت عن طريقها ببعض الأفكار الوجودية"[3]

أتمّ دراسته في المرحلة الثانوية في مدارس محافظة **طرطوس**، ثم غادر سوريا إلى مصر بعد أن حصل على منحة دراسية، ليدرس الصحافة في كلية آداب القاهرة، وهناك واظب على معظم محاضرات **محمد مندور** (1907 – 1965م) وأهمل بقية المحاضرات، وترافق حضوره في الجامعة بنفور من الدراسة الأكاديمية، ولكنه صرّح بدوامه على الاطلاع والقراءة النهمة لمسرحيات مترجمة ومسرحيات **توفيق الحكيم** (1898 – 1987م) و**سارتر** (1905 – 1980م) **ويوجين أونيل** (1888 – 1953م)، كما أنّه استفاد من أجواء "المناقشات الفنية والفكرية التي كان يشارك فيها كتّاب كبار مثل: د. مندور ود. **لويس عوض** (1915 – 1990م) وغيرهم"[4]

ومن الجدير بالذكر هنا أنّه كان متزوجاً من الفنانة فايزة جاويش* وهي دمشقية الأصل، وقد أنجبا ابنة وحيدة أسمياها " **ديمة**".

موقع سعدالله ونوس المسرحي في الوطن العربي

يعتبر **سعد الله ونوس**" من ألمع كتاب المسرح المعاصرين في العالم العربي"(5) ويصفه **ألفريد فرج** (1929 – 2005 م): "كان نجماً مكملاً للمجموعة الضوئية التي أنارت المسرح العربي في الستينيات، وتوهّج بها فن الدراما، وتألق بالتماعاتها الأدب المسرحي لكل الصور" [6]، ويذكر **د.أبو الحسن سلام** (1941–) " ولعلّ من أبرز الكتابات المسرحية التي حفلت بعناصر الفرجة الشعبية، نجيب سرور والفرجة التأملية عند توفيق الحكيم و يوسف إدريس والفريد

---

* **الآداب:** مجلة لبنانية صدرت في بيروت عام 1991 مؤسسها سهيل إدريس ولها توجهات تقدمية، واهتمت بالفكر الوجودي في خمسينيات وستينيات القرن الماضي.

عن الإنترنتhttp://www.langue-arabe.fr/spip.php?article529

* ولدت **الفنانة فايزة شاويش** في دمشق، اشتغلت في المسرح القومي، كما أسست فرقة (مسرح الآس) التي قدمت عرض (الأيام المخمورة) للراحل سعد الله ونوس، النص الأخير له، لها ابنة وحيدة اسمها ديمة، وهي من الفنانات اللواتي ساهمن في تأسيس وتأريخ مرحلة مهمة من تاريخ المسرح السوري، وقامت بتمثيل عدد من العروض المهمة ومنها: (لكلٍّ حقيقته– طرطوف – سهرة مع أبي خليل القباني– الملك هو الملك).

عملت فايزة شاويش في المسرح منذ عام 1964 واستمرت حتى آخر عرض لها على خشبة المسرح القومي عام 2002 في عرض مسرحية (ساعي بريد نيرودا).

ساهمت فائزة شاويش بتأسيس فرقة المسرح عام 1966 والتي استمرت إلى عام 1972 ملبية دعوة الكاتب سعد الله ونوس والمخرج علاء الدين كوكش والفنانين هاني وأسامة الروماني ولينا باتع لهذه الفرقة.

http://syriagate.com/2738/%D9%81%D8%A7%D9%8A%D8%B2%D8%A9%20%D8%B4%D8%A7%D9%88%D9%8A%D8%B4

فرج في مصر وعبد الكريم برشيد في المغرب، وعز الدين المدني في تونس ويسري الجندي وأبو العلا السلاموني في مصر، ونادر عمران في الأردن، و محمد العثيم في السعودية وسعد الله ونوس في سوريا. بالإجمال لم يسلم كاتب مسرحي عربي من داء التراث"[7]

إنّ سعد الله ونوس المساهمَ بشكل فعّال في محاولات تحديث مجتمعه عن طريق تفعيل دور المسرح والاستمرار في تطوير آليات عمله، توقف عام 1977عن الكتابة المسرحية وصمت، مما يجعل المرء يقف أمام سؤال لماذا حدث هذا التوقّف؟ وهل يدلّ على عجز في التجربة ذاتها أم لأسباب من خارجها؟

للوقوف على أجوبة لابدّ، في البدء، من التنقيب في عمق المشكلة المتأصلة ببنية المجتمع، والذي يقود لإلقاء نظرة على بدايات الحداثة العربية وفعاليتها والكشف عن مدى نجاحها في اختراق بنية التخلف المتقوقعة على ذاتها.

obeikandl.com

نظرة أولية على الحداثة العربية

حتّى نتمكن من معرفة طبيعة التحولات المسرحية في تاريخ **المسرح العربي*** التي بدأت في أواسط الستينيات وانتهت في أواسط الثمانينيات من القرن الماضي، لابد أن نلقي نظرة على بدايات النهضة العربية ثمّ **الحداثة** Modernization وملامحهما منذ بداية القرن التاسع عشر مروراً بعشرينيات القرن العشرين، إذ يُلمح في التصورات الذهنية عند بعض النهضويين والحداثيين، الواردة في مؤلفاتهم مرتكزات تهدف إلى اللحاق بركب الحداثة الكونية التي بدأت بالظهور لدى الغرب منذ القرن السابع عشر، وقد قامت بعض تلك التصورات الحداثية على أسس القطيعة المعرفية مع المرجعية القديمة.

لقد حاول بعض الحداثيين العرب والإسلاميين في عشرينيات القرن العشرين تأسيس رؤى ومعايير جديدة لمعظم مناحي الحياة تختلف عن معايير ومواضيع نهضويي عصر الإحياء في القرن التاسع عشر حيث استحضر رواده جوانب مضيئة من التراث، وحاولوا محاكاتها، أو تقليدها ليحفظوا الذات التراثية سالمة من التموضع ضمن سياق التجديد، وليبددوا مخاوفهم من تصدعها، إن أهم من يمثّل عصر الإحياء العربي كان أحمد شوقي الذي تمكّن أن يكون رمزاً للمدرسية الاتباعية على صعيد الشعر حيث التزامه بقواعد الشعر العربي القديم، وأيضاً عبى صعيد المسرح الذي كان الحوار في نصوصه المسرحية شعراً ملتزماً بوحدة البيت والوزن والقافية، تقليداً لعصر الإحياء الأوروبي. ومن الذين يذكرون في هذا المجال **جمال الدين الأفغاني** (1893– 1897م) الذي دفعه حرصه على بقاء الإسلام ببهاء عصوره الماضية أن يهاجم المسلمين الذين استسلموا

---

* **المسرح العربي:** يؤرخ للمسرح العربي ابتداء من تجربة مارون النقاش في عام 1848، حيث قام بعرض أول عرض مسرحي عربي في بيروت، ومن المعروف أن فن المسرح انتقل إلى العرب بعد حملة نابليون الفرنسية على مصر عام 1798عن طريق الغربيين الذين بدأوا يتوافدون إلى البلدان العربية، وعن طريق العرب الذين سافروا إلى بلدان الغرب، وقد مرّ المسرح العربي بتجارب عديدة، ولعل التجارب التي قدمت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في مصر من أهمها، ولكن نجد ان حصل بعض الخمول في محاولات تعريب فن المسرح في أوائل القرن العشرين إبان الاستعمار الأوروبي للبلاد العربية، ثم نهض من جديد في منتصف ستينيات القرن الماضي حيث طمح روّاده في استحضار التراث الشعبي العربي باستدعائهم حكايات ألف ليلة وليلة والسير الشعبية وتقنيات فنية كالحكواتي والسامر والمقهى وغيرها بغية التميّز الثقافي العربي، ومن الجدير بالذكر أنّ بعض النقاد المسرحيين يعدّدون ملامح وجذور للمسرح في التاريخ العربي قبل الاتصال بالغرب، كالمسرح في حفل الزواج، وخيال الظل، ويوم عاشوراء، والطقوس الكنسية في الكنائس. (عبد المعطي شعراوي، المسرح المصري المعاصر(الهيئة المصرية للكتاب، 1986) ص19. و(مجموعة من الكتاب، كتاب العربي، المسرح العربي بين النقل والتأصيل(الكويت، الكتاب 18، يناير، 1988). ص176

للغرب بعد مؤتمر برلين عام 1878م فخاطبهم قائلاً: " أنرضى ونحن المؤمنون، وقد كانت لنا الكلمة العليا أن تضرب علينا الذلة والمسكنة؟ أو أن يستبد في ديارنا وأموالنا من لايذهب مذهبنا، ولا يرد مشربنا، ولا يحترم شريعتنا، ولا يرقب فينا ذمة؟ بل أكبر همّه أن يسوق علينا جيوش الفناء حتى يخلي منّا أوطاننا ويستخلف فيها بعدنا أبناء جلدته.."[*] ويذكر أيضاً **محمد بيرم االخامس** (1840- 1889م)، و **عبد الرحمن الكواكبي** (1854 – 1902م) صاحب كتابي" **أم القرى**" و" **طبائع الاستبداد**" والكثيرون من دعاة النهضة والتحديث، ومن أبرزهم **سلامة موسى** (1887- 1958م) وهاهو في معرض فهمه للحداثة يسوق في كتابه ما النهضة؟ "إنّ أسوأ ما أخشاه أن ننتصر على المستعمرين ونطردهم، وأن ننتصر على المستغلين ونخضعهم، ثم نعجز عن أن نهزم القرون الوسطى في حياتنا، ونعود إلى دعوة: عودوا إلى القدماء"[8] وفي كتابه يعرض بأسلوب بسيط وشيّق للقرون الوسطى وثقافتها المتخلفة، ويوضّح عملية التاثير والتأثر الحاصل في الثقافة الإنسانية، ولاسيما العربية في الغرب، كما يعرض لأصل النزعة العلمية وعلاقتها باللغة، ويدافع عن طبيعة الحضارة الأوروربية، ثمّ يصل إلى نتيجة مفادها: "إن الذهن العربي في حاجة إلى أن يتغيّر. أي إلى أن يتطور"[9].

في كتاب "**الأيام**" الذي صدر عام 1926م انتقل **طه حسين** (1889- 1973م) بشكل جذري من إنسان خاضع لمعايير تفرُض عليه إلى خالق للمعايير الجديدة المستمدة من انشقاقه عن الجماعة المنغلقة، ومنذ صفحات الكتاب الأولى نجده توّاقاً للانعتاق والتحرر من البيت وأنّه "يحسد الأرانب التي تتخطّى السياج وثباً من فوق، أو انسياباً بين قصبه..." من هذا البيت المسكون بـ "عفاريت كثيرة تملأ أرجاءه ونواحيه..." [10] ثم يدلي بنقده للمجتمع الأبوي الذي يجعل من الأولاد أداة بيد أسرهم ويقول: "...وأنّ الأبوّة والأمومة لا تعصم الأب والأم من الكذب والعبث والخداع"[11]

ويعتبر كتاب الأيام سيرة ذاتية لطه حسين، وهو تجديدٌ في فن السيرة، تمكّن من خلاله أن يسرّب مواقفه المناهضة لبنية الانغلاق التي يتسم بها مجتمعه، وأن يكشف عن تحفّزه المبكّر للانعتاق والتحرر، واستحقّ بجدارة ان يكون علماً من معالم الحداثة العربية.

---

[*] **جمال الدين الأفغاني**(1839- 1897) من العقول الشرقية الواسعة الاطلاع على الثقافات الإنسانية واللغات الانكليزية والفرنسية والروسية والتركية والفارسية والأفغانية والعربية، كانت غايته إنهاض المسلمين وتوجيههم للوقوف بمواجهة المستعمر الذي فجّر نزاعات طائفية وقبلية. رشيد الذوّادي، رواد الاصلاح (الهيئة المصرية للكتاب: القاهرة، مكتبة الأسرة، 2002) ص91.

وفي هذا الصدد يقول **محمود نسيم** (1955 –)"... وفي كتاب الأيام صورٌ مختلفة ولقطاتٌ دالّة، وموحية، تعكس كلّها تلك الرحلة العقلية والحياتية في الخروج عن الجماعات المغلقة أو شيوخ الأعمدة، وكانت علامات الانتقال هي مغادرة الأزهر إلى الجامعة، ومفارقة أحياء القاهرة إلى فرنسا، وكسر انغلاق الجماعة ويقين المعرفة إلى عوالم منفتحة ومنطوية على الشكّ والتساؤل والبحث."[12] وفي سيرة الأيام نجد تمجيداً للقيم الجديدة، التي أدركها طه حسين باتصاله بالحضارة الأوروبية، ولعل زواجه من امرأة فرنسية أعانه في الخروج من قوقعة مجتمعية منغلقة على ذاتها حيث يقول، هو نفسه، عنها: "حين خطب قرينته فأخرجته من عادات كثيرة كان قد ألفها"[13] ولابدّ أنّها تمكنت من غمره بالحب والحنان والذي يمثّل وجهاً آخراً لتمثّله القيم الحضارية الجديدة.

كما أنّ سعدالله ونوس أشار إلى نقاط حدّدت العلاقات الأساسية في حداثية طه حسين فيكتب: ".. حيث نقل **طه حسين** النظرة إلى التراث من الحيّز اللاهوتي الذي يقدّس الماضي، ويسمو به عن النقد والمساءلة إلى الحيّز التاريخي الذي يرى الماضي صيرورة موضوعية ينبغي أن تخضع لمناهج التحليل والنقد.."[14]. وهاهو **طه حسين** يصف أهل الريف وقتئذ "... كانت لهم عقلية خاصة، فيها سذاجة وتصوّف وغفلة وكان أكبر الأثر في تكوين هذه العقلية لأهل الطريق"[15] ونتابع مع **محمود نسيم** الذي يكتب عن **طه حسين** أنّه: "هاجم وبعنف ساخر مناهج الأزهر التعليمية، وجهل شيوخه، ومواقفه من الثقافة العصرية، وبنيته العقلية المتخلفة، وكان في كل ذلك يغذي طموحاً إلى فصل الدين عن الدولة، وإلى سيادة العلمانية في البلاد العربية." [16] كما أن **طه حسين** ربط بين الثقافة الاسلامية والثقافة اليونانية، وتحدث عن التأثيرات المتبادلة، والتي تجعل شعوبنا مهيئة لإعادة التجربة من دون خوف أو خجل من هويتها، وأكّد على وحدة الثقافة الإنسانية. كما أدرك أنّ: "لا عقلانية دون العلم وتحديث العقل. ولا يمكن أن يزدهر العلم ويتجدد العقل دون الحرية"[17].

وفي ذات العام 1926 صدر كتاب د. طه حسين الإشكالي " في الشعر الجاهلي" الذي زعزع فيه النموذج السلطوي الأبوي في ميدان الأدب حيث قال فيه: "... يجب ألاّ نتقيد بشئ ولا نذعن لشئ ألاّ مناهج البحث العلمي الصحيح، ذلك أنّا إذا لم ننس قوميتنا وديننا وما يتصل بهما فسنضطر إلى المحاباة وإرضاء العواطف، وسنغلّ عقولنا بما يلائم هذه القومية وهذا الدين، وهل فعل القدماء غير هذا؟ وهل أفسد علم القدماء شئ غير هذا؟"[18] كما يقول في معرض مواقف الناس والسلطة من الأفكار العلمية التي يمثلها:"... وأنا لا أكاد أعرض لواحد من هذه الأديان حتّى أجد مقاومة الأفراد ثمّ الجماعات، ثمّ مقاومة الدولة نفسها تمثّلها النيابة والقضاء"[19].

النموذج الآخر والذي يعتبر ركناً من أركان الحداثة هو جبران خليل جبران(1883-1931م) الذي تحدّث عن أهمية الرؤية المغايرة للمألوف، والتي قد تتحول بصاحبها ليصبح منبوذاً، ثمّ يفضي به الأمر لحالة من الجنون وسط أحوال الزيف لدينا، وقد صوّر جبران الناس في مجتمعات التخلف والقهر، كمن يرتدي البراقع على وجهه، والتي من خلالها يظهر للمجتمع سلوكاً مغايراً لحقيقته، وعندما تسقط براقعه عن وجهه، ويظهر على حقيقته فإنّه يتحول إلى مجنون. جبران الذي يرى: "فكر الإنسان، دون روحه، يخضع للشرائع التي يسنّها الإنسان "[20]، إنّه **جبران** الذي لم يتورع من جعل خليل الكافر يشيِّد مجتمع الإيمان الحقيقي، أعاد أيضاً صياغة كتاب الأناجيل في كتابه **يسوع ابن الإنسان** وكتاب **النبي** ليعارض فكر الكنيسة المتخلّف، وليقطع مع المرجعية الدينية، إنّه جبران الذي يقول: "لايكسر الشرائع البشرية إلاّ اثنان: المجنون والعبقري، وكلاهما أقرب الناس إلى الله"[21].

والأمثلة كثيرة على روّاد الحداثة يذكر منهم **قاسم أمين** (1863- 1908م) الذي دعا إلى الحرية، وكان من أبرز محرري المرأة الشرقية، وطالب بإلغاء تعدّد الزوجات، وإلى تخليص النساء من عبء الحجاب، ويذكر **علي عبد الرازق**(1888 - 1966م) الذي أصدر كتابه "الإسلام وأصول الحكم" في عام 1925م وانتقد فيه الخلافة ودور الدين في الدنيا من الوجهة الدينية، كما أكّد على أنّ الإنسان هو الذي يملك موروثه، وليس الموروث هو مالك للإنسان، ولذلك طرح إحالة التراث إلى موضوع للبحث العلمي، وحقّ إعادة النظر فيما اكتسب صفة القداسة وحق نزع الأوهام والأسطرة عن المقدس، وحق سيادة السؤال بغية البحث عن أجوبة، وأيضاً **أحمد لطفي السيد** (1873- 1963م) الذي لُقّب بأستاذ الأجيال، وكثيرون غيرهم من دعاة **الحداثة**.

إن الحداثيين، منذ بداية القرن العشرين، رفضوا تقسيم العالم إلى روحي ومادي، بل عملوا على توحيد العقل والحلم، والذات والموضوع، والفني والسياسي، والجمالي والتواصلي، ومن هنا فإن **سعد الله ونوس** اعتدّ بتجربة المسرحيين الأوائل باعتبارهم جزءاً فاعلاً في مجريات النهضة ومقتضيات الحداثة العربية حينذاك، و يقول بما يتعلق بالمحاولات المسرحية الأولى "... فنهاية القرن التاسع عشر هي بالذات بداية **النهضة العربية**، وقمة تحلّل الدولة العثمانية. ولا ريب، أن قيام المسرح هو في جوهره جزء من تلك النهضة التي أثّرت وتأثّرت بالأوضاع آنذاك"[22].

ويبدو أن روّاد الحداثة في المجتمع العربي عانوا الكثير من تخلف البنى المجتمعية وانغلاقها على معايير مستمدة من **تاريخ قروسطي** كانت لازالت سائدة في عصر النهضة (إحياء

التراث)، كماعانوا أيضاً من قهر وفساد السلطات السياسية السائدة والمتحالفة مع سلطات اجتماعية ودينية، والتي تمكنت من الحكم بالتعاون مع الاستعمار الغربي.

إنّ حالة التخلف المترافقة بالقهر التي لفظت **مفاهيم الحداثة، كالمواطنة والعقلانية والديمقراطية** عن البنية المجتمعية لعبت الدور الأساس بانعزال الإبداع العربي بشكل عام عن محيطه، وقذفته خارج وظيفته التغييرية.

وإذا تقدمنا زمنياً لما بعد **الحرب العالمية الثانية** سنجد ما هو أدهى، فقد انقسمت سلطات النظم السياسية العربية و**تيارات الفكر السياسي العربي** بين دول ارتضت بموقعها الهامشي والضعيف في النظام الرأسمالي، ودول رفعت شعارات شعبوية مستمدة من تيار **الفكر القومي الاشتراكي** متراوحة في ولائها بين **النظام الشيوعي**، الذي انهار فيما بعد، والذي كان قد أنتج أعتى الديكتاتوريات الرهيبة على مرّ التاريخ، والجانب المعتم من **النظام الرأسمالي العالمي** الذي ساند الأقليات الأثنية والطائفية ومكّنها من الحكم، لتحمي مصالحه، وليبقى سواد الشعب والأكثرية الساحقة من أبناء الوطن تتخبط في فقرها وقهرها وجهلها.

إن التحول الاجتماعي والاقتصادي الذي عمّ البلاد العربية من موقعها الطرفي في النظام الدولي الذي يسرع الخطى باتجاه التقدم الحضاري كان متخلفاً عن الرؤى الحداثية التي بقيت أسيرة أذهان أصحابها وقد أدّى ذلك إلى أزمة رافقت الفكر والإبداع الحداثيين، حيث إنّ تحوّلاً معرفياً متسارعاً قد ظهر على السطح وسط الحالة الثقافية، ولكن لم يوازيه تحولاً اجتماعياً مماثلاً، مما جعل الأفكار والنصوص الفنية والبحوث الحداثية بناء يبدو وكأنّه في الفراغ، وما حصل مع **طه حسين** وبحوثه التجديدية في عشرينيات القرن الماضي، مثالٌ واضحٌ على ما حدث.

إن هذه اللمحات المتعلقة **بالحداثة** والحداثيين وتقهقر أفكارهم ورؤاهم، والتي أشار إليها الدراسة تضعنا على عتبة المعرفة لأحوال وظروف **هزيمة 5 حزيران عام 1967**م وأسبابها الكامنة والمتغلغلة في بنية مجتمعنا، والتي تضافرت مع أخرى خارجية تتعلق بانتشار **الاستعمار الغربي**، وبروز ووضوح أطماعه وجشعه للهيمنة على ثروات الأمم المتخلفة، وليجعلها أسواقاً لتصريف بضائعه المصنّعة، وليملي على شعوبها قيمه الثقافية والأخلاقية معتمداً على أنظمة حكم في السلطة ارتضى المتنفذون فيها، على انفسهم، التبعية والخنوع لإرادته، فسهرت على تحقيق مصالحه مقابل أنه دعّم بقاءها ورسّخ وجودها في سلطة الحكم، من دون أن تولي هذه السلطات أيّة أهمية لتحرر شعوبها وتحرير أوطانها، وبذلك لم تسع على درب التقدم والعدالة لمجتمعاتها.

لقد تركت هذه السلطات شعوبها في حالة مُزرية تتخبط في **التخلف والقهر**، فكانت هزيمة 5حزيران عام 1967 التي كشفت عن احوال العجز، وعن مكامن تعثر التحديث الذي بشّر به

الروّاد، ونكوص المشروع النهضوي العربي برمته. كما كشفت، أيضاً، عن عجز وضحالة التيارات الفكرية والسياسية العربية التي تشكّلت وتطورت في سياق محاولات الشعوب العربية للثورة والتغيير على درب الحرية. هذه التيارات التي كانت تمتلك أوهاماً عن الحداثة وليس وعياً فاعلاً لها ضمن سياقها الزماني والمكاني، أوهام آلت إلى وقوف تلك التيارات على ضفتين متقابلتين غير تاريخيتين، بل مضلّلتين؛ ضفة اللجوء إلى الماضي واستحضاره لمعالجة الراهن، وقد رفض هذا الفريق شروط الحضارة الحديثة، وفريق الضفة الأخرى الذي تنكّر للماضي ولجأ إلى الحضارة الأوروبية الحديثة مستقياً أوهامه عن الحداثة من الاستعمار الغربي، وبهذا يقول **برهان غليون**(1945-) "لابد من الكشف عن أسباب هذه القطيعة المأساوية العميقة التي تجعل من رفض الذات شرطاً لقبول الحضارة أو توطينها، ومن إنكار هذه الحضارة شرطاً لتأكيد الذات" [23]

على الرغم أن الاستعمار الغربي كان عدوانياً بحق شعوبنا وجوبه بقوة من جماهير لاترتضي عن هويتها بديلاً، فإنّه لعب دوراً تنويرياً من خلال الصدمة الحضارية التي خلخلت كيان الجماعات والأفراد وأبنيتها المجتمعية، منذ حملة **نابليون بونابرت**(1769- 1821م) الفرنسية عام 1798م على مصر، وإن كان، هذا الغرب في النهاية، ليس بريئاً في سياساته الخبيثة إذ، إضافة إلى استغلاله للثروات القومية، مكّن الأقليات في الحكم كما ذكرنا، وأيقظ **الولاءات الأولية** (عشائرية أو طائفية أو إثنية أو قبلية..) في سياساته منذ أن حلّ مستعمراً في بلادنا لتبقى هذه الولاءات قنابل موقوتة يفجّرها متى شاء حماية لمصالحه النفعية.

إنّ **تيارات الفكر السياسي العربي** (إسلامية أو ليبرالية أو قومية أو اشتراكية أو شيوعية) المتنوعة والمتعارضة فيما بينها، كانت تبحث عن مبررات نظرية مستمدة من تقديس السلف الصالح وفكر الأقدمين لرفض **الحداثة**، أو تستعير مفاهيم جاهزة من حضارة الغرب للدفاع عنها، ولتجد فيها مبرراً نظرياً لوجودها، من دون الارتكاز لسبر وفهم راهن الشعب ومآسيه، ودراسة آليات عمل البنيات المجتمعية فيه بهدف وضع أسس علمية تستند للواقع ولاجتراح حلولٍ لمشاكله ومآسيه، وبهذا كانت تيارات الفكر السياسي العربي تبحث عن مرجعية نظرية قديمة أو حديثة لتبرر موقفها من الحداثة، إن كان إيجابياً أو سلبياً، وهذا يتنافى مع مفهوم وفعل الحداثة ذاتها التي تقتضي فعلاً داخلياً للسباق مع الزمن والعيش بالمستقبل، ومن جهة أُخرى، كانوا يبحثون عن آليات لتحديد مسارها وفعاليتها، وتحديداً عند مدّعي الحداثة منهم، وهذا يتنافى، أيضاً، مع صيرورة الحداثة ذاتها التي لا يمكن أن تفهم وفق قوانين تؤدي إلى نظرية محدّدة، بل لابد من التعاطي معها من خلال معالم تنبثق من ذاتها ضمن بيئتها المجتمعية، ثمّ يُحدِّد دربَها منطلقٌ إيديولوجي يفُرز من خلال فعاليتها التجديدية المتساوقة والمسايرة للراهن على أرض الواقع. إن هذه

الكيفية بالتعاطي مع مفهوم الحداثة أدّت إلى بقاء الغرب ومفاهيمه وسياساته حاضراً في معظم الكتابات العربية منذ عودة البعثات التي أوفدها **محمد علي** (1769 – 1849م)، والذي حكم مصر بين عامي 1805 و1848م، إلى فرنسا، وحتّى انكشاف نكوصها على أثر هزيمة 5 حزيران عام 1967م.

وبعيداً عن الشروحات فإن محاولات اليقظة العربية منذ حكم **محمد علي** تمّت في أطر نخبوية، مستبعدة الجماهير منها، منتظرة قيام النخب الحاكمة بتبني النهضة وتنفيذها على أرض الواقع، إن تعويل هذه المحاولات على نخب بمن فيهم سلطة الدولة لتنفيذ عملية التغيير كان سبباً رئيسياً من أسباب فشل الحداثة العربية، ويقول **محمود نسيم** بهذا الصدد: "الاعتماد على النخبة الحاكمة هو علّة فشل الحداثة في استئصال سمات الرعوية من الشخصية العربية، واستنباط ملامح المواطنة فيها"[24]

ومن موقع الأوهام والتضليل الحداثي والسلفي اللذين أصابا تيارات الفكر السياسي العربي، سنجد أنّ الكاتب أو المبدع سيغالب أخطاراً جمّة عند محاولته امتلاك الوعي العميق لمعنى الحداثة بغية تجاوز أوهام الفكر السياسي "إذ إنّه يمكن أن يخلط بين الوظيفة السياسية لرؤاه الاجتماعية وبين الوظيفة الإبداعية، وهذا يعني أنّ عليه أن يدرك الطبيعة الخاصة لعمله، ولكن دون أن ينسى أن كلّ وظيفة من هاتين الوظيفتين تضيء الأخرى في الوقت نفسه"[25]

إنّ عملية الإبداع ترتبط بوعي الكاتب لوجوده الإنساني المتعلق بالتاريخ والزمان والمكان، وبقدرته على نقد التراث وبالطاقات التي يحملها في مكوّنه المبدع ليخلق من اللّغة وأساليب التعبير الأخرى كائناً فاعلاً في صياغة اللحظة الحاضرة كمرتكز للمستقبل، وفي تكوين وجعل المتلقين نماذج بشرية حرّة كريمة.

في عام 1967م وقعت هزيمة 5حزيران، وانهزمت الجيوش العربية وحكّامها، وطفا على سطح الواقع المرير هشاشة بنية مجتمعية متخلفة ومقهورة، وأثبتت هذه الهزيمة أننا لم نرتق بمحاولات النهوض العربي لمستوى الحدود الدنيا لتحديث المجتمع ودمقرطته وتحرير الأوطان وتوحيدها، ولم نتمكن من الوصول إلى طريق يمكّننا من اللحاق بركب الحضارة المعاصرة وبهذا فإنّ العربي "أخفق في ايجاد الموازنة المطلوبة بين طموحاته وواقعه الفعلي حتّى يحدّد مكانة معقولة له في العالم ويتصالح مع التاريخ"[26]

وبذلك فإن الباحث يقف إلى جانب الذين استنتجوا عدم تكوّن **تيار وعي*** مجتمعي، ينتقل بالمجتمع والوطن من حالة تفتت و تشرذم بفعل **الولاءات الأولية** الاجتماعية إلى حال وحدة وطنية ومجتمعية ضمن دولة مدنية تحفظ حقّ المواطنة والوطن، بل بقيت آراء التجديد والتحديث تبجحاً تتغنّى بها الفئة المثقفة من دون أن تتجسّد في سلوك الداعين إليها.

من زاوية أخرى، وعلى الصعيد العالمي، نرى أن تاريخ **حركات الحداثة** اقترنت بعمليتي الهدم والبناء، مترافقتين بانتشار الفوضى والخلخلة في علاقات البشر مع الخطابات والأشياء وزعزعة القيم، ثمّ البدء بعملية ضبط لقيم جديدة، ولهذا السبب نجد في ستينيات القرن الماضي ظهر لدى الغرب" تيارات فلسفية وعملية تدعو إلى نقد الحداثة وتفكيك عقلانيتها وإعادة النظر في قدرة العقل ومعاني الكلمات والأشياء. وقد نعتت هذه التيارات بأنّها تمثّل" **ما بعد الحداثة**"* والسبب في ذلك أنّ "المعرفة تغيّر موقعها في الوقت نفسه الذي تدخل فيه المجتمعات إلى العصر ما بعد الصناعي والثقافات إلى **ما بعد حداثي**" [27] ومن تغيّر المواقع المتسارعة للمجتمعات والمعرفة، أصبحت المفاهيم عن **اللغة والخطاب** وعن كل الأشياء تخضع للشكّ والنقد والتأويل.

---

* **تيار الوعي:** Stream-of consciousness يستخدم هذا المصطلح لوصف النشاط العقلي المستمر للإنسان، وهذا النشاط يكون متدفقاً في اتجاهات عديدة من دون نظام محدّد، أو أيّ موضوع واحد، وقد أخذ منحى آخراً عندما وصف بأنه العلاقة بين مخزون العقل من المعلومات والأحاسيس والذكريات وبين مايرد إليه من الحواس في كلّ لحظة، وكيف تتفاعل عناصر المخزون، وعناصر المكتسبات الجديدة على شكل سلوك حياتي. سامي خشبة، مصطلحات فكرية(الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، مكتبة 1997الأسرة) ص87.

* **مابعد الحداثة:** تمتد منذ أواخر الستينيات وحتى اوائل التسعينيات من القرن الماضي، ويقصد بها النظريات والتيارات والمدارس الفلسفية والفكرية والأدبية والنقدية والفنية التي ظهرت ما بعد الحداثة البنيوية والسيميائية واللسانية. وقد جاءت مابعد الحداثة لتقويض الميتافيزيقا الغربية، وتحطيم المقولات المركزية التي هيمنت قديما وحديثا على الفكر الغربي، كاللغة، والهوية، والأصل، والصوت، والعقل... وقد استخدمت في ذلك آليات التشتيت والتشكيك والاختلاف والتغريب، وتقترن مابعد الحداثة بفلسفة الفوضى والعدمية والتفكيك واللامعنى واللانظام. وتتميز نظرياتهاعن الحداثة السابقة بقوة التحرر من قيود التمركز، والانفكاك عن التقليد والعادات والقيم وكل ماهو متعارف عليه في الحاضر، وممارسة كتابة الاختلاف والهدم والتشريح، والانفتاح على الغير عبر الحوار والتفاعل والتناص، ومحاربة لغة البنية الواحدة والانغلاق والانطواء، مع فضح المؤسسات الغربية المهيمنة، وتعرية الإيديولوجيا البيضاء، والاهتمام بالمدنس والهامشي والغريب والمتخيل والمختلف، والعناية بالعرق، واللون، والجنس، والأنوثة، وخطاب مابعد الاستعمار.

عن الإنترنت، http://www.hurriyatsudan.com/?p=107808

الستينيات والسبعينيات في القرن العشرين
ومظاهر النكوص في ملامح الحداثة العربية

وسط التخبط الاجتماعي والسياسي الذي بدأ في الستينيات من القرن الماضي على الصعيد الكوني، ظهرت ملامح تغيّر في **الخطاب الأدبي والنقدي والثقافي** بشكل عام وطالت جميع الأمم والشعوب، كان مصدرها الاحتفاء بالرؤى المغايرة والكشف عن النسيج الاجتماعي المستجد في المجتمعات الإنسانية، ويبدو أن واقعنا العربي لم يكن بمنأى عن هذه المتغيرات.

ومن أهمّ مظاهر الجّدة على ساحة الثقافة العربية حينذاك السعيُّ لاستحضار **التراث** من ماضي الأمة الذي بدا وكأنّه هويةٌ للشعوب الطامحة للتغيير والثورة وتبيان الاختلاف والمغايرة عن حضارة الغرب، هذا التراث الذي دعا الحداثيون العرب للانفصال عنه، موجّهين خطابهم لكلّ راغب بالسير على دروب الحداثة، مما جعل أفكار الحداثة العربية حينذاك في حال من التوتر والارتباك بين استخدام التراث وتجاوزه، وبدا ذلك واضحاً عندما اصطدم الحداثيون العرب بالموقف من النموذج الغربي الذي يحاولون أن يتمثلوه ويتماهوا معه، وفي ذات اللحظة يرغبون في تجاوزه. والمثال على ما ذكرناه مسرحيات سعد الله ونوس في مرحلته الإبداعية الثانية التي تقوم الأطروحة بقراءتها ودراستها، والتي توخّى ونوس فيها الصيغة التراثية كهوية ممكنة من موقع الأمة كجماعة متجانسة في التاريخ وتطمح لوحدتها في الحاضر. لذلك وجدناه معتمداً على كتاب ألف ليلة وليلة وسيرة الظاهر بيبرس، وغيرهما من التراث ليستمد منه الحكايات والتيمات والشخوص القريبة من الواقع الاجتماعي المعيش، محاولاً بعث هوية مسرحية عربية، هادفاً إلى التوحد مع المتلقي وموجّهاً لوعيه الذاتي والموضوعي وداعياً له للتغيير والثورة.

لقد أفضت تجربته هذه إلى تناقضات، فتراجع عنها في عام 1977م ليعود من جديد في التسعينيات من القرن الماضي، مغيّراً من رؤاه السابقة بعد توقّف عن الكتابة دام اكثر من اثني عشر عاماً، ولينتج نصوصاً مسرحية مغايرة عن نتاجه السابق منذ عام 1989 " وليشهد إنتاجه المتواتر طيلة فترة التسعينيات مشروعاً مختلفاً بشكل جذري يتقصّى الشخصي، والخاص، والملتبس، بل والمحرّم في العلاقات والأزمنة والتواريخ، مقترباً بذلك من **النموذج الغربي**"[28]

ولعلّ الظروف التاريخية محلياً وإقليمياً وعالمياً ومستجداتها التي تمّت الإشارة إلى بعض ملامحها في هذه الأطروحة، والتي كانت قد توضّحت معالمها في ستينيات القرن الماضي هي التي هيّأت لوقوع هزيمة 5 حزيران 1967م التي مثّلت بداية المسار الفعلي لنكوص أفكار

التحديث ومحاولات النهضة العربية، كما جسّدت لحظة انكسار الشعوب العربية التي حاولت اللحاق بركب **الحضارة الإنسانية** منذ القرن التاسع عشر من دون أن تحقّق نجاحاً يذكر.

على الرغم مما ذكر فإنّه برزت تحولات هامّة على الصعيد الثقافي بشكل عام وعلى صعيد المسرح بشكل خاصّ، إذ ساهم **روّاد** المسرح السياسي العربي في الإجابة عن سؤال **الهوية،** وبحثوا في إشكالية العلاقة بين **الأصالة والحداثة،** كما طمح هؤلاء الروّاد أن يلعبوا دوراً فاعلاً في معالجة الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي حينذاك للخروج من النفق المظلم الذي خيّم على الشعوب العربية، وجعلها تعيش حالة من البؤس والقهر والتخلف.

من أهمّ المحاولات الجادة في سياق الخروج من النفق المظلم كان رواد " مسرح التسييس والتراث " في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي الذين هدفوا إلى تعريب الفن المسرحي، واستزراعه في صحرائنا العربية، ليكون له طابعه الخاص ونكهته المميزة، وذلك عبر استلهام الفنون الشعبية المرتجلة، **كالحلقة*** **والأراجوز*** **والسامر*** **والحكواتي***، والاستفادة من أمكنة التجمعات **كالمقهى والدوّار والديوان،** والاستعانة بالتراث الشعبي باستدعاء **الحكايات وسير الأبطال الشعبيين** المتوارثة شفاهياً والمدوّن منها، لتقريب المسرح من أذواق المتلقين، وبالتالي لاستخدامه كوسيلة للتثقيف ولتعريف الناس بأحوالهم البائسة ودفعهم باتجاه الثورة والتغيير.

---

* **مسرح الحلقة:** استمد من تراث المغرب الأدبي، وهو شكل مسرحي يقوم على تجمع لعشرات من المتفرجين البسطاء على شكل حلقة يدور في وسطها التمثيل. انظر: علي الراعي، مسرح الشعب (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006) ص 20.

* **الأراجوز:** أو خيال الظلّ: شكل من أشكال الفرجة له طابع درامي، تمثّل الشخصيات فيه دمى تتحرك من وراء ستارة بيضاء شفّافة يسلط عليها من الخلف فيرى المتفرجون ظلالها مما يفسر التسمية، والشخوص المستعملة في هذه العروض هي مجموعة من الأشكال المسطحة مصنوعة من الجلد أو من الورق الملون ومفرّغة تمثّل كائنات إنسانية أو حيوانية. حنان قصاب حسن وماري الياس، م.س، ص189

* **السامر:** نوع من العرض المفتوح يساهم فيه أبناء القرية بعد انتهائهم من يوم عمل، وخاصة في الصيف أيام الحصاد، له طابع الارتجال، وهو يعالج أحداثاً من الحياة اليومية ويتهكم في طرحه على الأوضاع السياسية والاجتماعية، وقد اعتبر يوسف ادريس(1927– 1991) أن صيغة السامر من الممكن أن تمسرح، وتقدم نموذجاً جديداً للفرجة. ، حنان قصاب حسن وماري الياس م. س، ص245

* **الحكواتي:** فن الحكواتي معروف لدى العرب منذ قبل الإسلام وحتّى عصرنا الراهن، والحكواتي شخصية يحكي حكاية تراثية شعبية أو أسطورية في مقهى شعبي على الأغلب، ويجسدها بحركة يديه وجسده، وللحكواتي وظيفة اجتماعية ثقافية وتعليمية وترفيهية ولذلك فهو يهتم كثيراً لاهتمام السامعين. انظر: د. أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي (مركز الاسكندرية للكتاب: مصر، الإسكندرية، 1998) ص22 ومابعدها.

يعتبر **سعد الله ونوس** أحد رجالات مسرح التسييس والتراث الذي ترك بصمة واضحة ليس على تاريخ المسرح السوري فحسب، بل على مسار المسرح السياسي العربي برمته، وهو "أول مسرحي عربي يتصدى للهزيمة السياسية المعاصرة في أواخر الستينيات".[29] ومن الأوائل الذين دقّوا ناقوس الخطر لتحذير شعب يتهاوى أمام عدوّ خارجيّ خطير معاصر، هذا العدوّ الذي تمكّن من استغلال منجزات التقدم العلمي في العالم الإمبريالي المتحضّر، ولاسيما الأسلحة الفتّاكة، ليسجّل تغلبه على شعوب فقيرة، لازالت مصرّة على التمسك ببنى مجتمعاتها المتخلفة الهشّة بمنأى عن ثقافة الغرب، والتي لاتنتج سلطاتٍ وأنظمةً سياسية تتسم بالجهل والفساد والاستبداد ولذلك نجد ونوس" يعالج قضية أساسية في مسرحه هي طبيعة السلطة وآلياتها ولعبة الحكم وحالات التمسك بكل الوسائل المشروعة وغير المشروعة حتّى الموت، ويتفرع عن هذه القضية رفض كل ألوان القهر التي تنال أو تعصف بحرية الفرد أو الجماعة سواء قهر السلطة أو قهر العادات والمجتمع، وقهر التخلف والرجعية..."[30]

إنّ محاولة الروّاد الأوائل، منذ عشرينيات القرن العشرين، الذين تمّ الإشارة إلى مقتطفات من أفكار بعضهم في هذه الدراسة، تضمنت تبنيهم فكر الحداثة Modernization التحررية، ومن الممكن القول إنّ أفكارهم آلت إلى ظهور بعض مظاهر التجديد والمعاصرة في الأوساط المثقفة والميسورة من المجتمعات العربية، كما طالت جوانب عديدة من حياة الناس بظلّ حكومات وطنية لجأت إلى أصحاب عقول الحداثة لاستجلاب سياسات تحديثية، ولكنّ هذه المظاهر بدأت إرهاصاتها الواعدة بالانحسار والنكوص منذ **هزيمة 5 حزيران عام 1967**، ليحلّ محلّها بداية حداثة متأخرة مشوّهة، طغت معالمها على المجتمع والدولة، فسادت القيم المادية النفعية والعادات الاستهلاكية، وانتشرت ظواهر اللامبالاة والفساد والجهل. إنّ مظاهر هذه الحداثة المشوهة شجعتها أنظمة الحكم السياسية التي تمكنت بفعل هزيمة 1967من ترسيخ تسلّطها على البلاد والعباد بعد أن سُلّمت مقاليد السلطة السياسية تواطؤاً مع منظومة الغرب الرأسمالية.

إنّ هزيمة 5 حزيران عام 1967م حدث تاريخيّ غيّر الكثير من المفاهيم والقيم والأفكار، ووضع أهل الفكر والثقافة أمام مسؤوليات جديدة، وقد تحدّث **جورج لوكاتش** (1885 – 1971م) عن ضرورة ربط ظهور **التراجيديا*** بالتحوّل التاريخي حيث يقول "من المؤكد أنه ليس من باب

---

* **التراجيديا:** Tragedy نوع مسرحي استخدم منذ القرن الخامس قبل الميلاد في الحضارة اليونانية، واستعمل بمقابله العربي المأساة في نهاية القرن التاسع عشر مع دخول المسرح إلى العالم العربي. وقد كانت التراجيديا اليونانية بمثابة الحيّز الذي تتلاقى فيه الأفعال الإنسانية مع القدرات الإلهية، وهي مسرحية تصوّر واقعاً إنسانياً محاطاً بالشؤم ينتهي غالباً بخاتمة مأساوية، وقد عرفها أرسطو ولازال تعريفه قائماً حتّى اليوم " التراجيديا هي محاكاة فعل جليل كامل له عظم ما في كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسيم

الصدفة أن تتفق فترات **التراجيديا** العظيمة مع التغيرات التاريخية العالمية العظيمة في المجتمع الانساني"[31] ولابد أن تكون التجارب المسرحية التي قدّمها **مسرح التسييس والتراث** جزءاً من هذه التغيرات التاريخية التي حصلت وقتذاك.

من هنا نرى كيف ساهم ونوس في الانتقال لتشييد مرتكزات لمحاولته المسرحية، محاولاً إدخال حالة وعيّ جماهيريّ لمواجهة هذه الحداثة المشوّهة التي سادت مجتمعاتنا، وكادت أن تخرجنا من التاريخ، إن لم تمنع عنّا شرطنا الإنساني. إنّ ونوس: "يريد أن يصبغ مسرحه السياسي بطابع تثويري يتوجه عبره إلى جمهور متمثل في الطبقات الشعبية" [32] محاولاً أن يمنع التشوه الذي بدأت آثاره تظهر على السطح بعد هزيمة 1967، ومن موقع اليساري الثوري الذي شارك في **ثورة الطلاب عام 1968**م* في فرنسا، والمساهم في نشاطات **فصائل الثورة الفلسطينية**، فقد انحاز سياسياً إلى جانب المضطهدين والفقراء في المجتمع، هذا الموقف المنسجم مع بيئته التي ولد ونشأ فيها، حيث بقي وفيّاً في كتاباته لأصوله الطبقية المهمّشة، محاولاً أن يخلق حالة وعي جديد لدى أفرادها، ليثوروا على واقعهم المأساوي، إنّ ونوس اشتغل "على دفع المتلقي إلى حافة الفعل" [33] ويقول ونوس في هذا الصدد "يتوجّه **مسرح التسييس** إلى الطبقات الشعبية التي تتواطأ عليها القوى الحاكمة كي تظل جاهلة وغير مسيّسة، ومن هنا: كان التسييس

فيه، محاكاة تمثّل الفاعلين ولاتعتمد على القصص وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات" وعناصرها – حسب أرسطو– هي القصة والأخلاق والعبارة والفكر والمنظر والغناء أو النشيد. حنان قصاب حسن وماري الياس، المعجم المسرحي(مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997) ص 122.

*اندلعت **ثورة الطلاب في فرنسا** خلال شهر مايو 1968، حيث كان غليان الشارع الفرنسي قد بلغ مداه، بالرغم من وجود الجنرال ديجول علي قمة السلطة بكل تاريخه وشعبيته، وحاولت قوات الأمن الحيلولة دون استمرار أو انتشار المظاهرات، إلا أن كل محاولاتها فشلت، وخلال أيام كانت الثورة قد امتدت لتشمل كل فرنسا، وترددت أصداءها في أوروبا.

اعلنت الثورة أهدافاً معادية للسياسات والاتجاهات اليمينية التي كانت لها الغلبة في أوروبا حينذاك، كما كان الثوار اليساريون المتأثرون بالفكر الشيوعي واليساري الأوروبي، لا يتطلعون لحلول وسط ولا يريدون الانخراط في مساومات مع القوى الحاكمة، أو حتى المعارضة.

لقد حدّدوا أهدافاً واضحةً، وأبدوا شجاعة واستعداداً لدفع الثمن المطلوب، كما شهدت باقي الدول الأوروبية ثورات مماثلة، وإن لم تبلغ الأفق نفسه الذي وصلت إليه الثورات الفرنسية والألمانية والإنجليزية.

أصيبت حركة الحياة بالشلل، خاصة في فرنسا، طوال أسابيع الثورة التي كانت جديدة في أفكارها وأساليبها، واعتمادها بشكل أساسي علي الطلبة، وفي إصرارها علي إزاحة قوي اليمين السياسي.

ولأن الهدف يتناسب وغلبة القوي اليسارية والشيوعية في الأوساط النقابية والعمالية في فرنسا، فقد قررت النقابات العمالية الانضمام للثورة. لقد تأثر أبناء البلدان النامية في تلك الأحداث، وشارك المتواجدون في البلدان الأوروبية في فعالياتها.http://digital.ahram.org.eg/articles.aspx?Serial=744909&eid=1126

محاولة لإضفاء خيار تقدميّ على المسرح السياسي" [34] ولم يقتصر ونوس على اهتمامه بالمساهمة في خلق وعيّ اجتماعي بغية التغيير المنشود، فقد اهتمّ بالجانب الجمالي أيضاً، لأنه يتوجّه إلى جمهور "مستلب الوعي وذائقته مخرّبة ووسائله التعبيرية تزيّف وتميّع، وأن ثقافته الشعبية أيضاً تسلب ويعاد توظيفها في أعمال سلطوية تعيد انتاج الاستلاب والتخلّف"[35]، ولذلك عمل على ابتكار أشكال تواصل جديدة مع الجمهور. لقد حاول الإجابة بمسرح التسييس والتراث عن: أية سياسة؟ وكيف؟

لكننا نلاحظ توقف ونوس بعد مرحلة مسرح التسييس عن انتاج نصوص مسرحية، وبقي صامتاً منذ 1977و حتّى 1989م، ليبدأ مرحلته الأخيرة والممتدة من 1989 وحتّى 1997 تاريخ وفاته، والمعنونة ب "**التألق الفكري**" والتي قدّم فيها تجربة جديدة مغايرة لنتاجه السابق، كما ذكرنا، ترتكز على معاناة الذات، وتوقها إلى الانعتاق، ليمارس البشر فردانيتهم أحراراً ومسؤولين عن أنفسهم ومدافعين عن شرطهم الإنساني، بغية المساهمة في بناء وطن يتداعى بفعل أنظمة حكم سياسية عاجزة.

obeikandl.com

مراحل إبداع ونّوس المسرحيّ والفكريّ

إنّ الولوج في عالم ونوس المسرحي، والتفصيل في نشاطاته وابداعاته يحتاج إلى تقسيم حياته الإبداعية لمراحل زمنية ترتبط بموضوعات مسرحياته والتقنيات الفنية التي استخدمها في إنتاجها في كل مرحلة من مراحل عطائه المسرحي، كما ارتبطت عملية تقسيم نتاجه إلى مراحل زمنية بالظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية المتغيرة بتسارع ملحوظ.

مرحلة التأسيس (المسرح الذهني) "1961- 1967م":

في 28 أيلول من عام 1961 م وقع **الانفصال** بين مصر وسورية، وقد أثّر ذلك على **سعد الله ونوس** كثيراً، كان ذلك أثناء دراسته الجامعية في مصر، فأدخلته واقعة فشل أول وحدة عربية في العصر الحديث في تجربة نفسية قلقة، دفعت به إلى كتابة أولى مسرحياته وكانت طويلة وهي: " **الحياة أبداً**" في عام 1961م ولم تنشر هذه المسرحية حتّى عام 2004 م عن دار الآداب في بيروت، وموضوعها هو الشرور الشيطانية التي تقابل الخير الخالص فوق جزيرة موحشة، وفيها تصوير للصراع الأبدي بين الخير والشر. في تلك المرحلة كان لدى ونوس نزوعٌ للفكر الاشتراكي، وكان يرى فيه مخلّصاً للظلم الذي تتعرض له الطبقات المسحوقة وللاستغلال الذي تتعرض له، ومحفّزاً لتجاوز واقع الجهل والقهر، وقد ورد عن تأثره هذا " كان لتأثره بالرؤية الاشتراكية أثر بالغ الأهمية في اهتمامه بتقديم رؤى يُرى المجموع من خلالها"[36]، و هكذا فقد مال مضمون مسرحياته منذ البدايات نحو:"مزيد من العمق في تحليل الظواهر الاجتماعية، والكشف عن العلاقات المتبادلة بينها، ونحو مزيد من الالتزام بقضايا الإنسان وهمومه، والإيمان بفاعليته ودوره المهم في تغيير العالم"[37].

كما أنّه نشر مقالات في تلك المرحلة في جريدة **النصر*** الدمشقية، ومقالاً في مجلة **الآداب** اللبنانية تناول فيهم موضوع الانفصال والوحدة العربية.

أنهى دراسته في عام 1963م وعاد إلى دمشق، وفي تلك السنة كتب مسرحية " **ميدوزا تحدق في الحياة**" ومقالة عن رواية السأم لألبرتو مورافيا (1907- 1990) ونشرها في مجلة **الآداب** اللبنانية. ثمّ عمل موظفاً في وزارة الثقافة السورية، وكتب قصصاً قصيرة ومقالاتٍ نقديةً، و مسرحية " **جثة على الرصيف**" و نشر معظم ما كتبه في تلك الآونة في مجلة "**الموقف العربي**" الدمشقية، ثم كتب مسرحيتي: " **فصد الدم** " و" **مأساة بائع الدبس الفقير**".

* جريدة **"النصر"** الدمشقية لعلها تابعة للحزب القومي السوري، http://www.langue-arabe.fr/spip.php?article529

عُيّن عام 1964 مسؤولاً عن قسم النقد في **مجلة المعرفة** السورية التي تصدرها وزارة الثقافة السورية، ونشر فيها دراسات عن المسرح في مصر وعن توفيق الحكيم. ثم كلّف بمهمة تحرير وإشراف في قسم الثقافة والتحقيقات في **جريدة البعث** السورية، وقام بتجديده وتنظيمه عام 1965م. كما جمعت مسرحياته، وصدرت في كتاب مستقل تحت عنوان " **حكايا جوقة التماثيل**" عن وزارة الثقافة السورية، وضمّ الكتاب بعض المسرحيات التي كتبها قبل عام 1967.

منذ الانفصال الذي حصل بين سوريا ومصر عام 1961 وحتى عام 1966م كان ونوس قد كتب المسرحيات التالية:

1- **الحياة أبداً**، عام 1961م

2- **ميدوزا تحدق في الحياة**، عام 1962م

3- **الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا**، عام 1963م

ميدوزا والرسول، مسرحيتان تصوران الواقع النفسي اللاشعوري لدى شخوصهما، والغرائز الجنسية المكبوتة التي تظهر في سلوكهم، ارتكزت هاتان المسرحيتان على الأسطورة الإغريقية في بنيتيهما الدرامية وبما يخصّ استخدامه للأسطورة قيل عنه " لقد أخرج ونوس الأسطورة من أجوائها الخرافية، وحاول أن يصطنع لها دماً وروحاً، وأطرافاً بشرية متصارعة، فساعد في ذلك المعنى المراد، لقد أراد أن يطلّ من خلال الأسطورة القديمة على الواقع المعاصر، محاولاً تفسير ما يعتري واقعنا المعاصر من مشكلات تقلق وجوده"[38].

4- **الجراد في عام 1965:** عالج فيها "**عقدة أوديب**" ومفهوم الجريمة لدى"قابيل وهابيل"، ومنطلقها هو حلم يوسف الذي يراوده ويلحّ عليه لقتل أخيه على شكل كابوس، مترافقاً مع تحريض الزوجة الشريرة على قتل الأخ لأخيه طمعاً بالثروة والمال، إلى أن وضع يوسف الزرنيخ السام لشقيقه في الحساء فقتله، ولكنّه حصد لعنة أبويه، ثم يتلقى هجوماً من الجراد الذي ينهش جسده.

المسرحيات الثلاث المذكورة أعلاه، توحي بتأثر ونوس **بمسرح العبث***، لاسيما بـ"**يوجين يونيسكو**"(1909- 1994)، والمتتبع لمسرحيات ونوس هذه يجد ملامح واضحة في معالجته للشخوص مستنداً على عالم الأحلام، والتي ينطبق عليها رأي **د. محمد زكريا عناني** (1936 -

* **مسرح العبث:** وهو نموذج من تيارات المسرح الحديث، ثار رواده على قواعد المسرح الكلاسيكية، وذلك مابين الحرب العالمية الأولى و الحرب العالمية الثانية، ثمّ تألّق مسرح العبث في خمسينيات وستينيات القرن الماضي.
http://www.feedo.net/LifeStyle/Arts/Theatre/TheatreOfAbsurd.htm

) الذي يقول "مسرح اللامعقول أو العبث يراد به إظهار ما في الحياة والشخصيات البشرية من تناقضات، كما يقصد به إظهار المفارقة بين حلم الإنسان في الحياة وواقع الحياة نفسها"[39] .

ويوضّح د. مراد حسن عباس مفهوم مسرح العبث الذي يشكّل حسب ما كتبه في كتابه (المؤثرات الجنينية في مسرح صلاح عبد الصبور) أنّه أي، مسرح العبث، ضَرَبَ عرضَ الحائط لكلّ القيّم والمسلّمات المسرحية السابقة، وأكّد أن مسرحيات العبث غالباً "ما تعكس أحلاماً وكوابيس، وإن كانت المسرحية الجيدة تعتمد على المحادثة الظريفة والحوار اللاذع، فإن هذه المسرحيات تتكوّن في الغالب من بلبلات غير مفهومة"* مستنداً على موسوعة المصطلح النقدي لعبد الواحد لؤلؤة.

5- **مأساة بائع الدبس الفقير عام 1963م**

6- جثة على الرصيف عام 1965م

مسرحيتان صوّر فيهما الفقر والاستبداد في العالم العربي، كما أضاف بعداً جديداً في مسرحية "المقهى الزجاجي" يتعلق بكيفية تعامل الحكام العرب مع صور التخلف والقهر.

7- **المقهى الزجاجي** عام 1965م: تصوّر سلوكاً عبثياً لزبائن في مقهى، بظلّ نظام قهري، لتكشف عن قيم المنحى السلفي والأصولي لدى جيل يمثله شخوص من المحافظين، وتدلّل على خلوّ حياتهم من المعاني الإنسانية، لوقوفهم بمواجهة أي تغيير مجتمعي نحو التقدم.

8- **لعبة الدبابيس** عام 1965م: شخصية البيشاني وصديقه التابعي، يمثّلان الأيادي الخفية التي تقوم بمديح ونفخ أصحاب السلطة المغرورين، وهما يستمتعان بهذا العمل من خلف الستار، إلى أن يأتي جيل آخر و تبدأ عملية النفخ من جديد، وهكذا تتكرر العملية، وتبدو أنها متواصلة دون انقطاع.

9- **فصد الدم** عام 1966م: تدعو إلى التخلص من السلبية واللامبالاة، بغية المشاركة في صنع الحدث وتغيير الواقع نحو الأفضل، متناولة القضية الفلسطينية من موقع الفرد، لا من موقع الجماعة، لذلك صنفت أنها عبثية.

* عن كتاب د. مراد حسن عباس، المؤثرات الأجنبية في مسرح صلاح عبد الصبور (الهيئة العامة لقصور الثقافة: فرع ثقافة الاسكندرية، سلسلة آماد، 2002) ص67.

obeikandl.com

10- **عندما يلعب الرجال** عام 1965م: ممارسات عبثية لجماعة من النساء والرجال تفضي إلى خسارات فادحة، وقد بدت المسرحية متأثرة بمسرح العبث، وإن خرجت في سياقها لتحافظ على المعنى بالملل الممتد الذي يؤدي إلى التخلص من هذه الممارسات العبثية.

تاريخ صدور مسرحيات المرحلة الأولى لونوس مأخوذة عن محمد خالد رمضان [40]، وفي مرجع أحدث وهو مصطفى عبود يختلف تاريخ صدور المسرحيات بحيث نجد مسرحية "مادوزا" 1963، وفصد الدم وجثة على الرصيف عام 1964، وبائع الدبس والرسول المجهول والجراد ولعبة الدبابيس عام 1965 وعندما يلعب الرجال عام 1968[41].

تعتبر المرحلة الأولى من تجربة ونوس المسرحية قد انتهت قبيل هزيمة 5 حزيران عام 1967، وقد انعكست في هذه الفترة مؤثرات الفلسفة الوجودية وفكر كتاب مسرح العبث "[42] على كتاباته ولاسيما النصوص المسرحية منها.

وأيضاً: "يغلب أثر الفكر الوجودي على هذه المسرحيات الأولى وبصورة أساسية حول معنى الوجود الإنساني وطبيعة السلطة" [43].

غادر دمشق إلى فرنسا عام 1966م في منحة دراسية لدراسة الأدب المسرحي في "معهد الدراسات المسرحية" التابع لجامعة "السوربون" في باريس. وهناك تعرّف على المسرح الغربي في فترة تحولاته الأساسية، واستوعب الرؤى الثقافية الانسانية الجديدة في تلك المرحلة، وحاول أن يستخدمها ويستثمرها في كتاباته، وأن يوظّفها في نصوصه المسرحية، طامحاً أن يكوّن مرتكزات جديدة للمسرح العربي. وفي ذلك العام كتب بضع قصص قصيرة، ومقالات نقدية تتعلق بالثقافة الاوروبية، نشرها في مجلة "المعرفة" السورية، وجريدة "البعث".

وصرّح: " أريد مسرحاً يزيد من احتقان المتفرج ويعلمه، أن يزعجه ويدفعه للمبادرة، للتساؤل: لماذا وكيف، ثم العمل" [44]

لكن هل تمكّن ونّوس من تحقيق طموحه في تأسيس مسرح من طراز جديد؟ هذا التساؤل سيدفعنا إلى تتبع نتاجه المسرحي خلال مسيرته الفنية وننتقل إلى المرحلة التالية من عطائه.

مرحلة التسييس والتراث

"البحث عن شكل مسرحي جديد "1968- 1977":

في غمرة انشغاله للإسهام في بناء مقومات بناء **ثقافة عربية** معاصرة وجديدة تتدرج ضمن مفهوم الحداثة، بغية التمكّن من إدخال حالة وعيّ جديد بهدف تخليص المجتمع من أحوال التخلف والقهر والفقر والفساد، والانتقال به إلى درب التقدم والعلم والحرية، **تماهياً** مع نزوع مؤسسات المجتمع المدني والجماعات المدنية الأوروبية لأنسنة الحضارة الغربية، والإعتراف بمساهمة الآخر في صنع الحضارة الكونية، في أوروبا ولدى الغرب بشكل عام الذي كان يشهد تحولات ثقافية وعلمية، انعكست على الحياة الاجتماعية وبالأخص الشبابية منها، والتي آلت إلى حركة تنحو باتجاه إنسانيّ تقدميّ، في غمرة هذه التحولات، أثناء وجوده في فرنسا، وصلت لونوس أنباء هزيمة حزيران (يونيو) 1967م، فتأثر كثيراً واعتبرها هزيمة شخصية له و "انهارت أفكار وآمال ونوس على صخرة الهزيمة حيث عاد مسرعاً من رحلته العلمية بفرنسا وسقط صريع المرض لمدة أربعة اشهر، كان في غيبوبة ولم ينقذه منها ومن جراحه النفسية والفكرية سوى عودته مرة أخرى لاستكمال دراسته في فرنسا وانخراطه في الحياة العلمية واندماجه في المناقشات، حيث استرد عافيته وانتظمت أفكاره، ورجع عن قراره الذي اتخذه من قبل ألا وهو عدم الكتابة"[45] وقد عبّر عن نتائج هذه الهزيمة، وما خلّفته من آلام ومآس في نفوس الشعب العربي في مسرحيته التي اشتهر بها، حيث أشار للجراح التي تنكأ جسد الأمّة، وهي:

1- حفلة سمر من أجل 5 حزيران:

حيث عرّى فيها الهزيمة وبيّن أسبابها، مؤكداً أن البنية المجتمعية العربية منهارة من داخلها، بظلّ أنظمة العار الحامية للصوص الأوطان، والتي تمنع شعوبها من التحرر والثورة، والتي تسعى لإبقائها على أحوال التخلف والقهر والجهل، ليسهل على المتسلطين فيها الفساد والنهب.

وكانت هذه المسرحية بمثابة كشف لمواطن الخلل التي أدت للهزيمة، وكما يذكر خالد الزايد: "وليسلط الضوء على الأسباب الكامنة وراء الهزيمة وفيها يعرّي الأنظمة السياسية العربية، ويعرض لنواقصها"[46]

بعد عودته من باريس ساهم في تشكيل فرقة " **المسرح الجامعي**" في عام 1972 إلى جانب تعاونه مع **المسرح القومي**، وقد لعب دوراً مع المخرج **فواز الساجر** (1948 – 1988م)، في استقطاب طلبة الجامعة للاهتمام بالمسرح، وقدمت فرقة المسرح الجامعي عروضاً مسرحية، وكانت تعتبر رديفة للمسرح القومي في سوريا.

وبعد مسرحية "**حفلة سمرمن أجل 5 حزيران**" عام 1968 وحتى صمته عام 1977، كتب خمس مسرحيات، أربع منها استدعى موضوعاتها وتقنياتها من التراث الذي كان يعيش في وجدان المبدع العربي حينذاك، والذي لعب استحضاره دوراً تربوياً وتحريضياً لدى الفئات المتنورة، وهذا ما أكّد عليه د. مراد حسن عباس فيما يخص التراث حيث قال: "يجد الكاتب فيه المغزى الأخلاقي والهدف التعليمي ويجد فيه أيضاً المعادل الموضوعي لأحزانه المعاصرة".[47] كما ترافق مع كتابة مسرحياته في هذه المرحلة نشاطات ثقافية أخرى.

2- **الفيل ياملك الزمان:**

صدرت عام 1969، تقع في أربعة مشاهد، وتدعو لخروج الجماعة عن الصمت بمواجهة جرائم السلطة، ولكنه ينهي المسرحية، ويبقى الصمت هو المشهد المهيمن.

3- **مغامرة رأس المملوك جابر:**

صدرت في عام 1970، وتحكي قصة المملوك الذي خسر رأسه، لدخوله إلى مسرح الصراع على السلطة من موقع الانتهازية والوصولية.

وفي هذه السنة تمكن مع عدد من الفنانين من تنظيم مهرجان دمشق المسرحي الأول، وقد عرض له مسرحية **الفيل يا ملك الزمان**، ومسرحية **مأساة بائع الدبس الفقير** في هذا المهرجان. وأيضاً، رأس تحرير مجلة **أسامة** للأطفال، ثم أصبح مديراً للمسارح والموسيقى لمدة أربعة أشهر وأعيد لمجلة أسامة وبقي فيها حتى عام 1975. وفي عام 1970 أجرى حوارين مع **الناقد الفرنسي برنارد دوت والمخرج جان ماري سيرو**، ونشرهما في **مجلة المعرفة** السورية العدد 102 والعدد 103 ثم نشر "**بيانات لمسرح عربي جديد**" في العددين 104 و 105 في ذات المجلة. وأيضاً كتب سيناريو **حكاية تل العرب** للسينما ولكنه منع من العرض، ولم يعرض نهائياً. وعام 1971 اشتغل مع **المرحوم عمر أميرالاي** في تجربة سينمائية **الحياة اليومية في قرية سورية** كما أنه تابع كتابة مقالات في مجلة الطلائع.

منع عرض **مسرحية** "**مغامرة رأس المملوك جابر**" في يوم الافتتاح في 2 أيار عام 1971، ثم أفرجت السلطات السورية عن المنع الحاصل لعرض مسرحية "**حفلة سمر من أجل 5 حزيران**" فعرضت في دمشق، ولاقت نجاحاً كبيراً، بعد أن تم عرضها في السودان وبيروت قبل دمشق طبعاً.

4- سهرة مع أبي خليل القباني عام 1972:

وتتحدث عن تجربة أحمد أبي خليل القباني المسرحية في القرن التاسع عشر، مسلّطاً الأضواء على دور الرجعية المتعاونة مع السلطة في كبح ومنع الإبداع. كما أعاد كتابة "**الدراويش يبحثون عن الحقيقة**" لمصطفى الحلاج، واستمر بكتابة مقال أسبوعي في جريدة البعث تحت عنوان " **كل أحد**".

في عام 1973 سافر إلى فرنسا والتحق بدورة اطلاعية، ومن هناك سافر إلى ألمانيا الديمقراطية حيث التقى مع المخرج "**توبير**" وحضر التدريبات لعرض **مغامرة رأس المملوك جابر** على مسرح " **فايمر**". ثمّ عاد عام 1974 إلى دمشق، وكتب عدة مقالات في مجلة "البلاغ" اللبنانية تناول فيها الاتجاهات الثقافية في فرنسا. ثم أقام في بيروت وعمل مسؤولاً عن القسم الثقافي في جريدة السفير اللبنانية، وفي عام 1976 ترجم كتاب جان فيلار **حول التقاليد المسرحية** كما نشر مناقشة لآراء أدونيس في ملحق الثورة الثقافي في دمشق، ثم كتب مقالات عن مسرحية بريخت " توراندوت" كما ترجم وأعدّ مسرحية غوغول" يوميات مجنون"

عين مديراً للمسرح التجريبي في مسرح القباني في دمشق في ذات العام.

5- الملك هو الملك عام 1977:

نشرها في ملحق الثورة الثقافي في عددين متتالين، تُذكّر بمسرحية "رجل برجل" لبريخت، بل تعتبر إعداد جديد لها، وقد وصل لنتيجة تتعلق بمفهوم السلطة مفادها أنّ تغّير الحكّام في رأس السلطة لا يغيّر واقع الظلم والتسلّط، إن لم يرافقه ثورة على العلاقات الاجتماعية يقوم بها الشعب المتضرر من وجود التسلّط والقهر. "وبذلك تكرر السلطة نفسها في تكرار أدوار ملوكها، فليس الملك إلا ممثل يتبادل الأدوار مابين خَلَفٍ وسَلَف" [48].

ثمّ نشر دراسة **لماذا وقفت الرجعية ضد أبي خليل القباني** أيضاً في **ملحق الثورة الثقافي**، كما عرض يوميات مجنون في المسرح التجريبي من إخراج **فواز الساجر**، وساهم بتأسيس مجلة **الحياة المسرحية** ورأس تحريرها.

6- رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة:

كتبها عام 1977، من أهمّ تجاربه في مسرح التسييس، وهي تعرض للفرد السلبي اتجاه مجريات الأحداث في مجتمعه، وما يحصل له من مآس وآلام تنقله لعتبة المعرفة. هذه المسرحية مقتبسة عن نص "كيف تخلص السيد موكينبوت من آلامه" **لـ بيتر فايس**، تحكي عن معاناة حنظلة مع سلطة ممثلة بالسجان والطبيب ومدير البنك والشيخ الدجال والصحفي وحتى زوجته،

ليدرك أخيراً حقيقة ما يجري معه، ولينتقل إلى موقف الثوري الذي يرغب في المساهمة بعملية التغيير المجتمعي.

قدّمها المخرج الموهوب فواز الساجر في المسرح التجريبي عام 1978 في صالة القباني في دمشق. ثمّ " شارك في المهرجان الدولي للمسرح في ألمانيا الغربية، ونال الجائزة الأولى عن عرضه **رحلة حنظلة..**[49]

مرحلة الصمت والانقطاع عن الكتابة الابداعية "1977-1989م":

توقف سعد الله ونوس عن كتابة نصوص مسرحية بعد أن أعلن: "لا الصالة انفجرت في مظاهرة، ولا هؤلاء الذين يرتقون درجات المسرح ينوون أن يفعلوا شيئاً، إذ يلتقطهم هواء الليل البارد، عندما يلفظهم الباب إلى الشارع حيث تعشش الهزيمة وتتوالد"[50] و بقي صامتاً أكثر من اثني عشر عاماً وقد وضّح ونوس في حوار له مع **نبيل الحفار** أسباب توقفه: "إن إشكالية البرجوازية الصغيرة والتعقيد الذي وسمت به حياتنا المعاصرة، إضافة إلى هزيمة المشروع الذي كنّا نحمله، وكنّا نعتقد أنه بصورة أو بأخرى ممكن التحقيق ووشيك التحقيق، هذان العاملان إضافة إلى بعض الأسباب الشخصية، هما اللذان أربكاني وجعلاني صامتاً[51]

ولكن ونوس الذي: "دخل شرنقته في أواخر السبعينيات ليعود لنا مرة أخرى بعد مرحلة الصمت والتأمل وإعادة النظر فيما سبق عام 1989م أكثر تدفقاً، أكثر تأجّجاً، بل يعود لنا في مرحلته الأخيرة أكثر توهجاً" (52)

ولكن قبل أن نبدأ بالكتابة عن مرحلته الرابعة، لابد لنا من إبراز نشاطاته الأخرى في مرحلة الصمت، غير كتابته لنصوص مسرحية.

- عام 1979 ترجم **مسرحية** "**العائلة توت**" وكتب جملة مقالات عن المسرح.
- عام 1982 رجع إلى بيروت وعمل مسؤولاً عن القسم الثقافي في **جريدة السفير** اللبنانية.

كما نشر **حواراً مهمّاً مع جان جينيه** في مجلة "الكرمل" الفلسطينية، العدد 5 شتاء عام 1982م، بيروت تحت عنوان: "ولدت في الطريق وسأموت في الطريق" والعبارة لجان جينيه، وابتدأ حواره: "أعترف منذ البداية أنّ هذا العمل ناقص، وأنه لن يكتمل أبدا"[53].

عام 1985م ألقى **محاضرات** عن "**في البحث عن مسرح عربي**" في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق.

عام 1988 صدر كتاب "بيانات لمسرح عربي جديد" عن دار الفكر الجديد في بيروت.

مرحلة التماهي* الفكري والجسدي مع النص المسرحي،

أو"التألق الفكري"1989– 1997م عام وفاته":

بدأ ونوس مرحلته الأخيرة بالكتابة الإبداعية المسرحية منذ عام 1989م وقدّم تجربة جديدة في نصوصه المسرحية تستند على الإيمان بالفردانية التي تستوجب البحث في معرفة الذات بشكل أكثر عمقاً، وذلك عن طريق مراجعة التراث وحواره، بل محاكمته، ضمن عمل ثقافي رزين.

في هذه المرحلة نجده يواظب على الكشف عن تاريخ مغيّب، وعن واقع مستتر يخبّئ في أركانه فساداً ونفاقاً وتآمراً خسيساً أساسه السلطة السياسية الحاكمة.

يؤكد ونّوس في نصوصه المسرحيّة في المرحلة الأخيرة من حياته على أهمية إدراك وجود الفرد والتاريخ معاً، وأنّ تحديد الجانب الفردي ضمن السياق التاريخي هو الذي يدفعنا لجدلية إنسانية تعبّر عن حركة المجتمع الدائمة، وتضع الشعوب على دروب التطور والتقدم. في هذه المرحلة أدرك دور المسرح ومعناه في آن واحد، والذي يريده وسيلة تضمن حواراً داخل المجتمع المنغلق والمتقوقع حول مفاهيمه الغيبية العتيقة وقيمه الثابتة والخاصة به، وسيلة تفتح جدلاً مفتوحاً مع المجتمعات الإنسانية الأخرى، ويقول عن تجربته الجديدة: "يمكن القول أن هناك شيئاً جديداً في مسرحياتي الأخيرة– بالطبع في الماضي كان هناك اعتقاد جازم بأنه يكفي أن نغيّر السلطة لكي نغيّر ونحقق التقدم المنشود – أنا الآن أعتقد ان المسألة ليست بهذه البساطة– وتغيير السلطة هو الشئ الذي جربناه دائماً وكان في كلّ حالاته عمليات انقلابية سطحية، لكن الشئ الأصعب هو الذي لم نجرّبه وهو تغيير المجتمع، الأصعب هو ان نحاول هزّ سكون ونوسان واستغراق المجتمع بالخرافة"[54]. لقد هدف ونوس في هذه المرحلة الأخيرة من رحلته الإبداعية إلى المساهمة في إيقاظ الذائقة الفنية والجمالية لدى المتلقي وإلى توسيع مداركه واستحواذه على معارف باعتبار المسرح وسيلة معرفية.

---

* **التماهي:** يفسره البعض بالتَّقَمُّص أو التَّوَحُّد مع آخر وعياً وسلوكاً، وفي علم النفس، فالتماهي هو تماثل وتطابق بين طرفين او أكثر ناتج عن رؤية مصلحية تصل إلى حد تغييب العقل، وتصل في التوصيف الأخلاقي إلى النفاق والكذب مُجْتَمِعَيْن. ويُعَرِّفُهُ الدكتور مصطفى حجازي: التماهي هو استلاب الإنسان المقهور الذي يهرب من عالمه كي يذوب في عالم المُتَسَلِّط أملاً في الخلاص. أما في مجال النقد الأدبي، فيكثر استخدام هذا المصطلح للتعبيرعن حالة اندماجية سلوكية أو فكرية أو وجدانية كالتماهي بين المؤلف وشخصيات أعماله، أوالتماهي بين الراوي والبطل، أوالتماهي بين شخصيات العمل الأدبي، والتماهي بين الرؤى المكوّنة للنص الإبداعي معرفياً وجمالياً مع رؤى مؤلف آخر أو مع ثقافة أمة أخرى وغير ذلك.

مصطفى حجازي، سيكولوجية الإنسان المقهور"،(معهد الإنماء العربي، بيروت) ص139 و 140 و (ص127)

http://www.alukah.net/fatawa_counsels/0/14759/#ixzz2tkw70V6H

1- مسرحية الاغتصاب:

بدأ مرحلة عطائه الإبداعي الأخيرة في عام 1989م بإصدار مسرحيته هذه، ونشرها في **مجلة الحرية الفلسطينية*** في دمشق، ثم صدرت عن **دار الآداب** في بيروت، وهي تعالج موضوع الصراع العربي الصهيوني، من خلال معالجته للداخل الإسرائيلي، وإبراز ظاهرة القمع والتعذيب الذي يعاني منها شعب فلسطين بمواجهة أجهزة القمع في السجون الإسرائيلية، و يدعو لضرورة الاستمرار بالمقاومة.

يُقسم النصّ إلى قسمين: "**سفر الأحزان الطويلة** والثاني: **سفر النبوءات**" (55)

إنّ ونّوس يدين القمع الإسرائيلي، ولكنّه يدين بذات الوقت جنون السلطات العربية الممعنة في ممارسة فعل الإخصاء بحقّ مواطنيها، لتسمح بذلك للمستعمر أن يستمرّ بتماديه بالمزيد من الاحتلال وقهر الشعب الفلسطيني، ويوصلنا إلى نتيجة مفادها: أنّ فعل الإخصاء الذي مارسه الجندي الإسرائيلي على المناضل اسماعيل واغتصاب زوجته بقصد نفيه مع أهله، لم يمنع رفيق صهيوني للجندي من اغتصاب زوجته ليحوّله إلى مخصيّ أيضاً، فالخصاء مشترك بين المجرمين والضحايا. ثم يأتي الحوار الأخير وهو يعبّر عن حوار بين المثقف العربي والمثقف الإسرائيلي:

منوحين: وأنت ماذا ينتظرك؟"

سعد الله: عداوة الصهاينة الإسرائيليين والصهاينة العرب"(56)

ثمّ تعاون مع عبد الرحمن منيف وفيصل دراج في إصدار كتاب دوريّ بعنوان: " قضايا وشهادات " في عام 1990، وقدّم لعدة كتب صدروا في عامي 1990 و 1991.

عام 1992 أصدر كتاب "**هوامش ثقافية** "عن دار الآداب، بيروت، وبدأ بنشر مشاهد من مسرحية **منمنمات تاريخية** في مجلة **الطريق*** البيروتية.

ثم ظهرت أعراض مرض السرطان عليه، حيث أصيب بورم في البلعوم الأنفي، وأمضى النصف الثاني من عام 1992 في العلاج مابين دمشق وباريس. ويقول أحمد سخسوخ بعد أن واجه ونوس مرض السرطان بالكتابة والإبداع الفني الذي تدفق عليه خصباً: "كان ونوس مهموماً بالآخر/ الوطن، ولم يكن مهموماً بونوس، وحينما اقترب الرحيل أدرك أن الطريق إلى الآخر/

***الحرية:** مجلة تصدر عن الجبهة الشعبية الديمقراطية لتحرير فلطسن إحدى فصائل منظمة التحرير الفلسطينية http://www.langue-arabe.fr/spip.php?article529

***الطريق:** مجلة لبنانية فكرية سياسية فصلية أسسها أنطون ثابت ترفع لواء الفكر الاشتراكي العلمي، ولها صبغة تقدمية http://www.langue-arabe.fr/spip.php?article529

الوطن لا يبدأ إلّا بالذات وتمزيق الأقنعة، أقنعة الأنا / الآخر/ المدينة، المدينة العربية التي كانت شاغله"[57]

2- "**يوم من زماننا**":

كتبها في عام 1993 وتتحدث عن الأستاذ فاروق ورحلته مع مجتمعه الفاسد، حيث كان غافلاً عنه في غمرة انهماكه في مهنة التعليم، فيكتشف بالتدريج شبكة دعارة تديرها "الست فدوى"عندما سقطت في حبائلها طالبته في الصف العاشر، وضمت في شبكتها المربي والسياسي وشيخ الدين، ثم يتعرض هذا الأستاذ للاستخفاف والسخرية من الست فدوى، لأنّه الأعمى الوحيد في مجتمعه، وليكتشف أخيراً انضمام زوجته التي أحبّها إلى شبكة الدعارة، فينتحر في مطبخ بيته وترافقه زوجته في رحلة الصمت والموت. تذكرنا هذه المسرحية ب "**حنظلة**" إلّا أن فارقاً كبيراً بين المغفل حنظلة الذي تعلم كيف يرفض أواخر سبعينيات القرن الماضي، وقرر المضي بالثورة، **والأستاذ فاروق** غير المغفل، والمنهمك في العلم والتدريس، ولكن الأعمى عن مجتمع القوادة المحيط به، والذي أنهى حياته منتحراً. وقد نشرها مع " أحلام شقية" عام 1995.

3- **أحلام شقية:**

تتحدث عن الواقع الاجتماعي والسياسي المهيمن عليه كوابيس نتيجة الفشل الذريع في المجتمع، نتيجة القهر الممارس على المرأة، حيث نشاهد كيف أن غادة زوجة كاظم دسّت السّم لزوجها فتناوله طفلها ومات، إذ: "لا شيء إلا الظلام" [58] حتى صرخت غادة: "لا الحلم ممكن، ولا التمنّي ممكن" [59]

في هذه المرحلة من حياة ونوس الإبداعية يسيطر على نصوصه المسرحية أجواء كابوسية، ومصير العجز والموت لشخوصه.

4- منمنمات تاريخية:

حيث استدعى حدثاً رئيسياً من التراث الاسلامي، هو غزو " تيمور لنك" لدمشق، وعالج فيها أحداثا تشير لغياب الحرية، وانتشار الجشع والاستغلال في المدينة، وتواطؤ التجار ورجال السلطة السياسية مع شيوخ الدين، مما أدّى لتخلف الأمة وجعل دمشق تنسحق أمام الجيش التتاري، برضى " ابن خلدون" الذي يمثل فرداّ لا بنية مجتمعية. والنصّ مؤلف من ثلاث منمنمات، لوحات، يستخدم فيها نصوص حقيقية من التاريخ، ترجع أحداثها إلى عام 803 هجري، إبان تولي الخليفة المتوكل الخلافة وقد ورد عن هذه اللوحات: " في كل منمنمة نجد الشخصية ونقيضها، كما نجد الموقف ونقيضه، وكل ذلك في إطار رؤى كانت سبباً في الهزيمة"[60]، حوارات ثلاثة

عكست الصراعات الأساسية ضمن البنية المجتمعية لدمشق حينذاك وهي: صراع ديني: التاذلي ضد الشرائجي، وفكري: ابن خلدون ضد تلميذه شرف الدين، وسياسي: آزدار ضد شهاب الدين. "إن توظيف ونوس لشخصية **ابن خلدون*** كان محاولة منه لاستخراج ما كان مضمراً في حياته"[61] لقد قام ونوس بتفكيك الماضي، وقدّمه لجمهوره البائس بشكل خلّاق، ليعي هذا الشعب المقهور حقيقة الهزيمة في أوطانهم، ويعمل على تجاوزها كحقيقة مرّة.

5- طقوس الإشارات والتحولات:

كتبها في عام 1994، وتتحدث عن عاصفة تحولات شهدتها شخصيات أرستقراطية دمشقية في مجتمع القرن التاسع عشر. وهذا النصّ المسرحيّ هو تكثيف لرؤى ونوس بقضايا طالما شغلت الناس في البحث عن كيفية التفاعل والتعامل معها، والمؤسس على قراءة الجسد وتحولاته بظل أعراف وقيم دينية ودنيوية هشّة تسود الحياة الاجتماعية لمدينة دمشق في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

كما أنّ هذا النصّ يبرز العلاقة الجدلية الخفية بين السلطتين الدينية والدنيوية. لقد أولى ونوس في مسرحيته هذه اهتماماً بالفردانية وبالشخصية الكونية الشديدة التعقيد، وبهذا المعنى فقد اقترب في هذه المسرحية مع مسرحية "منمنمات تاريخية" من أن تكون: "الكتابة تضفي الموضوعية على الأنا، وتدرجها في سياق التاريخ، وتقدم لنا التاريخ مُذَوَتاً والذات مُوَضَّعة "[62]. إنّ هذه المسرحية الشفافة استحقت أن تكون نصّاً إبداعياً عالمياً، وقد ترجمت وعرضت في باريس.

6-مسرحية ملحمة السراب:

كتبها في عام 1996، و نشرها في ملحق **السفير** الثقافي، ويتحدث في فصلها الأول عن عبود وخادمه المعادلان لفاوست وشيطانه، وتفاعل أفكاره الشيطانية في ضيعته بعد عودته الثالثة لها، والتي يحوّلها إلى مجتمع طفيلي استهلاكي، إذ يقايض قيمه وروحه وأرض ذويه بوسائل ترفيه زائلة ومظاهر حضارية زائفة ومتع رخيصة، على الرغم من نبوءات زرقاء اليمامة التي أنذرت

---

* **عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمي**(1332- 1406م)مؤرخ عربي ومؤسس علم الاجتماع الحديث، تونسي المولد أندلسي الأصل، ومغربي الثقافة، تتلمذ ابن خلدون في جامع القرويين، وخدم الدولة المرينية بالمغرب الأقصى طوال حياته، ترك تراثا ما زال تأثيره ممتدا حتى اليوم، فقد كتب في علم التاريخ والاجتماع والاقتصاد والفلسفة، ولكنه اشتهر بمقدمته التي تحدث فيها عن قوانين العمران ونظرية العصبية في بناء الدولة. كما كان كثير التنقل في البلدان الاسلامية. تواجد في دمشق أثناء غزو التتار بقيادة تيمور لنك لها، وعالج ونوس موقفه حينئذ في مسرحية منمنات تاريخية. تسلم القضاء المالكي في مصر وتوفي في مصر عام 1406م وتم دفنه قرب باب النصر بشمال القاهرة.

http://www.langu-\arabe.fr/spip.php?article529

بالانهيار. والفصل الثاني تدور أحداثه حول بيع الأرض لعبود الذي يقيم مشاريعه فيها، بالتعاون مع المختار وشيخ الجامع، ثم تصوّر المسرحية آثار الحياة الجديدة على الضيعة ويبيّن هشاشتها، أما زرقاء اليمامة التي ترى بعيون ونوس وتفكر بعقله فقد هزمها الشيطان ممثل السلطة أو السلطة ممثلة الشيطان، مثلما انتصرت سلطة السياسة الجاهلة على سلطة الثقافة العارفة.

مسرحية تقدم لنا تحولات سلطة التخلف والفساد والقهر في رؤية جديدة ومستجدات عقلية جديدة.

7-الأيام المخمورة:

وهي آخر مسرحياته، كتبها عام 1997م، صوّر فيها تأثر المجتمع العربي في لبنان وسورية بالغزو الفرنسي للبلاد في النصف الأول من القرن العشرين، والمتعلق بجانبه الحضاري، بطريقة الارتجاع الفني (الفلاش باك)* ، حيث يصور عائلة لبنانية سورية إبّان الاحتلال الفرنسي، وينطلق الحدث من الحفيد، الجيل الثالث من العائلة، الذي . كما يبدو . هو جيل الكاتب نفسه أيضاً، لينقله وينقلنا معه إلى أواخر الثلاثينات، في رحلة وعي للذات، رحلة بحث عن سرّ في العائلة. وفي هذا النص نلاحظ عودة ونوس **للتقنيات البريختية**، والتأكيد على حكائية الحدث ووضوح المضمون التعليمي للنص، وقد استخدم الأراجوز لكسر الإيهام، وهاهو يقدم مشهداً يبرز فيه الصراع بين جماعة الطرابيش، وجماعة القبعات "المثقفون": "**الأراجوز**: أتمسك بالطرابيش لأنه التعبير عن ديني وقوميتي.

الصبية: لم تذكر الكتب أن الرسول وصحابته لبسوه أو أوصوا به.

الاراجوز: إن الأفكار الإسلامية لا يصونها إلا الطربوش.

الصبية: وهي تحت القبعة تفسد وتبوخ، القبعة حرية وصحة"[63]

وبهذا: "تختلف مسرحيات سعد الله ونوس في بنائها الخارجي حيث تقدّم كلّ مسرحية تجربتها الخاصّة في التعامل مع المادة التراثية "[64]. ثمّ عاوده السرطان في الكبد وبدأت معاناته في علاج طويل في دمشق.

---

* **الارتجاع الفني أو الاستحضار** أو **الاسترجاع**: flashback **الفلاش باك**:

انقطاع التسلسل الزمني أو المكاني للقصة أو المسرحية أو الفيلم لاستحضار مشهد أو مشاهد ماضية، تلقي الضوء على موقف من المواقف أو تعلق عليه. وكانت هذه التقنية في الأصل مقصورة على السينما ومن ثم كانت دلالة التسمية فلاش باك إلا أن الكتاب وظفوها في الأدب المسرحي والشعر و الأعمال الروائية.

http://firecore.com/atvflash-black.

استقال من اتحاد الكتاب العرب احتجاجاً على فصل الشاعر السوري **أدونيس** (1930) من الاتحاد ودافع عن موقفه في عدة مجلات عربية، كما أنه في عام 1995 واصل العلاج، حيث ازدادت معاناته مع مرضه، وفي ذات العام أجرى حواراً طويلاً مع د. ماري الياس عن أعماله وسيرته الشخصية.

وفي عام 1996: العلاج مستمر وكتب "**بلاد أضيق من الحب**" وبضعة نصوص نثرية حول المرض والنحت والرسم والثقافة. كما أجرى في هذا العام حواراً مطولاً مع ماهر الشريف حول مسرحية "منمنمات تاريخية".

التكريم وإضافات أخرى:

كُرّم سعد الله ونوس في محافل ومهرجانات عديدة أهمها: "**مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي** في دورته الأولى 1988 **ومهرجان قرطاج المسرحي** 1989 وحصل على **جائزة سلطان العويس الثقافية** في دورتها الأولى" [65]

وقد تم انتخابه في **المعهد الدولي للمسرح التابع لليونسكو** لكتابة **كلمة المسرح العالمي**، والتي ألقيت في **يوم المسرح العالمي*** في 27 آذار عام 1996 في جميع مسارح العالم، وهذا يعتبر اعتراف العالم بموقعه المتميز كرجل مسرح وثقافة، وهو شرفٌ لم ينله من قبل كاتب مسرحي عربي سوى عميد الدراما* العربية **توفيق الحكيم***. وفي ذات اليوم والعام كُرّم في **مسرح**

---

* **يوم المسرح العالمي** Theatre International day: انطلقت فكرة تسمية هذا اليوم عام 1961 وقد أوكلت أول كلمة ليوم المسرح العالمي الى الكاتب المسرحي الفرنسي (جاك كوكتو) وذلك في باريس في 27 آذار، مارس، من عام 1962، و27 مارس هو اليوم الأول الذي خرج فيه إلى الجماهير الأثينية أول عرض مسرحي إغريقي، واستمرت الفكرة قائمة على مر السنين وتطورت الى أن أضحت يوماً عالمياً للمسرح في معظم دول العالم، وقد تطورت فكرة يوم المسرح العالمي كثيرا، لاسيما بعد إنشاء مركز للمسرح في أوروربا (I T I) " مركز المسرح العالمي" ومقره باريس، وهو يضم في عضويته مراكز موجودة في معظم دول العالم، والمغزى من احتفالية يوم المسرح تجديد المسرحيين عزمهم ومثابرتهم في المضي قدما في العطاء والإبداع، وفي هذا اليوم يتم الاحتفال والتواصل بين معظم المسرحيين في العالم، ويشعر فيه المسرحي أينما وجد، بأن هنالك حركة و ديمومة للمسرح، كما يكلّف عادة أحد الشخصيات المبدعة في فن المسرح بكتابة كلمة وتتلى في ذات اللحظة في كلّ مسارح العالم المشاركة بالاحتفال كتقليد مرافق للاحتفال. كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات (دار الوفاء: الإسكندرية، ط1، 2006) ص 778.

* **الدراما:** Drama الآن تطلق على كل عمل تمثيلي من ابتكار الخيال، على المسرح أو في التلفاز و الراديو، ويستخدم في فن الدراما إضافة للنص المسرحي المكتوب التصوير والموسيقى وأحياناً الشعرو... ولكن بعد أن تجرد هذه الفنون من استقلالها وتحولها إلى عناصر بنائية تساهم في تكوين كيان الدراما العام، بمعنى أنها تهضم ما تختاره من فنون ثم تفرزها كأعضاء في جسد فن جميل مستقل، والدراما التي تتم على خشبة المسرح هي بمثابة إكساب الروح للنص المسرحي، وهي

الحمراء في دمشق، وقد ألقى كلمة عن مآل الثقافة والمسرح في زمن **النظام الدولي الجديد**، وفي اليوم التالي في 28 آذار ألقى كلمة المسرح العالمي في بيروت بمسرح المدينة وسط حفل تكريم له.

ومن الكلمات التي قيلت فيه أواخر أيامه" ...إنّ أروع ما أنجزه سعد الله ونوس في سنواته الأخيرة هو أنّه تداوى بالمسرح من جراح النفس والجسد معاً "[66]

ترجمت معظم مسرحيات سعد الله ونوس إلى العديد من اللغات الأجنبية "الفرنسية والإنكليزية والروسية والألمانية"[67] وأيضاً إلى البولونية والإسبانية.

في نفس العام (1997م) الذي توفي فيه، وقبل وفاته ذُكر أنّ استعدادات كانت تتهيّأ من أجل ترشيحه **لجائزة نوبل**، وقد رُشّح بالفعل حيث ورد ".. ومن الجدير بالذكر أن يُعلّن عن اكتمال ترشيحه لجائزة **نوبل** للآداب، حيث رشحه المجمع اللغويّ في مدينة حلب وصادقت على صحة الترشيح الأكاديميتان الفرنسية والسورية، فأبلغت لجنة الجائزة إدارة المنظمة العالمية للتربية والثقافة والعلوم **(اليونسكو)**، لإبلاغ المسرحي الكبير سعد الله ونّوس بترشحه لجائزة نوبل للآداب، ولاحظ الذين كانوا في عيادة مرضه أنَّ **سعد الله** لم يبتهج، ولم يكترث، لأن نيل الجائزة ليس في دائرة أحلامه، ثمّ سرقه الموت بعد أيام قليلة من هذا الخبر فلم ينل الجائزة"[68].

في 10 أيار عام 1997 اشتد المرض عليه، فأدخل مشفى الشامي بدمشق وبقي بغيبوبة لمدة أربعة أيام، ثم قضى نحبه، ونقل جثمانه إلى بلدته حصين البحر في طرطوس ودفن فيها. وقد بني على القبر ضريحاً اعتلته صخرة حفر عليها جملة "إننا محكومون بالأمل" وجملة أخرى "رحلة في مجاهل موت عابر".[69]

بقي ونوس طيلة حياته حاملاً هاجس التغيير والثورة، وهو مفعم بالأمل، وهاهي جملته الشهيرة محكومون بالأمل" التي ذكرها في يوم المسرح العالمي، ترافقه على قبره وأينما حلّ ذكره،

كما ذكرنا تستعين ببقية الفنون الأخرى بغية إبراز تصور ما، أو استثارة عاطفية، أو تأكيد تجربة. د. إبراهيم حمادة، هل الدراما فن جميل (دار المعارف: سلسلة إقرأ، القاهرة، ع435، 1978) ص7 وحتى ص11.

* **توفيق الحكيم** (1898– 1987) رائد المسرح العربي، ولد في الإسكندرية، أغرم بالتمثيل منذ صغره، وقد كتب أولى مسرحياته عام 1919 وتحكي عن الاستعمار الانجليزي، أوفد إلى إلى فرنسا عام 1925 لاستكمال دراسته في القانون، إلاّ أنه لم يحصل على الدكتوراه في الحقوق لانصرافه إلى المسرح وسماع الموسيقا الكلاسيكية وقراءة الأدب والفلسفة، وقد كتب الكثير من المسرحيات منها بيجماليون وأهل الكهف وياطالع الشجرة وشمس النهارو...وقد شارك توفيق الحكيم في مجمل أعماله بفاعلية في مواجهة مشكلات عصره السياسية والاجتماعية والفكرية، وفتح باب الاجتهاد في مناقشة أخطر القضايا الفكرية والاجتماعية والروحية وأضاف إلى الأدب العربي رصيداً ضخماً من الأعمال الجادة. فاطمة موسى، قاموس المسرح(الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة). ص573

على الرغم من أن ونوس بمعرض رسالة بعث بها للنحات السوري **عاصم الباشا** بعد أن اطّلع على منحوتات تلقاها على شريط فيديو كتب يقول: " انتابتني وأنا أتأملها كآبة غامضة، كتلك التي تصيبني حين أتمشى في مقبرة، أو حين أزور بيتاً كنت آلفه، فلا أجد إلّا خلاء موحشاً وأنقاضاً مبعثرة. إنّ هذه الكتل الثقيلة التي تتشكل رؤوساً، لا تنتهك الفراغ، بل تجسّمه ..." [70]. لقد وعى ونوس عقم الحياة وموتها مع حال التسلط والقهر والفساد، وبالتالي لابد أن انتابته حالات من اليأس والاكتئاب في حياته، ولكنه تمكن من تجاوزها بقدرته على الحلم والآمال المرتجاة.

أسرته، وما بعد وفاته:

ذكرنا أن ونوس قد اقترن بالفنانة **فايزة الشاويش** كزوجة له، التي رافقته في رحلة حياته وأنجبا ابنة اسمياها "**ديمة**" وهي الآن تشتغل في الوسط الثقافي وتعتبر من الوجوه الشابة المثقفة والمحببة للقلب. ومن المفيد أن نتعرف قليلاً على أسرته الصغيرة التي كان مرتبطاً بها طيلة حياته. فمن المعروف أن فايزة الشاويش، اشتغلت في التمثيل منذ ستينيات القرن الماضي، وساهمت في فرقة المسرح القومي، وشاركت زوجها مرّ الحياة وحلوها، وعندما وقع فريسة المرض، كانت له مع ابنتهما خير معين ومواس.وقد قال **عادل أبو شنب** عن فايزة: "وقد تعرض في أواخر أيامه لمرض خبيث واجهه بشجاعة ودونما وجل، وساعدته زوجته السيدة فايزة الشاويش فكانت الممرضة والزوجة المخلصة والحبيبة" [71]

وفايزة هي صاحبة الوصاية على أعماله المسرحية ورسائله ومذكّراته وممتلكاته الشخصية.

كما أنها كانت تنظّم مهرجاناً سنوياً في ذكرى رحيله في قريته "حصين البحر" واستمرت في تنظيمه لأربع سنوات متتالية بعد رحيله، حيث كان يشارك في هذه الذكرى الآلاف من كافة أرجاء سوريا لاسيما دمشق منها، إلّا أنها توقفت نتيجة مواجهات مع أصحاب النفوذ من فاسدي السلطة الحاكمة، وبمناسبة إحياء الذكرى الحادية عشرة لوفاة والدها صرّحت ديمة ونوس لوكالة "فرانس برس" الفرنسية بما يخصّ سبب توقف والدتها عن تنظيم المهرجان "العمل الفردي غير مرحّب به هنا، والاحتفال السنوي توقّف، لأنّ أمي تعرضت لمضايقات كثيرة"[72]. وفي عام 2008 وبمناسبة احتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية تمّ الاحتفال بالذكرى الحادية عشرة بشكل رسمي، لأول مرة في حصين البحر، وقد هيمنت جملته الشهيرة" إننا محكومون بالأمل، وما يحدث يمكن أن لا يكون نهاية التاريخ"[73] على مشهد الاحتفال. كما تحدثت أرملته الشاويش حينذاك، وقالت عن زوجها سعد الله ونوس "حقيقي ومؤمن بإنسانيتنا، أعتقد أنه كان مصرّاً على كلماته "[74]، وقالت حنان قصاب حسن راعية الاحتفال أنّ ونوس: "استطاع في أعماله التي كتبها بين

المرض وسرير الموت أن يعيش تلك اللحظة المتأرجحة بين الحياة والخلود"[75]. كما أن ابنته ديمة ذكَرت أن القرية احتلت حيّزاً مهمّاً في مذكرات والدها التي لم تنشر، وعن الاحتفالية الرسمية اليتيمة التي أقاموها للراحل ونوس قالت:"احتفالية اليوم وفعالياتها كانت فقيرة، ولم يعلن عنها كما يجب، و لم يدع اليها الكثيرين" و"إن هذه الاحتفالية أقرب إلى رفع العتب، ولم يبذل جهد حقيقي لتقام بشكل ناجح، ولتكون باسم مبدع من مبدعي سورية". [76]

أخيراً وليس آخراً لابد أن نذكر أن سعدالله ونوس ساهم في بناء تصوّر لبناء مسرح عربي كاتباً، ومنظّراً، ورجل مسرح وثقافة، هذا المسرح الذي قال عنه **د. زكريا عناني:** "المسرح العربي: يُعدّ ساحة ضخمة تحتشد فيها الشخصيات والموضوعات وألوان المعالجة التي تقترب بدرجة أو بأخرى، من مثيلات لها في الآداب الأوربية". [77]

بعض عروض مسرحية لنصوص ونوس قدمت على مسارح متنوعة:

إنّ ونوس رجل مسرح أبدع في مجال تأليف نصوص مسرحية، ولكنه لم يتوقف عند النص بل خاض تجربة درامية وهو واع لمتطلباتها وقوانينها التي حوّلت مسرحياته من مشروع دراميّ إلى دراما تتجسد أحداثها وشخوصها على خشبة المسرح، ولذلك فقد أقبل الكثيرون من مخرجي المسرح للتجريب في تقديم نصوصه على المسارح ومنها:

–الفيل ياملك الزمان: قدمت في دمشق عام 1969، إخراج علاء الدين كوكش، ثم قدّمها المسرح القومي، إخراج أسعد فضة.

وفي مصر: إخراج هناء عبد الفتاح.

–مغامرة رأس المملوك جابر: قُدّمت في دمشق 1973 من إخراج سعد الله ونوس وفي مهرجان دمشق المسرحي التاسع من إخراج جواد الأسدي. كما أخرجها عبد الرحمن المناعي عام 1982 لفرقة الدوحة المسرحية.

وفي الكويت: من إخراج أحمد عبد الحليم، وأيضاً قدمت من إخراج مراد منير في القاهرة.

– سهرة مع أبي خليل القباني: قدمها المسرح القومي السوري عام 1977 من إخراج أسعد فضة، ثم قدمت في الكويت، وفي برلين.

–الملك هو الملك: قُدّمت في صالة الحمراء بدمشق عام 1979 من إخراج اسعد فضة، وقدمتها في مصر جماعة المسرح المصري بقصر ثقافة الريحاني، إخراج مراد منير، وأيضا على مسرح السلام، وقُدّمت في الجزائر على مسرح "باتنة" من إخراج بو زيد شعيب ونور الدين عمرون. "[78] وأخرجها أيضاً محمد منير 1988و 2006، أغاني كلمات: أحمد فؤاد نجم.

–حفلة سمر من أجل 5 حزيران: "عرضت في بيروت أوائل 1970 من إخراج علاء الدين كوكش، وحجبت ولم تأذن وزارة الثقافة بنشرها واستبعدت من العرض في مهرجان دمشق المسرحي في نيسان 1970، ثم أبيح لها العرض سنة 1973 "[79] بعد أن تمّ عرضها في السودان ولبنان.

– لعبة الدبابيس، في الجزائر ،رابطة الأدباء، اخرجها ابراهيم بو طيبان.

وأيضاً أخرجها مراد سنوسي عام 2007 – لجمعية النسور– تندروف– الجزائر.

– طقوس الإشارات والتحولات مع فرقة مسرح "كوميدي فرانسيز" الفرنسية، المخرج الكويتي سليمان البسام قدمّها في باريس في 18 أيار (مايو) عام2013 ويقول عنها: " إنها معاصرتنا، تدخل ريبرتوار "الكوميدي فرانسيز"، على أنها تمثّل حالة سورية حاضرة أبداً يتألق عرضها على خلفية الانتفاضة السورية المسروقة.إنّه أول نصّ عربي بلغة موليير. ترجمت النص إلى الفرنسية: رانيا سمارة وذلك منذ خمسة عشرة سنة، وقد استضيفت رانيا في أحد البرامج الفرنسية فتحدثت فيه عن ونوس وعطائه الفني، وعن نشاطات ترافق عرض **طقوس الإشارات والتحولات** وقد ذكرت: "أن فيلماً وثائقياً عن الكاتب الكبير يواكب القراءات في معهد العالم العربي في باريس، وهو من إخراج عمر أميرالاي، وستقرأ نصوص من مسرحية "الفيل يا ملك الزمان"، ومسرحية " الملك هو الملك" و"مغامرة رأس المملوك جابر" التي تتكلم عن الصراعات على السلطة، وعن المؤامرات الخارجية. كما سيُقرأ نصّ لسعد الله ونوس ألقاه في يوم المسرح العالمي سنة 1996 لإعطاء فكرة واضحة عن اهتمامه وتعلقه بالمسرح وإيمانه بقدرتة على تحريك الشعوب".[80] كما يذكر أن وسام عربش قدّم نص" طقوس الاشارات والتحولات " في دمشق ربيع 2009، وأثار موجة من الاشكالات" (81) وأيضاً " أخرجتها نضال الأشقر وقدمتها في بيروت والقاهرة، وعرضها المسرح القومي من إخراج حسن الوزير 1997 " [82] على مسرح الهناجر المسرحية في القاهرة.

إنّ هذا النصّ الإبداعي وغيره مثل منمنمات تاريخية جدير بأن يكون له موقع في تاريخ الأدب الإنساني، ومن المهمّ إخضاعها إلى علم دراسة التوازي مابين الآداب لنتمكن كما يقول د. محمد زكريا عناني (1936–) من: "اكتشاف أنماط وقواعد عامة لحركة الأدب العالمي" [83]

– أحلام شقية: إخراج نبيل الخطيب من الأردن – قدم العرض في مهرجان دمشق المسرحي عام 2010 [84]

– الأيام المخمورة: "عرضت في القاهرة في مسرح الهناجر ومسرح السلام 1998، 1999، إخراج منير مراد "[85]

–إضافة إلى عروض عديدة في أقطار الوطن العربي، وفي معظم المهرجانات فيها، وأيضاً في بعض صالات ومهرجانات عالمية.

obeikandl.com

بعض الدراسات التي تناولت نتاج سعدالله ونوس وسيرته

أولا: الكتب النقدية:

1-خالد عبد اللطيف رمضان، مسرح سعد الله ونوس (شركة المنابر للنشر والدعاية والإعلان: الكويت، 1984

2-إسماعيل فهد إسماعيل، الكلمة – الفعل في مسرح سعد الله ونوس (دار الآداب: بيروت، 1981).

3-رياض عصمت، بقعة ضوء (وزارة الثقافة السورية: دمشق، 1975)

4-نصر الدين البحرة، أحاديث وتجارب مسرحية (اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 1977)

5- د. على الراعي، سهرة مع أبي خليل القباني والغرباء (كتاب العربي الثامن عشر: يناير، 1988).

6-حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر (اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 1999)

7-محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي (دار علاء الدين: دمشق، ط1، 2003)

8- غسان غنيم، المسرح السياسي في سوريا (دار علاء الدين، دمشق، 1996)

9-فاتن علي عمار، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث (دار سعاد الصباح: الكويت، 1999، ط1)

10-حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس (الأوائل: 2000، دمشق)

11- مصطفى عبود، سعدالله ونوس في مرآة النقد (وزارة الثقافة السورية: دمشق، 2008، ط1)

12- أحمد سخسوخ، أغنيات الرحيل الونوسية (الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1998)

13- علي القيم، مجموعة كتّاب، سعد الله ونوس، الأصداء الأولى للرحيل (وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1997)

14- محمد رحومة، النص الغائب، دراسة في مسرح سعد الله ونوس (دار الحكيم للطباعة والنشر: القاهرة،1991)

openkanal.com

ثانياً: المقالات النقدية:

1-يوسف عبد المسيح ثروت، حفلة سمر من أجل 5حزيران (مجلة المسرح والسينما: بغداد، كانون الثاني،1972)

2-نبيل بدران، مؤلف حكايا جوقة التماثيل أمل جديد للمسرح العربي (ملحق صحيفة الأخبار: بيروت، 1971/1/11)

3-فريدة النقاش، حفلة سمر من اجل 5 حزيران (مجلة الطليعة- القاهرة، يونيو،1971)

4-جلال العشري، حفلة نضال لا حفلة سمر (الملحق الأدبي لصحيفة الأخبار: بيروت، 30/ 5/ 1971

5-زهير حسن، الملك هو الملك ومسرح المرآة (مجلة الآداب: عدد 8 بيروت، أغسطس، 1978)

6-محمد المشايخ، المسرح الحديث عند سعد الله ونوس (مجلة الأقلام: العدد6، بغداد، 1980)

7-سلمان قطاية، حفلة سمر من أجل 5 حزيران (مجلة الطليعة: دمشق، العدد19، كانون الأول 1970)

8-ماري الياس، معالم .. وتحولات في مسيرة سعد الله ونوس (الطريق: بيروت، العدد 3، السنة 56، أيار وحزيران، 1997)

9-فاروق عبد القادر، حديث إلى سعد الله ونوس في مملكة الصمت (روز اليوسف، في كتاب "الأصداء الأولى للرحيل"

10-د. نديم معلا، سعدالله .. الغائب الحاضر(مجلة الكويت: العدد 167، أيلول 1997)

11- حسن سلامة، سعد الله ونوس.. لماذا 15 أيار؟ (مقال موجود في الأصداء الأولى للرحيل.

12- خالدة سعيد، لغز النص القاتل بين السلطة الكاتبة والرأس المكتوب (الطريق اللبنانية: بيروت، صيف 1985)

13- فريدة النقاش، مسرح سعد الله ونوس (مجلة الهلال: القاهرة، يوليو، 1971)

14- فخري صالح، مسرح سعد الله ونوس (مجلة فصول: مجلد 14، عدد 1)

obeikandl.com

15- محمد الناصر العجمي، وضعية الراوي في مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر" لسعد الله ونوس (مجلة فصول: مجلد2، مايو، 1989)
16-أمين العيوطي، المسرح السياسي (مجلة عالم الفكر: مجلد 14، العدد4، يناير- فبراير- مارس، 1984)

ثالثاً: حوارات مع سعد الله ونوس:

1-اسماعيل فهد اسماعيل، الحوار موجود في كتاب " الكلمة – الفعل في مسرح سعد الله ونوس " آذار 1979
2-فؤاد دوارة، حوار مع سعد الله ونوس (مجلة الهلال: القاهرة، ابريل، 1977)
3-سعد الله خان، حوار مع المسرحي ونوس (مجلة شعر: بيروت، العدد 42، ربيع 1969)
4-ماري الياس، (الطريق: بيروت، فبراير، 1996)
5-فاروق أوهان حوار مع ونوس في عام 1986 موجود في كتاب الأصداء الأولى للرحيل.
6-نبيل حفار، حوار مع سعد الله ونوس (الطريق: بيروت، العدد الثاني، عام 1986)
7-سعد الله ونوس، حوار مع جان جينيه، (مجلة " الكرمل" الفلسطينية: العدد 5، شتاء عام 1982، بيروت).

رابعاً: الرسائل الجامعية:

1-خالد عبد اللطيف، مسرح سعد الله ونوس (رسالة ماجستير مقدمة إلى قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة عام 1984)
2-ياسر دريباتي، الحكواتي في مسرح سعد الله ونوس (المعهد العالي للفنون المسرحية: دمشق، عام 1988)
3-أحمد شيخ لبانة، تطور الشكل في مسرح سعدالله ونوس (المعهد العالي للفنون المسرحية: دمشق، عام 1988)
4-يسري عبد الله صابر، الدراما السياسية عند سعد الله ونوس وسعد الدين وهبة، دراسة في التشكيل الفني(جامعة حلوان: قسم اللغة العربية، اشراف، د. محمد عبد الله حسين، د.عزب محمد جاد، رسالة ماجستير، 2005)

obeikandl.com

5-حسني محمد عبد الله النشار، منمنمات تاريخية وتأثيرات اجتماعية وطقوس الإشارات الفنية والتحولات الابداعية في مسرح سعد الله ونوس (جامعة عين شمس: قسم اللغة العربية، إشراف: د. أحمد كمال زكي، د. أحمد صبري مجاهد، رسالة ماجستير 2007م)
6-خالد صلاح الدين زايد، التراث والبحث عن صيغة مسرحية عربية بين ألفريد فرج وسعد الله ونوس، جامعة القاهرة: قسم اللغة العربية وآدابها، إشراف: د. أحمد شمس الدين الحجاجي، رسالة دكتوراة، القاهرة، 2008م)
7-رشا ناصر العلي، تطور التقنيات الفنية في مسرح سعد الله ونوس، (جامعة عين شمس: كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، اشراف، أ. د. عزالدين اسماعيل، رسالة ماجستير، 2004م)
8-أمل محمود محمد حسين، التحولات الفكرية والفنية لمسرح سعد الله ونوس، (جامعة الاسكندرية :كلية الآداب، قسم المسرح، إشراف: د. رانيا فتح الله و أ. د. أحمد صقر، رسالة ماجستير، 2012 م)

obeikandl.com

مراجع ومصادر التمهيد:

1- فؤاد دوارة، حوارمع سعدالله ونوس (الهلال: ابريل، 1977) ص 190

2- أحمد سخسخوخ، أغنيات الرحيل الونوسية (الدار المصرية اللبنانية: ط1، القاهرة، 1998) ص 18

3- ----------، م.س، ص 58

4- فؤاد دوارة، م.س، ص192

5- فاطمة موسى، تحرير وإشراف، قاموس المسرح، ج 5 (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ط1، 1996) ص1808

6- الفريد فرج، المبدع سعد الله ونوس (مقالة في كتاب " سعد الله ونوس- الأصداء الأولى للرحيل، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1997) ص41

7- أبو الحسن سلّام، مباهج الفرجة الفنية بين تقنيات الكولاج وتقنيات الكليب (الحوار المتمدن: العدد 4072، 2013/4/24)

8- سلامة موسى، ماهي النهضة (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1996)، ص8

9- --------، م.س، ص108

10- طه حسين، الأيام (مطبعة التأليف والترجمة والنشر، ط5، القاهرة، 1939)، ص4

11- ------، م.س، ص 32

12- د. محمود نسيم، فجوة الحداثة العربية (اكاديمية الفنون: القاهرة)، ص 243

13- طه حسين، م.س، ص 19

14- سعد الله ونوس، قضايا وشهادات، ع1، 1991م، بمثابة تقديم، ص12

15- طه حسين، م.س، ص82

16- محمود نسيم، م.س، ص254

17- سعد الله ونوس، قضايا، م.س، ص17

18- طه حسين، في الشعر الجاهلي (دار الكتب المصرية: القاهرة، ط1، 1926)، ص12

19- طه حسين، في الشعر الجاهلي، م.س، ص 17

20- جبران خليل جبران، رمل وزبد والموسيقى، عرّبه الأرشميندیث أنطونيوس بشير (المكتبة الثقافية: لبنان، 1926)، ص35

21- ----------، م.س، ص 27

22- سعد الله ونوس، مقدمة سهرة مع أبي خليل القباني (دار الآداب: بيروت، ط 3، 1980)، ص8

23- د. برهان غليون، اغتيال العقل (دار التنوير: لبنان، بيروت، 1996)، ص35

24- محمود نسيم، م. س ص271

25- -------، م.س، ص 243

26- د. برهان غليون، م.س، ص36

27- د.محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة(أفريقيا الشرق: الدار البيضاء، 1998) ص111
28- د.محمود نسيم م. س، ص304
29- أحمد سخسوخ، م.س، ص60
30- فاطمة محمود، م.س، ص1809
31- أمين عيوطي، المسرح السياسي،(عالم الفكر: الكويت، مجلد 4، عدد 4، مارس 1984)، ص 991
32- يسري عبد الله صابر، الدراما السياسية عند سعدالدين وهبة وسعدالله ونوس (رسالة ماجستير من جامعة حلوان: 2005، محفوظة في مكتبة الاسكندرية)، ص19
33- ----------، م.س، ص21
34- نبيل حفار، مع الكاتب المسرحي سعد الله ونوس، (مجلة الطريق: بيروت، العدد الثاني، نيسان وأيار، عام 1986)، ص98
35- ------، م.س، ص98
36- يسري صابر، م.س، ص55
37- خالد صلاح الدين زايد، التراث والبحث عن صيغة مسرحية عربية بين ألفريد فرج وسعد الله ونوس (رسالة دكتوراه: إشراف، أ.د أحمد شمس الدين الحجاجي، جامعة القاهرة، قسم اللغة العربية، 2008، محفوظة في مكتبة الاسكندرية) ص59
38- رشا ناصر العلي، تطور التقنيات في مسرح سعد الله ونوس، (رسالة ماجستير: إشراف، أ.د، عز الدين اسماعيل، كلية الآداب، جامعة عين شمس، عام 2004 م، محفوظة في مكتبة الاسكندرية) ص19
39- محمد زكريا عناني وسعيدة محمد رمضان، الأدب المقارن (الفتح للطباعة والنشر: الاسكندرية، 2012) ص157
40- خالد عبد اللطيف رمضان، مسرح سعد الله ونوس، دراسة فنية (شركة المنابر للنشر والدعاية والإعلان: الكويت، 1984) ص33
41- مصطفى عبود، سعد الله ونوس في مرآة النقد، (وزارة الثقافة: دمشق، 2008) ص 110
42- أحمد سخسوخ، أغنيات الرحيل الونوسية، (الدار المصرية اللبنانية: ط1، القاهرة، 1998) ص39
43- خالد زايد، التراث، م.س، ص 57
44- نبيل الحفار، م.س، ص95
45- حسني محمد عبد الله النشار، منمنمات تاريخية، وتأثيرات اجتماعية وطقوس الاشارات الفنية والتحولات الابداعية في مسرح سعدالله ونوس (رسالة ماجستير: اشراف: أحمد كمال زكي، أحمد صبري مجاهد، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة عين شمس، 2007) ص 17
46- خالد زايد، م.س، ص 59

47- د. مراد حسن عباس، الأندلس في الرواية العربية والإسبانية المعاصرة(دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية، 2002) ص32.
48- فاروق أوهان، قراءة في منظار جديد، لمسرحية ونوس: الملك هو الملك (مجلة الطريق: عدد5، أيلول وت1، 1996 السنة55، بيروت) ص146
49- هيثم يحيى الخواجة، تجربة المسرحي السوري فواز الساجر (مجلة الطريق: عدد5، سبتمبر، أكتوبر1996 السنة 55، بيروت) ص 162
50- اسماعيل فهد اسماعيل، الكلمة – الفعل في مسرح سعدالله ونوس (دار الآداب: بيروت، 1981) ص226
51- نبيل حفار، م.س، ص114
52- حسني النشار، م.س، ص183
53- سعد الله ونوس، حوار مع جان جينيه (مجلة " الكرمل" الفلسطينية: العدد 5، شتاء عام 1982، بيروت) ص8
54- ماري الياس، (مجلة الطريق: بيروت، عدد1 كانون الثاني وشباط، 1996، السنة 55)، ص 98
55- يسري صابر، م.س، ص96
56- سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة، مج2،الاغتصاب (دار الأهالي: دمشق، ط1، 1996) ص194
57- أحمد سخسوخ، م.س، ص11
58- سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة،ج،2 م.س، ص363
59- سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة،ج،2 م.س، ص364
60- رشا العلي، م.س، ص59
61- -------، م.س، ص61
62- رولان بارت، الدرجة صفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، (العين: ط4 2009) ص12
63- سعدالله ونوس، الأيام المخمورة (دار الأهالي: دمشق، ط1، 1997) ص 126
64- خالد زايد، م.س، ص 125
65- فاطمة محمود، م.س، ص1810
66- ألفريد فرج، من كتاب الأصداء الأولى للرحيل،(وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1997) ص45
67- فاطمة محمود، م.س، ص1809
68- جريدة النهار الكويتية، العدد 266، 5/28/ 2008ع266
69- ----------، م.س
70- سعد الله ونوس، عاصم الباشا ونحت الخواء (مجلة الطريق: عدد5، سبتمبر، أكتوبر، 1996، السنة55، بيروت) ص135
71- موقع "الجمل بماحمل" الإلكتروني في 2011/6/15 http://www.aljaml.com/node/97749

72- جريدة النهار الكويتية، م.س
73- جريدة النهار الكويتية، م.س
74- ----------، م.س
75- ----------، م.س
76- ----------، م.س
77- زكرياعناني ورمضان، م.س، ص176
78- خالد زايد، م.س، ص5
79- فاتن عمار، م.س، ص93
80- موقع فرانس 24 – فرنسا – في 2013 /8/24
81- موقع "الجمل بما حمل" الاليكتروني في 2013/7/11
http://www.aljaml.com/node/97749
82- فاطمة محمود، م.س، ص 1810
83- د. زكريا عناني ورمضان، م.س، ص26
84- جريدة القبس الكويتية في 2010/11 /28
85- فاطمة محمود، م.س، ص 01811

obeikandl.com

الفصل الأول

منهج جماليات التلقي وعلاقته بالنقد المسرحي من خلال التطبيق على مسرحيات ونوس التراثية

النقد المسرحي و نظرية جماليات التلقي.

منهج 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".

التقنيات الفنية المستخدمة في مسرحيات ونوس التراثية في مرحلة التسييس والتراث.

obeikandl.com

منهج جماليات التلقي وعلاقته بالنقد المسرحي من خلال التطبيق على مسرح ونوس التراثية

النقد المسرحي و نظرية جماليات التلقي

يشمل **النقد المسرحي Dramatic Criticism** قراءة النصوص والعروض المسرحية، والبحث في **تاريخ المسرح**، ويقوم بدراسات تتعلق بالممثلين والمخرجين والمؤلفين والمتلقين والكتابة عن المفاهيم **والأعراف المسرحية***.

وقد كان النقد المسرحي سابقاً **معيارياً** ينحو منحى تقييمياً، ثم أخذ طابعاً جمالياً مع مفاهيم **علم الجمال** (الأستطيقا)، حيث ارتبط بتوصيف المادة وربطها بسياق أوسع ليشمل نماذج **الفرجة الشعبية** التي كانت مهملة فيما سبق، وذلك بناء على رفض **علم الجمال** للمفاهيم المطلقة، حيث تبنى مبدأ نسبية المعايير، كما أدخل على النقد معيار **الذائقة**، ثمّ تمّ التركيز على ربط المادة بسياقها التاريخي والاجتماعي والإنساني، أو بعلاقة النصّ بلاوعي الكاتب وبالمكبوت داخل شخصه. وبعد ذلك ارتبط النقد المسرحي **بمناهج البحث*** التي ظهرت على أعقاب التطور في العلوم الإنسانية التي منحت الدراسات المسرحية منهجية جديدة بأدوات مستحدثة. كما ظهرت معايير جديدة للنقد المسرحي ترتكز على **استراتيجية** القراءة التي تسبق وقوع الحدث وتسهم في صنعه، وتنفتح على مفردات الاختلاف والتعدّد في النصّ أو العرض المسرحي، أو تراهن على الخلق والتحوّل معه، بمواجهة نظرية المعرفة التي تعبّر عن **إيديولوجيا** تبتغي من النقد الكشف عن حقائق ثابتة في النصّ أو العرض المسرحي بعد وصف ماهيته وتعيين النتيجة التي تنتمي

---

* **الأعراف المسرحية**: Conventions العرف هو تقليد يتكرس ويتثبت مع الزمن فيصبح نوعاً من الاتفاق غير المعلن بين أهل المسرح لقبولهم الدخول بلعبة الإيهام، أو لكسر الإيهام وتحقيق المسرحة، 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 ...وتتغير الأعراف مع الزمن، ولكن يبقى أن يلتزم صاحب العمل المسرحي بقواعد وأعراف المسرح حتى يضمن تواصلاً مع الجمهور. حنان قصاب حسن وماري الياس، م.س، ص51.

* **المنهج: Method** الطريق الواضحة والخطة المرسومة، ومناهج البحث: Methodologie و تدور في إطار التنظيم الدقيق لمجموعة من الأفكار من أجل الوصول إلى حقيقة لم تكن معروفة من قبل، ويطبع هذا التنظيم وجود طائفة من القواعد العامة تسيطر على سير العقل. وقواعد المنهج لاتعني قتل روح الإبداع لدى الباحث، إنما يؤخذ بها على سبيل الاهتداء، وهي قابلة للإضافة والتعديل حتّى تكون متوافقة مع موضوع البحث، وعرضة للتغيير حسب الجديد الذي يطرأ على العلم تبعاً للمتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والفكرية. د. محمود سليمان ياقوت، منهج البحث اللغوي (دار المعرفة الجامعية: الاسكندرية، ط1، 2000)ص81 وص82.

إلى مملكة الثبات والحتمية المرتبطان بالتصوّر الأيديولوجي السابق للنصّ وقراءته، بمعنى آخر يتجه الناقد المعتمد نظرية المعرفة نحو الماضي لكشف ما جرى، فالحدث يسبق **المعرفة**، أما الذي يتبع استراتيجية القراءة، فالقراءة تسبق الحدث وتسهم في صنعه مما يتيح **للقارئ** الجيد أن يغيّر أفكاره وأدواته، بحيث يشارك في إنتاج الحقائق الجديدة المتوخاة من النصّ أو العرض المسرحي.

من هنا نستطيع القول أن **النقد المسرحي** المعاصر لم يعد يدعو إلى البحث عن الجواهر الثابتة والأقانيم المقدسة أو الحقائق النهائية في النصّ أو العرض، بل أضحى يقوم على أساس **قراءة** الوقائع والأحداث والشخوص والموضوعات في العمل المسرحي، كي يخلق حقائق جديدة، قد تؤول إلى تحوّل وتغيّر حتّى على مفهوم الحقيقة ذاتها، لأنّ القراءة الفعّالة والذكية لأيّ نصّ أو عرض مسرحي إبداعي تقتضي العبور نحو آفاق جديدة تتشكل معها خرائط جديدة للمعاني و**الفهم** والتفاعل. هذه القراءة هي التي تسمح بتأويلات متنوعة للنص أو العرض وتجعل **المتلقي** جزءاً من العمل المسرحي أو العمل الإبداعي.

كما أن النقد المسرحي الجديد طوّر لغته المستخدمة حيث استعار مفرداتها من كل **العلوم الإنسانية**، وبهذا فهو يحيط بكلّ جوانب العملية المسرحية بدءاً من كتابة النصّ إلى الإخراج وصولاً للمتلقي.

وعلى كلّ الأحوال فإنّ **المتلقي** أصبح هو الأساس في عملية النقد أو القراءة للنصوص أو 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 والجماعات.

نظرية جماليات التلقي:

أيّ عمل أدبي لا يمكن أن يطلق عليه إبداعاً إلّا عند اكتماله مع **متلق** له، يتفاعل مع العمل وينتجه من جديد، لأنّ فعاليات العمل الأدبي فنياً ترتبط براهن تلقيه، ليُدخل هذا النص في حقل **القطب الجمالي**، ويجعله مشروعاً لحياة المتلقين، 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." [1]

وفي أواخر ستينيات القرن الماضي و في **مدرسة كونستانس** الألمانية، بدأ الاهتمام بالمتلقي وفعاليته ضمن ظروف اجتماعية تمّ فيها التلقي، وقد اهتم **فولفانج آيزر**(بالنص وبكيفيات ارتباط القراء به حيث يقول: "يتفاعل النص مع القارئ، ويفضي إلى أثر يمكن ممارسته سلوكاً، وليس موضوعاً يمكن تحديده"[2]. وقد أولى النقاد أهمية للمتلقي، واعتبروه خالقاً جديداً للنص عند تلقيه له، يقول **د.أحمد صقر** (1959-) بهذا الخصوص: "إنّ خبرات المتذوق واستجابته إنما هي بدورها تجربة مماثلة وشبيهة بتجربة الفنان المبدع، أي عملية إعادة خلق للعمل الفني".[3]

ولأن المنهج كما يقول **هاوس روبرت ياوس(1921- 1997)** "لا يسقط من السماء، ولكن له مكان في التاريخ"[4] فإن منهج جماليات التلقي ارتبط ظهوره بنتاجات أدبية منذ عام 1966، حيث قُدّمت مسرحيات في ألمانيا حاولت تحطيم التقاليد المحمولة بين المشاهد والخشبة مع تنوع في **التقنيات غير التقليدية**، وقد نجحت هذه الأعمال المسرحية بـ: "دمج **القارئ** في **البنية السردية*** بتوقع الاستجابات والانعكاسات على الطرق التقليدية حيث تتصل النصوص مع المشاهد المجهول"[5] إن عمليات التلقي المستمر تشكّل وجدان المبدع والقارئ معاً، وتنمّي إحساسهما بأبعاد النص العميقة التي تظلّ تعطي دلالات لا نهائية تسمح بالقراءة* والتأويل في دائرة لاينغلق فيه النصّ بل يتجدد مع كل قراءة جديدة، بحيث تتشكل العلاقة بين النصّ والمتلقي كالعلاقة بين التساؤل والإجابة، أو بين المشكلة وحلّها.

---

* **البنية** structuralism مأخوذة من كلمة بناء وتعني انتظام عناصر مادية أو مجرّدة مختلفة يتشكل فيما بينها نظاما يتجلى لنا في تكوين العمل ويعطي 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 و...والمستوى الثاني:البنية العميقة المتعلقة بطبيعة صراع القوى ورسم نماذج لهذه القوى الفاعلة في الصراعات، وعلى القارئ تقصي العلاقات بين المستويين. وليس في القراءة أالجديدة بنية درامية نموذجية بل بنية متغيرة تبعاً للتغير في المضمون الذي يستدعي شكلاً خاصّاً به، وأيضاً بنية جدلية لأن الشكل يفرز مضموناً خاصّاً به. حنان قصاب حسن وماري الياس، م.س، ص105.

* **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 للنص 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(الممؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط1، 2005) مقدمة الكتاب.

ولأن الفن ليس مجرد خلق لصور، وصياغة لمفاهيم، بل هو تفاعل بين خبرة المبدع، وخبرة معرفية وجمالية عند المتلقي كما يقول د. السعيد الورقي، فإنّ ممّا لابد منه أن يكون المتلقي ذو معرفة ودراية"...هنا يأتي المتلقي، وخبرته المعرفية هو الآخر ينبغي ألّا تقلّ عن خبرة المبدع، بل ربما كانت تتسم بالإتساع والشمول، خاصة بالنسبة للمتلقي غير العادي" [6]

كما اهتمّت ما بعد البنيوية بـ: "مفهوم النصّ **المفتوح** وردّت للمتلقي كامل أهليته لتفعيل النص الأدبي وتفجير **كمونه الدلالي**"[7]. وقد وضعت السردية البنيوية، منذ عام 1970: "...القارىء مقابل المؤلف، ولم تبقه مجرد متلق سلبي، فالقارىء يشارك في خلق الأثر الأدبي، لأنّ الأثر موجّه دائماً إلى المتلقي"[8]

هذه الأطروحة تنشغل بقراءة نصوص مسرحية **لسعد الله ونوس** منتجة بين عامي 1968 و1977م من موقع تفاعل واستقبال الجمهور لها، ومن 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" [9] وبافتراض أنّ الناقد هو القارئ الأول للنصّ، فهو معنيّ بإعطاء حكم جديد سواء اتفق مع أحكام سابقة، أو أعطى حكماً منصفاً لأعمال لم ينصفها معاصروها.

يقضي البحث أن تتم الاستعانة **بالمنهج التعديلي*** الذي كتب عنه **إنريك أندرسون إمبرت** (1910- 2000) كما ورد في كتابه **مناهج النقد الأدبي**: "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"[10]، إنّ **الناقد التعديلي** يشتغل على مراجعة القيم الأدبية، وتطبيق وجهات نظر اللحظة الراهنة حتّى على أعمال الماضي، لأنّ وجود الأدب يتطلب المتلقي والمؤلف معاً، على اعتبار أن الناقد هو متلق مميّز للنصوص الفنية. ولأنّ "النصّ لا ينبثق من فراغ ولا يؤول إلى فراغ " [11] فلابدّ أنّ يهتّم النقد الجمالي للنصوص الإبداعية بجهة تلقيات القرّاء المتعاقبة للنصّ، واقتفاء آثاره في المتلقين، على أنّ يكون قد حصل تفاعل حقيقي بين المتلقين والنصّ، وذلك بعد أن يبحث المتلقي، وهو هنا الناقد الجمالي، عن مواطن الضياء

---

* **المنهج التعديلي**: يقوم على أساس مراجعة القيم الأدبية وإنارتها على ضوء الحاضر، ويعتقد النقاد التعديليون أن الأعمال الأدبية الخالدة تثبت أنها تقاوم فكرة أن الذوق يخضع لمقتضيات كلّ عصر، وهم يسألون كلّ عمل، وكل مؤلف، وقد عرف كيف يردّ على أهل عصره، إن كان يتمكن من الردّ على العصر الراهن، كما أن هذا المنهج يعتبر أنّ الأدب ليس مادة مقدسة، وإنما موجة حيّة من القيم موضع جدال. إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة د. الطاهر أحمد مكى(مركز العالم العربي: القاهرة، 2009) ص161

المتغلغلة في نسيج النصّ وحناياه، ويقوم بتأويلاته المرتبطة به كمتوّحد مع النصّ ومنتج له من جديد في آن معاً، لا أن يتماهى معه، لأنه حينئذ يفقد النصّ الكثير 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 مابين النصّ أو العرض والمتلقين، وبالتالي حدوث التفاعلية المبتغاة التي لا تتحقق إلّا إذا كان النصّ **مفتوحاً**، والتلقي **متفتحاً** أيضاً، ولذلك ففي حالة المسرح، يُترك هامش كبير للارتجال خارج سياق النصّ، وتمنح المنصة طاقات تقنية لتمتد وتتسع باتجاه الصالة، وينبني النصّ من جديد، مع كلّ عرض جديد، من خلال ملء **الفجوات** فيه نتيجة التشاركية المذكورة في ظروف تاريخية جديدة.

ومن جهة أخرى فالنصّ الإبداعي هو الذي يدعو متلقيه للتساؤل والبحث في الجديد الذي تناوله المؤلف عبر التقنيات المستحدثة والمستخدمة لمعالجة موضوعات محدّدة، على أن يكون **شكل ومضمون** هذا النصّ خروجاً عن القيم المألوفة السائدة، بحيث يدفع المتلقي ليعيد إنتاج النص، بغية صياغة قيمٍ جديدة له، ورؤى مختلفة 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 لمعاصرين هي آثار عادية جداً، وهي نماذج تعوّد عليها القرّاء"[12]. كما أنّ رصد ما أحدثه النصّ من تغييرات في أحوال **الوعي** المجتمعي، وتشكيل رأي عام جديد إزاء قضايا تناولها هذا النصّ، وأفسح المجال للمتلقين في اكتساب تجربة المشاركة في انتاج المعنى، والمساهمة في تغيير المعايير الفكرية والجمالية هو الذي يحدّد أهميته كفعل إبداعيّ، ويحدد أيضاً فيما إذا كان هذا النصّ جيداً أو مبتذلاً. وبذلك نجد: "إنّ فعل القراءة، الذي يرجع إليه كلّ فكر نقدي حقّ، ينطوي على وعيين: وعيّ **القارئ** ووعيّ المؤلف"[13]، ومن هنا فإنّ لكلّ نصّ الحقّ في الرهان على تعديل آفاق التوقعات لدى المتلقين له.

والمقصود **بأفق التوقعات** هو: البعد القائم بين ظهور العمل الأدبي وآفاق انتظار المتلقي له، فالآثار الأدبية الجيدة هي التي تنمّي انتظار الجمهور بالخيبة كما ذكرنا أعلاه، 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:

حيث يستجيب النصّ للمعايير الجمالية السائدة، ومثاله **الأعمال الكلاسيكية***، التي تلعب دوراً كبيراً في توجيه فعل التلقي، وغالباً ما يتمكن المؤلف، في هذه الحالة، من خلق متلق نموذجي يستجيب لاستراتيجية النصّ ومن ورائه الكاتب.

ثانياً: نصّ يخيّب أفق انتظار القارئ:

يعمل النصّ على **انزياح** الطرائق الفنية عمّا هو مألوف لدى المتلقي، فيرتبك القارئ وتجعل توقع انتظاره خائباً، ومن هذا الخرق الفني والجمالي يتمّ السموّ بالأعمال الأدبية ويجعلها خالدة، إن الآثار التي تخيّب آفاق انتظارها وتغيظ جمهورها المعاصر لها، تطّور الجمهور، وتطّور وسائل التقويم، وتدفع باتجاه الرغبة بالفن والجمال أوهي: "آثار ترفض إلى حين حتّى تخلق جمهورها خلقاً"[14] ويتوجب أن يكون **المتلقي** في هذه الحالة ذا معرفة مكتسبة، و**ذائقة** فنية مدرّبة، ليتمكن من التعامل مع الطاقات الفنية الكامنة في العمل الفني، ويحيلها جمالاً حاضراً في الذات المتلقية للنصّ. إن هذه الحالة تمثّل صراعاً بين القديم والجديد، ومن الممكن أن تخلق منعطفات تاريخية يتشكل عبرها **أفقاً** جديداً.

ثالثاً: نصّ يغيّر أفق انتظار القارئ:

يتطلب النص هنا **قارئاً ذكياً**، يتعلم كل ما هو جديد بسرعة. هذا القارئ يكون جزءاً من عصره المتغيّر بشكل دائم، كما يقتضي الأمر، من هذا المتلقي، تغيّراً فاعلاً في فكره وعواطفه وسلوكه، مما يجعله قادراً على التكيّف مع كلّ نصّ طليعي، حيث يتمكن من تغيير آليات قراءته

---

* **الكلاسيكية** Classicism وتعني اتباع أصول الحضارتين اليونانية والرومانية وتقليد أعمال كتّابهما وفنانيهما، وقد تشكل نتيجة اتباع هذه الأصول تيار فكري وجمالي في القرن السابع عشر أي منذ عصر النهضة في أوروبا، ثم أضحت كلمة كلاسيكية تشمل كل الأعمال الإبداعية التي تتسم بقدرتها على الديمومة أمام الزمن، والمتنمية لكلّ التيارات الفكرية والجمالية كالرمزية و الرومانتيكية وغيرها. وفي المسرح فإن الكلاسيكية تجلت فيه بشكل منفرد فنجد التزام الكلاسيكيين المسرحيين في القرن السابع عشر بالقواعد الأرسطية من ناحية كتابة النص المقيّد بمقدمة وعقدة وانقلاب وخاتمة وباتنماء الشخصيات الاجتماعي، ومن ناحية العرض التزام بوحدتي الزمان والمكان والتقطيع إلى فصول خمسة، واستخدام الشعر الموزون والإلقاء المفخّم، وقد سادت قواعد الكلاسيكية على الساحة الثقافية والفكرية العالمية حتى رفضتها الثورة الرومانسية نهائياً مفسحة المجال للواقعية والطبيعية وغيرها.. سامي خشبة، مصطلحات فكرية، م.س، ص193.

وتذوقه للجمال، وانسجامه مع النصوص المفتوحة. ومن الممكن أن تحصل استجابة سلبية بين النص والمتلقي لعدم وجود حوار بينهما، و يعود السبب، في هذه الحالة، لعدم قدرة النصّ على إقناع متلقيه بأفق انتظاره وعدم حثّه على معارضته، أو عجز المتلقي على صياغة أفق انتظاره لعوامل ذاتية أو موضوعية؛ أو أن يحصل تصارعاً بين **أفق النص وأفق المتلقي** لأن النصّ، هنا، يحاول خلق قراءة نقدية تصيغ لنفسها **أفق انتظار** جديد من أجل إبداع جديد.

ويقول **روبرت هولب** بهذا الصدد: "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"[15] كما أن جادامير يتحدث عن دور إعادة المتلقي في إعادة إحياء معنى النصّ ويسمّي ذلك: "**انصهار آفاق**، أي انصهار أفق النص وأفق المتلقي" [16]. وعلى ذلك فلم يعد المعنى موضوعاً يستوجب التعريف به، بل أصبح مع **مبدأ انصهار الآفاق** أثراً يُعاش، ويظهر في السلوك. ويقول **جميل حمداوي** (1963-) "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"[17] أمّا **إنريك إندرسون امبرت** فيرى في كتابه **مناهج النقد الأدبي** أنّ: " نقد النص من خلال تلقياته هو الذي يحدّد طبيعة وشدّة أثر النصّ في المتلقين (قرّاء ونقّاد) ويفحص ردود أفعالهم"[18]. كما أنّ وعيّ المتلقي قد يُنتهَك من وعيّ النصّ ذاته ووعي مؤلفه، وحينها لا يتمكن المتلقي من اكتساب تجربة النصّ إلّا من خلال نسيان نفسه، وإنكارها من أجل أن يمنح الحياة للنصّ، لكن **فولفغاج آيزر** يرى عكس هذه النظرة إذ برأيه 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 اللا تحدد حسب طريقة التلقي الخاصّة" [19] إلّا أنّ الاهتمام بالمتلقين لايعني إهمال العناصر المكوّنة للعملية الإبداعية، وهذا يستدعي معالجة الباحث للنصوص من موقع الشمولية والتكامل بين هذه العناصر، والمتعلقة بالمؤلف والنصّ والمتلقي والذائقة الفنية والجمالية وحركة التاريخ والمجتمع.

منهج 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 بتوسع إلى إجراءات تطبيقية على تلك النظرية، ومن دون الاستفادة من ركائزها ونتائجها لإعادة دراسة تاريخ الأدب العربي، كما طمح مؤسسوها في مدرسة كونستانس الألمانية لإعادة كتابة تاريخ الاداب الأوروبية.

كما أنّ الدراسات التي تناولت مسرح التسييس العربي الممتد منذ عام 1964م وحتّى أواسط ثمانينيات القرن الماضي اتسمت بغلبة **التنظير** و**البيانات** عن التجربة المسرحية التي خاضها روّادها حينذاك في أكثر البلدان العربية المساهمة في إنتاج أعمال مسرحية سياسية، مهملة الجانب النقدي التطبيقي.

وعلى الرغم من وجود نصوص مسرحية مهمة تمكن كاتبوها أن يضعوها **كعلامات** 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 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** المتعلقة بالنقد المسرحي، وكانت النتيجة توقّف النصوص المسرحية والتنظيرات والبيانات المرافقة لها وفقاً للتجربة المسرحية الموصوفة في أواسط ثمانينيات القرن الماضي.

وسط هذه التجربة أعلن **ونوس** ضرورة تأسيس **مسرح التسييس والتراث العربي**، متزامناً مع رحلته الإبداعية بُعيد هزيمة حزيران عام 1967 وحتى عام 1977، هذه الأطروحة موظّفة لقراءة ونقد نصوص ونوس المسرحية في تلك الفترة التي اهتمت بالمساهمة في خلق حالة وعي جديدة في المجتمع بغية التأثير في جمهور يفترض أنّه كان سيلعب دوراً في عملية ردّ هزيمة 5 حزيران والانطلاق بالثورة. كما ستقوم الأطروحة وفقاً لمرتكزات نظرية **جماليات التلقي**، التي تهتم بالجمهور والقرّاء والمتلقين.

لا ريب أنّ ونوس التزم بالجمهور في معظم مسرحياته، التي بدأ في إنتاجها بعد أن غادر دمشق إلى باريس، إثر **هزيمة حزيران** نتيجة وضعه النفسي القلق الذي جعله طريح الفراش لبضعة أشهر في باريس، وبعد ظهور المقاومة الفلسطينية وقيام ثورة الطلاب في أيار عام 1968 في فرنسا، اللتين ساهم ونوس في فعاليتهما، وساهمتا في إخراجه من حالة اليأس التي تلبسته بعد

الهزيمة، ومن خلالهما بدأ يتفاعل مع التوجهات التقدمية في مناحي الفن والأدب، ويشارك في الحياة الفنية والسياسية، ويقول في هذا الصدد: "وكنت قد تعرفت على بيتر فايس وحضرت الحوار الذي دار حول **بريخت** في برلين في شباط 1968، حضرته بإصرار وأمكنني أن أحضر كثيراً من التجارب المسرحية المهمة"[20]

بعد مسرحية **حفلة سمر من أجل 5 حزيران** شرع ونوس في منحى أكثر وضوحاً على الصعيد الفني، متأثراً بتجارب مسرحية طليعية عالمية، ولاسيما بالمسرح الملحمي، مستدعياً **التراث** العربي الشعبي، 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 كتبها في مرحلة التسييس والتراث من حياته الإبداعية، واستمدّ موضوعاتها من الحكايات الشعبية، ووظَّف لها الكثير من التقنيات الفنية من التراث العربي، على أن يعود في الفصل الثاني لدراسة المسرحيتين المتبقيتين في هذه المرحلة وهما: **حفلة سمر من أجل 5 حزيران ورحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة.** إنّ هذه النصوص المسرحية مهمّة وجديرة بالاهتمام و**القراءة**، فنياً وجمالياً وفكرياً، ضمن سياق إنتاجها التاريخي وفي ظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية محددة ومتغيّرة لدرجة الاضطراب في كلّ البلدان العربية التي انتشرت فيها تلك التجارب المسرحية.

لقد أنتج ونوس نصوصاً تمكن من خلالها أن يثير انتباه المهتمين بالمسرح، وتحقيق حالة جذب جماهيري، وربما **متعة جمالية** خاصة لجمهوره، وبهذا المعنى يكون قد لامس اهمية المتلقي في الإبداع وهو أول المفاهيم التي تتعلق بنظرية **جماليات التلقي.** والسؤال المطروح هو: هل استطاع ونوس من تحقيق أول مرتكز لهذه النظرية وهو **ثنائية النصّ والمتلقي**، على إعتبار أنّ النصّ يبقى **قطباً فنياً** حتى يصل إلى متلقٍّ يُحييهِ ويجعل منه **قطباً جمالياً**، وذلك من خلال التفاعل مع حيثياته، بغية اكتشاف عوالمه الداخلية التي يفترض أن تسهم في تغيير قيم المتلقين السائدة في محيطهم الاجتماعي واستبدالها **بقيم جديدة** أكثر إنسانية، وأكثر انتصاراً للحبّ والحرية والمعاني الخيّرة؟

---

* **مرتكزات نظرية جماليات التلقي** تنحصر في المفاهيم التالية: ثنائيةالقارئ 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، ط1، 2010) ص32

لاشكّ أنّ نصوص ونوس جديرة بالدراسة لما تضمنت من إمكانيات وطاقات فنية وجمالية ورؤى فكرية وسياسية متكئة على إمكانية خلق جمهور لها، على الرغم من توقّف هذه التجربة.

هذا البحث مدعوّ للمساهمة في الإجابة عن أسباب هذا **التوقف** أيضاً.

لابدّ أولاً من اللجوء إلى تحليل **أبنية** نصوص ونوس المسرحية و**شخوصها ولغة خطابها*** المسرحي، و**موضوعاتها**، وتتبع **التقنيات الفنية** المستخدمة وذلك من منطلق أنّ: " الأدب إبداع تركيبي، والنقد إبداع تحليلي"[21]

وهذا يقتضي اللجوء إلى تحديد الموضوعات في النصوص المتعلقة بالسلطة السائدة بشكل رئيسي، ودراسة كيفية تناول ونوس **للأحداث** التي جسدتها **شخوص** مسرحياته، وإلى كشف العلاقات المجتمعية التي تحكمها **قيمٌ** تهيمن على ما تقوله الشخصيات، بهدف التعريف بكلّ ما أراد ونوس أن يقوله في هذه النصوص، وذلك عبر تتبع **عناصر المسرحة** و **التقنيات المسرحية**، و**الأعراف المسرحية** المستخدمة في هذه المرحلة من نتاجه المسرحي.

مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر

يستهلّ ونوس مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر بإبراز مقهى شعبيٍّ يتموضع على **منصّة** المسرح، ويتوزع فيه زبائن مسترخية، ومعظمهم يدخنون النرجيلة، ويشربون الشاي، يتحرك بينهم الخادم، وتنتشر أصوات أغان طربية يبثها المذياع، وتختلط أصواتها بصوت الزبائن وهم يطلبون الشاي أو النار، وأحاديث فيما بينهم عن أحوال معيشتهم اليومية، ثم تسمع أصواتهم وهم يطالبون **بالحكواتي** العم مؤنس، إلى أن يصل ويلقي السلام بمهابة، وعندما يستوي على كرسيه، يُقفَل المذياع، وحينها يطالب الزبائن الحكواتي بسرد سيرة الظاهر بيبرس التي تشهد على أيام

---

* **الخطاب المسرحي:** Theatralical discourse لغة: الكلام، خاطب أي كالم، و الخطاب الواسع هو الجمل المنتظمة في أقوال لتشكّل خطاباً حين يتحدد كفعل 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 والمتضمن كلّ ما يعني فريق العمل المشارك في إنتاج العرض المسرحي، والخطاب الناشئ على شكل حوار بين شخوص المسرحية الذي يتوضع بين الكاتب أو المخرج وبين متلق، وفي هذا الخطاب يختفي فيه الكاتب كصاحب قول ويبدو للمتلقي على شكل حوار أو مونولوج أو توجّه للجمهور، أو يكون حركياً كالإيماء، كذلك يلعب المتفرج دوراً في تفسير الحوار المسرحي أثناء استقباله للخطاب الذي لايحمل أي معنى إلّا إذا كان في سياق العلاقة التي تربط الشخوص المتخاطبة ضمن ظروف زمانية ومكانية محددة.

حنان قصاب حسن وماري الياس، م.س، ص186.

البطولات والتي ينتظرونها منذ فترة بفارغ الصبر، ولكن الحكواتي يقول لهم بأنّه 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" [22] 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، والذي تسبب في غزو جيوش غريبة لبغداد وتدميرها، وسرقة وقتل أهلها. ويظهر الناس في ذاك الزمن تائهين من كثرة تقلبات الأحداث، وهم لا يتدخلون فيما يجري، إلى أن يقول الحكواتي للزبائن:

"رتبوا حياتهم على أساس ما اعتقدوه أسلم الطرق إلى الأمان"[23] ثم يبدأ مستوى آخر للمسرحية بدخول خمسة ممثلين يمثلون أهالي بغداد في ذاك الزمان، ويتوزعون 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، وأنّهم في كلّ مرّة، يبايعون متى طُلبت منهم البيعة. ثم نسمع صوت المجموعة:

"ونحن عامة بغداد آثرنا السلامة والأمان. ننزف دماءنا الليل والنهار بحثاً عن لقمة العيش"[24] ويرد زبون2 من زمن المشاهدة:

"أي والله كأن الأحوال لا راحت ولا جاءت"[25] 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 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."[26] 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 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 .."[27] يعلق زبائن المقهى أن هذا المملوك:

"ابن زمانه "[28] ثم يأخذ جابر قرشاً من منصور ويقول له: إنّ الحكومة كلها في هذا القرش، ويراهنه على الكاسب، بحيث جعل للخليفة وجه وللوزير الوجه الآخر للقرش، ثمّ يقول له:

"الربح قرش، والخسارة قرش، وبينهما خليفة المسلمين ووزيرهم معلقان"[29] ثم يتابع الحكواتي القصة، ويخبر أن الخليفة اجتمع مع قواد الأمن، وفي اليوم التالي أطبقوا على المدينة لمنع الوزير وأعوانه الاتصال بالخارج. أمّا أهل بغداد فقد سارعوا إلى الأفران، ليؤمّنوا خبزهم لأيام. يجسّد ونوس هذا المشهد تمثيلاً حيث يتقدّم الممثلون، ويلعبون 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، وتلمّسهم لاضطراب الأحوال، وأنّ عاصفة ستهبّ على بغداد بين لحظة وأخرى، ثم يبقون مصرّين على عدم تدخلهم في الصراع الناشب الذي لا يعنيهم، فالمهمّ لديهم هو الخبز والأمان، ويقول الرجل الثالث:

"وإذا هبّت العاصفة، ما علينا إلّا أن ندخل بيوتنا، ونغلق نوافذنا جيداً "[30] والرجل الثاني:

"وما علاقتنا! ابعد عن الشرّ وغنّ له"[31] ثم 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؟ [32]

وتردّ عليه امرأة مفضّلةً بقاءهم عمياناً بين أهلهم أفضل من أن تفقأ عيونهم في الزنزانات، ويطلب منه آخر أن ينزِّل السلم عن ظهره، ولكن يتدخل الرجل الثالث ويقول أن خلافاتهم لا تمنع الحكام من الاتفاق على منع العامة التدخل في شؤونهم وخلافاتهم، 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"[33] و"ابعد عن الشر وغن له" [34] ثمّ ينزوي الرجل الرابع، وهم يتدافعون أمام الفرن عندما وصل الخبز وهو يردّد:

"... إننا نتخلى عن رؤوسنا نسلمها إلى الجلادين..."[35] يتوقف المشهد هنا، ثم يكمل الحكواتي، ويحكي عن استمرار مظاهر الصراع لدى الوزير الذي يتسرب خبراً من قصره، ويصل لأذن المملوك جابر، الذي رواه له المملوك ياسر مفاده: أن رسالة تحوم راغبة في الخروج من عند الوزير، ولا يتمكنون من تمريرها لوجود حرّاس أبواب المدينة الذين يفتشون كلّ من يخرج بشكل دقيق. ثم من خلال **حوار** بين جابر وياسر نعرف أن حلماً يراود جابر بقدرته على نقل رسالة الوزير.

ينتقل الحكواتي بمستمعيه إلى حال الوزير المحرج وهو يجالس أعوانه الحائرين، فجعله في حالة توتر دائم. هنا يقدّم ونوس للمشاهدين موقفاً تمثيلياً يدور بين الوزير ومعاونه عبدالله، نعرف من خلاله أنّ الملك أوصل رسائله للولايات، وأبلغهم باستعداده للتنازلات لهم حتى لو لزم الأمر منحهم الاستقلال مقابل أن يضمنوا وصول قواتهم للقضاء على خصمه السياسي الوزير وأعوانه، كما نعرف من الدور التمثيلي أن الوزير مستعجل لإرسال رسالة إلى الأجنبي، وحائر 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!"[36] وعندما يتحادثان عن العامة يقول الوزير باحتقار:

"العامة!.. ومن يبالي بالعامة؟.. هؤلاء لا يثيرون أيّة مخاوف. يكفي أن تلوّح لهم بالعصا حتّى يُمحوا، وتقتلعهم من ظلمات بيوتهم."[37] أما خطيب الجامع كما يقول الوزير لمعاونه فهو: "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" [38].

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، هذه المساومة التي دلّ الموقف المعبّر عنها على عدم تكافؤ الطرفين، وعلى انتهازية المملوك جابر، الذي حصل على وعد من الوزير بمركز يرفعه من ضعته، وأيضاً: "يزوّجه من زمرد، وفوقها مال كثير"[39]، إن تمكّن من توصيل الرسالة إلى بلاد العجم.

إن ونوس أراد أن يرمز للفئات المثقفة، بكل الأزمنة، من خلال سلوك المملوك جابر الذي يسلّم رأسه للسلطة السياسية مقابل منفعة فردية له من دون أن يلعب دوراً إيجابياً وسط الجماعة التي ينتمي إليها.

إلى أن يقدّم المملوك جابر رأسه للوزير ويقول له:

"إني أهبك رأسي يا مولاي" [40] 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، مع المتفرجين إلى أجواء المقهى في الزمن الراهن، فتتعالى تعليقات الزبائن، الذين لم يجدوا من الحكاية دماراً للوطن، أو خيانة حكّام تافهين، أو انتهازية في موقف جابر الذي يسلم رأسه للسلطة مقابل وعود نفعية واهية من دون أن يعرف مصير مدينته، بل يقدمهم ونوس بالمعجبين بجابر الرجل،" 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، ولكن من دون أن يتساءلوا عن تبعات هذا الخلاف على مصائرهم إلى أن يصل الحلاق مع صبيانه، ويعدّون العدّة للمباشرة بحلاقة شعر جابر الذي يقوده الوزير: "حتى أجلسه على الكرسي العالي، فاستقام ظهره فوقه، وامتلأ بالزهور. وكانت عيناه تبرقان، وتدغدغ مخيلته الأحلام"[41] وأثناء الحلاقة شعر جابر أن رأسه يتعرى، وأحسّ بالبرودة، ولكن ظلت النشوة تختلج في عينيه غير المضطربتين، وعندما يتلّمس الوزير رأس جابر فيقول جابر له، وكأنّه مخدّر: "أرتعش من السعادة إذ يسبغ مولاي على رأسي الوضيع هذا الاهتمام" [42] لقد منحه رأسه ليكتب عليه بريشة وحبر لا يمحى إلّا بالحفر، وعندما ينتهي 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 4 الذي اعتبره نهّاز فرص، وقد 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"[43] وكأنّ ونوس أراد ان 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 الحكواتي، فيما بعد، إلى القصر حيث الخليفة وأخوه، ويدخل ذات الممثلين اللذين لعبا دور الوزير و الأمير عبد الله، ويمثّلان دوري الخليفة المنتصر بالله وأخيه عبد الله، في ديوان الخليفة بعد أن وضعا قطع ديكور بسيطة تمثّل ديوان الخليفة، ونفهم من حوارهما أنهما قدّما تنازلات سخية للولايات التابعة للخلافة، ستجردهم من معظمها، ولكن عبد الله الذي يعرف تناقضات الولاة يقول: "من اليسير دائماً أن نشعل بينهم معارك تستنزفهم وتضعفهم حتى التنازلات يمكن أن تكون مؤقتة "[44] وعندما يحتج الخليفة على نقض المواثيق يرد عليه:

"القوة هي ميثاق كل المواثيق يا خليفة المسلمين"[45]، 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."[46]

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

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، يبكيان سويّة للموقف المهين، ولكن 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"[47] ويقول الزبون4 : "في النهاية لا تقع إلّا على رؤوس المساكين"[48]

كما أنّ الحكواتي يصف لنا جابر في الغرفة المظلمة بانتظار نموّ شعره بإشراف الوزير، ثمّ تزوره زمرد سرّاً، وتبدي حبّها له وقلقها عليه، وعدم اطمئنانها لزجّ نفسه في هذه المغامرة، وهو يؤكد 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."[49] 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 الوزير، ويطلب منه، أن يأمر له بتجهيز عروسه زمرد 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" [50] ويتابع الحكواتي واصفاً رحلة جابر المملوءة بالأحلام، ويحكي عن أهل بغداد الخائفين والصابرين على الجوع، ثمّ على اقتحام الحراس لبيوتهم لينتزعوا للخليفة ضريبة مقدّسة. ويحذّر الرجل4 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 الرجل3: لنصبر إن الله مع الصابرين،والعين لا تقاوم المخرز، ولكن الرجل 4 يستمرّ بتحذيرهم من الآتي الأخطر على حياتهم.

يكمل الحكواتي الحكاية بوصول جابر إلى بلاد العجم، ويقدّم رأسه إلى الملك منكتم بن داوود بوجود ابنه هلاوون، ويؤدي دورهما الممثلين اللذين قاما بدور الوزير وأميره، ثم الخليفة

وأخيه، ثم يحلق شعر رأس جابر حتى بانت الرسالة، قرأها 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."[51] 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، وهي تتزين، إلى أن يوثق لهب رجلي جابر، ثم يفصل رأسه عن جسمه ببلطة مسنونة.

وهنا نسمع احتجاجات زبائن المقهى، الذين يعتبرون أنها نهاية غير عادلة باستثناء الزبون4 الذي يذكرهم بتحذيره لهم من عواقب سلوك جابر الانتهازي. وبعد أن تدحرج رأس جابر على الأرض يتقدم السياف 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..."[52] 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، ويهجم على بغداد سرّاً، وإن وجدوا على الطريق عساكر فليقضوا عليها لأنّها إمدادات للخليفة، وتكفل الوزير بالعون وفتح أبواب بغداد للجيش الغازي، ويضيف الوزير حاشية: "وكي يظلّ الأمر سرّاً بيننا اقتل حامل الرسالة من غير إطالة" [53] ثم تُسمع أصوات الزبائن وهم يلعنون الوزير على خيانته للملوك جابر، لقد تعاملوا 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، حيث سالت الدماء وتكدّست الجثث وهتكت الأعراض وهدمت البيوت، وانتشر الموت كالهواء، ويقول: "... في ذلك اليوم هبط الليل على بغداد مبكراً ومثقلاً كأنه نهاية الزمان"[54] ينهض الرجل4 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 سويةً: "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"[55]

وسط اعتراضات زبائن المقهى على هذه الحكاية الكئيبة، حيث جاءوا ليفرّجوا كربهم لا ليكتئبوا، تنتهي المسرحية، ويبقى أهل الزمان الحاضر كأهل بغداد الذين ارتضوا الذل والهوان والفقر بسبب سلبيتهم اتجاه مصير مدينتهم ومصيرهم، ولذلك لم يهتمّوا لما رواه لهم الحكواتي إلا للحكاية التي أرادوا منها أن تنفّس عن كربهم وأحزانهم، دون أن يأخذوا العبرة بغية تغيير مواقفهم وعقولهم وبالتالي مصائرهم. ولذلك 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"[56]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 أن ونوس استقى موضوعها من **سيرة الظاهر بيبرس** الشعبية، والتي وجدها في ثناياها وقد كتبت بمقدار صفحة ونصف الصفحة، فقد تمكّن من استلهام موضوعها فحوّلها 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.

من جملة أهداف ونوس في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر محاولته إخراج **المتلقي** من عزلته الحاصلة له مع فن المسرح الغريب عنه، وذلك بلجوئه لنصّ جديد يطمح فيه إلى تمازجه مع هذا المتلقي، بعيداً عن الشكل التقليدي للمسرح. وقد بذل **ونوس** مجهوداً موفقاً لتقديم مسرحية يتآلف معها المتفرج في بلاد لها خصائصها المميّزة، لذلك اجتهد بالاشتغال على الكثير من **التقنيات الفنية** ليضفي على مسرحيته صفة **الجماهيرية**، والتي تحقّق للجمهور وظيفة جمالية، فتربّي له **ذائقة** فنية خاصّة، و بذات الوقت تدفعه ليتمرأى في مرآته المنصوبة مابين **الخشبة**

والصالة بغية إعمال عقله، وإدراك واقعه المأساوي، واستعداده لاتخاذ القرار بتجاوز مآسيه نحو التغيير. لقد أراد ونوس من هذه المسرحية أن تكون "مشروع عمل لن يتمّ إلّا بعد أن تتوفر له مجموعة متجانسة لها رؤيتها، تقوم ببنائه وبلورة إمكانياته من خلال بحث دؤوب لا تتوقف حدوده عند الهواجس الجمالية، بل تتعداها إلى المشكلات السياسية والاجتماعية للواقع".[57] ونلاحظ أنّ مشروع عمله هذا ترك فيه الكثير من **الفجوات** والمساحات الفارغة، التي يجب أن يملأها الجمهور أثناء **العرض المسرحي**، بما يلائم البيئة المجتمعية والزمانية التي تعرض فيها المسرحية. أراد ونوس أن يبعث الإلفة بين الجمهور من خلال تحويل العرض المسرحي إلى **سهرة** منوعات فنية، يحصل فيها المتلقون على أمثولات تهمّ حياتهم الراهنة. ويذكر ونوس بهذا الصدد: "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"[58] ومن الجدير بالذكر أنّ ونوس طرح مفهومه لتجارب **مسرح التسييس** ابتداء من هذه المسرحية، والذي ينطلق من الحصول على حكاية تهمّ الناس جميعاً، وتحويلها إلى فرجة يتمتع بها المتلقون، ويفكّرون بواقعهم بغية تغيير مصائرهم.

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 يستدعي الأجنبي، أو يفرّط بوحدة الوطن، لمواجهة خصومه السياسيين وتحقيق مصالح ضيقة لأشخاص متمكنين من السلطة، حتى أوصلوا الوطن لحالة غزوّ عسكري فأحالهم 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:

1- 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 طاقة لمقاومته، أمّا النساء فيعبّرن عن عدم شعورهن بالأمان طالما لن يجرؤ أحد على الكلام والإعتراض 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"[59] ثم يدخل زكريا ويعبّر عن سخطه على فقرهم وعذابهم، الذي زاده فيل الملك. تشاركه نساء ورجال في إعلان تذمّره، على الرغم أن 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" [60] و"العين بصيرة واليد قصيرة" و" لايصيبكم إلّا ماكتب عليكم "[61] 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."[62] ثمّ وبعد جدل مع أهل المدينة يوافقون على اقتراح زكريا، وبهذا تكون الجماعة اتخذت قراراً للخروج عن صمتها، والإجهار بما يلاقيه أفرادها من أذى الفيل أمام الملك في قصره.

2- التدريبات:

وهو المشهد الثاني، وفيه نجد زكريا قد أقنع الجماعة بالاعتراض لدى الملك على فيله العابث بحياتهم وأرزاقهم، وهاهو يقوم بتدريبهم في باحة وسط المدينة، مغمورة بالضوضاء والغمغمات، قائلاً لهم: " ...المهم هو النظام. أن نكون كلمة واحدة وصوتاً واحداً ... ننحني أمام الملك بكل احترام وأدب. ثم أصرخ بملْ فمي . الفيل .. يا ملك الزمان"[63] فيردّون عليه بشكل مفكّك معبّرين عن أذياته لهم ولأطفالهم وأرزاقهم، ثم يطلب منهم من جديد التنظيم والضبط ويقول لهم:" حاولوا أن تصرخوا العبارة في نفس الوقت. معاً تبدأون. ومعاً تنتهون. لنجرّب مرة أخرى"[64] ويكرّر محاولته صارخاً "الفيل ياملك الزمان" فيردّون عليه: "لا أمان ولا ضمان "... "ضاقت بنا الحياة" . " قتل ابن محمد الفهد"[65] ثم يجرّب آخر مرة ويقول لهم: " هذه آخر مرة، انتبهوا جيداً، وتجنبوا اختلاط أصواتكم أو تنافرها. انتبهوا ياجماعة. سكوت. استعدوا. الفيل ياملك الزمان" [66]

فيكون الأداء أكثر تنظيماً والأصوات أكثر اتساقاً واتحاداً. وبالفعل تمكّن زكريا من **وظيفته التعليمية** حيث أوصلتهم التدريبات على الظهور بصورة منظّمة ورتيبة.

3-أمام قصر الملك

في هذا المشهد يستمر زكريا في تنظيم الجماعة التي لا يعرف أفرادها كيف يواجهون الملك لعدم خوضهم أية تجربة مماثلة، ثم أنهم يشكّكون في قبول الملك مقابلتهم، ويقول زكريا لهم:" من حق الرعية أن ترى ملكها، اطمئنوا لابد أن يأذن لنا الملك بالدخول عليه،.. لا تنسوا، المهم أن نكون صوتاً واحداً"[67] ثم يأتي الحارس بأمر دخولهم ويأمرهم بازدراء أن ينفضوا ثيابهم من القمل والبراغيث وأن ينظّفوا أحذيتهم، ثمّ 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"[68] ثم يتبعون الحارس ويتوجّهون بنظام وأدب وبدون ضجيج إلى مكان الملك.

4- 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.

يتقدم 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"[69] ثم يكرّر بصوت أقوى، ويعلو صوته للمرة الثالثة فلا تجيب إلّا طفلة: قتل بن ....فتكون ردة فعل أمّها أن: " تضع أمها يدها على فم الصغيرة وتجبرها على السكوت"[70]، ثم لا أحد يتجاوب مع زكريا الذي يلتفت نحو الناس بعد أن أبدى الملك نفاذ صبره، ويقول الفيل ياملك الزمان، وعندما يستمر صمت الجماعة وهم ينحنون بوضاعة أمام الملك يتقدّم زكريا من الملك ويقول له: "... نحن نحبّ الفيل يا ملك الزمان... تعودناه حتّى أصبحنا لا نتصوّر الحياة من دونه ... لذلك فكرنا أن نأتي، نحن الرعية، فنطالب بتزويج الفيل كي تخفّ وحدته، وينجب لنا عشرات الأفيال، مئات الأفيال، آلاف الأفيال، كي تمتلئ المدينة بالفيلة"[71]، فيلتفت الملك لحاشيته ويقول لهم: "أتسمعون ! كنت أقول دائماً أني محظوظ برعيتي، رعيتي مليئة بالحنان"[72] ويصدر الفرمانات التي تقضي في جلب فيلة وإقامة الأفراح مع توزيع المآكل والمشارب على الشعب لمدة خمسة أيام، وفرمان يقضي بتعيين زكريا الجرئ مرافقاً دائماً

للفيل. تنصرف الجماعة بخطوات ذليلة، وبعد أن تخفت الأضواء ينفضّ 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 "[73]

لمحات عن المسرحية:

في هذه المسرحية المستمد **موضوعها** من **الحكايات الشعبية** المرويّة نجد كيف تمكن ونوس من توظيف الحكاية المتعلقة بسلطة الملك التي دفعت بفيله ليدوس على الناس وممتلكاتهم، لقد رمز ونوس بالفيل لبلطجية وشبيحة النظام الحاكم الذين ترعاهم السلطة الراهنة، مع خنوع رعية مغفلين وجبناء وسلبيين اتجاه مصائرهم، والذين آلت بهم أحوالهم إلى تكاثر الفيلة في **حكاية** النص المسرحي، بعد أن خابت آمالهم و أمل زكريا الذي درّبهم لمقابلة الملك، حيث كانت النتيجة صمتهم عن إعلان حقوقهم والدفاع عن كراماتهم، فانتقل زكريا الذي يمثل الفئة الوصولية في المجتمع من صفوفهم إلى صفّ سلطة الملك، ليرعى مصالح أفياله التي ستزداد أمام الصمت والسلبية.

إن ونوس استطاع أن يقارب رمز الفيل الذي يعتدي على الناس كدالٍّ على **حاشيات** السلطة من **شبيحة وبلطجية ومرتزقة** في راهنهم الذي يعيشونه. ويلاحظ أنّ هذه الجماعة الصامتة أمام من يسبب لها الأذى والاعتداءات الدائمة على أفرادها وممتلكاتهم، والتي لم تتعلم كيف تقف بوجه الطغيان منحها ونوس أرقاماً لا أسماء، لعدم أهميتها وعدم فعاليتها المرجوّة منها، باستثناء شخصية وحيدة هو "**زكريا**" فقد أطلق عليه اسماً، والذي وعى ما يريده وأدرك حقيقة معاناتهم 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...."[74] وكأنّ زكريا يحكي للمتلقين وفقاً لرؤية ونوس الشخصية عن أحوال الشبيحة والبلطجية والفاسدين في زمانهم الذين يتحوّلون لقتلة مجرمين عندما لا يعرف أبناء الشعب مواجهتهم وردّهم عن سلوكهم المهين.

كما نجد أنّ الجماعة التي تلقت تدريبات لمواجهة السلطة وفقاً لإرادة زكريا، وليس من موقع مصلحة الجماعة بالثورة على الظلم في سياق التاريخ، ثم تعرضها لإهانات واحتقار الحارس لها، وارتباكهم وذعرهم وانشداههم من موجودات قصر الملك، لن تكون نتيجة تجربتهم سوى

الصمت المطبق أمام الملك وعدم الاستجابة لكلّ التدريبات التي تلقوها، وبالتالي بقي صوت زكريا وحيداً من دون استجابة الجماعة لندائه.

مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني

مسرحية استدعت **التراث** بغية إقامة **الجدل** معه، والاستفادة من طاقاته الكامنة وتسخيرها لخلق **قيم** جمالية واجتماعية جديدة في الحاضر، مغيّرة **للأذواق الثابتة** وللأحوال المجتمعية الرديئة باتجاه التحرّر من أوهام **القوالب** الجاهزة، والجامدة. لهذه المسرحية مستويان متميّزان: المستوى الأول:مسرحية **أبي خليل القباني*** **(1833- 1903) هرون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب**" التي ولدت من دون معين ثقافي، واشتغلتها 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:

---

* **أبو خليل القباني(1833- 1903م)**: من رجالات المسرح العربي، ورائد المسرح الغنائي العربي، ولد في دمشق، وأنشأ مسرحاً فيها بالتعاون مع اسكندر فرح، وحورب من رجعية دمشق، فأغلق مسرحه وحرق عام 1883، فنقل دائرة نشاطه إلى مصر، ووصلها عام 1884على رأس فرقة من ممثلين سوريين، وقد مثّلت فرقته في مقهى الدانوب، ومسرح زيزينيا في الإسكندرية 35 مسرحية، ومنها أنس الجليس، نفخ الربى، عنتر، ناكر الجميل، ثم انتقلت إلى القاهرة ومثلت في مسرح البوليتاما، ثم في دار الأوبرا، وبعد أنّ رجع إلى دمشق عام 1885 عاد إلى مصر مرة ثانية، وتنقلت فرقته بين الأقاليم، كما سافرمع فرقته إلى الولايات المتحدة ثم بعد نشاط مكثف في مصر لاسيما القاهرة والاسكندرية رجع إلى دمشق نهائياً عام 1900م بعد ان احترق مسرحه بالوجه القبلي. كان القباني ملحناً ومغنياً قديراً، لحن موسيقا جميع مسرحيات فرقته واضطلع ببطولتها الموسيقية في المقام الأول، وهكذا أسدل الستار على القباني وفرقته الرائدة التي كان لها فضل استنبات الفن المسرحي في مصر. انظر: فاطمة موسى، قاموس المسرح (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ط1، 1996) ص27.

الجزء الأول:

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

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..."[75] ثم يدخل رجل، ويبدي اعتراضه بشدة على قاطع التذاكر الذي يطالبه بإجرة 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 تستفيق، وتتحدث مع غانم، ولكنها ترتبك من تعليقات المتفرجين، وهو **مشهد** أراده ونوس ليدلّل 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 تسمع 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** للتفريق بين المتعاركين، ومنهم أبو خليل القباني، ثم يصعد الممثلون وينشدون مغيّرين المشهد الأول.

تتوقف **المسرحية** ويعلن المنادي أنّه 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، 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 متفرج يعترض ويقول:

"عيب يا ناس.. هرون الرشيد كان خليفة لمسلمين". وآخر اسمه محمد فتح الله يقول: "ويمسخرون خلفاء المسلمين.. والله كبيرة يا ابن القباني"[76] 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 بغية قتله وعن قوت القلوب بغية استعادتها.

يعلن **المنادي** أنه ريثما يجدون غانم سيقدمون فصولاً من رواية واقعية عن أبي خليل القباني الذي أنشأ مسرحاً في دمشق، وابتدأه في رواية ناكر الجميل ويقدم الممثلون تصوراً عن **تاريخ المسرح**، ابتداء من **مارون النقاش** (1817- 1855) عام 1848 ثم القباني، وتُذكر مسرحياته وتعاون الوالي صبحي باشا مع القباني، ويذكرون كراكوز وعيواظ، ويقدمون لنا **الشيخ سعيد الغبرا** الذي يمثل 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 1875م. 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..."[77] ثمّ يستمرّ المنادي بتوجيه الممثلين الذين يقومون **بأدوار** الوالي والشيخ سعيد وأبي خليل القباني ومحمود وأنور وعبد الرحيم، وهم يستذكرون تلك الأيام بشكل توثيقي، وخلافي مابين 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"[78] ثم يقول:

"أنوي بيع القبان، والأرض التي أملكها، وأقيم بثمنها داراً **للكوميضة**"*[79] ثم نلاحظ أن ونوساً يتقدم على درب **التوثيق** للنصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهاهو يوثق موقف مدحت باشا والي دمشق المتنور 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؟" [80] فنسمع المنادي يجيبه: "**أحمد أبو خليل القباني** (1833– 1903م) يحاول هذا الفنّ منذ سنوات عديدة، وعلمت أن **اسكندر فرح** (1851– 1916م) الذي يعمل في دائرة الإجراءات الجمركية له أيضاً إلمام بهذا الفن، لكن القباني لاقى متاعب جمّة عندما جرّب تقديم رواياته للناس"[81] ثم يشاهد تاريخ تجربة القباني في فترة نجاحها على الرغم من معارضة الرجعية الشامية لهذا الفن، المستندة لتخلف السلطنة العثمانية، ويصور ونوس للمتلقين كيف أن لدى القباني تصوّراً عن مسرح مستمد من التراث بغية توطينه في هذه البلاد، ويتحدثون عن صعوبة وجود ممثلات في دمشق، والشروع في البحث عنهن في بيروت.

ثم يعلن المنادي أن الفصل التاريخي طال، وأن جعفر المنصور لابد أنه عثر على جارية الخليفة. فيقدمون **مواقف تمثيلية** عن غانم وقوت القلوب اللذين عاشا كمتحابين عفيفين كرامة حب الخليفة هرون الرشيد 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 1870 وجهت ولاية الشام مرة أخرى إلى أحمد حمدي باشا"[82]

ينتقل المشهد إلى ركن شيوخ دمشق، لينبئوا عن مظبطة تمّ التوقيع عليها في دار مفتي الديار محمود حمزة. كما ينتقل المشهد 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" [83].

---

* **الكوميضة:** كانت هذه الكلمة تستخدم بديلاً عن كوميديا زمن تجربة أبي خليل القباني المسرحية. هامش في نص مسرحية أبي خليل القباني، م.س.

حتّى نصل 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، و اجترحت أنكر المحرمات لا ينفع من ثمّ التلافي بعد التلاف .."[84] 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. ويخبرنا **المنادي:**

" إنّ القباني لم ييأس فقد تابع تجربته في **مصر** التي كانت قبلة الفنانين والمثقفين والأحرار الذين يطاردهم إرهاب السلطان عبد الحميد" [85]، ومن المعروف أن تجربة القباني ازدهرت وتطورت واستمرت أكثر من ثلاثة عشر عاماً في مصر.

لمحات عن المسرحية:

في هذه المسرحية قدّم ونوس الشخوص معبّرين عن **مواقفهم الفكرية**، وممثلين عن **انتمائهم الاجتماعي**، حيث نلاحظ ذكر أسماء بعينها كانت موجودة في ذلك العصر، القباني واسكندر فرح، و**الولاة** العثمانيين بأسمائهم الحقيقية، ومنها مفتي الديار محمود حمزة، والشيخ سعيد الغبرة، ومحمود العمري، وسواهم الذين قدّمهم ونوس ممثلين لتيارات فكرية محدّدة، دون الاهتمام بتكويناتهم النفسية، أوبنزوعهم كشخوص يمتلكون طموحات فردانية، كما أنّه: "يصرّ فيها ونوس على إضفاء **الطابع الاحتفالي** أملاً في استعادة جوهر العرض المسرحي القديم"[86].

كما هو واضح ارتكز ونوس في تجربته المسرحية هذه على تجربة أبي خليل القباني المسرحية، وهو من رواد المسرح العربي الذي انطلق منذ عام 1848م في بيروت على يد مارون النقاش، الذي اختار مسرحيته الأولى "أبو الحسن المغفل" وهي إحدى حكايات ألف ليلة وليلة

التي استعارها القباني وعالجها، كما مرّ معنا في عرض المسرحية التي خصّه بها ونوس وخصّ بيئته الاجتماعية أيضاً 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، وتقول **خالدة سعيد** عن هذه التجربة:

"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"[87]

وقد لا نجد ونوس قدّم رؤية نقدية لتجربة القباني، بل اكتفى بعرضها والإشادة بنزوعها نحو التقدم، ومواجهة الرجعية، واعتمادها على التلقائية الموحية بموهبة القباني على الرغم أنّ **محمد يوسف نجم** (1925-) كتب: "وأسلوب القباني في مسرحياته، يقوم على **السجع** الثقيل الممجوج، ويعتمد على **الشعر المأثور**، و**الأمثال** السائرة، **والحكم الشعبية** الشائعة"[88] وفي معرض تحليله لمسرحيات القباني يشير د. نجم: "... وقد أصاب المسرحية الضعف والهزال، إذ خرجت من يديه وكأنّها شذرات من قصة معروفة متداولة"[89].

لاريب من أنّ سعد الله ونوس تمكّن من مسرحة تجربة القباني وأظهره ومن معه من معاونيه نماذج رائدة لنزوع ذواتهم باتجاه البحث عن وسائط للّحاق بركب الحضارة الانسانية وقتذاك، بمواجهة تخلف وجهل المتدينين والمتنفذين الذين، وإن تمكنوا من إغلاق المسرح وحرقه في دمشق، إلّا أنّ **القباني** استأنف مسيرة تجربته المسرحية في **مصر**، وهذا لا يعني أنه قدّم تجربة مسرحية متكاملة البناء، 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 وكلها مكتوبة ومقروءة بذات الآن.

مدخل: لافتة: "الملك هو الملك .. لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية."[90] 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، وهما يعبثان بالدمى. صراع وحرب قديمة بين المسموح والممنوع، فالخيال والتوهم والحلم

مسموح، أمّا تجسيد ذلك واقعاً أوشغباً أوفعلاً ممنوع، وحتّى تستقرَّ الأحوال لابدّ أن يكون: "المسموح على قدر الممنوع"[91].

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 سيرميهم في الزنازين، ثم يستبدل 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"[92] 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"[93] مزاج الملك غير معتدل، والوزير والحاشية مهتمة بعيد التتويج الذي يقترب موعده، ويذكرون الهدايا المتوقعة، ثم يؤكد 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."[94] يرغب الملك 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..." [95] 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 حراس، فيبدّل ثيابه، ووزيره أيضاً، ويتنكرا.

لافتة: "محكوم على الرعية أن تعيش الآن **متنكرة**"[96].

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"[97] 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"[98].

المشهد الثاني:

لافتة: "الواقع والوهم يتعاركان في بيت مواطن اسمه أبو عزة "[99]

في بيت أبي عزة نشاهد رفض عزة، الابنة الجميلة، لطلب عرقوب الزواج منها، والذي يسعى للاستحواذ عليها نتيجة أزمة والدها المالية، ثم 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."[100] ثمّ أنّ عرقوب يحاول أن يطلب عزة من أبيها، ولكن أبا عزة يرسله لجلب زجاجة خمر، حتى يتمكنا من حديث العواطف، ثمّ يعود أبوعزة لشرح مأساته، ويتوعّد الذين ساهموا بإفلاسه 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"[101] ثم يصل عرقوب مع زجاجة خمر، فيتابع أبو عزة سكرته، وعندما تصل أم عزة يبدأان بالشجار إلى أن يدخل عليهم الضيفان محمود و مصطفى، 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.."[102]. ثم يأخذ الضيفان أبا عزة لاستضافته ومساعدته على محنته، ورافقه خادمه عرقوب الذي عيّنه وزيراً له أثناء حلمه بالسلطان، كما وعد الضيفان أمَّ عزة بمقابلة الملك، ويعطيانها ورقة للمثول بين يدي الملك متى ذهبت إلى القصر مع ابنتها عزة.

لافتة: "حكاية عن تاريخ التنكر وسرّ الجماعة السعيدة"[103]

تظهر عزة، وهي تحاور عبيد الذي يسرد عليها أحدوثة صغيرة عن شعب مقهور يتنكر فيه فتىً مميزاً، وتستمر لعبة التنكر حتى تطال الملك ذاته، ومازال الناس حريصين على تنكرهم إلى هذا

اليوم. ويخبرها عن جماعة أكلت ملكها حيث يقول: "تورد كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والمجاعة والشقاء، فاشتعل غضبها وذبحت ملكها ثم أكلته"[104] 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"[105]

وبعد أن سقى الملك ووزيره أبا عزة منوّماً، أعطاه الملك رداءه، وأخذ رداء الوزير عرقوب، 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..."[106]

لافتة: "نذكر بأنها لعبة.. ولنتراهن على النتيجة "[107]

المشهد الرابع:

لافتة: "المواطن أبوعزة يستيقظ ملكاً"[108]

عندما يستيقظ أبوعزة (الملك المنوَّم) يتفاجأ بميمون وهو يدلّك له قدميه، لم يصدق ابو عزة ما يشعر به، ويعتبر نفسه أنه يعيش حلمه، ثم يداعب ميمون ولكنه يقول: "لاتفزّ أيّها الحلم"[109]، ثم يدخل عرقوب عليه ويطلعه على حقيقته الراهنة بأنّه هو الملك، ويذكّره بعيد تتويجه بعد أيام قليلة.

المشهد الرابع 2

لافتة: "المواطن أبو عزة يختفي قطعة .. قطعة .."[110]

وسط دهشة أبي عزة، وهو يخلع ثيابه، ويرتدي الثياب الملكية، ثمّ يحمل صولجانه، ويضع تاجه على رأسه، يقتنع أخيراً أنّه الملك فعلاً، فيأمر بعد أن يدق صولجانه بالأرض، أن يتوقف غناء فرقة الانشاد الملكية ثم يعلن:

"عما قليل .. نمضي إلى الإيوان، ونسيّر شؤون العباد "[111]

المشهد الخامس1:

لافتة: " الملك يضيف إلى ندمائه نديمين جديدين "[112]

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 الحراس، ويقادان إلى الحجز، وعند التحقق من شخصيتهما يقول عرقوب لأبي عزة (الملك الجديد) أنّهما درويشان، ويقترح ضمّهما إلى جملة الندمان.

المشهد الخامس 2:

لافتة: "الملك هو الملك .. كان المواطن أبوعزة ينسى خصومه.."[113]

ثم عندما يذكّرعرقوب(الوزير) أبا عزة (الملك) بالانتقام من خصومه الشيخ الخائن وشهبندر التجار، يستغرب منه، ويصفهما بالأصدقاء والأعوان، ويشك 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 الخامس3:

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

يتفاجأ الملك والوزير الأصليان عندما يتمكن أبوعزة من ترويع مقدم الأمن الذي يدخل بلا ورع لحضرة الملك، وينذهل عرقوب (الوزير الجديد)، وعندما يتساءل الملك السابق إن كان مسحوراً، لأن ليس من أحد لاحظ اختلاف سحنة ووجه أبي عزة، يردّ عليه الوزير السابق محمود: "ليس للملك سحنة أو وجه" [114]

المشهد الخامس4:

لافتة: "أعطني رداء وتاجا، أعطك ملكاً". يقول زاهد: "في الأنظمة التنكرية تلك هي القاعدة الجوهرية أعطني رداءً وتاجاً أعطك ملكاً" [115]ويقول زاهد وعبيد سويةً :

"تختلف التفاصيل ولكن لا تختلف السمات الجوهرية "[116]

المشهد الخامس5: لافتة: " الملك هو الملك.. والذي كان المواطن أبو عزة ينكر نفسه وأهله "تَمثُّل زوجته وابنته عزة أمام أبو عزة (الملك) فينكرهما، وعندما تلاحظ عزة عرقوب بهيئة وزير، تكذّبها أمها، وأيضا تلاحظ الشبه بين الملك وأبيها، فتنفي أمّ عزة هذه الملاحظة، ثم يطلب عرقوب من الملك الزواج من عزة، فينكر الملك معرفته بالأمر، ثمّ يُستدعى لتناول الإفطار على مائدة

الملكة، فيأمر بالانتظار ريثما ينهي معالجة الأمور التي بين يديه، كما أن الملك الجديد أبو عزة، وعلى غير ماكان قد توعّد به قبل تسلمه السلطان، انتصر للشيخ طه الذي يدعو له في الجامع، وللشهبندر صديق الحكم. وأخبر المرأة الشاكية وهي أم عزة أنّ زوجها أخطأ لعدم استشارته الشهبندر قبل أن يفتح محلّا للرزق، إذ كان عليه ألّا 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..."[117]، ولكن أم عزة تقول أنّ 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 (أبو عزة) وهو في مخدع الملكة، وقف وصرخ صرخة جعلت الملكة تحتضن قدميه وتقول له أنت ملكي وسيدي. ثم 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، ثمّ يطلب تعيين جهاز أمن على مقدّم الأمن، ثم يدخل عليه الأعيان ومنهم الإمام والشهبندر، فينسى أبو عزة " الملك " ما فعلاه به حتى جعلاه مفلساً، ونسيّ توعّده بالانتقام منهما، ثمّ يتداولون بشأن الفتنة التي أحدثها أحد مدعي الوزارة، وأمر بقبول الهدايا منهما.

الخاتمة:

مصطفى " الملك السابق "يدور أمام الملكة ويلعب منادياً: "هي لعبة.. أنا هو.. مرايا ..مرايا..مهمشة ووجهي ألف قطعة ..."[118]

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 " (119)

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:

مسرحية الملك هو الملك معالجة **لبنية السلطة** المزيّفة، والتي تجعل من شعبها أداة للّعب والعبث، نتيجة ضجر الملك الذي يمثّل حكماً ظالماً لشعبه متحالفاً مع التجار وشيوخ الدين، ولكن هذا الملك الذي تنكّر في سلطته، وقام باللعب متنكراً إلى جانب وزيره مع تاجر مفلس له خصوم فرديّون لعبوا دوراً في إفلاسه، حلم بالانتقام منهم إذا تسنى له الحكم ليوم واحد. أفقد هذا اللعب الملك لباسه الملكي وتاجه، لمصلحة شخصية المفلس الذي لا يمتلك **رؤى** سياسية عن سلطة آلت إليه نتيجة اللعب الذي قام به الملك. ويقول ونوس:

" مأساة الملك قد بدأت تماما حين ضجر وحين ظنّ أن العرش له مقاس واحد هو مقاسه كرجل"[120].

لقد تمكّن ونوس من تعرية الآليات التي تحكم السلطة السياسية، وأبرز أن 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. كما أنّ الملك الجديد نسيّ خصوم الأمس الذين أضحوا حلفاء حاضره، حتّى زوجته وابنته لم يكُن بوسعه إلّا إنكارهما أمام واقعه الجديد وتسلّطه على الحكم مرتدياً ثياب الملك.

كما أراد ونوس أن يدلّ على التاجر المفلس كرمز **للفئات الاجتماعية الوسطى** التي تمكنت من الحكم نتيجة لعبة في أحداث المسرحية، هذه الفئات هي ذاتها الممثّلة والمعبّرة عن السلطة التي تمكنت من الحكم في أوائل سبعينيات القرن الماضي، حيث قام أصحاب رؤوس الأموال، مدعومين من الأجنبي بتشجيع ودفع **العسكر** بالانقضاض على السلطات، فتغيرت الوجوه في السلطة وإنما جاءت الفئة التي لا تمتلك **مشروعاً سياسياً**، بل تحمل أحقاداً على ماضيها الذي لا يخلو من ظلم لأفرادها قامت به فئات أخرى من **الأغلبية** في المكوّن المجتمعي السوري، كما بدا التاجر المفلس في أحداث المسرحية.

من جهة ثانية قدّم ونوس شخصيتي زاهد وعبيد اللتين تسعيان للثورة، كنقيض لهذه السلطة من جهة، ولكشف **بنيتها** الهشّة للناس الذين لايسعون لفهم آليات عملها وليكشتفوا زيفها وعبثية

المتمكنين فيها، بغية تحولها أمامهم إلى مجرد لعبة يمارسها الحاكم على شعبه، وأيضاً ليتخلصوا من الأوهام التي يحملونها في رؤوسهم عن جبروت السلطة وقوتها، ومن جهلهم بآليات عملها.

هذه المسرحية هي صدى لمسرحية بريخت **(رجل برجل)** حيث الفكرة العامة واحدة وهي: أعطني رداء وتاجاً أعطيك ملكاً، ونجد عند **بريخت** أن جندياً أعطى حمّالاً أهبلاً لباسه فتحول إلى جندي محترف، وتبدأ المسرحية **بمزحة أو لعبة**، كما بدأ ونوس مسرحيته، بلعبة الملك التي أدت إلى ارتداء المغفل أبي عزة رداء الملك وتحوّله إلى ملك محترف، كما أن شخصيتي أبي عزة وغالي غال في مسرحية بريخت متشابهتان، ساذجتان، مغفلتان، مضللتان، وكلاهما كانا يحلمان، كما أنهما نسيا أعدائهما السابقين، وفي المسرحيتين تحوّل الملك الأصلي إلى أهبل، والجندي إلى درويش. ويقول **بول شاؤول** (1942 –) بما يخصّ هذه المسرحية: " ... على الرغم من النقل الحرفي من بريخت يبدو العمل مفككاً، وأيضاً الحركة الدرامية، وعندما عُرضت في دمشق عام 1979 كان النصّ المسرحي أضعف حلقات المسرحية"[121] ثم يتابع في سياق نقده **للحركة المسرحية** العربية، محدّداً نصّ **الملك هو الملك** فيذكر: " النص المسرحي أضعف حلقات العمل، فهو لا يكثّف الجوّ الدرامي وتطوره، 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"[122].

ثم أنّ **شاؤول** استند في رأيه عن مسرحية ونوس على أنّ **المسرحيّ العربيّ** لم يتمكن من إحداث تحوّلٍ في **المعطى البريختي**، بحيث يجعل منه معطى عربياً وذاتياً، ويأخذ على المسرحيين العرب عجزهم على خلق صيغة مسرح عربي.

إن ما ذكره **بول شاؤول** في كتابه تاريخ المسرح العربي يحتاج إلى تدقيق في مفهومه للمسرح العربي، ويجعل الباحث يتساءل: هل يريد شاؤول مسرحاً عربياً من دون مؤثرات أو استدعاءات لتجارب مسرحية عالمية، متناسياً غياب فن المسرح عن تاريخنا وعن بيئتنا المجتمعية، وهل كان في تاريخ المسرح العربي المستحدث منذ القرن التاسع عشر تجارب مسرحية أصيلة من دون تمازجها مع تجارب المسرح العالمي؟

يرى الباحث أن شاؤول بمعرض كتابه الذي أراد أن يثبت فيه أن تقهقراً شاملاً عاشته الحركة المسرحية العربية الحديثة بعد عام 1979 قد يكون مصيباً بما أورده وتوصل إليه، ولكنّه لم يؤسس لأسباب النكوص والتقهقر الذي ذكره وفقاً **لعوامل موضوعية أو ذاتية** تتعلق بواقع وحيثيات التجارب المسرحية العربية وسط نكوص محاولات النهضة العربية والسير على درب الحداثة، كما أنّه جانب الحقيقة في تحليله لمسرحية الملك هو الملك، أولاً: لأنّ ونوس تمكن من خلال نصّه أن يتفاعل مع الجمهور لملامسته همومه، ولتعامله مع قلة معرفة الجمهور بطبيعة

سلطات الحكم، حيث نجده كان واضحاً بما يريد قوله والذي قصد منه تجريد السلطة وآليات عملها، كاشفاً استنادها على فاعلين حقيقيين مخفيين، وهما الشيخ وشهبندر التجار، وما السلطة إلّا جهاز يحمي أصحاب المصالح الاقتصادية والاجتماعية، الذين يتعاملون مع وجودها كلعبة تستبدل متى شاؤوا، ولايبقى منها إلّا فعلها التسلطي بكل أوجهه المحتملة. وإن كان شاؤول قد اعتمد في الوصول إلى النتائج عن نصّ الملك هو الملك بناء على موقفه من ونوس ومن أقرانه في **المسرح العربي** جملة، حيث أبدى إنكاره لوجود **حركة مسرحية عربية** أصلاً، فإن الباحث باعتماده على منهج جماليات التلقي، يخالف وجهة نظر بول شاؤول التي وقعت في تعميم الأحكام، لأن هذه الأطروحة تقرأ العمل المسرحي، من موقع مختلف عن موقع شاؤول، تقرأه من حيث هو نصّ إبداعي مقترن بمتلقٍ، ومن موقع مدى استجابة النصّ لظروف تاريخية محددة، ومدى تمكنه من الاشتغال على **أفق انتظار المتلقي**، ومدى تحقق طموحه في التفاعل مع **جمهور** يحاول خلقه، بغية دفعه لمعرفة واقعه، وليندفع باتجاه تغييره، وقد كتب **روبرت هولب** حول أهمية المتلقي والجمهور و واقعه قائلاً:

"لم يعد المؤلف وعمله الأدبي يحتلان مكان الصدارة، بل انصرف الاهتمام أساساً إلى المتلقي وإلى الظروف الاجتماعية التي تم فيها التلقي" (123)

إنّ **شاؤول** جانب الحقيقة بأحكامه عن مسرحية الملك هو الملك، و يرى الباحث على عكس ما رآه شاوول أن ونوس صاغ بناءً درامياً متماسكاً للموضوعة الأساسية المتعلقة بالسلطة، والتي تمكّن من الكشف عن ملامحها مع مسار درامي موازٍ يتعلق بزاهد وعبيد اللذين يسعيان للتغيير والثورة، وكشف زيف السلطة للمتلقي الذي استطاع من كسر إيهامه باستخدامه لتقنيات بريختية على الأغلب.

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

بدأ **ونوس** بمحاولة وتجريب كتابة نصوص مسرحية لها طابعها العربي مع مسرحية **الفيل ياملك الزمان** عام 1969م، ولكن تجربته هذه توضحت معالمها منذ عام 1970م مع صدور مسرحية **مغامرة رأس المملوك جابر**، كما أنّه: "اهتم بشكل كبير ولافت بموضوع ارتباط المسرح بالتاريخ والتراث العربي، وهو في هذه الفترة يستقي حكايات من التراث الشعبي، ويحوّلها إلى مسرحيات قريبة من ذاكرة الناس وأذواقهم الفنية، وكان الدافع الأساسيّ له هو البحث عن الفاعلية التاريخية، عن الأصالة"[124] مستحضراً التراث الشعبي، فقد اختار الموضوعات من **ألف ليلة وليلة وسيرة الظاهر بيبرس**، ومن **الحكايات المروية** في السهرات والاحتفالات الشعبية، والمنقولة بالمشافهة من جيل لجيل.

اهتمّ ونوس بمتلقيه وبالجمهور وبهموم الناس و مشاكلهم التي يعانون منها مما جعله يبحث عن **تقنيات** قريبة من أذواقهم وخبراتهم ومعارفهم، لذلك استخدم عناصر مسرحية في نصوصه حققت له شروط هذا التواصل مع **الجمهور** للتأثير فيه وتعريفه بأحواله، ومنها إحياء دور الحكواتي كراوّ للحكاية بأسلوب جديد، وقد كتب ونوس عن الشكل الفني المقترح بـ **الحكواتي** في المقهى مايلي:"على صعيد شكل المسرحية لنا فرصة ممتازة لذلك"[125]، و يقترح هذا الشكل ليس لمسرحية فحسب، بل لتجارب مسرحية أخرى حيث يتم تجاوز شكل المسرح الصارم الذي لا يشبهنا باستخدام الحكواتي والمقهى المألوف لبيئتنا الاجتماعية والذي يجعلنا نألفه ونتفاعل مع **مقولاته وتقنياته**، وذلك ليكسب المسرح متفرجين جدد حيث لا يزال المتفرج: "يجد نفسه غريباً إزاء المسرح، وهو يبذل مجهوداً خاصّاً، مجهوداً ثقيلاً بالطبع، كي يتلاءم مع هذا الشكل أو يألفه" [126].

إنّ ونوس كان واعياً للفعل الذي يقوم به فهو كان يبحث عن عرض حيّ لحكاية تهمّ الجميع وطمح لتحويله إلى فرجة تدفع بالمتلقي ليتأمل مصيره ويغيّر احواله، و"هكذا نجد أن ونوساً لم يقدّم **الحكاية الشعبية** في صيغتها الجاهزة المتوارثة، وإنما قام بإخضاع الحكاية الشعبية 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"[127]. لقد: "وسع من دائرة

توظيفه للتراث، فتحرك من الأسطورة إلى الأمثال والحكايات الشعبية، ثم ضمّ إليهما التراث الديني، والمدونة التاريخية"[128]

ومما لابد منه تتبع التقنيات التراثية في نصوص ونوس المسرحية المدروسة في هذا الفصل، والكشف عن اقترابها وفعاليتها في التناغم مع مقتضيات نظرية جماليات التلقي*.

إنّ الكشف عن هذه التقنيات في **بنية** النص يستدعي اللّجوء إلى آليات المقاربة التناصيّة والمتمثلة في البحث عن المكونات الجنينية للنص المسرحي، 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، وخير شاهد على ذلك هو كثرة استخدام شخوص مسرحياته للعبارات الدينية التلقائية مثل: في **الفيل يا ملك الزمان** ورد: "ياربي عفوك، استغفر الله، الله يساعدها.." وفي **سهرة مع أبي خليل القباني** ورد أيضاً: "يا الله، اللهم ارزقنا، .." ويكاد لا يخلو مشهد تمثيلي إلّا 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، وليخلق حالة تواصل معه والشواهد كثيرة: في **الفيل يا ملك الزمان** أصوات لها علاقة بالشكوى إلى الله ومنها: "لا يصيبكم إلا ما كتب عليكم " والتي تستدعي الآية الكريمة: " قل لن يصيبنا إلّا ما كتب الله لنا" سورة التوبة: 50 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" [129] لقد حاول تقديم صياغات جديدة تؤدي ذات المعنى القرآني، ولكنها بنفس الآن تستدعي من المتلقي العمل لملء الفراغ المتروك بالعودة بذاكرته **للقرآن الكريم**.

ومن أمثلة العبارات المسكوكة أيضا **الأمثال الشعبية**، ولا تخلو مسرحية من مسرحيات ونوس من هذه الأمثال المتداولة بين الناس ومنها: "المكتوب ما منه مهروب، الدم ما بصير مي،

لا تنم بين القبور ولا ترى منامات مفزعة..."ثمّ أنّ ونوس استخدم أسلوب **المناص*** في اختياره للموضوعات التي يبتغي معالجتها. ويحمل **مصطلح المناص** إضافة لما وضحناه في الهامش استخدام الكاتب لمصدر آخر واعتماده على قوامه العام بغية حبك نصّه وتمطيطه، وإنما برؤى جديدة تعالج راهن إنتاج هذا الكاتب للنص. ومثاله استخدام ونوس للحكاية الشعبية في الأربع مسرحيات التي تقوم هذه الأطروحة على قراءتها، فقد حرص ونوس أن تكون **الحكاية** مدركة من **الجمهور** وأن تكون جزءاً من مكونات الوعي الجمعي، ثم ابتغى أن يقدّمها بمنظور جديد محتفظاً بأحداثها التي وردت في الموروث الشعبي، ففي **الفيل يا ملك الزمان**، نجده قسّمها إلى مشاهد ووزّع أدواراً تمثيلية، ولم يميّز من الشخصيات إلّا زكريا الذي سمّاه وحدّد مزاياه لأنّه الفاعل الوحيد في أحداث المسرحية.

أما في **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 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**، ثمّ خلّصها من حدود الحكاية كدعابة وعمّم مفهوم السلطة عبر معالجته المعاصرة للحكاية التي منح فيها الزمان والمكان إمكانية مفتوحة للمطلق، و لم يذكر اسم الخليفة الرشيد وزوجته كما ورد في **الحكاية** الأصلية، بل ذكر ملك ما وملكة، واستبدل **شخوص** الحكاية فمسرور سياف الرشيد استبدله ب بربير الوزير، وقد أراد ونوس إثبات أنّ السلطة لعبة يديرها من يستخدم العنف ضد شعبه، وأنّ الفاعل الحقيقي فيها من يملك **السلطتين الدينية والاقتصادية** ممثلتين بـ: الشيخ طه، وشهبندر

---

* **التناص** Intertextuality التناص يعني تداخل نصوص مع نص إبداعي بوعي من المؤلف أو بدون وعيّ ليدل النص على تفاعلات وتعالقات نصيّة وليشكل شبكة من التفاعلات الذهنية ونسق من المصادر المضمرة والظاهرة المتوارية خلف السطور، وتتمدد في ذاكرة المتلقي عبر آليات تتعلق بالمعرفة الخلفية والذاكرة والتداخل النصي و...، كما يعتبر النقاد أن كل نص هو في الحقيقة إعادة إنتاج لنص أو نصوص سابقة، لأن الفكرة أو النصّ لايمكن أن ينتج من فراغ، ولابد 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. ويعدّ التناص مفتاحاً لفهم الأدب المقارن، ورصد عملية التثاقف فكرياً وفنياً وأدبياً، ويتطلب العمل بمقتضياته استنطاق واستجلاء مرجعيات النصّ ومصادره الثقافية والأصول المولّدة لفكره ورؤاه. **(جميل حمداوي م.س)** ص38

التجار، كما أن ونوس لم يهمل دور الثوار السريين المبتغين إسقاط السلطة ممثلين بزاهد وعبيد اللذين مُنحا حقّ رواية وتوجيه الأحداث في المسرحية.

وبالنتيجة ظهرت قدرة ونوس لاستحضار **خطابات** متنوعة من التراث الشعبي والديني بقصد دفع المتلقين إلى استدعاء رصيدهم الفني والمعرفي من الموروث بغية استقبال **العرض** المسرحي كجزء من تكوينهم الثقافي، ولإعادة إنتاج هذا التراث في ثوب جديد ومعان جديدة حتّى ترتسم قيم جديدة تواكب **روح وثقافة العصر** المعيش.

يتضح من خلال قراءة أعمال ونوس المدروسة هنا، أنّه يطمح لجعل المسرح يلعب دوراً في توسيع **أفق المتفرج** معرفياً وجمالياً، بمعنى آخر يريد تجسيد المعرفة المكتسبة إلى سلوك يوميّ لدى المتلقين، و أن يتحوّل المسرح **لوسيلة توعوية** وجمالية وبذلك يقول ونوس عن **وظيفة 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"[130] لقد كان الاهتمام بالجمهور والمتلقين همّاً ومسؤولية رافقت ونوس طيلة عطائه الفني، حيث إنّ نصوصه أخذت بعين الاعتبار مبدأ المتعة الجمالية الناجمة عن التشويق الذي لا يمكن فهمه إلّا ضمن عملية **أفق التوقع** في النصّ ولدى المتلقي المتضمن في **منهج جماليات التلقي**.

كما إنّ ونوس المتأثر **ببريخت** استفاد من مفهوم المتعة حسب تصوّر بريخت لها، حيث اعتبرها عقلية من جهة، ومن جهة أخرى جمالية، وأكّد بريخت أنّه لابد أن تتحقق المتعة في المسرحية مع الأخذ بعين الاعتبار خلق حالة وعي ومعرفة لدى المتلقي من خلال التعليم والتدريب. وبذلك نعرف كيف فهم المسرح الذي يجمع بين مجالات متعددة مجتمعية وفكرية وجمالية، على الرغم أنّه ركّز على أهم هذه المجالات، وهي المتعة الاجتماعية التي يخلقها طقس المسرح الذي يقتضي تواصلاً مع الآخرين وحضوراً لجماعة تتشابه بهدفها من الحضور في عروض نصوصه المسرحية، حيث ينمّي لديهم شعوراً مريحاً بالانتماء لفئة تتمايز عن **الانتماءات الاجتماعية الأولية*** والمفروضة على الفرد قسراً في مجتمع يتسم **بالتخلف والقهر**، وفي بيئة لا

---

* **الانتماءات الأولية** يقصد بها الجماعات التي يحمل أفرادها خصائص واضحة، ويشعرون بالتمايز والاختلاف عن باقي المكونات الاجتماعية، وترتبط في واقعنا بالقبيلة والطائفة والعشيرة، وتقوى هذه الولاءات 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

قيمة للفن والمسرح فيها، لقد أراد ونوس أن يخلق جمهوره المتمدّن الطامح للتغيير والثورة بالرغم من غياب شروط استحضاره للفئات الاجتماعية المستهدفة. وهنا لابد أن نؤكد من جديد أن **ونوس** طمح واشتغل على إنجاز ثنائية النصّ والمتلقي، من خلال التواصل الذي يصرّ عليه بإشراك الجمهور في أحداث المسرحية و**التأثير** في وعيه وسلوكه، ليغيّر من مفاهيمه المتخلفة ومن عبوديته لسلطات الأبوة المتمثلة بالسلطة السياسية أو الدينية أو الاجتماعية، وليجعل متلقيه في حالة تساؤل دائم، وقلق مستمر على مصيره ومصير وطنه ومجتمعه، وليحاول نقله من حالة الجهل والاستكانة إلى حالة تجعله يفهم ما يجري من حوله، ويضعه على عتبة تفسير حاضر أليم وفق صيغة ثورية على الذات المستكينة أولاً، وبالتالي الثورة على من جعل منه مستكيناً ومقهوراً ثانياً. وإذا ما تمّ للمتلقي ذلك بالفعل فقد يتمكن من التحقق مما يجري له في هذا الوسط الجديد بمقدار تغيره، وذلك بعد أن يقوم بعملية **تأويل** وفق ما راكمه من معارف وخبرات منحته إياها **العروض** المسرحية التي من المفترض أنّه حضرها مع أقرانه، 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، مما يجعلها ملموسة ومحققة بصرياً وذهنياً.

لقد استخدم **ونوس**، في مسرحياته، نصّاً ينفتح للمتلقي، وتمكّن من جعله قابلاً ليتجسد على خشبة المسرح داعياً المتفرج ليس للاستقبال فقط، بل للمساهمة بالأحداث لتصبح المسرحية أكثر انفتاحاً لمتلقيها في صالة العرض أو قارئها كنصّ مسرحي، علماً أن ونوس لجأ لترك فراغات في بنية النصّ تحتاج إلى متلق يملؤها، والتي تحتاج إلى تأويل خاصّ بهذا المتلقي حتى يقوده للمشاركة في بناء الحدث بشكل متجدد، وهذا بالطبع ينشّط من ذهن المتلقي أوالقارئ، ويضعه على سكة جديدة من حياته ليكافح من أجل الخلاص الجمعي.

ونستطيع القول إنّ ونوس تمكّن في النهاية أن يراوح بين قطبي العمل الأدبي، بين وعيه للتقنيات الفنية وامتلاكه لأدواتها التي وظّفها في مسرحياته المتعلقة **بالقطب الفني**، مع **القطب الجمالي** الذي حققه من خلال الاهتمام بالجمهور وإشراكه بالتفاعل مع العرض المسرحي، وبهذا يكون قد اقترب من تحقيق مرتكز آخر من **مرتكزات نظرية جماليات التلقي** المتعلق بالقطبين الفني والجمالي للعمل الأدبي.

ما قبل بناء الدولة بالمعنى الحديث للكلمة القادرة وحدها منح الوطن أبعاداً إنسانية جديدة، وللمواطن معان تتعلق بممارسته حقوق وواجبات اتجاه نفسه والمجتمع والتي تضمن له الحرية والمساواة والكرامة. د. مي مجيب، الاستبعاد البنيوي. مجلة السياسة الدولية، ملحق اتجاهات نظرية، تصدر عن مؤسسة الأهرام، ع193، يوليو 2013، ص9

وإذا انتقلنا إلى مفاهيم تناولتها نظرية جماليات التلقي والمتعلقة **بالتحقق والتأويل** المطلوبين من المتلقين حتى نتمكن من اعتبار النص قد أثمر في جانبه الجمالي فإن الدراسة تحيلنا لسؤال: هل تمكن ونوس بالفعل من وضع المتلقي على عتبة التساؤل والشكّ والبحث عن إجابات تفضي لتأويلات ترتبط بحلول 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 وضعف تأثير هذه التجربة، وهاهو يقول أنّه بعد عروض مسرحياته كان يشعر ويتهيأ للخيبة حيث ورد قولٌ له قوامه"... 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.."[131]. إنّ حالة توقف التجربة وعجزها قاد الباحث للانتقال نحوّ مفهوم **القارئ الضمني** الذي تحدثت عنه نظرية جماليات التلقي، وافترضت وجوده إلى جانب الأعمال الفنية وفقاً **ل"آيزر"** الذي اشترط اكتمال النصّ بعملية تلقّ منتجة له حيث قال: "عملية تشييد النصّ للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة "[132] وهذا يعني أنّ فعل **القارئ الضمني** هو تجسيد لمبدأ **أفق التوقعات** الذي يهدف لخلق حالة وعيّ جديد لدى متلق أثناء وبعد الانتهاء من فعل التلقي، والمترافق بعملية تشييد النصّ المتوقّع لديه حتّى يكون النصّ منتجاً وإبداعياً في عقله وعواطفه وسلوكه. وقد استخدم **ريفاتيير** تعبير **القارئ المتميّز**، وآخرون **القارئ غير الرسمي**، ولكن في النهاية كلّها تسميات **لمتلق ذكي** يدرك محيطه وجودياً وجمالياً ومثقف وعارف بتاريخ الفنون، ويعي الأساليب والتقنيات التي استخدمها الأدب السابق على المنتج الذي يتلقاه. و من الجدير بالذكر أنّ جذور هذا القارئ الضمني أو المتلقي الذكي 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 للنصّ ولبنيته التي تصبح متحركة وفاعلة عند تفاعله معها، ومن هنا يقول **ياوس** أن تتوحّد المتعة بالفهم حيث: "الوحدة الأولية تتحقق بين فهم المتعة والاستمتاع بالفهم"[133]. إنّ توقّف تجربة ونوس في هذه المرحلة راجع لأسباب عديدة ستتم معالجتها في خاتمة هذا البحث التي تتعلق بالنتائج والاستنتاجات، ولكن وضمن سياق هذه الأطروحة 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 نصوصه تحتاج إلى التمعن والتأمل أثناء تلقيها وبالتالي أفسح المجال ليملأها المتلقي من خلال استخدام عقله وعواطفه في عملية التأمل، وليكتشف ويلتقي مع المفاهيم المغيّبة في تلافيف النص المسرحي المقدّم. وعند لحظة كشفه لهذه المفاهيم يكون المتلقي متفاعلاً في بنية النص ومشاركاً في تأليفه، حيث يعيد إنتاجه رؤى وقيماً وسلوكاً وفعلاً ثورياً تغييرياً في الذات وفي المجتمع، وبهذه الحالة يكون ونوس قد بدأ بإدخال المتلقي في حقل **الفهم والتفسير** فيما لو هيئت شروط تحقّقها الأخرى. لقد وعى ونوس حقيقة أهمية مبدأ الفهم والتفسير للمتلقي، وبذلك لامس في مسرحه مرتكزات **نظرية جماليات التلقي** كما ذكرنا، وعلى ذلك استوجب منه الإعداد للنصّ ليكون مفتوحاً للقارئ بغية تفاعله معه، ولتصبح القراءة أيضاً مفتوحة، وبذلك يختصر المسافة الجمالية بين النص والمتلقي الذي من المفترض أن يقترب أكثر من غايات النص الرؤيوية لحظة التلقي، والتي يجب أن تتجسد الرؤى المطروحة في النص سلوكاً عملياً بغية ترسيخ قيم جديدة. إنّ **الفهم والتفسير** يحيلان القارئ إلى عملية استنتاج المعنى، والتي لايمكن أن تتمّ إلّا عبر عملية الانتقال إلى **التأويل** ثمّ إلى **الدلالة** التي اشتغل ونوس عليها بشكل واسع، فقد كان خطابه مستمداً من معاناة الشارع اليومية التي تقلق معظم الناس المتوقع أن يتلقوا نصوصه الإبداعية، والمستمدة موضوعاتها وتقنياتها أيضاً من **التراث الشعبي** ذات الدلالة التي تتصل بروح الأصالة والبحث عن الهوية، كما كان صريحاً وواضحاً ليتمكن المتلقي تأويل هذه الدلالات بسياقها التاريخي المرتبط براهن مأساوي يعيشه جموع المتلقين.

هكذا يكون ونوس قد أدرك ما يريده من المسرح، وحمل رؤية واضحة في نصوصه المسرحية المدروسة تستجيب لمرتكزات نظرية جماليات التلقي من جهة جانبها الفني وليس قطبها الجمالي، وهو يقول في ذلك: "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"[134] وذلك عندما شرع في مشروعه المسرحي منذ أواخر ستينيات القرن الماضي، على الرغم من تعثر تقدم مشروعه نتيجة ظروف موضوعية وأخرى ذاتية سيتم معالجتها في الخاتمة، ولكن مايتعلق **بنظرية جماليات** التلقي فإن افتقاد الجمهور للقارئ الذكي الذي يحمل وعياً مجتمعياً وفنياً وتاريخياً هو الأكثر إعاقة في التعثر الذي حصل.

أفق التوقّع أو الانتظار:

مرتكز آخر من مرتكزات نظرية جماليات التلقي وهو **أفق الانتظار(التوقع)** الذي توقعه ونوس من جرّاء تفاعل الجمهور مع نصوصه التي يقوم الباحث بدراستها. ولنبدأ بتعريف **أفق التوقّع** وهو تحديد المسافة الجمالية بين المسرحية والجمهور الذي يقتضي وجود متلق ينتظر أفق المسرحية ليحدّد منها موقفاً بِناء على تأثرها وتأثيرها بوعيه الذاتي والاجتماعي وسلوكه الشخصي، حيث 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"[135] ونتساءل هل تحقّق مع مسرح ونوس هذا المرتكز أم بقي ضامراً، ولم يؤت فعله؟ بمعنى آخر هل لعب مسرح ونوس دوراً في جذب انتباه المتلقين ودفعهم للاهتمام بحياتهم ومصيرهم وتكريس قيم مجتمعية وجمالية جديدة؟

إنّ الضوابط التي توجّه البحث في الحكم على مسرح ونوس ترتبط، بشكل عام، **بالشروط الاجتماعية لجمهور المتلقين** والمتعلقة بثلاثة معايير هي:

مراعاة أفق انتظار المتلقي:

حيث يستجيب المتلقي لما أرادت أن تقوله المسرحية لأنها التزمت **بالمعايير الجمالية السائدة** التي يعرفها وتدرب عليها الجمهور، وبالتالي لم ولن تطلب منه أن يسعى لتغيير أحواله الوجودية أو ذائقته الفنية، بل إبقائه على ما هو عليه، و بعد تتبع حيثيات نصوص ونوس المدروسة تبيّن أنّ همّ ونوس الأساسي كان التغيير الجمالي والاجتماعي والسياسي، وأيضاً على صعيد الجانب الفني تغيير ماهو سائد باستخدام **تقنيات فنية** ليست مألوفة للمتلقي، ووفقاً لنصوص ونوس وتصوراته النظرية التي مرّت معنا فإنّه لايمكن النظر لمسرحياته من خلال هذا الشرط الاجتماعي للجمهور، فنصوصه تحمل في معانيها وطيّاتها تخييب أوتغيير أفق الانتظار لدى الجمهور.

شعور المتلقي بالخيبة:

ننتقل للمعيار الثاني وهو شعور المتلقي بالخيبة لأنه يتلقى ما هو غير مألوف بالنسبة له، مما يجعله مرتبكاً في الفهم، فيأخذه ذلك للتساؤل والبحث والمقارنة مع أعمال أخرى، ليعرف طبيعة **الخرق** الفني والجمالي الذي استخدمه المؤلف فتحصل عملية تطوير ملكة **الخيال** عنده، وبالتالي تتطور وسائل تقويمه للمسرحية التي يفترض أنّها تلعب دوراً في بلورة موقفه، إن كان

على صعيد الشكل و ذائقته الفنية، أوعلى صعيد المضمون بتغيير سلوكه وفقاً لما قدمته المسرحية من رؤى جديدة.

هذا المتلقي إن كان قد وجد فعلاً يكون ونوس تمكّن من المساهمة 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 للمعيار الثالث في الشروط الاجتماعية لجمهور المتلقين، وهو **التغيير في أفق انتظار** المتلقي، الذي يفترض وجود **متلق فطِن ومثقف**، ويعرف كيف يتكيّف مع أي **نصّ طليعي**. فهل تمكن ونوس من الوصول إلى هذا النجاح؟

وصل البحث في المسرحيات المدروسة أن الطرف الآخر من **العملية الإبداعية** المتمثل بالجمهور، أي وجود متلق فاعل غير متوفر في مجتمعاتنا، لأنّ آلية التلقي تتحدد فعاليتها حسب وعي وإدراك وممارسة الجمهور للمسرح وعلاقة المتلقي بالإبداع والنصوص الفنية أو بالعروض الجديدة، "**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" [136]

أخيراً وليس آخراً إن **ونوس** لامس قضايا تتعلق بمفاهيم النص والتلقي في حنايا مسرحياته، ولام وحذّر المتلقين بشكل دائم في مسرحياته من مغبّة وخطورة ابتعادهم عن فهم طبيعة مصائرهم، وحذرهم من مواقفهم السلبية اتجاه ما يحصل لهم ولأوطانهم، ودعاهم للثورة على أوضاع مأساوية يتعايشون معها ولكن، للأسف، لم يتمكن من إنجاز طموحاته المتعلقة بالتغيير المنشود، ومن مسرحيته **الفيل يامِلك الزمان** نورد شاهداً على ماذكرناه: 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 ..."[137] ولكن يبدو أن ونوس في عام 1977 ارتأى أنّه لا أهمية ولا ضرورة **لحكاية جديدة** مع شعب استمرأ القهر والاستكانة، وتعايش مع الفقر والجهل والفساد، ويلهث وراء سياسات **السلطة السياسية** المتّسمة بالفساد والأنانية التي كادت أن تخرج

هذه الشعوب من التاريخ الانساني، لذلك توقّف عن الكتابة ودخل **مرحلة الصمت** التي طالت حتى عام 1989م.

obeikandl.com

مراجع ومصادر الفصل الأول:

1-د. جميل حمداوي، مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر(مكتبة المعارف: الرباط، ط1، 2010)ص27

2-روبرت هولب، م.س، ص 16.

3-أحمد صقر، بين التذوق والنقد المسرحي، (مجلة عالم الفكر: الكويت، المجلد 28، العدد الثالث، مارس 2000) ص280

4-روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ترجمة: دعد عبد الجليل جواد (دار الحوار: سوريا، اللاذقية، ط1، 1992) ص24

5-روبرت سي هولب، م.س، ص 23

6-د. السعيد الورقي ود.محمود كسبر، في علم الاجتماع الأدبي (دارالمعرفة الجامعية: الاسكندرية، 1990) ص 179

7-هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ترجمة رشيد بنحدو (المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة، 2004) ص10

8-ايمانويل فريس، برنار موراليس، آفاق جديدة في نظرية الأدب، ترجمة، لطيف زيتوني (عالم المعرفة: الكويت، العدد (300)، فبراير، عام 2004) ص17

9-مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة، رضوان ظاظا (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، عدد 221، عام 1997) ص8

10- إنريك اندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكّي (دار العالم العربي: القاهرة، ط1 2010) ص162

11- هانس روبرت ياوس، م.س، ص11

12- جميل حمداوي، م.س، ص31

13- مجموعة من المؤلفين، م.س، ص135

14- جميل حمداوي، م.س، ص31

15- روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عزالدين اسماعيل (المكتبة الأكاديمية: القاهرة، 2000) ص52

16- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر(دار النهضة العربية: القاهرة، ط1' 2002) ص17

17- جميل حمداوي، م.س، ص31

18- أنريك اندرسون إمبرت، م.س، ص14

19- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وآيزر (دار النهضة العربية: القاهرة، 2002) ص8

20- حوار ونوس مع فاروق أوهان، عام 1986موجود في كتاب الأصداء الأولى للرحيل م.س، ص100

21- مجموعة من المؤلفين، م.س، ص9

22- سعد الله ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ط2، 2000) ص21

23- ----------، م.س، ص22

24- ----------، م.س، ص 24

25- ----------، م.س، ص24

26- ----------، م.س، ص25

27- ----------، م.س، ص29

28- ----------، م.س، ص29

29- ----------، م.س، ص31

30- ----------، م.س، ص 38

31- ----------، م.س، ص39

32- ----------، م.س، ص41

33- ----------، م.س، ص44

34- ----------، م.س، ص39

35- ----------، م.س، ص44

36- ----------، م.س، ص54

37- ----------، م.س، ص56

38- ----------، م.س، ص 56

39- ----------، م.س، ص 61

40- ----------، م.س، ص 61

41- ----------، م.س، ص65

42- ----------، م.س، ص67

43- ----------، م.س، ص72

44- ----------، م.س، ص75

45- ----------، م.س، ص75

46- ----------، م.س، ص 76

47- ----------، م.س، ص 80

48- ----------، م.س، ص81

49- ----------، م.س، ص83

obeikandl.com

50- ----------، م.س، ص 91
51- ----------، م.س، ص99
52- ----------، م.س، ص103
53- ----------، م.س، ص104
54- ----------، م.س، ص105
55- ----------، م.س، ص106
56- ----------، م.س، ص107
57- ----------، م.س، مقدمة ص 12
58- ----------، م.س، مقدمة ص13

1- **الفيل ياملك الزمان**

59- سعد الله ونوس، الفيل ياملك الزمان (دار الآداب: بيروت، ط4، 1989) ص14
60- ----------، م.س، ص18
61- ----------، م.س، ص19
62- ----------، م.س، ص20
63- ----------، م.س، ص25
64- ----------، م.س، ص26
65- ----------، م.س، ص27
66- ----------، م.س، ص 30
67- ----------، م.س، ص 31
68- ----------، م.س، ص32
69- ----------، م.س، ص36
70- ----------، م.س، ص36
71- ----------، م.س، ص 37
72- ----------، م.س، ص37
73- ----------، م.س، ص38
74- ----------، م.س، ص18

2- **مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني:**

75- سعد الله ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني(دار الآداب: بيروت، ط 3، 1980) ص 12.
76- سهرة مع أبي خليل القباني، م.س، ص32
77- ----------، م.س، ص75

obeikandl.com

78- ----------، م.س، ص83
79- ----------، م.س، ص83
80- ----------، م.س، ص92
81- ----------، م.س، ص92
82- ----------، م.س، ص118
83- ----------، م.س، ص119
84- ----------، م.س، ص 124
85- ----------، م.س، ص134
86- يسري عبد الله صابر، م.س، ص29
87- خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة (مجلة فصول: مجلد 4، عدد3، إبريل مايو يونيه، 1984) ص25
88- د.محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث(1847- 1914) (دار الثقافة: بيروت، ط2، 1967)ص376
89- د.محمد يوسف نجم، م.س، ص380

الملك هو الملك:

90- سعد الله ونوس، الملك هو الملك (دار الآداب : بيروت، طبعة رابعة، آذار 1983) ص 5
91- الملك هو الملك، م.س، ص8
92- ----------، م.س، ص12
93- ----------، م.س، ص14
94- ----------، م.س، ص18
95- ----------،م.س، ص20
96- ----------،م.س، ص23
97- ----------،م.س، ص 26
98- ----------،م.س، ص27
99- ----------،م.س، ص29
100----------، م.س، ص 37
101----------،م.س، ص39
102-- ----------،م.س، ص46
103----------، م.س، ص50
104----------، م.س، ص54
105----------،م.س، ص56

obeikandi.com

106-----------،م.س، ص60

107-----------، م.س، ص61

108-----------،م.س، ص63

109-----------،م.س، ص64

110-----------،م.س، ص67

111-----------، م.س، ص69

112----------،م.س، ص70

113----------،م.س، ص71

114----------،م.س، ص85

115- ----------،م.س، ص88

116- ----------،م.س، ص89

117-الملك هو الملك، م.س، ص98

118----------، م.س، ص108

119----------، م.س، ص110

120----------، م.س، ص114

121- بول شاؤول، المسرح العربي الحديث" 1976- 1989" (رياض الريّس للكتب والنشر: بيروت، ط1، عام 1989) ص11

122- ----------، م.س، ص220

123- روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عزالدين اسماعيل (المكتبة الأكاديمية: القاهرة، ط1، 2000) ص 14

3- **تقنيات التراث في مسرح ونوس:**

124-فاتن عمار، مرجع سابق، ص106

125-مغامرة رأس المملوك جابر، م.س، ص13

126----------، م.س، ص15

127-رشا العلي، م.س، ص90

128------، م.س، ص91

129-القرآن الكريم: (دار الريادة، دمشق، 2009، ط1) الزلزلة: 7- 8

130-محمد عزام، م.س، ص 56

131-اسماعيل فهد اسماعيل، م.س، ص226

132-روبرت هولب، م.س، ص 136

133----------، م.س، ص125

obeikandi.com

134-مغامرة رأس المملوك جابر، مقدمة، م.س، ص8

135-حنان قصاب حسن وماري الياس، م.س، ص56

136----------،م.س، ص 29

137-الفيل يا ملك الزمان، م.س، ص38

obeikandl.com

الفصل الثاني

تطور تيمات السلطة، الدين، المرأة عند ونوس في مرحلة التسييس والتراث

الموضوعات (التيمات) المهيمنة في نصوص ونوس في مرحلة التسييس والتراث
مسرحية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران"
مسرحية "رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة"
الموضوعات المعالجة ومدى نجاح ونوس في التفاعل مع مرتكزات النقد التيمي.

obeikandl.com

تطور تيمات السلطة، الدين، المرأة عند ونوس
في مرحلة التسييس والتراث

الموضوعات (التيمات) المهيمنة في نصوص ونوس في مرحلة التسييس والتراث:

يخصّص هذا الفصل لقراءة مسرحيتي **حفلة سمر من أجل 5 حزيران** التي كتبها عام 1968م، وهي أول عمل قام به بعد هزيمة 5حزيران عام 1967، وبداية مرحلة مسرح التسييس، و **رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة** في عام 1977 وهي آخر نصّ كتبه في ذات المرحلة. وقد تميّزت هاتان المسرحيتان عن مسرحيات التراث الأربع التي تمّت قراءة نصوصها وفقاً **لمنهج جماليات التلقي** في الفصل السابق، بأنّ ونوساً استمد موضوعاتيهما من الواقع المعيش وليس من التراث الشعبي، واستلزم هذا التمييز اختلافهما بالتقنيات الفنية المستخدمة في معالجتهما عن مسرحياته التراثية؛ هذا الاختلاف استدعى أن يستعان بمنهجية أخرى إلى جانب **منهج جماليات التلقي**، إذ ستتكئ الأطروحة على المناهج التي تتناول الموضوعات.

وبناء على مرتكزات المنهج الموضوعاتي(التيمي) فإن قراءة كلّ نصّ تقتضي **عزل موضوعاته** المهيمنة وتحديدها ووصفها، ثمّ القيام بتركيب النصّ وفقاً لما يتضمنه من الموضوعات المختارة منه بغية ربط الشكل بالمضمون، وهذا يستدعي الكشف عن تطور الشخصيات والتغيرات الحاصلة في ملامح تكوّنها الأساسية ضمن سيرورة الأحداث نتيجة الظروف المستجدة في فترة كتابة المسرحية الثانية (رحلة حنظلة)، بغية تأويل هذين النصّين بما يكشف عن القطب الجمالي المتعلق بتلقياتهما، حيث إنّ آلية الاستقبال الخلّاقة تشتمل عند تلقي النصّ الشروع في عملية تركيب المعنى، وبذلك يقول جميل حمداوي" في مرحلة **ما بعد البنيوية*** **ومع التصور السيميوطيقي***، **وجمالية التقبل**، استبعد مصطلح **الناقد** وصار مجرد قارئ يقارب الحقيقة

---

* ركّزت **البنيوية** في مجال الإبداع الأدبي والفني على النص ولغته، واستبعدت حياة الكاتب والأحوال التاريخية للكتابة، ثم تطورت لما سميّ مابعد البنيوية المرتبط بربط العمل بالسياق التاريخي الذي أنتج فيه، وبذلك تمّ تخطّي أطر التحليل البنيوي التقليدي. حنان قصاب حسن وماري الياس م.س، ص 106.

* **السيميوطيقا أو السيميولوجيا** وتعرّب إلى سيمياء، وتترجم بعلم الدلالات أو العلامات، والمنهج السيميائي يهتم بدراسة الدلائل أو العلامات في قلب الحياة الاجتماعية بمعنى آخر يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي، وقد ميزوا بين مصطلح سيميولوجيا على أنّه تصور نظريّ يكمله السيميوطيقا كإجراء تحليلي وتطبيقي، وبذلك فالتصور السيميوطيقي يقوم على دراسة المضامين، وينبني على خطوتين هما: التفكيك والتركيب قصد إعادة بناء النص من جديد

النصية، ويعيد إنتاج النصّ فيبنيه من جديد، ومهمة الناقد ترتبط بالوصف والتفسير والتأويل والكشف والتحليل والتقويم والتركيب"[1]. إذاً ينطلق البحث من دراسة **التيمات** "**الموضوعات**" الرئيسية التي عالجها ونوس في هاتين المسرحيتين، بالاستعانة بمناهج دراسة الموضوعات التي تستدعي من الباحث الاستقلال في آرائه كما ورد في كتاب **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي:** "يعمل **النقد الموضوعاتي*** دوماً على صون استقلاليته اتجاه التيمات أو الموضوعات" [2] ومن الممكن تحديد الموضوعات في هاتين المسرحيتين على الشكل التالي:

1- دور السلطة السياسية في ترسيخ وهيمنة القهر والتخلف على البنى الاجتماعية السائدة، وفي ديمومة نتائج هزيمة 5 حزيران الكارثية في نفوس الشعب، وإبراز سلوكها الممنهج بغية نشر الفساد والجهل والفقر في المجتمع.

2- موقف السلطة الدينية المتحالفة مع السلطة السياسية، ومساهمتها في تكريس أحوال التخلف والقهر من خلال تضليلها للفئات الشعبية بتعليمها الخرافات ودفعها للاعتماد على القدرية في تفسير الأحداث، وإخماد لهيب الثورة على السلطة في نفوس أبناء الشعب، واعتبار مقارعة الظلم فتنة وخروج على السلطان.

3- نظرة المجتمع الدونية للمرأة، وفقدان روح المبادرة والنخوة من النفوس نتيجة إهمال الدور الأنثوي المحفّز على المعرفة والحرية والثورة.

إن دراسة **الموضوعات (التيمات)** المذكورة أعلاه قادت الباحث للأخذ بعين الاعتبار المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي طرأت على الدولة والمجتمع خلال حوالي عشرة أعوام منذ عام 1967 وحتى عام 1977، والتي لعبت دوراً فاعلاً في تغيير ملامح هذه الموضوعات (التيمات) في المسرحيتين اللتين يتناولهما هذا البحث.

وتحديد ثوابته البنيوية، والمتضمنة قراءة العلامات(الأيقونات، الرموز، الإشارات.) جميل حمداوي، م.س، ص 109 ومابعدها.

* **النقد الموضوعاتي(التيمي):** ظهر منذ بداية القرن العشرين كردّة فعل على الدراسات النقدية التقليدية التي تركّز بحثها على ماهو خارج العمل الأدبي أو الفنّي، مثل حياة الكاتب أو سمات العصر الذي عاش وكتب فيه، ثم أخذ النقد التيماتي منحى دراسة شبكات الموضوعات المسيطرة وتشكيلاتها وتحولاتها في العمل الأدبي كما تتجلى في الصور والخطاب واللغة و... وربطها بمخيلة الكاتب، وفي مجال المسرح فإنّ النقد التيماتي يركّز على المضمون لعزل التيمة وتحديدها، ومن ثم استكمال العملية بربط المضمون بالشكل. حنان قصاب حسن وماري الياس، م.س ص155.

مسرحية"حفلة سمر من أجل 5 حزيران"

الجانب السياسي في مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران، يونيه، ومسؤولية سلطة النظام السياسية الحاكمة في وقوعها:

من الممكن اعتبار حفلة سمر من أجل 5 حزيران من مسرحيات **المسرح الحدثي**، حيث يعبّر نصّها عن حدثٍ متفرد لا يتكرر، و من الممكن تحويل عرضها في المسرح إلى احتفال يختلط فيه الممثلون بالجمهور، والتي يفترض أن تخلق حالة نوعية جديدة في وعيّ وسلوك **المتلقي** مغايرة لحالته قبل قراءتها أو تلقيها.

منذ بداية عرض حفلة سمر يعلن **المخرج** الذي يمثّل السلطة السياسية الحاكمة، ويوجّه فعل شخوصها في الأحداث بما يتناسب مع مصلحة السلطة، يعلن أنّه ليس معنياً بالذكريات الحزينة لأنّ "الذاكرة ليست من اختصاص المسرح، ولعلّها من اختصاص المؤرّخ، أمّا اختصاصنا الوحيد هو الفنّ"[3] ولذلك سيقدم سهرة شعرية يتمّ الإنشاد فيها بشكل مسرحي مؤثر.

وعندما يتواجد المخرج **والكاتب عبد الغني الشاعر** على **المنصّة**، يستذكرا ما اشتغلا عليه سوية في مسرحية "صفير الأرواح" التي لن تعرض بناء على رأي **الكاتب عبد الغني الشاعر** ممثّل الشعب، والذي سيقود شخصياتٍ تمثّل الفئات المقهورة والتى تسعى لتغيير واقعها المأساويّ كما ورد في أحداث المسرحية، وهو يقوم بتوجيه الأحداث المتعلقة بهم من أجل تبيان وجهات نظرهم.

وتتوضح ملامح الاختلاف وتنجلي عندما يعلن المخرج: "كدت اعتقد أن بناءنا يتقوض، وأن المستقبل يصبح أحجية، لكن هانحن نقف دائماً على أقدامنا "[4].

طبعاً ممثل السلطة سيجد نفسه مع سلطته منتصراً وواقفاً على رجليه، طالما المتنفذون فيها باقون في سدة الحكم. ولكن متفرجين من الصالة، يعارضونه هازئين بأصوات عديدة فحواها الإقرار بالهزيمة، وبأننا لسنا واقفين على أقدامنا بل راكعين على وجوهنا: "على أقدامنا أم على وجوهنا؟ "[5] ثمّ نرى الكاتب عبد الغني يتهكّم على السلطة التي لا ترى بالمواطن الصالح سوى المتابع والقابل بإعلامها، والذي يتحاشى الحديث مع الآخرين ولا ينقل الشائعات التي تضرّ بمصلحتها، ويمشي على الرصيف لا ينظر حوله أو أمامه، بل يطرق عينيه نحو الأرض.

"إنّ الهزيمة تقلص الخيال وتفقره"[6] قال الكاتب ردّاً على المخرج الذي يطمح لنصّ يمثّل البطولة، على الرغم من أنّ الكاتب أقرّ بسهولة الغناء والإنشاد في تلك السنة أيام العدوان الثلاثي

على مصر، وقال مستهزئاً بالمخرج وبتصوّره عن طبيعة النصّ الذي يريده:"ألم ترتخ ساقا التاريخ من شدة ما صخب!"[7] ثمّ ينتقل المخرج لمشهد آخر، يتعلق بأرض القتال، وليرينا أربعة جنود في ثياب الميدان قد تموّهوا بالطين والشوك ووصفهم: "يتخذون وضع التهيؤ بحيث تتجه فوهات البنادق إلى الجمهور"[8] ثم نسمع حواراً بينهم، يتم توجيهه من قبل المخرج الذي يريد أن يكون هؤلاء الجنود ذو نظرات محمومة و يصف وجوههم التي تصرّح: "لن يمر عدوّ.. هذا ما تقوله عيونهم! إننا الموت، هذا ما تهتف به ملامحهم"[9]، ويستكمل المخرج عن الجنود: "الجندي رمز، وفوق أشيائنا الصغيرة "[10] أمّا عبد الغني – الشعب فيوجّه حوارَ ذات الجنود، في المشهد نفسه، ليعارض توهم المخرج – السلطة، المضلّل والمزيّف للحقائق، إذ لا يرى الكاتب عبد الغني الجنود إلّا بشراً وهم ليسوا فوق البشر العاديين فهؤلاء الجنود:

"يتزوجون وينجبون ولهم أهلاً وأقارب"[11] ثمّ إنّ أحد الجنود يتذكر رفيقه الذي استشهد أمامه وقد: "تمنّى أحمد أن تصل رسالته إلى امرأته"[12] ويستمر الحوار مابين الجنود الأربعة بتناوب وتوجيه من المخرج ومن المؤلف المتباينين بمواقفهما المعبّرة عن موقف السلطة بالنسبة للأول ومن موقع الشعب بالنسبة للثاني، على الرغم أنّه يمكننا الاستنتاج أن معظم ما قاله الجنود كان من تلقين المخرج لهم بدلالة سيطرة الأفكار الغيبية على تفكيرهم لتفسير ما يحصل لهم، حيث هذا ما تبتغيه السلطة: تخدير الناس بلجوئهم إلى الغيب والطلاسم، وبالتالي عدم درايتهم بأسباب مآسيهم ومصادر انتشارها، وجهلهم بطبيعة العدوّ الذي يواجهونه و بمواصفات أسلحته الفتّاكة التي بدت لهم:"إنها الشياطين ذاتها" و "أنها كأعمال السحر"[13] إنّه موقف السلطة الغائبة عن تنظيم وتعريف شعبها بالحقائق، على الرغم أنّ ونّوس: "كان يؤمن بإمكانية التدخل في التاريخ، ذلك أن القوى السياسية والاجتماعية في المجتمع لم تكن قد فقدت الأمل، ولم تهمّش بشكل نهائي، واستكمل معبّراً عن هواجسه أنّه: "...حلم أن يورّط الآلة القمعية في الحوار"[14]. وبالفعل ففي سياق مسرحية **حفلة سمر** نلمس خطاباً سياسياً موجهاً للسلطة والشعب معاً، والتمايز الذي أراده ونوس بينهما هو تمايز في الدرجة ضمن النسيج الواحد، فلم يجعلهما متصارعين وفق رؤيتين متناقضتين لبعضهما البعض، بحيث يلغي أحدهما الآخر، لاسيما من جانب ممثلي الشعب الذين قدّمهم ونوس تلقائيين وصادقين وبسطاء فيما يريدون التعبير عنه، لاسيما بعد أن ارتقوا خشبة المسرح وسيطروا عليها، على الرغم من اختلاف بيئاتهم المجتمعية. لقد جمعهم همٌّ واحدٌ هو السير على درب السلاح لردّ الهزيمة عن كواهلهم؛ على عكس مواقف السلطة حيث يعبّر ممثلوها عن آرائهم المستمدة من هدف واضح يرتبط بسعيهم للاستمرار في الهيمنة على نظام الحكم، ولذلك فخطابهم فيه إلتواء وتوهم وتضليل، كما أنّهم يعرفون ما الذي يجب أن يقوموا به والمستند على

الاستمرار في قمع الشعب وتجويعه بغية استمرارهم بالهيمنة والاستبداد، وهكذا: "يمحور ونوس السبب في القهر والقمع المنظم الذي تمارسه السلطة على المواطن العربي مما أدّى إلى محو كينونته ووصوله إلى كائن بدون إرادة"[15].

ولنتابع أحداث المسرحية لنتعرف أكثر على دور السلطة التضليلي والمستهتر بقضية شعب متحفّز لردّ الهزيمة عنه في مجتمع متخلف ومقهور، فبعد موقف سقوط الجنود الأربعة شهداء يقترح عبد الغني ساخراً استمرارهم في المسرحية قائلاً:

"ذلك يغني إمكانياتهم **كشخصيات**، ويعطي للعمل بعداً رمزياً مؤثراً"[16] تروق الفكرة للمخرج كثيراً ويمتدح الكاتب، وبالفعل يبقيهم أحياء في أحداث المسرحية ويقول: "سيكون هذا رائعاً، أتخيلهم يجيئون وسط النقاش الحاد. عنصر جديد ومدهش في نقاش مسدود رغم نبله." [17] إن سخرية أصدرها عبد الغني – الشعب، انقلبت إلى حقيقة واقعة على الخشبة كما أرادها المخرج – السلطة، وهاهم الجنود الأربعة بالنسبة لسلطة نظام الحكم أموات وهم أحياء، أو أحياء وهم أموات، المهم هو مقدار تسخير طاقاتهم لاستمرار نظامها في الهيمنة والاستبداد والإفقار إن كانوا أحياء أو أموات.

ثمّ ينتقل ونوس بنا إلى قرية من القرى الأمامية التي استيقظت على صوت الحرب وضوضائها، ونرى في ساحتها أشخاصاً متباينين في مواقفهم إزاء ما يجري، فالمختار وفريقه من أشراف الضيعة يستعدّون للرحيل، وعبد الله وفريقه يقتلون نساءهم ويقررون مواجهة العدو، والشيخ ينزوي في مسجده، والجنود الأربعة الموتى بجانبه يَعِدُون الناس بحراسة الأرض، وبالمقابل صوت شاب يحمل بذور فكرة صائبة يقول: "... لو انسحبنا الآن سنحفظ الحياة للأطفال وأرحام النساء، وسيبقى ضوء، سنبقى نحن ولن تكون نهاية الزمن."[18]، الغائب الوحيد في ساحة القرية هي **السلطة** السياسية، حتى المختار المعيّن من قبلها، لم يذكر أيّة صلة له مع **السلطة المركزية**، ثم يقترح الكاتب عبد الغني:"والآن يظهر الجنود القتلى فيما أحسب"[19] ويردّ المخرج: "بالضبط، كأنك تقرأ أفكاري. فيما تتمايز الجماعتان يأتي الجنود الأربعة"[20]

إنّ ونوس أراد أن يجعل من الجنود الموتى معادلاً للسلطة الغائبة عن أرض المعركة وعن هموم الناس، وأيضاً رمزاً لجيشها المهزوم أمام أعداء الأمة، ولذلك عندما يسأل الكاتب:

"وهنا.. أتجعل الجنود يروون قصتهم؟ "[21] يجيبه المخرج: "طبعاً لا .. سيبتسمون ولا يجيبون..."[22]

جنود قتلى يبتسمون ولا يجيبون، تماماً، كابتسامة مسؤولي السلطة الذين يراوغون في إجاباتهم على مواطنيهم بذات الوقت الذي نجد فيه:"عويل، ولولة، صراخ، ... وكثير من الفوضى والحركات التي لاهدف لها"[23]

عجز السلطة وسلطة العجز ومتنفذون فيها، عليهم أن يبحثوا عن حفرة يدفنون سلطتهم فيها، صنوّ جنودهم الميتين، لأنهم لا قدرة لهم على امتلاك دور وطنيّ فاعلٍ، بل هم وسلطتهم خارج فعل التأثير على الأحداث التي وجّهت مصير الأمة، وكما قال عبد الغني عن الجنود القتلى: "فيما يبقى الجنود الأربعة منتصبين في عرض الساحة كالشواهد، عيونهم لا ترفّ، ووجوههم الترابية يغمرها الهدوء والطمأنينة، القنابل تنهال، الحرائق تنتشر، ويتحاور الجنود ..." [24]إنهم ذات السلطة التي ليس بمستطاعها أن توقف الحريق وتداعيات الهزيمة في النفوس وفي تدمير الوطن.. وهاهم الجنود القتلى يشجعون الناس على الرحيل:"نعم .. فلتمضوا، "لا تترددوا ..حقاً لا تترددوا" [25] إنهم السلطة التي أعلنت بالمذياع سقوط القنيطرة قبل أن يدوس أرضها قدم جندي إسرائيلي واحد، يومئذ طلبت من مواطنيها وجيشها الانسحاب الكيفيّ* في **هزيمة 5 حزيران 1967**.

لازال ونوس يؤكد على أن معادل السلطة الغائبة هم الجنود القتلى الذين يَعِدُون المختار والناس المرتحلة، بأنهم لن يغادروا الأرض وسيحرسونها حتى عودة الناس لبيوتهم، وسيُقلِقون ويَملؤون ليالي العدو بالرعب والكوابيس، ونسمع المختار يطمئن الناس (متحمساً لموقف الجنود الموتى):"ذلك رائع .. لا البيوت ستقفر .. ولا الأرض ستهجر، فلنتكل على الله إذن ولنرحل مطمئنين"[26] هذا هو صوت السلطة الغائبة إلّا من أساليبها المخادِعة المضلِّلة، صوت الجنود القتلى الذين لا يملكون حتى امتلاك عناق الوداع.

إنه صوت المُخرِج الذي لا يريد أن يقرّ بالهزيمة طالما استمرت سلطة النظام في الحكم حتى لو كانت خارج الفعل الوطني أو الاجتماعي، واصفاً رحلة النزوح: "بشر النابالم وهم يجرّون جراحهم، يخطّون للمستقبل دروباً واضحة، دروباً لا التواء فيها ولا هزيمة.. "[27] وما دروب المستقبل التي أرادها المخرج إلّا دروب السلطة في الاستبداد والفساد والتضليل.

---

* أذاع راديو دمشق بلاغاً صادراً عن وزارة الدفاع في سوريا في 9 حزيران عام 1967يدعو المواطنين والجيش العربي السوري بالانسحاب الكيفي من القنيطرة، وذلك قبل 17 ساعة من وصول القوات الإسرائيلية للقنيطرة، ومن الجدير بالذكر أن البلاغ المذكور كان موقعاً من وزير الدفاع حينذاك **الفريق حافظ الأسد**. خليل مصطفى، سقوط الجولان(دار النصر للطباعة: شبرا ، مصر، 1980) ص189.

ثمّ أنّ الكاتب عبد الغني ممثل الشعب يطرق رأسه، ويسوق حديثاً للجمهور من مكان مهمل ومظلم على خشبة المسرح من دون أن توَجَّه عليه أيّة أنوار: "...تقدّم لطرف المنصة الظليل وهو كئيب الوجه والصوت"[28]، وتعجّبَ من عدم تغيّر الناس وعدم تبدّل أحوالهم على الرغم من هذه الأحداث الرهيبة، وهاهو بهيئته الكئيبة يقول للجمهور:

"لا الجرائد بدّلت تبويب أعمدتها، ولا الكتّاب غيّروا كلماتهم،..."[29] بمقابل المخرج – السلطة الذي:"ينهض بعنف ترافقه بقعة الضوء ويتوجه إلى مقدمة منصة المسرح"[30] ويبدأ بخطاب الجمهور ومما قاله:"أعترف أنها مسرحية جيدة، ويقصد (صفير الأرواح)، وإن كانت أقل إلحاحاً على البطولة مما أردت"[31] ولكن عبد الغني يردّ وتبدو عليه الخيبة:"لعلني مخطئ، تناولت كلماتي القديمة وأخذت أرصفها."[32] يطمح الكاتب – الشعب لكتابة رؤى مغايرة وفكراً جديداَ حتّى يتمكن نصّه من مواكبة رغبات الناس في مواجهة فعل الهزيمة في النفوس واستعدادهم للثورة.

ثمّ تمكّن ونوس أن يأخذ الجمهور إلى الوقائع والنتائج المباشرة للحرب، وذلك عندما تدخّل عبدالرحمن، وهو أحد شخوص المسرحية، من الصفوف الخلفية **لصالة المسرح**، وسأل المخرج عن اسم القرية التي جرت أحداث مسرحيتهم (صفير الأرواح) فيها، ثم استدعى أبا فرج، وتمكنا من الوصول إلى خشبة المسرح مع عزت بن عبد الرحمن. وهنا انتقل ونوس بالمسرحية إلى مستوى آخر من **الأحداث** المتعلقة بهزيمة حزيران، وذلك بعد أن سرد النازحون ذكريات مواجهة الحرب الأليمة، ثمّ ذكر عبد الرحمن منام شيخ قرية التخاريم، الذي أنبأ عن الرعب والأهوال، حيث رأى فيه الدنيا مثل طبق قش ولمّا لمسه لفحته نار حارقة، ورأى على الطبق دود الجيف، إلى أن سمع صيحة كأنها الرعد ويكمل منام الشيخ:"فرأيت الطبق ينفك، وإذا هو طبقاً ولا قشاً، بل ثعباناً أرقط بطول الحبال يلتفّ حول نفسه، وصار الدود يسقط في قيعان عميقة، وهو يصيح كالبشر. الرحمة .. الرحمة "[33] ثم يذكر أنّ صدى منام الشيخ في حياتهم، حيث صاروا يصيحون أيضاً الرحمة .. الرحمة، في وطن يحكمه ثعبان يلتف حول نفسه، ويتساقط منه الدود، ويصيح مثلهم: الرحمة الرحمة. واعتبر **حسن المخلف** أن هذا الحلم " كشف عن حياة الشخصيات و معاناتها، وعن بعض من الفكر الغيبي الذي تؤمن به، والممزوج ببعض العادات الريفية"[34] ولكن إضافة لما ذكره مخلف في كتابه من الممكن اعتبار هذا الثعبان في الحلم هو رمز أو علامة للسلطات الاستبدادية التي بقيت تتقوقع وتلتف حول نفسها مع عصابة فاسدة، حتّى تحوّلت إلى منتج لشبيحة وبلطجية وبلاطجة ومرتزقة تتغذى على جيفة معادلة للسلطة، كما الثعبان الذي يتساقط منه دود الجيف.

ثمّ يقاطع المخرج كلّاً من عبد الرحمن وأبي فرج، ويصفهم بالسخفاء والمخرّفين والأبالسة، ويخاطبهم: "أف. أي يوم هذا ! لم ندع رجالنا الرسميين كي نزعجهم بقصصكم الغبية"[35].

حتى هذه اللحظة من سيرورة الوقائع التي مرت معنا في المسرحية نستطيع التأكيد من جديد أنّ تحليل الخطاب السياسي المحمّل في حوار الشخصيات في مسرحية حفلة سمر وأحداثها، والمتسم باللين وقبول ممثلي الشعب بالجدل مع ممثلي السلطة ومن على أطرافها، بغية تجميع الطاقات لمواجهة العدو الرئيسي المتمثل بإسرائيل، يجعلنا نستنتج أنّ هذا الخطاب لم يكن مؤسساً لخلق حالة وعي مناقضة لوعي السلطة السائد في البنية المجتمعية المتخلفة بهدف إسقاطها، بل الكشف عن أخطائها وعيوبها ليتم تجاوزها استعداداً لرد الهزيمة عن كاهل الأمّة، كما أنّ ونوس: "لم يتوجّه بمسرحيته إلى طبقة أو فئة معينة من المجتمع، وإنما توجه إلى الجميع"[36]. إنّه خطاب سياسي شعبي يعرض لواقع الحال، حددت ملامحه أسئلة لشخوص كانت حيواتها الهزيمة، أسئلة من تلقّى صفعات متكررة حتّى أغمي عليه إلى أن استفاق ليبدأ بالسؤال: من ولمَ وماذا وكيف؟

إنّ ونوس في هذه المسرحية: "يسلّط الضوء على الأسباب الكامنة وراء الهزيمة وفيها يعرّي الأنظمة السياسية العربية ويعرض لنواقصها.."[37]، وقد تمكّن من طرح قضايا متعددة متصلة بهزيمة 5 حزيران 1967، وذلك من خلال حوار الكاتب مع المخرج في عرضهما في القسم الأول من المسرحية واستذكارهما مسرحية افتراضية بعنوان "صفير الأرواح" كانا يعدّانها قبل الهزيمة، ثمّ من خلال من اعتلى خشبة المسرح من الجمهور وساهم في اغتصابها من المخرج، هؤلاء هم الذين قدّموا حواراً حارّاً وسريعاً تداخل فيه مستوى الخشبة ومستوى الصالة، وتفاعل المستويان بشكل واضح وفعّال، إضافة إلى تداخل الأزمنة قبل وأثناء وبعد هزيمة 5 حزيران، إنّها مسرحية أراد لها ونوس أن تكون حدثية، يعنى فيها كل المعنيين بحدث الهزيمة، ومن أهم القضايا التي طرحها ونوس فيما يتعلق بالجانب السياسي وموقف السلطة في المسرحية.

أولاً: موقف السلطة التضليلي من الجنود والجيش:

في درب النزوح رافق النازحون جنوداً منسحبين من جبهة القتال، وعندما سُئلوا عن الحرب أجابوا: "أكّد لنا أحد الجنود أنه يعود من الحرب دون أن يرى العدو" وأيضاً: "كانوا يتراهنون على إصابة الأحجار أو جذوع الأشجار"[38] بدلاً من تصويب سلاحهم نحو العدوّ. ينفجر المخرج مهدّداً: "ألا تعرفون أن جندينا أشجع جندي في العالم، جندينا يساوي مائة جندي من أية جنسية أخرى. وهو في كلّ الأحوال يساوي ألفاً من حثالات أمثالكم"[39]

كما مرّ معنا فقد عبّر ونوس من خلال تقديمه لجنود أربعة في مواجهة العدوّ عن عدم جاهزيتهم للحرب وجهلهم بإمكانيات العدوّ وبسيطرة مفاهيم الغيب والقدرية على تفكيرهم، ثمّ أكّد

على أحوال عناصر من الجيش المنسحب في درب النزوح، إنّه الموقف ذاته للسلطة التي داومت على تربية وتدريب جيشها بما يسمح له بمواجهة الشعب ليحفظ تسلّط حكمها على الدولة، من دون أن تولي أهمية لإعداده بغية حماية الحدود من أطماع إسرائيل والأجنبي.

ثانياً: هيمنة السلطة السياسية على الفن والإبداع وإلهاء الشعب بالمبتذل منه:

نلاحظ في سياق المسرحية أنّه على الرغم من تهديد المخرج وإظهار بذاءاته بحقّ الموسيقيين في مسرح سلطته، وبحقّ قرويين ومتفرجين اغتصبوا خشبة المسرح، فإنّ الذين اعتلوا خشبة المسرح تابعوا حوارهم، واحتجّوا على الغناء والرقص في هذه السهرة لعدم قدرتهم القبول بهما، بسبب قسوة الهزيمة في نفوسهم، ولأنّهم يبحثون عن أسباب تهيئهم للحرب ضد من اعتدى عليهم و هزمهم، ويقول متفرج للمخرج: "اذهب وفرقتك الشعبية إلى بلاد ليس لها مشاكل. استقر هناك ورقّه عن الناس. أما هنا، فنحن بلاد فيها خيام، فيها ناس تركوا قراهم ولا يعرفون لماذا؟ أتسمعني.. الدمل ينزف. والميجانا لا توقف نزيف الدمامل"[40] إنّ موقف السلطة مختلف عن توجّه الشعب بشكل جليّ، إنّها الساعية لتخدير الشعب وإلهائه عن مشاكل ترهقه، ليحلو لها الاستمرار في التسلّط باحتكارها للعمل السياسي الذي ثبت أنّه عاجز على بثّ روح التقدّم والتحرّر في جسد الأمة الذي يتداعى..

ثالثا: غياب السلطة عن الشعب عندما يتعلق الأمر بمواجهة عدو خارجي:

إنّ السلطة التي تمكنت من الحكم من دون **شرعيّة** شعبيّة أو دستوريّة، والتي اعتمدت ببناء هيمنتها على **الانتماءات الأولية**، لن تكون معنيةً بالدفاع عن الوطن، بل يكون همّها هو الحفاظ على وجودها مسيطرة لحماية مصالحها الدنيوية، وهكذا يسمع صوت أحد المتفرجين منطلقاً من الصالة: "الحرب تقوم عندنا. ولا أحد يفكر فينا..!"[41] وأيضاً:

"لا يرشدنا أحد ولا نعرف ما نفعل"[42] وإن كان قد زارهم أحد من طرف السلطة فقد كان الدرك و جابي الضرائب ومعلمون لا يحبّون الإقامة في القرية، وكلّ المعلمين: "كانوا يشتمون من أرسلهم إلى ضيعتنا، ويتوسطون للانتقال.. ودائماً كانوا ينتقلون."[43]

ثمّ يلخّص متفرج أحوال هؤلاء النازحين عن أرضهم بظلّ غياب السلطة السياسية: "كلماتهم كضوء النهار لا ظلال حولها، من الحروب يعرفون ضرب العصا وذكريات قديمة عن عداوات ريفية صغيرة، معزولون في قراهم البعيدة لا يزورهم أحد، ولا يعرفون ماذا يدور في العالم حولهم. يُساكنهم الفقر والجهل وإرث طويل من العذاب والذل فكيف تتوقع منهم غير ذلك"[44]

سلطة غائبة عن هموم شعبها وغير معنية بتسييج حدود الوطن بالوعي والاستعداد اللازمين لحماية أرضه وناسه، عاجزة عن الدفاع عن حدود الوطن، بل غائب وجودها عن الناس، ولا تكون حاضرة إلّا عندما تتعلق الأمور في جمع الضرائب أو عند قمع العباد وقتلهم.

رابعاً: منع السلطة للمقاومين من القتال ضد أعداء الوطن ومغتصبي أرضه:

في مطلع عام 1965م انطلقت **الثورة الفلسطينية** لتحرير فلسطين من الاحتلال الإسرائيلي، وقد قدّم أبناؤها التضحيات، و كانوا مثال الثوار الأوفياء لقضيتهم في سلوكهم وأهدافهم المعلنة، وفي هذه المسرحية لم يهمل ونوس منحهم حضوراً فاعلاً إيجابياً في أحداثها، ومن الشواهد تذكّرأبناء القرية، وهم على خشبة المسرح، أن زيارة يتيمة لرجل حقيقي جائع مدهش، تركت في عقولهم أسئلةً عن وطن يستباح ويسرق على مسمع ومرأى حماة الغزاة واللصوص، وهذا الرجل:

"أكل طعامنا وباركه وشرب ماءنا وباركه" و "جاء يحمل بندقية، و لكنه لا يلبس ثياباً خضراء، وعن الجنود يختلف"[45] و:

"روى لنا كيف سَرق بيته غزاة حاقدون جاؤوا من وراء البحار، ثم كيف منعه الحكام طوال سنوات من الانتقام. وكيف يحكمون علينا بالذلة لكي نظل عاجزين. كان واضحاً بما يقول، وكان يعرف ماذا ينبغي أن يفعل"[46] يشير ونوس هنا إلى حركة المقاومة الفلسطينية التي انطلقت رغماً عن لصوص الأوطان وحماتهم:

"الذين يجعلوننا فقراء جائعين، الذين يجعلوننا كالحيوانات لا نعرف الشرق من الغرب،.."[47] كما أنّ ونوس اقتصد في ذكر المقاومة على صفحات مسرحيته، توازياً مع فعاليتها على الأرض، فلم يذكرها إلّا عبر زيارة فدائيّ واحد لقرية الفلاحين الذين احتلّوا خشبة المسرح، ثم غادرها من دون رجعة. وبالفعل فالثورة الفلسطينية لم تترك لها أنظمة الحكم العربية فرصاً مواتية لتواجه أعداءها، بل كان عناصرها يلاحقون من أجهزة امنها على أنّهم معادين لهذه الأنظمة.

خامساً: السلطة التي تقهر شعبها غير السلطة الحاكمة في فيتنام التي تقف إلى جانب شعبها:

كانت **حرب فيتنام** ضد الولايات المتحدة المعتدية في ستينيات القرن الماضي مثالاً يحتذى على درب التضحيات دفاعاً عن الأمة المستباحة وعن الشعب المقهور، وهاهو ونوس يدرج واقع الفيتناميين أثناء حربهم ضد العدوان الأمريكي على ألسنة شخوص مسرحيته فيتحدث مغتصبو المسرح عن الفيتناميين الذين:

"يموتون بالمئات .. بالألوف لكن أرضهم تبقى لهم، وأقوى دولة في العالم تهتزّ رعباً منهم" [48] ثم تجري مقارنات بين أوضاع شعبنا وأوضاع الفيتناميين ويصرخ متفرجون:

" أين نحن من الفيتناميين"[49]

"قادتهم ليسوا دبابات ولا قصور نوافذها مدافع.. وشرفاتها مراصد ومباحث"[50]

"معلموهم ليسوا نصابين ولا يغشّون المعرفة" و"ليسوا إذاعات كاذبة ولا صحفاً تافهة" و " ليسوا جهلة ولا تجاراً سفلة "[51]

وهذا الموقف يتماشى مع طبيعة وملابسات الحرب الأمريكية على فيتنام في تلك الأيام، وهو شكل توثيقي لتضحيات وبطولات شعب اراد الحياة كريماً بظلّ قيادة سياسية مضحيّة، وإن كانت طبيعة **النظام الدولي** حينئذ تختلف عن واقعنا الراهن كثيراً، لكنّ الفعل البطولي دفاعاً عن حرية الأوطان وكرامة مواطنيها وشرف الأمم يبقى من ثوابت الشروط الإنسانية لبني البشر.

سادساً: السلطة التي تجعل من موظفيها أداة لتنفيذ إرادتها الفاسدة:

إن من سمات **الدولة الشمولية الأمنية** ربط مصالح الناس بمركزية السلطة التي تحولت مع مرورالوقت إلى فئة من الفاسدين المستبدين تقرّب من يذعن لإرادتها وتبعد وتعتقل وتقتل من يناهض الظلم والقهر والفساد في صفوفها، وقد تمكّن ونوس من إدراج هذه الأحوال المزرية بحقّ رعاياها وذلك عندما أشار إلى واقع الموسيقيين وأعضاء فرقة الدبكة الكئيب، حيث يعملون موظفين لدى الدولة وما عليهم إلا تنفيذ رغباتها لأنه وكما عبّر أحد أفرادها:

"من وظيفتنا نعيش"[52] وعندما لم يمتثل أعضاء الفرقة لأوامر المخرج بالعزف أوالرقص، وبدأوا بالانسحاب نزولاً عند رغبة الشعب نسمعه يصرخ:

"أتتمردون؟ .. تذكروا إذن أنكم موظفون، وإني من يأمر." وأيضاً:

"أتتحدونني؟ أنتم وآلاتكم إلى البطالة. ستندمون طويلاً، طويلاً، ستأسفون"[53]

مواقف ماثلة أمام الجمهور في المسرحية تظهر محاربة السلطة للناس بلقمة عيشهم، وتهديدها لهم بالتجويع إذا لم يذعنوا لأوامرها ومشيئتها.

سابعاً: حضور السلطة في الهيمنة وقمع شعبها في الداخل:

إن الدولة الشمولية توسّع دائرة تواجدها في كافة أنحاء المجتمع، وهي حاضرة بشكل دائم عن طريق أجهزة مخابراتها في معظم جوانب حياة الناس، وهذه السلطة هي ماعناها ونوس في مسرحيته، ولذلك قدّم نموذجاً لحضورها في المسرح من خلال شخصية المخرج المسيطر على المنصّة والمسؤول مع شبيحته الموزعين في الصالة، وهاهو صوت المخرج – السلطة:

"ليس من حقكم ان تتكلموا. الخشبة لنا، ومقاعد الصالة لكم"[54] كما فرضوا على الجمهور عدم الخروج من المسرح، ونسمع صوت امرأة حين قالت:

"هل جئنا إلى المسرح أم إلى السجن؟"[55] ثمّ بعد أن يصعد المتفرجون إلى خشبة المسرح، وتتحوّل الصالة إلى شكل قاعة اجتماعات حقيقية يأخذنا ونوس إلى مكان هذه السلطة المتغلغلة وسط الحضور في الصالة وذلك عندما:

"يومئ الرجل الجالس في الصفوف الأمامية لأحد الذين يحرسون الأبواب، يسرّ له ببعض الكلمات، رجال آخرون يتوزعون حول الصالة" [56]

لقد أراد ونوس لفت الانتباه إلى تغلغل رجال السلطة الفاسدة بين الناس وحضور أفعالها التدميرية في تفاصيل حياتهم الشخصية، وتحوّلها لقوة طاغية من خلال شموليتها واعتمادها على فئات محدودة موالية لرجال حكم انحدروا بالبلاد لقاع الهزيمة.

ثامناً: السلطة تقف بمواجهة المثقفين الثوريين وتحوّلهم إلى قوى مُعطِّلة:

يعكس حوار من ارتقى المسرح واغتصبه من الجمهور، الموقف من المثقفين الذين يقرأون نظريات ثورية، ويجترّون الأحلام الوردية، لكن الهزيمة جعلتهم يعوا ويدركوا ما هم عليه ويقول متفرج مثقف:

"إني هروبهم، إنك هروبهم، إننا هروبهم، هذا ما أفكر به، يعكسون وجهي في المرآة. إني أهاجم نفسي في المرآة.. إنك مسؤول، كلنا مسؤولون " [57] لتنتصب مرايا ونوس أمام الجمهور، متداخلة بين الصالة والخشبة، بغية البحث في ذواتهم عن أسئلة تتعلق بشرطهم الإنساني. ثم يتكرر السؤال من المتفرجين بمواجهة المرآة الافتراضية على الخشبة:

من نحن؟ ويمثّلون الحملقة في مرآة منصوبة كخيال أمامهم، ويسأل أحدهم:

"لنفتش جيداً في أعماقها لنبحث في زواياها، ولنتساءل من نحن؟

يردّ المتفرجون بصوت واحد: " حقاً .. من نحن؟ متفرج من الصالة:

نحن شعب مهزوم "[58] ثم نسمع صوتاً لمثقف آخر:

"صور محتها المصلحة الوطنية قبل أن تتشكل"[59]

من خلال قهر السلطة التي سعت لقطع ألسنة الناس، وسدّت فرص السماع والرؤية، وأغلقت العقول ومنعتها من التفكير، وبنت المعتقلات، وأفقرت الشعب حتّى جعلته:

"مجرد ظلّ في قفا المصلحة الوطنية"[60] لقد حوّلت السلطة السياسية الشعب إلى ظلّ باهت، كما قال أحد ممثلي المثقفين الذين هزّتهم الهزيمة وجعلتهم على معرفة بسلطة تدفع شعبها إلى:

"ارتياد المقاهي والصلاة والشاي الأسود والتنباك والنرد وأوراق اللعب، والحشيش، والتناسل ..."[61]

سلطة سياسية استمرت في تعطيل طاقات مثقفي الأمة والوطن، إمّا بإدخالهم في لعبة السلطة والثروة والفساد، أو بإبعادهم عن الفعل التحرري والثوري برميهم في غياهب معتقلاتها الرهيبة أو تصفيتهم جسدياً، أو في تهجيرهم لخارج وطنهم، سلطة اختزلت مفهوم الوطن بحزب أو طائفة أو زعيم، هكذا سلطة ليست جديرة بأن تحمي أوطاناً أو تحقق العدالة والمساواة والحرية لأبناء شعبها.

تاسعاً: سكوت السلطة عن احتلال أراضي وطن يتمزق على الدوام:

يعالج ونوس مسألة احتلال أراضٍ عربية، قبل هزيمة 1967 في القرن العشرين، بتقديمه سردية لشخصية جديدة تمثّل مدرس جغرافيا يقدم بياناً عن خارطة الوطن العربي التي حوّلها هذا الرجل مزقاً وفقاً لاحتلالات أرض تلوّ الأخر، حيث يودعها في ذاكرة مهترئة لطلابه الذين لا يحترمون الجغرافيا يقول:"الورق يتمزق تماماً مثلما تتمزق الأراضي التي لا تحمى"[62] ويبدأ بتمزيق الخارطة التي أخرجها من جيبه، وبعد كلّ تمزق يقوم به في الخارطة يُعرف أنّه مقابل انسلاخ أرض عن الوطن، يردّد المتفرجون اسم الإقليم المحتل وهكذا: "لواء الإسكندرون" إمارات الخليج" فلسطين "سيناء " الضفة الغربية" مرتفعات الجولان" ويردّد هو، أي الرجل الذي يمثل أستاذ الجغرافيا:

"من كل الجهات .. ورقته تصبح غريالاً.. تصير أشلاء وجسداً مقطّع الأوصال. آه.. سترتجف يده وهو يلملم المزق.. سترتجف كالمرض أو كالشيخوخة ويكملُ محذراً سامعيه: احذروا فقد تتمزق يوماً النقطة الصغيرة التي عليها تنامون.. وتأكلون، وتمارسون علاقاتكم الصغيرة فيها.."[63] وهكذا نجد ونوس يتوسع برؤيته ليشمل أمته العربية التي لم يتمكن حكّامها من الدفاع عن أراضيها وشعوبها أمام الأطماع والاعتداءات المتكررة التي آلت لاقتطاعات من الأراضي المعروفة تاريخياً بانضوائها تحت لواء الأمة، ليكشف لنا عن واقع مأساوي قبل حزيران عام 1967 وليؤكد أن هذا الواقع، إذا استمر على أحواله الراهنة، لن ينتج عنه إلّا هزيمة بحجم هزيمة 5 حزيران.

ارتكز ونوس في بناء نصّه المسرحي هذا على تباين واختلاف بين شخصيتين توجهان سير أحداث المسرحية، ولذلك نجد في كل حدث من أحداث المسرحية تبايناً في موقف الجمهور والكاتب عبد الغني الشاعر الذي يمثل الشعب من جهة، وموقف السلطة ممثلة بالمخرج والمسؤول ورجاله من جهة أخرى، وهكذا نجد عبد الغني يشجع المتفرجين على الاستمرار في التعبير عن آرائهم بحرية و يقول:"اروووا حكاياتكم .. اروووها. إنها أخصب من خيالاتنا العقيمة.[64]

فيما نجد المخرج يعتبر أن ما يحصل تمرداً وشغباً، والأستار تنجلي عن مؤامرة مدبرة، متهماً الكاتب بتدبيرها وهاهو يقول:"مؤامرة كاملة لا أستبعد أن تكون وراءها الأصابع الأجنبية. [65] ثم نلاحظ انسياق المتفرجين نحو خشبة المسرح بتلقائية غريزية، ويشكلون مجموعة تصدر صوتاً هادراً:"السلاح" ثمّ يردّدون خلف هتّاف: ماذا تطلبون فيردون:" السلاح، السلاح"[66] ثم يعلن المخرج – السلطة إطفاء الأنوار عن خشبة المسرح وإضاءة الصالة:"أسرعوا .. تنكشف سهرتنا عن مؤامرة خطيرة.. مؤامرة رهيبة"[67] تنطفئ أنوار المسرح وتضاء الصالة ويتحول المتفرجون على المنصة ظلالاً، ونسمع أصواتهم:"حين يبدأ وجودنا. حين تتلامح صورنا يسمون ذلك تآمراً" ثمّ:"ينتشر الإرهاب" ثم نسمع صوت عبد الغني:"هذا رائع . يجب ألا تتركوا كلمة محبوسة" [68]

إن المتفرجين يطالبون بالحق والعدالة والحرية بعد أن رموا عن كواهلهم الآذان المسدودة والعقول المرمية والألسنة المقطوعة حيث يذكرون:"... في ذلك اليوم من حزيران، سالت بنا الشوارع، نسي المعذب عذابه . وآلاف من البسطاء الذين لا يريدون أن يُغتَصبوا. الذين لا يريدون أن يزدادوا فقراً ومذلة. هُتاف وجيز وبسيط.. ماذا تطلبون؟" فترد الجموع: " السلاح"[69] ثمّ يذكرون حضور السلطة المضلّل والباهت، عندما أعلن الشعب حربه ضد الغاصبين واللصوص وحماة اللصوص، وضد الجوع والبؤس والموت في كلّ يوم، حينها علت أصوات مسؤوليها من وراء مكبّرات الصوت يعلنون:" نقدّر عواطفكم، ولكنكم تسهلّون مهمة الأعداء والمتمردين على النظام" و:"الحرب ليست من شؤونكم،" و " عودوا إلى بيوتكم، وتابعوا من وراء مذياعاتكم بطولات جيشنا الباسل" [70] ثم حذرونا من المشاغبين والمخربين. "وخابت إرادتنا" وعدنا إلى حاراتنا .. إلى بيوتنا. إلى المقاهي والشاي وهدير الإذاعات " و " تابعنا البطولات"[71]

أسئلة كبيرة، وربما تحولت إلى إشكالية، لماذا حدثت الهزيمة، وكيف، ومن المسؤول عنها؟

وعند البحث عن الأجوبة تنتصب أمامنا المرآة التي نصبها ونوس، وتبدو فيها سلطة تكرّس قهرها وظلمها وفسادها عن سابق وعيّ وإصرار، وذلك لإدراك أبناء هذه السلطة الفاسدين أن الاستمرار في تسلطهم وفسادهم يرتبط ببقاء الراهن على ما هو عليه، من تخلّف وقهر وجهل وفقر، ملتقية مصالحهم بذلك مع أعداء الأمة الذين هزمونا في 1967 وهيّأوا لاستمرار أحوالنا

المترديّة على ما هي عليه؛ وعلى ذات المرآة تتهاوى رعية تجتّر الهزيمة وتصمت أمام تغوّل السلطة وتنامي شبيحتها وبلطجيتها. إن مرآة ونوس التي حاول أن يرسخها في فضاء المسرح عكست حوارات وذكريات قريبة العهد مع أحداث الهزيمة، لازالت أحداثها تتفاعل مع أصحابها حينذاك، كما أنّها كشفت الصراعات النفسية الذاتية، ومع الآخر. صراعات أوضحت أن الضحية لازالت تقدم رقبتها قربانا لسلطة عاتية وقحة ربطت مصيرها بمصير أعداء الوطن. وبعد كل هذا:"فجأة ينهض رجل يلبس ثياباً رسمية من الصفّ الأمامي. الملامح غاضبة ومتورمة بالصلف. يعطي إشارة للرجال الذين يحرسون الأبواب، ويتوزعون كالمراصد في جنبات الصالة. الرجال يتخذون بحركات سريعة، متغطرسة تشكيلات عسكرية بحيث يحاصرون الصالة كلها. يخرجون مسدساتهم ويوجهونها للجمهور. وعلى الأخص للعناصر التي اشتركت في الحديث. " [72]

ثم يصعد الرجل الرسمي إلى الخشبة وهو يقول:"أفتحسبون إذن أن النظام انتهى، وأن البلاد أصبحت فوضى؟" ونسمع همساً بين المتفرجين:"جلالة.."السيد الرئيس ..." .."[73]

و"تسقط حزمة من الأضواء على الرجل الرسمي، وتخفت أنوار الصالة" ويسأل المسؤول:"أين هذا الكاتب الدجال؟" وأيضاً: "...أجل هو بداية البلاء.." ويكمل: "اقبضوا عليه وعلى جميع العناصر المشتركة في هذه المؤامرة الزنيمة"[74]

يُسمع همسٌ، ولوم البعض لعدم الحذر من العواقب، ويُشاهد تصفيق المخرج الباهت وبقية من المتفرجين، ويدرك الحضور والجمهور المتواجد في الصالة تراجع الناس عن مواقفهم أمام السلاح والعنف والاعتقال، ولكن عندما يلتفت الرجل الرسمي للكاتب عبد الغني ويسأله:"ألم تجد مجالاً لموهبتك إلّا التآمر؟ ألا تقدّر الظروف التي تمرّ بها بلادنا العظيمة؟ كيف تسوّل لك نفسك؟"[75] يردّ عبد الغني وهو ينظر للمسؤول نظرة ازدراء، و يعترف باشمئزازه من هذه الكذبة التي تتسع رقعتها كنقطة الدسم فوق الماء ويضيف:"...أما الآن، فإني أعرف .. أعرف كما أعرف شكل أنفي في المرآة. بالضبط.. لكي يحدث ما حدث. هو ذا السبب . لكي يحدث ما حدث"[76]

يتوعد المسؤول باستجواب الكاتب مطولا ليعرف ما تخفيه المؤامرات الدنيئة وسط إهانات رجاله الأفظاظ للمتفرجين، وخاصة المعتقلين منهم، ثمّ يلقي خطبة يؤكد فيها أن الاستعمار وزبانيته من الكفرة وأعداء الشعب والله لن يتمكنوا من نظامه العظيم، دون أن يعلموا أن جماهير الشعب بقيادتها المخلصة ستحبط مخططاتهم، وتدوسهم بالنعال كأتفه حشرات الأرض، ولا ينسى أن يذكر الانتصارات الهائلة التي حققها شعبنا المناضل بقيادة نظامه الرائد، الذي يؤمن بالله ورسوله وإرادة الثورة، وسيظل ينزل في الاستعمار الهزيمة تلو الهزيمة، ويضرب أعوانه... "وذلك في إشارة بالغة الأهمية من ونوس إلى أن سياقات تزييف الوعي مازالت قائمة !!" [77] ثمّ نسمع

تصفيقاً جديداً يبدأه المخرج ويتابع من بعض جمهور الصالة بشكل باهت، ويلوّح المسلحون بمسدساتهم، ويطلبون من الجمهور الانصراف بهدوء وبدون فوضى، ثمّ نسمع صوتاً قوياً من متفرج معتقل: "الليلة ارتجلنا. أما غداً فلعلكم تتجاوزون الارتجال."[78] موجّهاً خطابه للجمهور المغادر للمسرح، ولكن هذا المتفرج يتلقى ضربة من مسدس مسلّح، ثمّ يسوقه مع آخرين، وهم يحاولون التملص ممّا أعلنوه في الحفلة.

وهكذا هي السلطة في بلادنا: "في قمة الهزيمة والانكسار يُعلَن عن الانتصارات ويُحاول أن يُمسخ هذا التكاشف أو الرغبة في المكاشفة والوصول إلى لبّ القضية، إلى لبّ الداء كي تنعم الأمة بالشفاء ولكن الجماهير في واد والرسميون في واد آخر" [79] في أروقة المسرح وسلالمه يعترف الناس بشجاعة هؤلاء الرجال، ويحذرون بعضهم البعض بأن للجدران آذان.

"لكنّ حلم ونوس كان أكبر من ذلك، إذ كان يأمل بأن يمتد الحوار ليأخذ مداه في كل أرجاء المدينة، أملاً بان تتحول الكلمات إلى فعل" [80] في نهاية المسرحية نسمع صوت رجل يلوم زوجته لأنها قادته للمسرح، فتسخر من جبنه على الرغم أنه ليس موقوفاً، وبحسّها الأنثوي ورؤيتها الفطرية والصادقة تردّ عليه عندما يسألها:"تتمنين لو كنت بين الموقوفين" فتردّ:"لن تكون بينهم أبداً"[81] وتنتهي المسرحية، ليبق هذا الرجل وأمثاله خارج الفعل السياسي، وبالتالي لن يكون معتقلاً أبداً مع رجال حاولوا الجهر بالحقّ وانتزاع حريتهم المسلوبة، فزجّت سلطة النظام الحاكم بهم في غياهب سجونها.

إنها المرأة التي تنبأت بقتامة المستقبل الذي عايشناه مع وجود هكذا رجال..

فعل الدين والتدين في أحداث المسرحية، ولدى شخوصها:

موضوعة أخرى عالجها ونوس في مسرحيته **حفلة سمر من أجل 5 حزيران** تتعلق بفعل **التديّن الزائف** المستمدّ من جهل شيوخ بجوهر الدين الحقّ والابتعاد عن وظائفه الجليلة في المجتمع بحملهم لمفاهيم مغلوطة والمتجسدة بسلوكهم الزائف. إنّ هذا الزيف والجهل لابد أنّه يضعف فعالية الناس في تقرير مصائرهم، ويلعب دوراً في تحييدهم عن **صراع** يعنيهم نتيجة تسليم أمورهم لتوهمات غيبية تتعلق بالقدر فقط، حيث يصبحون بلا إرادة من دون استخدام العقل والعلم الذي يُرجع الأحداث والوقائع **لمبدأ السببية التاريخي**[*].

إلى جانب العبارات الفطرية، التلقائية، التي تتضمن كلمات تخصّ الله، وتومئ إلى روح التدين في بيئة المسرحية الاجتماعية والتي نجد معظمها، إن لم يكن كلّها، في كلام القرويين، فإنّ ونوس عالج الخطاب والوعي الديني مقترناً **بالأدب الشعبي**[*] وربطه بالتوهّم والسحر والغيب، وقد جعل للتدين البسيط والزائف فعلاً مؤثراً رئيسياً في **أحداث** المسرحية وذلك في مواقع عديدة، وأول هذه المواقع في **المسرحية** من حيث تسلسل العرض كان في العبارات الفطرية التي ردّدها المتفرجون عندما اعترضوا على المشاهد التمثيلية للمسرحية الافتراضية (صفير الأرواح) التي قدّمها المخرج على المسرح ليبرر تأخر العرض لعدم موافقة الكاتب عبد الغني ومن هذه العبارات: "أعوذ بالله، والله صحيح..."[(1)] ثمّ مشهد الجنود الأربعة، وهم يتصدّون للعدوّ، كما أراده المخرج – السلطة الذي دلّ على إيمانهم بالقدرية، وإن كان إيمانهم هذا لن يغيّر بمصيرهم شيئاً، إذ يقول الجندي2:"لن يختلف قدرنا عن الآخرين"، ويعقّب الجندي4: "سوء الحظ هو الذي أبقانا بعدهم"[(2)]

في حين أن عبد الغني الشاعر– الشعب يجعل من حوارهم توقاً للحياة إذ نسمع الجندي1 في ردّه على زميله المتسائل عن إمكانية وصول رسائلهم إلى ذويهم:"لاشك أن قلوبهم ستخفق

---

[*] **مبدأ السببية:** إن فكرة السبب لها موضع مركزي في كافة العلوم لأنّها هي المنتجة للقوانين العلمية، كما أن الاستقراء في هذه العلوم يبقى واحدًا وهو من الأسس التي ترتكز عليه قوانين العلم بالانطلاق من مبدأين وهما: **أولا:** مبدأ النظام في الطبيعة، أي الثبات وعدم الاستثناء في ظواهرها. **ثانياً:** مبدأ الشمول الذي يعني أنّ كلّ الظواهر تنتظم حسب قوانين عامة. وعن هذين المبدأين ينتج ما نسميه بالمذهب السببي. فالسببية إذًا هي المبدأ الذي يعتمده العقل العلمي في التفكير، وينطبق مبدأ السببية على الأجسام الحية وعلى الأجسام الجامدة. ttp://forum.hiwardz.net/t757

[*] **الأدب الشعبي:** من أشكال التعبير الأدبي، وتصدر عن نشاط اللاشعور الجمعي عند الجماعة، وتكشف عن خيالات الحكايات الخرافية كالأسطورة للأخيار أو الأشرار والقصص الشعبية والمثل الشعبي والنكتة والأغنية الشعبية ، وللأدب الشعبي فعل في تاريخ الشعوب يتعلق بتحويل الفوضى إلى نظام من خلال تفسيره لجوانب الحياة وترسيخ القيم في ضمير الجماعة سلوكياًو فكرياً. نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي (مكتبة غريب: القاهرة، ط3، 1981) ص5 وحتّى ص13

هناك، في لحظات كهذه سيرتعش الضوء، وسينبض القلب مرة واحدة كأنه اهتزازة الأرض..."[3] ثمّ إنّ المخرج – السلطة، يقترح حواراً بين الجنود يستشهدون فيه بأقوال الشيخ عبد الغفار حيث يقول:"إن الذي يستشهد تهتف له أصوات رخيمة في السماء" ويتابع الآخر: "وترفرف له أجنحة بيضاء" والجندي3 يقول: "تستقبله أغنية جميلة، وتمسح جروحه أصابع نورانية كالبلسم"[4] ثمّ يعبّرون على أن رفاقهم الشهداء ينتظرونهم مبتسمين، طبعاً في الجنة.

ولكن عبد الغني – الشعب، يغيّر من مجرى **الحوار** بما يخدم شرط حياتهم، وخاصة راهنهم المُحرِج، إذ يقترح ردّاً للجندي4 مغايراً للذهنية **الماوراء طبيعية** التي تحكم عقل المخرج – السلطة، فيردّ الجندي4: "ليأكلكم الجرب إذن، دعوا السماء وأصواتها، وإلّا فسيجدون أمامهم بدلاً من المحاربين فراشات نورانية"[5] وقد هدف ونوس في هذه المواقف المتناقضة الكشف عن وعي السلطة التضليلي والزائف والمستند لإشاعة الفكر الغيبي بين أبناء الشعب ليسهل عليها سوقه حسب أهواء المتنفذين في هذه السلطة. ثمّ يعترض المخرج الذي يريد للموقف بعداً روحياً، ويصرّ أنّه يتوجب على الجنود طلب عون السماء، وجعل الجندي3 يستشهد من قصص الأولين حيث يقول: "في القديم أمطرت السماء على أعدائها حجارةً من سجّيل" والجندي1:"وطيراً أبابيل"[6] ولكن الجندي4 يذكرهم بأن ما يحصل هو سقوط الحجارة وطير أبابيل على رؤوسهم، وليس على رؤوس الأعداء، ولكن لا يغيّر قوله هذا شيئاً من هيمنة الغيب على تفكير الجنود، إذ يستمرّون بوصف دبابات العدو بالشياطين، وأسلحتهم كأعمال السحر، ثمّ:" يرتبك الجنود، يغالون بالانفعال، ثم يُنهَكون بحمية عصبية في المعركة"[7]

إضافة إلى هذا المشهد الذي ميّز بين فهم المخرج – السلطة للدين على أنّه وسيلة لتضليل الناس ودفعهم للسلبية والجهل بغية تمكن سلطة نظام الحكم من التحكم بمصائرهم، وفهم المؤلف عبد الغني– الشعب، المعني أكثر في البحث عن حلول واقعية لمآزق ومشاكل يعاني الناس منها، والتي لا تتعارض مع جوهر الدين الحقيقي، نجد استخدام عبارات دينية فطرياً كما ذكرنا سابقاً مثل:" إنهم أحياء عند ربهم يرزقون"[8] أو سماع أصداء آذان بعيد جداً في القرية الحدودية الافتراضية التي تلقت الضربات الأولى في الحرب، ونسمع أصوات وسط ضوضاء الحرب مثل:" فلينجنا الله من غضبه" و" لتشملهم اللعنات إلى يوم الدين"[9] وأصوات تكبير مندغمة مع أزيز الرصاص وأصوات الانفجارات:"الله أكبر" و" لا يعلم إلّا الله ما يحدث، فليرحمنا العليّ القدير"[10] وهذه العبارات تكثر في سياق **العرض المسرحي** ويزداد استخدامها مع الفلاحين والنازحين من القرى الأمامية، ومنهم الفريق الذي يرغب بمواجهة العدو بالفأس وبندقية الصيد والعصي حيث

يصرخ أحدهم: "وكم من فئة قليلة غلبت فئة كبيرة بإذن الله" وأصوات تلي هذه الآية الكريمة: "صدق الله العظيم" [11].

ثم نجد ونوس يأخذنا للسلطة الدينية التي يفترض أن تكون معتمدة من قبل السلطة والناس، حيث يطلبون من شيخ القرية أن يتكلم ليعينهم ويوجّههم في مصيبة الحرب التي حلّت عليهم، فيردّ عليهم بانسحابه من حياتهم ويبدي عجزاً عن فعل أي شيء بمواجهة الأعداء أو تقديم العون للناس الحائرة بكيفية تصرفها إزاء مصيبة حلّت بهم ويعلن لهم: "الله عز وجل يمتحن في هذا اليوم قلوب المؤمنين وحكمتهم أيضاً، أنا لا أستطيع أن أترك بيت الله خالياً، سأعتصم فيه، وأنتظر ما يقدر لي الله .."[12]

وعندما يسمع الأهالي هدير الطائرات مع صراخ أطفالهم كانوا يردّدون عبارات لن تفيدهم في الخروج من مأزقهم مثل:" لن ندعهم يلوثون حرم الله" و" يا كريم الألطاف ألطف"[13]

أراد ونوس أن يبقي شيخ الجامع إلى جانب الجنود الأربعة القتلى، والذين تعهدوا بالدفاع عن الأرض بعد رحيل أصحابها وإتمام احتلالها من قبل العدوّ، إنهم معادل غياب السلطة بوجهها السياسي والديني في الدفاع عن أرض الوطن وسيادته واستمرارها المميت في قهر وإفساد شعبها فيما تبقى من أرض الوطن، وهاهو الشيخ يعلن:"يا رحمن ارحم. أعتصم ببيتك، وأنتظر موتي مسبّحاً بحمدك." و:" ينسحب إلى الجامع "[14] وإلى جانبه"الجنود الأربعة منتصبين كالشواهد، عيونهم لا ترف، ووجوههم الترابية يغمرها الهدوء والطمأنينة..."[15]

حيث يطلبون من الناس الرحيل، ويعاهدونهم على الدفاع عن الأرض، إنهم نظير السلطة حينذاك، وزيف التدين ممثلاً بشيخ الجامع الذي اعتكف في المسجد من دون أن يفعل شيئاً، ثمّ يقرر المختار"...فلنتكل على الله إذن، ولنرحل مطمئنين"[16].

إضافة إلى ارتهان السلطة للموت وقبولها وتبريرها للهزيمة مقابل الاستمرار في تسلطها على البلاد والعباد، أراد ونوس أن يبقي عبد الله وفريقه المجرم، قاتلوا نسائهم مع الجنود القتلى، الذين ينتصبون هناك كفزاعات الطيور في الحقول برفقة شيخ القرية المعتصم في جامع مهجور.

هكذا رُسِم لأحداث المسرحية أن تسير وفق نسقين متعارضين يمثّلها شخصيات لحوادث واحدة، نسق المخرج– السلطة، بكل أوجهها الاجتماعية والدينية والسياسية المضلّلة والعاجزة، ونسق الكاتب عبد الغني الشاعر– الشعب، الذي نتلمس في مواقفه بذور وعيّ للذات الجمعية والفردية المحطّمة بفعل الهزيمة استعداداً للحرية والتحرر.

وينقلنا ونوس في أحداث المسرحية إلى مستوى آخر عندما يبدأ القرويون باعتلاء خشبة المسرح، عند هذا التغير المفاجئ في سير الأحداث لحظة بداية احتلال الخشبة نجد غياباً كاملاً

لأيّ سلطة دينية في مجريات العرض، على الرغم من استخدام بعض العبارات الدينية التلقائية، التي استخدمها الريفيون بمعظمها مثل: "ياسبحان الله" ثم كثرة القسم ب" الله" و" رحمة الله واسعة " ولنحمد الله" و" لعن الله الطمع"، كما يذكرون المصحف الشريف للقسم عليه ويبسملون ويحوقلون ويستغفرون الله عندما يذكرون منام شيخ التخاريم، ثم يروون عن جنود في مسير الرحيل حيث أخبروهم أن لجنود العدو:"أجنحة وأنهم يطيرون كالهداهد" و" أن جنودهم آلات من حديد، آلات تمشي وتتكلم..." دلالة على سيطرة المفاهيم الغيبية على عقول المتفوهين بها إن كانوا جنوداً أوغير جنود وأيضاً يقول الفلاحون:"فليقطع الله ألسنتنا قبل أن يلامسها الكذب" و" الله أعلم" وغيرها[17] هذه العبارات انحصرت بمعظمها في كلام عبد الرحمن وأبي فرج اللذين يمثلان البيئة الريفية، وعندما يتقلص دورهما بتدخل كثير من المتفرجين بالحوار، كاد النطق بعبارات دينية أن يتوقف، فلا المخرج، ولا عبد الغني الشاعر، ولا المثقف، ولا من تحدث عن فيتنام، ولا مدرس الجغرافيا ذكروا كلمات أو جمل لها علاقة بالله أو الدين البتة.

إلى أن نصل للمتفرج 4 وهو واحد من مغتصبي المسرح سنجد موقفاً معارضاً لمظاهر التدين التي تخدّر الناس وتبعدهم عن مصالحهم الحقيقية في فعل التغيير فيذكر: الصلاة، كفعل ميئوس منه، كارتياد المقاهي والنرد وأوراق اللعب والحشيش والتناسل، وذلك في معرض مشاركته في تداعي الأفكار المطروحة على الخشبة والتي وضّحت أن الشعب أضحى ظلّا باهتاً بدون حقوق يمارسها، فأضاف: "طبعاً بالإضافة إلى ارتياد المقاهي والصلاة والشاي الأسود والتنباك والنرد وأوراق اللعب"[18] ثمّ نلاحظ أنّ القرويين، عندما ينتهي العجوز من سرد و شرح مأساة درس الجغرافيا في وطن لا يحترم شعبه الجغرافيا، يتساءلون: "هل تعرف شيئاً ممّا يقال فيجيبه الآخر: لا والله.. ورقة وتمزق، يرد عليه: والله عشنا وشفنا يا أبا فرج"[19].

وهكذا نجد بعد أن بقي شيخ القرية الأمامية معتصماً في الجامع مع الجنود القتلى، وعبدالله ورجاله الجهلة قاتلي نسائهم لم تشر المسرحية إلى أي حدث أو فعل يتعلق بمفاهيم دينية في سياقها، حتّى أنّ العبارات الدينية التي قد تؤثر سلباً أو إيجاباً بالأحداث تلاشت من النصّ سوى ورود عبارات فطرية لا أثر لها في مجريات أحداث المسرحية أو فعلها الدرامي أو شخوصها.

وأخيراً نصل في نهاية المسرحية إلى خطبة الرجل المسؤول أثناء اعتقال الكاتب عبد الغني الشاعر وفريقه الذين اغتصبوا خشبة المسرح، وأثناء اعتداء رجال السلطة على المتفرجين وإشهارهم الأسلحة بوجوه من في الصالة، إذ استخدم المسؤول عبارا ت دينية وآيات قرآنية ليضفي مشروعية دينية على نظام حكمه الزائف اللاشرعي ومنها:"إن الاستعمار وزبانيته من الكفرة وأعداء

الشعب والله"[20]". صفوف الجماهير المؤمنة الصامدة."[21]"شعبنا المناضل بقيادة نظامه الرائد، الذي يؤمن بالله ورسوله ."[22]

ثم يستشهد بآية قرآنية " وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون."[23]

وفي النتيجة نجد ونوس لم يهدف أن يولي السلطة الدينية أهمية كبيرة منذ بدء المسرحية، وذلك منذ ترك شيخ الضيعة يعتصم في مسجده لملاقاة وجه ربه بالموت، على الرغم أنّه أبرز أثر التصورات الدينية السلبي التي تعتمد الغيب والقدر كتفسير لما يحصل مع الإنسان من مشكلات وقضايا، وذلك حين قدّم لنا مشهد معركة الموت للجنود الذين كانوا يستذكرون أقوال شيخهم في أنّ الشهادة حقٌّ عليهم، والسابقين من الشهداء في جنة الله، ينتظرون اللاحقين لهم مبتسمين.

وذِكر اسم الله والعبارات الدينية الأخرى ضمن سياق المسرحية لم يكن إلا بحسب التلقائية المستمدة من فطرية الإيمان بالله في مجتمعنا.

إن ونوس تمكن من إبراز تسلط و زيف المسئول الرسمي في السلطة السياسية عندما استحضر هذا الأخير إيمانه المزيّف واعتمده كخطاب دينيّ مضلّل للجماهير، وذلك ليتمكن من قهر معارضيه الساعين على درب الحرية والكرامة. لقد استخدم المسؤول آياتٍ قرآنيةً، وقد نجح ونوس في الإيحاء لنا أن السلطة السياسية مندمجة مع السلطة الدينية، وكلتاهما تتوحدان و تشكلان بنية مجتمعية متخلفة و نظاماً قهرياً فاسداً مفقراً للشعب وحامياً للصوص الأوطان.

موقف البيئة الاجتماعية من المرأة كما قدمته مسرحية حفلة سمر:

لاشك أنّ **سعد الله ونوس** قد تناول قضية المرأة من موقع المنتصر لها، و الداعي لتحررها من أجل أن تكون عين العقل وروح القلب لمجتمع أعمى البصيرة، والذكورية فيه عصيّة عن فهم عاطفة الحبّ المقترنة بروح الأنوثة الخلّاقة، حيث تجعل ثقافة هذا المجتمع المرأة رهينة **الأبوية المتسلطة** التي تشكّل عنواناً رئيسياً لأحوال التخلف والقهر والفقر في **المجتمع البطريركي** حتّى أضحت جسراً عبر الأعداء عليه بسهولة وأذاقونا شرّ هزيمة لازالت مفاعيلها مستمرّة في واقعنا الراهن. ولعلّ سعد الله ونوس اكتسب موقفه المنتصر للمرأة من تفاعله مع المجتمع الأوروبي، وهاهو **جان جينيه** (1918- 1986) يقول لونوس في مقابلة أجراها معه: "في كلّ ثورة، المرأة هي دائماً العنصر الأكثر جذرية"[1]

أول إشارة للنساء في **مسرحية حفلة سمرمن 5 حزيران** كانت في الصفحة السابعة والعشرين، عندما احتج المتفرجون على موقف من مسرحية

"صفير الأرواح" التي كان يعرضها المخرج فقدّم فيه شخصيات:"مذعوري الخطى متبلدي الوجوه "[2] كالظلال السقيمة، وذلك ليظهر ردّة فعل الناس على الهزيمة عندما اندفعوا إلى الشوارع مذعورين من أهوال الحرب، فيحتجّ **المتفرجون** ومن جملة احتجاجاتهم العديدة نسمع على لسان أحدهم يقول:

"زغردت النساء عندنا بالحارة حتّى بُحّت أصواتهن"[3] و نسمع صوت امرأةً من الجمهور تقول:"...وهبطت النساء إلى الشارع. في ذلك اليوم من حزيران انفتحت الأبواب المغلقة. ونزلن إلى الشارع"[4] وصوت امرأة أخرى: النساء أردن صنع رصاص وقنابل من حليهن وأيضاً: "بدلاً من المساحيق أرادت النسوة أن يضعن الخوذات"امرأة : "بدلا من حقائب الزينة أردن أن يحملن بنادق وذخيرة"[5] المجموعة: السلاح – السلاح"[6]

إن سعد الله ونوس أراد أن يجعل من **هزيمة حزيران** حدّاً فاصلاً مابين (زمن السلطة– الهزيمة)، و(زمن الشعب – وعي ذات الأمة المهزومة والاستعداد لتجاوز راهنها المحطّم إبّان هزيمة 1967)، السلطة المنعزلة عن المجتمع وغير القابلة بتحرره، والشعب الذي أبدى استعداداً لتجاوز الهزيمة والمتضمن وعي المرأة لضرورة مشاركتها في الفعل المجتمعي، لا بل ترشيحها لترى بعقل العارفة لما يحصل بشكل أفضل مما لدى **الذكورية** التي أعمت أصحابها هيمنتهم على فعاليات المجتمع، لذلك أشرك ونوس النساء بالفعل الاحتجاجي بعد الهزيمة مباشرة بنزولهن إلى الشارع ومطالبتهن بالسلاح إلى جانب الرجال. كما تمكن ونوس من إبراز عواطف إنسانية رقيقة اتجاه المرأة، أمام مواقف الموت أو الرحيل، ونميّز في سياق النصّ المسرحيّ مشاهد متعددة، وإن كانت هذه المواقف محصورة بأصوات الشباب من **الشخصيات** فقط: الجندي 2 يقول لرفاقه أمام مشهد موتهم عن صديقه الذي استشهد أمامه:"تمنى أحمد أن تصل رسالته إلى امرأته" [7] وكذلك قول الكاتب عبد الغني:"الجنود يتزوجون ولهم أهل وأقارب ويحبّون مباهج الحياة .." [8] ولاشك أن في قوله هذا إشارة للموقف من المرأة المحبّة، الزوجة، التي تساهم في إدخال المباهج إلى الحياة. وأيضاً نتابع من حديث ذكريات الحب: الجندي1 يخبر الجنود أنّه تخاصم مع أهله في آخر إجازة له والسبب كما قال متنهداً: "تلك قصة طويلة تتعلق بالحب والزواج" [9] فيتدخل المخرج، وهو يمثّل **السلطة**، ليقول أنّه لا يجوز خلط الأشياء اليومية بالموقف البطولي للجندي الذي يجب أن يبقى رمزاً، أي بطلاً، وكأن حياة الجنود المرتبطة بتوقهم للحبّ مع نسائهم يتعارض مع النظرة للبطولة مع من يمثّل السلطة السياسية ومصالحها، والتي لا ترى بهم إلّا رجال حرب يدافعون عن هيمنة نظام حكمها حيث لا شرعية لها سوى سلوك القهر والنهب والارتهان لسياسة النظام الدولي المهيمن.

إنّ كلّ المواقف الإنسانية، لاسيما ما يتعلق بالنساء منها، الصادرة عن الشخصيات في المسرحية هي بفعل تصور عبد الغني الشاعر لأحداث المسرحية، بالمقابل كان المخرج – السلطة بعيداً عن مفاهيم تتعلق بالمرأة والحبّ، ويحاول أن يطمس الحقائق ويخلق حالة انسجام مع روح البطولة الزائفة والمتوهمة برأسه وبالتالي بعقل السلطة التي يمثلها.

لكن هذا لا يعني أن نُهمل الجانب المتعلق بطغيان **التخلف** والجهل في ثقافتنا، وبالتعاطي مع قضية المرأة في مجتمعاتنا حيث النظر إليها كعارٍ على جماعة الرجال والذكورة. فإذا تتبعنا **أحداث** المسرحية في مرآة ونوس التي نصبها أمام الجمهور، والممتدة إلى خارج المسرح، لتطال شعب ذاق الهزيمة، ودعاه ليتمرأى بها بغية معرفة بنية مجتمعه المنغلقة في كهوف الجهل والظلامية، فإننا سنلمس انكشاف موقفه المناصر من المرأة – الأنثى. وذلك عندما يضمّن خطابه إدانة للذين يصفون النساء بالضعف، واعتبار ذكر اسمها مسبّة للرجال، وبهذا نسمع صوتاً من أصوات الصالة التي صدرت كردّة فعل على مشهد أهل القرية وهم يختارون مصيرهم:"هل بدأنا ننتحب كالنساء"[10] وكأن انتحاب النساء والأنوثة الفيّاضة رقة وحباً نقيصة ومذمّة، ثمّ نلاحظ تكرار عبارات من هذا القبيل ومنها:أصوات: "الثياب وحدها لا تميز الرجل عن المرأة"[11]وأيضاً: "كان يولول كالنساء ناعياً خراب بيته... "[12]

ثم وبعد أن ارتقى عبد الرحمن وأبو فرج وعزت **خشبة المسرح** استذكروا حوادث وقعت معهم على درب النزوح ثم أن أبا فرج سأل:" والنسوان؟" فأجابه عبد الرحمن: "خفة عقل ونقص إدراك..."[13]

ويخبران عن التي نسيت قميص ولدها، وأخرى لم تغلق شباك بيتها، والعجوز الشمطاء التي كانت تولول من أجل دجاجتها الحاضن حتى اضطر عبد الرحمن لضربها لمتابعة المسير معهم، ثم عن الذي غضب لعدم تمكنه من حمل كل أغراضه ثم رمى ما حمّله على الحمار:"لكنه فجأة أخذ يرفس امرأته والحمار."[14] كما أن عبد الرحمن يقول ليوضّح تمكنهم من فهم صراعات خاضوها سابقاً مع قرية أخرى، فيذكر النساء على الشكل التالي:"... ينهض أحد وجوه الضيعة ويشرح لنا ما فعله أهل التخاريم بكلام بسيط ..." يقول لنا: "... رجال ضيعة التخاريم اعتدوا على الحطابات . أخذوا منهن المناجل، ومنعوهن من التحطيب، وهذه إهانة لا تقبل بها كرامة الرجال..."[15]

ثم يجيب رجال القرية بصوت واحد:" نساء نكون لو قبلنا ذلك "[16] ثم يتسلحون بالعصي ويهبطون الوادي ويرددون:"... سنرى إن كان أهل التخاريم يظنون نساءنا بلا رجال ..."[17]

إن ونوس يقدم لنا صوراً واقعية على درجة التخلف الرهيبة التي يعيشها مجتمع ستينيات القرن العشرين، الذي لا يرى بالمرأة إلّا المعتوهة وجامعة الحطب في البراري والمستهان بها والمستضعفة غير القادرة على الدفاع عن نفسها والبكّاءة والمولولة.

إنّ هذه **الهيمنة الذكورية** في المجتمع تخرج النساء من دائرة الفعل، وتلغي حضورهن الضروري في كل جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية في المجتمع.

ومن الأمثلة الصارخة التي قدّمها ونوس موقف مجتمع القرية البائس الذي ألغى حياتهن نهائياً في مشهد اجتماع الناس الذي انعقد في ساحة القرية ليتداول أهلها ما الذي يمكن فعله بمواجهة الحرب التي يكتوون بنيرانها. إنّه المشهد الأخطر والأكثر مأساوية بحقّ النساء في سياق المسرحية، فهنّ عارُ الرجال، وهن المعيقات لهم لممارسة بطولاتهم أمام الأعداء، ولذلك تخلصوا منهن ليتمكنوا من قتال العدوّ؛ إنها البلاهة بعينها التي انهزمت، إنها هزيمة الجهل، وجهل الهزيمة القابعة في نفوس هؤلاء الناس منذ أمد بعيد، فلنتابع:

في هذا الاجتماع تداعى الناس لذبح العدو كالنعاج وأنهم سيذيقونهم الموت، إنما بماذا ؟ يقول أحد الشخوص:"...بالفأس، بالعصا، بيدي، سنعلمهم كيف يكون الرجال" [18] ثم:"وماذا نفعل بأطفالنا ونسائنا "[19]

عبدالله: " ... العدو يريد أن ينتهك حرمة أراضينا وبيوتنا، فهل ندير له ظهورنا، ونطلق سيقاننا للريح؟[20] ثم: "نختبئ في أحضان نسائنا، وندير للعدو ظهورنا؟ هذا ما تريده"... ثم: "التصقوا بنسائكم واخرجوا... من يريد أن يبقى فليأت نحوي. سنعلمهم أن الرجال لا توطأ كرامتهم إلّا بالموت"[21]

الأعيان يهربون، والمختار يتلطّى خلف النساء مدعيّاً حمايتهن، وعبد الله يعتبر من ينهزم هو التحاق بأحضان نسائهم، وكأنهنّ المسؤولات عن هروبهم.

والأخطر عندما يصرخ عبد الله:" أعراضنا هي قيودنا، فلنتحرر منها ومن العار، أتبعوني"[22]

"... ثم تملأ الفضاء صيحة امرأة مرعبة، ثم صيحة أخرى، ولولة وصيحات، والموسيقى تزداد عنفاً، وتحوم طيور سوداء، ويحوم الفزع الأسود، وينتفض الرجال من كبوتهم، وتتشكل الكلمات مذعورة في أصواتهم "يا للفظاعة! يقتلون نساءهم"[23] رهيب رهيب .. عبدالله: " لا عار يخيفنا بعد الآن"[24] ويشتد قصف الطائرات، وتظهر قنابل النابالم، ويتحاور الجنود القتلى عن العدو، ويظهر عبد الله حاملا بندقية صيد، وآخر يحمل ابنه الذي يئن من حروق النابالم في وجهه.

ثم يظهر ثلاثة رجال وقد تلطخت أياديهم وثيابهم بالدم يحملون فأساً وبندقية صيد ويتحاورون مع عبد الله والذين يتحولون كقرائن للجنود الموتى ويعلنون: أنهم ذبحوا الزوجات وبناتهم وأهلهم ويرد عبدالله: على أنّه كان أسرع منهم على قتل أهله ويقول:"... لا تشمّوا رائحة دمائهم فتبرد حمانا، ظهورنا الآن الى الحائط0 فلنترك غضبنا يجيش كالبحار العاصفة. أعراضنا خبأناها في طوايا الموت، فليندفع يأسنا إذن كالثيران المجروحة، ولكن متى يصلون؟"[25]

إن هذا الموقف الأكثر مأساوية في مسرحية **حفلة سمر من أجل 5 حزيران** لونوس، موقف يعرّي بيئة اجتماعية متوحشة لا علاقة لها بالمجتمعات الإنسانية، لا قيم تحكمها إلّا قيم الجهل والموت.

ثم يتوجّه هؤلاء الثيران المتوحشين، عميان البصيرة، يتوجهون للموت، صنوَّ الجتود الموتى والشيخ الذي اختار الإنزواء في مسجده، يتحدون مع الموت بعد أن يعانقوا المختار وأمثاله من الذين لم يجدوا في ذبح النساء مفاجأة في بيئتهم الاجتماعية الإجرامية، وبالتالي لم يلوموا أو يذكروا جريمة عبد الله وفريقه بحق النساء وكأنّها لم تحدث.

إنّ ونوس أراد ان يقول أنّ بقاء هذه الأوطان رهينة للهزيمة والفقر والجهل مرتبط ببقاء النساء خارج الفعل المجتمعي. لكن كما ذكرنا سابقاً إنّه ترك لنا بريقاً من أمل على ألسنة أصوات الشباب، وإن كانت فعاليتها قليلة نسبياً في أحداث المسرحية، ونضيف إليها بعض الشواهد الأخرى: شاب: "... يباغتنا عدوّ غادر، ونحن لا نملك ما نحارب به، لو بقينا سنموت جميعا ولا يبقى أمل. لو انسحبنا الآن سنحفظ الحياة للأطفال وأرحام النساء، سيبقى ضوء، سنبقى نحن ولن تكون تلك نهاية الزمن"[26]، إن الشاب، وإن قرّر بضرورة الانسحاب، إنما لضرورات إنسانية، للحفاظ على الأطفال الذين شاهدناهم يلعبون على خشبة المسرح والذين لا يفقهون شيئاً عن الحرب، وليحافظ على أرحام النساء التي لابد أن تضمن بقاء الأمة واستمرارها. وأيضاً عندما يدخل شابّ حاملاً على كتفيه صبية تئنّ وتتوجع، وكان: "جسدها كالشجرة المورقة. "آه .." قال الشاب وتأوّه.

"الصبية: سأموت الشاب مذعوراً: سأحملك حتى آخر الدنيا. سأنقذك . لا يمكن أن تموتي سأنقذك"[27] أيضاً هنا، ملمح لشاب يشفّ رقة وعذوبة، يحاول أن ينقذ محبوبته من آثار نابالم العدو الإسرائيلي، ثم ننتقل إلى مشاهد أخرى أشارت للمرأة ولضرورة تنامي دورها، ومنها: عندما حاول رجل وامرأة الخروج من المسرح فلم يُسمح لهما، ثم يدور حديث بينهما يظهر تذمَر المرأة من الموقف وتقول:".. هل جئنا إلى المسرح أم إلى السجن؟ تنتقل كلمة السجن، بعد أن لفظتها المرأة، همساً بين عدد من المتفرجين"[28]

وكأن ونوس جعل من المرأة، أكثر جرأة من رجلها، وأكثر معرفة بالذي يحدث.

في آخر مشهد ومن بين عشرات المتفرجين الذين يعلقون على ما جرى في الأروقة والسلالم، وكأنهم غرباء لا علاقة لهم بما جرى، نسمع صوت امرأة تتوجه لزوجها: "ما أشد خوفك. لَستَ من الموقوفين على أي حال!. يجيبها: تتمنين لو كنت بينهم! المرأة: لن تكون بينهم أبداً! " [29]

إنّه الصوت الأخير الذي يجعل من المرأة عين العقل التي ترى جبن زوجها عاراً، ولتحفّز المشاهد للسعي نحو امتلاك معرفة وحباً مع فيوض الأنوثة.

وكما قال **جان جينيه** في حديثه مع **سعد الله ونوس**: " إن المرأة أكثر ارتباطاً بكل ماهو حيّ وملموس. وهي تجد في عدم التوازن الذي تخلقه الثورة، توازناً وجودياً أعمق. لهذا أقول أنها أكثر ثورية من الرجل"[30] إنها العارفة من يكون هذا الرجل المرافق لها الخائف من المشاركة في قول كلمة حقّ أوصلت أصحابها إلى السجون، على الرغم من بقائهم أبطالاً في ضمير من يعرفهم، لأن كلمتهم الشجاعة هي العتبة التي يعبر الناس منها ليمارسوا فعل الحرية والكرامة.

إن الموقف الأخير يستخف بالموقف الجبان للرجل بشكل صريح، وإن أخفى مابين الأسطر بطولة الموقوفين الذين يواجهون سلطة الهزيمة، فإنّه ألمح للمكانة التي يجب أن توضع المرأة فيها، نظراً لرجاحة عقلها وقوة شخصيتها، وأهميتها العظيمة في ثورات الشعوب.

إنها المرأة أولاً وأخيراً التي تعرف كيف تكشف الدرب الواضحة للآخر عندما يقرّ بإنسانيتها وبمساواتها الكاملة مع الرجال، وعندما يشعر بضرورة الاستجابة لعواطفها النبيلة ولتوقها الدائم للحبّ والسلام.

مسرحية رحلة حنظلة من الغفلة إلى الشكّ والمعرفة

وهي كتابة جديدة لنصّ: " كيف تحوّل السيد موكينبوت من آلامه" **لبيتر فايس** (1916 – 1982)، صادرة عن دار الآداب في بيروت، عام 1977، ورحلة حنظلة **مسرحية تجريبية** هدفها سياسي وتعليمي وتحريضي، استخدم ونوس فيها الأساليب والتقنيات الفنية التي من شأنها أن تقرّب النص أو العرض من المتلقي، وتعلّمه. فاعتمدت على تقنيات **المسرح الملحمي** وتجلّى ذلك في استخدامه لأسلوب **السرد** من خلال تقديم حرفوش الراوي وتوجيهه لأحداث المسرحية المبنية على شكل **لوحات تمثيلية** متتالية تكثّف حالة البؤس والمعاناة اللذين حلّا **بحنظلة**، كما نجح في تقنية **التوجّه للجمهور**، بغية **كسر الإيهام** لدى المتلقي ودفعه للتفكير بواقعه ومصيره مع أبناء الشعب المقهورين، وأيضاً نجح في استخدامه لغة حوار متداولة كالأمثال الشعبية وأحاديث الناس اليومية ومنح الشخوص أنماطاً كاريكاتيرية، ولكن ماذا عن موضوعاتها؟

الجانب السياسي في المسرحية، ومسؤولية سلطة النظام الحاكم في نشر الفساد والقهر والجهل والفقر:

الصراع الرئيسي في أحداث المسرحية بين المقهورين والمهمّشين من جهة، والسلطة السياسية بكلّ مكوناتها من جهة أخرى، والملاحَظة الأولى هي حضور واسع لممثلي السلطة في سياق **أحداث** المسرحية، وتبدو فعالياتهم أكبر بكثير من فعالية ممثلي الشعب المهمّشين. ولذلك فمسرحية ونوس هذه:

"تتوجّه إلى الطبقات الشعبية بغية توعيتها سياسياً وتحريضها على الخروج من سلبيتها للانخراط في عملية التغيير" [1]

منذ المشهد الأول يضعنا ونوس في أجواء غلبة السلطة متمثلة بالشرطي ومعتقلاتها على الشعب ممثلاً بحنظلة المغفّل رمز الفئات المقهورة، فالقيد جاهز في كل لحظة، وهاهو الشرطي يقيد حنظلة ويدخله السجن.[2] حنظلة الذي يتجنب مشاركة الناس همومهم، وينشد السترة بعيداً عن أيّ فعالية اجتماعية، متزوج بلا ضنى، ويقطن في حيّ الدرويشية، مبدؤه في الحياة:"امش الحيط الحيط وقل يارب السترة" و"الطاقة اللي بيجيك منها ريح سدّها واستريح"[3] كلّ ذلك لم يمنع عنه إيذاء السلطة الحاكمة عند مروره في شارع خلفيّ يخصّها.

إنّ آلام حنظلة التي سنتابعها، وهو رهن الغفلة والتطنيش عمّا يحيط به ستجعلنا ملومين له، لاشفوقين، مسعفين له بالمعرفة، لا بالعطف والحنان لأنّ:

"أن يكون المرء أعمى هذا شيء، وأن يكون له عينان سليمتان ولا يبصر فهذا شيء آخر"[4]

منذ المشهد الأول يؤكد ونوس على أحوال القهر المهيمن، فيقدّم الشرطي والحارس في سجن السلطة المودَع فيه حنظلة كنموذجٍ للقمع والتسلط والفساد، حيث تكشف **المسرحية** للجمهور عن أشدّ الأساليب وحشية جسدياً ونفسياً بالرغم من توسلات حنظلة المغفّل وإبلاغه لهم أنّه برئ وأنّه ضحية خطأ رهيب، وهو مستقيم في حياته ويقول للشرطي: "أطيع كلّ ما تأمر به الحكومة " [5] إلّا أن الشرطي يردّ عليه:"مادمت في السجن فأنت مذنب، هذا هو نظامنا،" لكنك لا تفهم إلّا بالسوط" [6]

ثمّ يعرف الجمهور أن الشرطي ابتزّ حنظلة، وحصل منه على رشوة مالية هي كلّ ما ادّخره في حياته أثناء عمله عدّاد فراطة في بنك الازدهار. وكما قال الشرطي فإن هذا المبلغ سيوزع على الجميع، طبعاً قصد الفاسدين، وأن خروج حنظلة يستدعي البحث عن مشبوه آخر يحلّ محلّه لأنّ نظامهم كما قال الشّرطي يقوم على أسس منها:"في أنظمتنا لا يجوز أن تكون في السجون أماكن شاغرة، شعارنا اعتقل الشبهة ولا تواجه فتنة" [7] ثم أفرجوا عن حنظلة بعد أن أفرغوا كلّ النقود التي وجدوها في محفظته. تركوه بحالة مزرية، فحزامه مقطّع من كثرة ما ضربه به الحرّاس، والبنطال واسعٌ جداً بسبب الهزال الذي أصابه كما يصيب كل المعتقلين في سجون السلطة، وحذاؤه ضخم لا يتمكن من انتعاله فيتأبطّه.

يندفع حنظلة خارج السجن ولكن إلى أين؟ أولاً إلى الشارع حيث يلتقي مع قرينه، الصوت الخفي، الصوت المقموع جوّاته، الصوت البعيد عنه، الصوت الذي يناديه من أعماق ذاته، الصوت الذي يحتاج إلى تدريب وتعليم طويلين ليتمكن من الوصول إليه وإعلائه بغية وعيّ شرطه الإنساني، هذا الصوت يمثّله الراوي حرفوش.

يبدأ حنظلة برواية مأساته، ولكن حرفوش يهمله ويتجنبه ثمّ يغمز من سلوكه المهين بحقّ نفسه، والذي إذا استمر على هذه الحالة المزرية فإنّه، ليس فقط، لن يتمكن من ارتداء ملابسه، وإنما كما قال له حرفوش: " ... والآن إمّا أن تزحف على مؤخرتك، أو تعرضها للمارة" [8] ولكن حنظلة يلّحّ على إعلان براءته و يقول:"إني ضحية ظلم لا مثيل له" [9] فيردّ عليه قرينه حرفوش:"الجلّاد يعرف دائماً ضحيته، ولكن الضحية لا تعرف دائماً الجلّاد "[10]

ثمّ يصل حنظلة صاحب مبدأ" ابعد عن الشر وغنّ له" إلى بيته وبدلاً أن يستقبله حضن زوجته الدافيء كما كان يأمل، استقبلته مصيبة جديدة فتجسّد له نقيض مبدئه بمبدأ آخر هو:" اللي من إيدو الله يزيدو". يلتقي بزوجته في غرفتهما التي اعتاد تقاسم الفراش معها، إنما ليست وحدها بل برفقة عشيق لها، ولكن حنظلة يستمر بسلبيته ويظهر المزيد من الغفلة والضعف أمام

ما تمارسه زوجته وعشيقها أمام ناظريه، ثم لاتلبث أن تطرده من بيته وتحتفظ بالعشيق، وهاهي تقول له:" اسمعها، وافهمها، العصمة بيدي، والبيت باسمي، مسحتك من حياتي، وسحنتك لا تذكرني إلّا بالفضلات، في خزانتي كلب غضوب وأنيابه كالمفاصل. إذا لم تتقلع في الحال، سأجعله يطردك بعد أن يمزق إليتيك " [11] ولعل هذا الكلب العضوض هو رمز شركائها في الحكومة كما سيتبين عندما يتعرّف حنظلة على أعضائها، فيما بعد، في سياق أحداث المسرحية. أمّا حرفوش صوت حنظلة الداخلي، والقرين المراقب والموجّه للأحداث فيقول:"تعاسة التعاسة.. الزوجة لم تفتح له حضنها. والبيت طرده وأغلق بابه "[12] ثمّ يذهب حنظلة إلى مكان عمله السابق في بنك الازدهار والعمارة، ويطلب إعادته للعمل مقدّماً تنازلات مهينة، ولكنه لا يتلقى من ربّ عمله إلّا الإهانة والطرد، وعندما يسأله حنظلة:"أتسلبني عملي، وترميني إلى الشارع؟"[13] يستدعي المدير، بالفعل، من يرميه إلى الشارع مع القمامة فيردّ عليه حنظلة:"لا تغضب يا سيدي المدير.. لا تغضب سأخرج في الحال"[14] أيضاً سيلتقي حنظلة مع ربّ عمله هذا كأحد رجالها الجالسين وراء الطاولة العالية.

وبعد محاورة بين حرفوش وحنظلة، بكى فيها حنظلة عندما جابهه حرفوش بحقائق ما يجري له، ثمّ أخذه إلى طبيب مختص بالبسيكو إعلامي، حيث يقول الطبيب عن هذا الاختصاص: "إن التقدم الذي أحرزه **الطب البسيكوإعلامي** جعله واحداً من أهمّ أسس الاستقرار في المجتمعات المعاصرة"، ثمّ "وتدعيم الأنظمة المعاصرة" [15] وفي العيادة أجري له العلاج اللازم الذي أنساه مآسيه، و نجد الطبيب يعلن أنّ: "الدماغ بعد أن غسل وشحم يعمل بدقة محرك جديد" ويقول حرفوش، وأيضاً:"كلّ الأعضاء المعطوبة جددت، وصديقنا حنظلة سيجد السبيل إلى الهناء"[16] ثم نجد حنظلة تأخذه نوبات من ضحك هستيري فيتساءل حرفوش عن مدى استمراره في غفلته، وعندما يسمعه يقول أنّه يضحك على نفسه يستنتج حرفوش: أنه بدأ يفكر.

عند الشيخ الدرويش يؤكد حنظلة أنّه لا يسعى إلّا أن تنقضي حياته مستوراً وآمناً، ولكن كلّ الأمور تجري له معكوسة، فيدفعه الشيخ باتجاه الرضا والتسليم بما قسم الله له وبالابتعاد عن السؤال حتّى لا ينقاد إلى الضلال، وأن يحمد الله لجعله معتدى عليه وليس معتدياً، ويكتب له حرزاً لتخليصه من حكّة الشيطان. وبعد خروجهما من زاوية الشيخ ينزع حنظلة الحرز من صدره، ويلقيه على الأرض ويعلن: "لست نائماً، وما يحدث لي ليس بالحلم، فجأة صحوت من نوم عميق" [17] ويبدو أن حرفوش لاحظ أن حنظلة بدأ يفهم وبدأ يجد درب المعرفة.

ثمّ لدى المثقف الحكيم فلم يجد حنظلة سوى ثرثرة غير مفهومة ولم يستشعر حلّاً، وأيضاً في جمعية التآخي التي سمع فيها خطاباً للمديرة عن ضرورة التسامح الاجتماعي، ثم حملته نشرات أرهقته فرماها وداسها برجليه.

وفي جريدة الوطن، ممثل الإعلام في السلطة، لم يجد إلّا سوء الفهم لقضيته واعتباره أبلهاً اختلف مع زوجته بسبب تسكعه فطردته من البيت.

ثم يعلن حنظلة أنّ كلّ من طلب منهم العون كذبوا واحتالوا عليه.. وأنّهم مسخرة المساخر، وقال بغضب وسخط:"واحد يدغدغني، والثاني يروّعني بالمعاصي، والثالث يدوّخني بالأحاجي، والرابع ينصحني بالتسامح الاجتماعي، والخامس يحوّل مصائبي إلى قصّة هزلية سخيفة."[18]

ثم يقول: إن هؤلاء لا يريدون له أن يفهم، ويتساءل من جديد، لماذا يحدث له ما يحدث؟. ثم يكتشف أثناء مقابلته الحكومة أنّ هؤلاء هم مكوّناتها، هم ذاتهم الذين قابلهم لشرح قضيته أمامهم، كلّ حدة، في مكاتبهم، ومعهم سكرتيرة لعوب يتصف تعاملها مع رجال الحكومة بالمجون، ويعرف أنّها زوجته. مأساته كان قد شرحها أمام ذات الأشخاص الذين يجلسون وراء طاولة عالية، يتهامسون، ثم يردّون عليه بأجوبة كان قد سمعها منهم في مواقعهم التي يشغلونها وسط بيئتهم المجتمعية، والتي تناولوا فيها سياسة نظامهم المتبعة على الرعية والتي تضمن بقاءهم في السلطة وتسيّدهم على العباد المهمّشين .طلبوا منه أن يوجز لأن وقت الحكومة ثمين، وأن لا يتباه، فالحكومة لا تحبّ المتباهين، ثمّ حددوا قواعد لعبتهم في الحكم: "قاعدتنا الأولية: الوقاية خير من العلاج، وعصا الشرطي هي المجدية، والاعتقال على الشبهة، وشبهة الشبهة" والمطلوب:"أن تسحق الشغب وهو ما يزال في الخواطر والنوايا"[19]

إذ أنّ القضاء على نوايا الشغب يمنع ظهور الشغب" وبالتالي:

" حبس احترازي خير من مواجهة فتنة" [20] وما يخصّ قضية حنظلة مع زوجته ردّوا عليه:"يسرّنا أن تقف الزوجات الفاضلات معنا، وأن تُعامِل المرأةَ، بحزم، زوجاً متسكعاً مشبوهاً" و أيضاً:"... إنّها التي تساهم في البناء الاقتصادي "[21] و"... تشجع التناسل، وتجدد شباب المجتمع "[22]

ولمّا سألوا حنظلة إن كان قد توضح له الأمر ردّ عليهم:"وضوح إيضاح الإيضاحات " [23] بالفعل لقد توضح الأمر لحنظلة الذي نفض عن شخصيته الغفلة والتردّد والضعف، واستبدلها بشخصية تعرف درب الشكّ والسؤال والمعرفة، ليدرك أخيراً أنّ من يحكم في سلطة النظام عصابة من الفاسدين والماجنين والمجرمين والمتدينين الكاذبين، وأنهم يستمرون بحكمهم نتيجة خلل موجود في نفوس شعب مغفّل مضلّل مقهور جاهل يتقوقع في بنية مجتمعية متخلفة تأبى أن تتحرر من أسر مفاهيم الماضي، ولكن أفراد الحكومة هؤلاء يكملون في كذبهم حتى النهاية، وربما إلى ما بعد

النهاية، وبوقاحة يطلبون من حنظلة المزيد من التضحية عندما نسمع أحدهم يقول:"قوة أيّ بلد لا تقاس بثروته فقط، وإنما بقدرة أبنائه على التضحية، و:"إذا أنت وهو لم يضح فكيف نعمّر هذه البلاد ونبنيها"، و:"إذا أنت لم تحترق وهو لم يحترق فمن أين تأتي النار"[24] وعندما يحتجّ حنظلة عليهم، لأن التضحية مطلوبة منه ومن أمثاله فقط من أبناء الشعب، أمّا الحكومة فوظيفتها الكذب وسرقة الناس وقمعهم فإنّهم يبدؤون بالوعيد الصريح حيث يخاطب أحدهم حنظلة:"المطلوب هو الرضى بالأمر الواقع، لأنّ السلطة لا تحبّ إلّا الراضين"، و يتبعه الآخرون:"من يفقد الرضى يضيعنا" و يكمل آخر من أعضاء الحكومة:"من يضيعنا تجده الشرطة" و:" من تجده الشرطة تنطبق عليه الزنزانة" [25] أمّا حنظلة الذي كان مغفلاً تبادل مع قرينه حرفوش حواراً أقرب ما يكون لمونولوج يتحدّان من خلاله وفق معرفتهم أن: " أفراد العصابة الواحدة يسخرون من المساكين، ويعملون كي نبقى في الجهل والظلام " [26] إنهم يضطهدون، ويسرقون، ويستغلون المغفلين، وأنّ آلامَهما، كما عبّرا، لا ينهيها إلّا إذا أوقفا الخدعة، وبدأا تغيّير ما بأنفسهما.

وأخيراً، يبدو أنّه آخراً في واقع الأحوال، قرّر أفراد الحكومة إعلان سياسة السلطة الحكيمة: "في هذه المرحلة المثقلة بالمسؤوليات والأخطار يجب أن نكون كالبنيان المرصوص، تشدّنا أواصر القيم والمبادئ الثابتة. لن نسمح لمشاغب أو موتور أن يمسّ وحدة المجتمع ومؤسساته. إنّ المسيرة المقدّسة، مسيرة الشعب تحت الحكومة، والحكومة فوق الشعب ستمضي حاشدة مدوّية حتّى تتحقق كلّ الأماني العظيمة "[27] ومن جهة أخرى قرّر حنظلة – حرفوش بدء الرحلة من جديد.

إن ونوس إنما " يعود تركيزه على طبيعة السلطة وآلياتها إلى مفهومه للمسرح الذي يقوم بمهمة الشحن والتسييس"[28] إنّها القطيعة بين سلطة تمثّل الاستبداد وتخلّف الماضي، وهيمنة الجهل، وفساد الحاضر، مع شعبٍ أدرك حقيقة مأساته مع أشباه بشر يحكمون وطناً أوصلوه إلى حافة الانهيار.

فعل الدين والتدين في أحداث المسرحية ولدى شخوصها:

لدى الشخصية الرئيسية "حنظلة" ميل إيماني فطريّ، فمنذ بداية المسرحية نجده يستخدم ألفاظ الله جل جلاله مثل:"امشِ الحيط الحيط وقل يارب السترة"[1] ويعتبر إبراز هذا الميل عند حنظلة **إشارة** إلى سمات البيئة الاجتماعية التي ينتمي إليها والتي تميل للاستكانة والقبول بما قضى الله وقدّر لأبناء هذه البيئة أن تحياه في بؤسها، من دون وجود للطموح لدى ابنائها بهدف الثورة على جلّاديها ومستغليها الذي يقتضي إعمال العقل مع الاستعانة بالله تعالى.. وقد تجلّى الموقف من **التدين الزائف** في المسرحية بشكل واضح مع مشهد: "عند الدرويش" حيث وصفه

حرفوش بالشيخ الذي تقام في زاويته الأذكار، شديد الورع والتقوى، نافذ النظرة"[2] والذي جعل حنظلة يعتبره الملجأ الآمن له عندما سمع عنه هذه الصفات، وأخذ يدعو الله تعالى ببلاهة مثل:"اللهم نفعّنا من بركته"[3] إلى أن يدخل حرفوش ومعه حنظلة إلى زاوية الشيخ الذي يقبع في زاويته وسط "جوّ ديني يعبق بالبخور.. وأغاني المولوية، وبيده مسبحة ضخمة جداً تتدحرج حبّاتها على الأرض، كاسة ماء، دواة وريشة، لوحات شعبية عن الخرافات الدينية"[4] وعندما يقف حنظله أمامه منحنياً بخشوع، يذكر للشيخ أنه عبد مؤمن، ثمّ يشرح له مشاكله عسى أن يعينه علم الشيخ الواسع في اكتشاف سبب ما يحدث له من تعثر وأذى، وكان الشيخ يجيب على كل مشكلة وفق تصوّره الديني الغيبي المضلِّل حيث لاعلاقة لهذا التصور بمعاناة حنظلة الواقعية ومنها قول الشيخ لحنظلة:" لا تلحف في السؤال، لأن السؤال يقود إلى الضلال. ولا تفقد الرضى لأن الرضى أثمن نعم المولى"[5]

ثم يطلب الشيخ من حنظلة: " أن يحمد الله لأنه المطرود لا الطارد، والمظلوم لا الظالم، والمسروق لا السارق "[6] وذلك استعداداً لدخول الجنّة الموعودة، لأنها ستفتح أبوابها للمظلومين دون الظالمين. أراد ونوس ان يظهر جهل وتخلف الشيخ عندما سقطت منه كلمة " أفرمها.." تلقائياً عندما سأله حرفوش:" أترضى إذا طردتك امرأتك، لأن هناك رجلاً يتدفأ تحت لحافها؟"[7]

كما يشير إلى هيمنة الثقافة الغيبية على مجتمع مقموع ممثلاً بحنظلة وحرفوش، ولجوئهما إلى هذا الركن لدى زاوية الشيخ المضلّلة عندما يسعيان لحلّ مشاكل مرهقة بدلاً من البحث عن حلول واقعية عقلانية لمعاناتهما. ثم بعد أن يخبر حنظلةُ الشيخَ، أن حياته السابقة كانت منغمرة بالرضى، ولكن بعد ماجرى له ما جرى فإنّه يشعر بالرعب حيث قال:"لكن أشعر أني أصحو بعد رقاد طويل في قفر، وكل ماحولي مرعب وغريب"[8] ويطلب من الشيخ إعانته فيجيبه الشيخ:"لا حلّ إلّا أن تُطهر نفسك من الشك والوسواس، داؤك في نفسك لا في بدنك " و" دع الأسئلة، فهي منفذ الشيطان إلى القلب، وفتّش عن الرضى"[9] ولكن حنظلة تهاجمه الأسئلة كالحكّة فيقول له الشيخ:" تلك هي حكّة الشيطان"[10] ويكتب الحرز من دون غشّ ولا تقليد، كما ادعى، متمتماً بداية: بسم الله الرحمن الرحيم ..واضحٌ في المسرحية أن دور الشيخ هو تغييب وعيّ الناس وراء خزعبلاته، هذا الوعي الذي لو امتلكوه لأمكنهم تجاوز أحوالهم البائسة التي يتعايشون معها بظلّ سلطة نظام الحكم. إنّ تضليل الناس وتغييب وعيهم عن فهم وتفسير وتغيير الواقع يضمنان استمرار هيمنة السلطة القهرية التي تضمّ في مؤسساتها الشيخ الدرويش كأحد أركانها والذين اكتشفهم حنظلة في لقائه مع الحكومة.

ثم نسمع المثقف الحكيم الذي يخاطب حنظلة دون أن يفهم من كلامه شيئاً، وقد استخدم هذا المثقف كلاماً مستمدّاً من مرجعيات دينية لاعلاقة لها بالواقع وهي اقتباس من الكتاب المقدس، العهد القديم، حين قال:" كل الأفعال والكلمات باطل الأباطيل، الكل باطل. والكلّ قبض ريح. دور يمضي ودور يجئ بشمس تشرق ثمّ تغيب، كلّ الأنهار تجري إلى البحر، والبحر ليس بملآن، ما كان فهو يكون، والذي صنع فهو الذي يصنع" [11] إنّ استخدام ونوس لاقتباسات من الكتاب المقدّس والقرآن الكريم أظهره وكأنّه يريد توحيد آثار العقلية الدينية المتخلفة على البشر، وذلك عند التقاء الأديان على تفسير وإساءة الجاهلين في قراءة نصوص الكتب المقدسة، وعدم قدرتهم على فهم ووضع واستنباط حلول لمشاكل يعاني الناس منها بناء على مرجعيات متخلفة.

وأخيراً يصل حنظلة برفقة حرفوش إلى مقرّ الحكومة ليسمع ذات الخطب والنصائح المتضمنة ترهيباً وتضليلاً من أعضائها القابعين وراء طاولة عالية، والتي كان قد سمعها أثناء بحثه عن إجابات على سؤاله لماذا يحصل معه كلّ هذه الآلام، عند زوجته، ولدى ربّ العمل، وفي عيادة الطبيب، وأمام المثقف الحكيم، وفي مكتب مسؤولة جمعية التآخي، وعند ذاك الشيخ الدرويش الذي توضّح لحنظلة أنّه أحد أعضاء الحكومة، حيث أجابه من موقع الشريك المتديّن في السلطة السياسية على أسئلته بشواهد من القرآن الكريم:" هنّ لبوس لكم. وأنتم لبوس لهنّ" [12] كردّ على إهانة الزوجة وطردها له. ثمّ يكرر العبارات التي ألقاها عليه في زاويته مع استبدال كلمة "الله" بكلمة الحكومة والمستعاض عنها غالباً بضمير الجماعة " نا" ومنها:"لا تفقد الرضى فإننا لا نحبّ إلّا الراضين" و" من يفقد الرضى، يضيعنا"[13] وواضح أن (نا) هنا تعود إلى الحكومة.

وأخيراً تأكد حنظلة من شخصيات أفراد العصابة – الحكومة وعرف أنّهم السبب في بقائه مغفّلاً. وهاهو يردّ على حرفوش عندما سأله " هل فهمت؟"

" أنا أدور حول نفسي .. وهم أنفسهم متفقون كأفراد العصابة الواحدة يسخرون من المساكين أمثالي. ويعملون كي نبقى في الجهل والظلام " ثمّ قال له أيضاً: " كانت حياتي خدعة، ويجب أن تتوقف هذه الخدعة "[14] ويغيّر حنظلة مبدأه الذي أعلنه في بداية المسرحية الذي يعبّر عن ضعف وسلبية وغفلة إلى مبدأ نقيض هو المعرفة التي تقود إلى تغيير في الذات أولاً وليعلن عن مبادئه الجديدة:" قولة امش الحيط الحيط وقل يا رب السترة لا تقود إلى السترة"[15] حنظلة الذي يمثل نموذج المواطن المقموع الذي تسيطر عليه مفاهيم دينية غيبية، والذي يشبه الأكثرية الساحقة من أبناء شعبنا الذين يُراد لهم أن يبقوا في الظلام والظلامية، ليستمر في عجزه عن التغيير.

لم يبق لحنظلة هذا إلّا أن يعلن القطيعة مع منظومة قيم همجية وأفكار غيبية هدّامة وسلوك داعر لرجال الحكومة اكتشفه في رحلته مع الشقاء ابتداء من اعتقاله وصولاً إلى مقرّ الحكومة وإعلان تفهمه لظلمها وإعلانه البدء برحلة الشكّ والمعرفة.

موقف البيئة الاجتماعية من المرأة وموقع المرأة في السلطة السياسية كما قدمته مسرحية رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة:

في هذه المسرحية نجد ونوس يقتصد من **دور** النساء كثيراً قياساً على الدور الذي تجلّى لهن في **حفلة سمر**، ويختصر حضورهن **بشخصيات** نسائية قليلة غير فاعلات في مسار الأحداث التي تشير لتكوّن حالة زيف وتغوّل للسلطة و لواقع مجتمعيّ مزر، كما أنّ حضورهن ارتبط غالباً بتبعيتهن لرجال يمثلون وعي السلطة وسلوكها. وأهمّ شخصية نسائية هي زوجة حنظلة ثمّ الممرضة اللتين لا يسميهما باسميهما، مثلما لا يسمّي أيّاً من أعضاء الحكومة أو أشباههم الذين يساهمون بالأذى لحنظلة، كما يذكر مديرة جمعية التآخي وأم حرفوش من دون أن يذكر اسميهما أيضاً.

وقد ذكر المرأة أول مرة على لسان الزوج حنظلة الذي خرج من المعتقل لتوّه بعد أن عانى من إهانات السلطة وظلمها من دون أن يكون قد اقترف ذنباً، وذلك حين قال للشرطي أنه لا يغادر دفء بيته وزوجته أبداً، ثم وهو يخاطب حرفوش:

"لقد انتزعوني، من دون حياء، من دفء بيتي وزوجتي"[1] فكال الشرطي لحنظله الضرب والإهانات على الرغم أنّه أخبرهم:

أن لا همّ له ولزوجته إلّا قراءة الأبراج، وقد تركها تعدّ القهوة في البيت وغادر هو ليشتري مجلة النجوم، وأجابه الشرطي الذي لا يمكنه تصوّر المرأة إلّا أنها وضيعة أثناء اعتقاله:

"...في السجن يمكنك أن تفكّر بفأرتك العاهرة كما يحلو لك.."[2]

بعد خروجه من السجن قذفوا به إلى العراء، وقد أبدى حاجته لامرأته وإلى دفئها حيث يقول:

"المكان الوحيد الذي بقي لي هو حضن زوجتي الحبيبة."[3] ثمّ يتوجّه إلى بيته ليلاقي ما لم يكن له أن توقعه، حيث قامت زوجته استبداله بآخر، وطردته من البيت.

في موضوع ذكر المرأة في سياق المسرحية يسرد حرفوش قصة أمّه التي كانت تختلف مع أبيه وتتعارك معه لاختلاف مبدأيهما في الحياة، فوالده يدافع عن مبدأ: "ابعد عن الشرّ وغنّ له " وقد خسر عمله نتيجة مبدئه وسلبيته اتجاه ما يجري حوله، وبذلك فهو شبيه حنظلة. وأمّه التي تدافع

عن مبدأ: "اللي من إيدو الله يزيده"[4] وقد تعلّم حرفوش منها كيف يمكن للمرء أن ينحو على درب اليقظة والمعرفة التي يتحلى بها محاولاً تعليم حنظلة للانتقال إلى هذا الدرب. والملاحظ أنّ أمّ حرفوش لا علاقة لها بأحداث المسرحية، إنما ذكرت فقط ضمن سياق **سردية مستقلة**، لتعلّم ابنها حرفوش وعيّ واقعه ومحاولة تجاوزه من خلال معرفتها كامرأة لها نزوع باتجاه الفعالية الإيجابية عكس زوجها المستكين كحنظلة، ويلاحظ أن هذه **السردية** التي استخدمها ونوس:

"معنية بتصادم الآراء والأفكار تجاه الموقف بين الأم والأب، أكثر من عنايتها بتصادم الأحاسيس والمشاعر"[5]

إن حرفوش – الأنثى هو نداء الحرية والكرامة القابع في أعماق حنظلة – الذكورة المهدورة بسلبية صاحبها، حرفوش الذي استجاب للدرس الذي لقنته إياه أمه، ويحاول أن يكسبه لحنظلة حتى أضحى قرينه الداخلي الملازم له في كلّ أحداث المسرحية. لكن ونوس وجّه أحداث مسرحيته هذه وجهة أخرى غير الانتصار لروح الأنوثة المتجسدة لدى أم حرفوش، فقدّم زوجة حنظلة خائنة لزوجها الذي تغيَّب عن بيته، كما قدمها امرأة لعوباً مع رجال الحكومة، ومنحها مساحة رئيسية في أحداث مسرحيته.

لاشكّ أنّ ونوس أراد أن يصل مع المتلقي، من خلال معالجته لشخصية زوجة حنظلة، لحقيقة المرأة التي تمتلك رغبات أنثوية وتحتاج على الدوام لرجل فاعل يلبّي رغباتها، فإذا أبدى رجلها عجزاً في قدرته على الفعل ضمن محيطه الاجتماعي وإثبات رجولته التي لا تتكامل إلّا مع الاستجابة لأنوثتها التوّاقة للحرية التي تبدأ بالخروج من نفق الغفلة والسلبية باتجاه مصير الفرد وسط الجماعة التي يحيا معها والتي ينتمي إليها عبر ولوجه في رحاب الشكّ والسؤال والمعرفة، فإنّه لا يستحق دفء حضنها وأنوثتها التي تفيض في فضاء حياتهما وتنعكس خيراً وفيراً وحباً سامياً عليهما و في وسطهما الاجتماعي. ولذلك نجد حنظلة يصل إلى غرفته فيجد زوجته قد استبدلته بعشيق وتحوّلت عنه، ولمّا تعامى عن وجود هذا العشيق، وبدى غافلاً عن حقوقه، وأظهر ضعفاً وغباءً اتجاه موقف يستدعي رجولة، فقد طردته من بيتها، وهاهي تصرخ بوجهه:"لا.. أقولها لك بالصريح والفصيح، لا أعرفك ولا تعرفني، والأستر أن تنقلع فوراً من بيتي"[6] وتتذرع بأنه لم يستطع أن يلبي احتياجاتها النفعية أو المادية المرتبطة بالمال والوقود والطعام، حيث تركها كما زعمت وذهب إلى المواخير والحانات التي تعرفها جيداً على الرغم من عدم زيارتها لها.

ولكن حنظلة لا يريد أن يعرف لماذا تحلّ به هذه المصائب وهاهو يقول:

"لا تريد أن تغفر لي، وترفض أن نعيش معاً كما في الماضي. يقيناً أنه سريري. وتلك مخدتي، لكنها تطردني. ماذا فعلت لها؟ ماذا فعلت لهم، لماذا يحدث لي ما يحدث؟"[7] أمّا حرفوش قرين حنظلة وصوته الداخلي الذي ينشد الشكّ والمعرفة يستمر في تذكير حنظلة بمصائبه وبغفلته، ولمّا برّر حنظلة فعل امرأته التي لم تكذب عليه ولم تفكّر بخيانته، وأنّها كما قال:"كانت وحيدة في السرير، لا تصحبها إلّا قدماها اللّتان تجمدتا من البرد وسقطتا على الفراش لعدم وجود نار في البيت فنفذ البرد إلى عظامها"[8] فيردّ عليه حرفوش: "إنّ القدمين لهما شاربان، وأنهما ترتديان قميصاً وكلسوناً، و" طبعاً أنت لم تشأ أن ترى فأنت لا تدّس أنفك فيما لا يعنيك "[9] تماماً كما يرى حرفوش أباه وفقاً لما تعلَّمه من أمه، ولذلك عندما بكى حنظلة قال له حرفوش: "اللي من إيدو أللّه يزيدو"، لأنّ من مثل حنظلة يُستبدل بآخر في العمل وآخر على فراش الزوجية، هكذا تعلّم حرفوش الدرس من أمّه الأنثى.

عند الطبيب قدّم ونوس شخصية نسائية أخرى هي الممرضة ليؤكد سلوك زوجة حنظلة، فهي تساهم في إيذاء حنظلة مع الطبيب، ولمّا طلب منها مساعدة حنظلة ليستلقي على المنصّة، اقترب أيضاً حرفوش ولكن الطبيب اضطر أن:"يباعد بين حرفوش والممرضة اللذين يهمّان بالعناق" [10] ثمّ يطلب الطبيب تشغيل الموسيقا: وعندما تتبعث الموسيقا يحاول حرفوش ان يراقصها، او يعاكسها"[11] وبعد: "أن يهوي بمطرقة على ركبة حنظلة تندفع ساقه في الهواء وتصيب الطبيب الذي يتكئ على الممرضة، يحضنها ويسقط وإيّاها على الأرض"[12] إنّ ما قدّمه ونّوس من أدوار للممرضة دلّت على أنّها تمثّل نموذجاً نسائياً آخراً هشّاً، ليس فاعلاً في أحداث المسرحية، بل مساهماً في السوء، ومساعداً في عيادة الطبيب التي سيتبين أنه أحد أركان الحكومة، وبذلك لم يكن نموذج الممرضة بأحسن حال من زوجة حنظلة، بل إن سلوكها حدّد شخصيتها ودلّ على استهتارها وميوعتها، ولم يترك لها أيّ فرصة لتلعب دوراً إيجابياً في بلورة رؤية للناس بغية خلاصهم.

في المشاهد التالية يؤكد حنظلة على أن زوجته:"بالت عليه"[13] وكلما ذكر مآسيه يذكر طردها له من بيته وعندما وصل إلى زاوية الشيخ الدرويش، لم يشر ونوس إلى أيّة حياة أنثوية لديه، وإنما يستدل على تفكيره المتخلف إزاء المرأة عندما ردّ على سؤال حرفوش عمّا يمكن أن يفعله فيما لو وجد امرأته مع رجل آخر فأجاب تلقائياً: "أفرمها، ..."[14] ثمّ إنّ حرفوش ذكر من جملة ما ذكره عن منافع الحرز الذي كتبه الشيخ: "أنّه يفيد المرأة المتعسرة الولادة، والبنت البائر"[15] وكأن ونوس أراد أن يشير إلى اهتمام مجتمعنا بهاتين الناحيتين لدى النساء من دون أن يلتفت الفاعلين في هذا المجتمع إلى معالجة قضية المرأة الجوهرية في الحرية والعمل والمساواة.

وأيضاً ذكرت المرأة في المسرحية عندما زار حنظلة جمعية التآخي الاجتماعي حيث استقبلته " سيّدة موّقرة"[16] ثمّ عاملته كبقية منظومة السلطة وأعضائها المكونين لها، إذ نجدها لم تتمكن من سماع مشاكله لضيق وقتها، وألقت عليه محاضرة، ثمّ حمّلته رزمة من النشرات فأرهقته.

ومن إشارات ونوس للمرأة، أنّ الصحفي في جريدة الوطن عندما روى حنظلة له قصته، لم يصله منها إلّا أن زوجته طردته بسبب تسكّعه، فطالب هذا الصحفي الزوجة "بخيار عمران عشّها الزوجي لا خرابه"[17] وقد تطابق موقفه هذا مع موقف رجال السلطة عندما لجأ إليهم حنظلة. لقد أسّس ونوس في مشهد اللقاء بين حنظلة وزوجته، وعرضه لشخصيتي الممرضة ومديرة الجمعية الاجتماعية ليأخذ الشخصية النسائية الرئيسية، وهي الزوجة في مسرحيته، لفريق السلطة المضلّلة والفاسدة، والتي تشكل عصابة حكم مكوّن من العسكر وشيوخ الدين والمنتفعين من مثقفين وصحفيين وأرباب عمل، ولتلعب المرأة دور سكرتيرتهم اللعوب، دون أن ننسى استخدامه لسردية حرفوش بالحديث عن خلاف أمّ وأبيه، خارج سياق النصّ الذي يعيد للمرأة قدرتها على أن تكون عين عقل الرجل الطامح ليعرف درب خلاصه، كما حصل لابنها حرفوش.

وهكذا وصل حنظلة أخيراً إلى الحكومة، وتفاجأ بوجود كلّ من أساء إليه قابعون خلف طاولة عالية ومعهم:"سكرتيرة هي الزوجة" و" السكرتيرة لعوب، يتصف تعاملها مع رجال الحكومة بالمجون "[18] وبعد أن روى قصته لهم، وبرروا له أن المصلحة الوطنية تقتضي منه التضحية ولم يسعفوه بأي ردّ منطقي، بدأ الحديث عن زوجته التي قاسمها السرير نصف عمره ولكنها طردته، فيردّ عليه أحد أعضاء الحكومة مستخدماً آية من القرآن الكريم:"هن لبوس لكم، وأنتم لبوس لهن"[19] ثم عبّروا عن مسرّتهم منها عندما: "تعامل المرأة بالحزم زوجاً يفضّل التسكع المشبوه على البقاء في كنف أسرته" و" أنها المرأة التي تسهم في البناء الاقتصادي..."[20]

كما قالت الحكومة إنّ المرأة التي تغلق الباب بوجه زوجها المتسكع: "تشجّع التناسل، وتجدّد شباب المجتمع، وتقوّي أواصر الأسرة، وتحفظها نقية"[21] وهكذا نصل لرأي الحكومة في المرأة وقضيتها بآراء ترتبط بمنظومة قيم وأفكار المجتمع المتخلف والمقهور المعبَّر عنها على ألسنة القابعين وراء طاولة الحكومة العالية.

آخر دور كان للقرينين حرفوش وحنظلة معاً كشخص وظلّه، من دون نساء، وهما يعلنان على بدء رحلة جديدة، لفشل وموت التجربة السابقة، وكأن ونوس أراد أن يوصل رسالة تتعلق بقدرة السلطة إلى إلغاء دور الأنثى المؤسس لعملية التغيير المنشود، ولم يترك إلّا حرفوش الذي يرتبط موقفه بأمّه ودرسها الذي لقنته إياه أثناء صراعها مع أبيه المستكين.

تُرى هل سيكون صوت أمّ حرفوش الداعي للتجاوز" اللي من إيدو الله يزيدو" والذي يقبع في أعماق ذات حرفوش، خالقاً لفعل سياسي يتجاوز بؤس الراهن؟ أم أن ونوس نفض يديه من المرأة الملتصقة بسلطة القهر؟

إن ونوس صنّف المرأة في مسرحيته هذه ضمن إطار فعاليات السلطة السياسية، وضمن المنظومة المجتمعية المتخلفة التي لا تحتوي إلّا على التخلف والقهر والجهل والفساد، ولم يمنحها قدرة التأثير على مجتمع متخلف يحتاج إلى الثورة والمعرفة، ولا إمكانية اسشرافها للمستقبل، سوى من موقف أم حرفوش في صراعها مع زوجها، في سردية وردت خارج سياق النص، وقد تعلم منها حرفوش كيف يمكنه أن يعرف.

إنّها إشارة واضحة لإمكانية المرأة في لعب دورٍ فاعل، فيما لو تمكّن رجلها من تفهّم وتتبع توقها للمعرفة والحرية، حتّى تكون له عين العقل، ليعرف كيف يتلمّس فيوض أنوثتها على الوجود، هذه الأنوثة التي لابدّ من تفعيلها حتّى تمكّن الأمّة من الولوج في عالم التحضّر الإنساني.

obeikandl.com

الموضوعات المعالجة ومدى نجاح ونوس
في التفاعل مع مرتكزات المنهج التيمي وجماليات التلقي

بعد **قراءة** النصّين المسرحيين (حفلة سمر من أجل 5 حزيران ورحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة) وبعد **تفكيك** بنيتهما على الشكل الذي تقدّم، والذي تمّ فيه الكشف عن شبكات الموضوعات (التيمات) المهيمنة فيهما ووصف تشكيلاتها، وتتبع التيمات المذكورة كما وردت في النصّين، لابدّ من التقويم على ضوء مرتكزات المنهج الموضوعاتي وجماليات التلقي.

لقد كتب ونوس الأولى منهما (حفلة سمر) في عام 1968، والثانية (رحلة حنظلة) عام 1977 وبين صدور الأولى والثانية قرابة عشر سنوات حدث خلالهما متغيرات سياسية غيّرت وجهة تطور المنطقة برمتها من النواحي الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وهذا اقتضى أن ينحو البحث نحو إعادة بناء **للموضوعات (التيمات)**المعالجة وفق مقتضيات **النقد الموضوعاتي (التيمي)*** الذي يقتضي تعيين الموضوعات الرئيسية والاستمرار في عملية تحليلها، بغية **تفسيرها وتأويلها** بما يتوافق مع **طاقة النص** الفني على **التأثير والتواصل** مع **الجمهور المتلقي**.

إنّ مفهوم **التيمة أو الموضوعة** تتعلق **بالمضمون**، حيث يختار الكاتب موضوعاً لنصّه وينسج له وحوله **تيمات فرعية** تخدم **مضامينه** التي يطمح الكاتب إلى **توصيلها**، ويسيّجه **بأساليب جمالية ودلالات لغوية وتقنيات فنية** تلعب الدور الأساس في فهم المضامين لترسيخ **قيم جمالية وفكرية واجتماعية** جديدة، وقد ورد في أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي تعريفاً **للموضوع** وهو: "الإطار الفكري الذي يحوي المحتوى.. أي الحجم الفكري مضافاً إليه المضمون الدرامي للتكوين الفني"[1]. إنّ تقصّي **موضوعات (تيمات)** المسرحيتين المذكورتين واللتين، كما تمّ ذكره، كتبتا في فترتين زمنيتين مختلفتين ينبئ بشكل واضح **وعيَّ** ونوس لما يريد قوله من موضوعات، فقد تمكّن الكاتب من إبراز ملامح جمالية مهمة في **بنيتي النصّين** المسرحيين تتعلق بثنائية **النص والمتلقي**، كما تبين من عرضهما السابق، ولذلك اقتضت الدراسة مقاربة موضوعاتهما مع

---

* **النقد التيمي (الموضوعاتي)**: يدرس التشكيلات التي يتخذها العالم الخيالي لكاتب ما، وذلك من خلال استقراء الصور والمضمون واللغة المعبّرة عن موقف محدد لقضية محددة، وفي المسرح يتم التركيز على المضمون بغية عزل التيمة وتحديدها، ثم الكشف عن علاقة التيمات ببعضها وتوجّه القراءة لها بحسب أهمية الموضوعة بالنسبة للمتلقي، ويمنح النقد التيمي قدرة لإنتاج قراءات متجددة للنص الواحد . حنان قصاب حسن وماري الياس، م.س، ص155.

مرتكزات **منهج جماليات التلقي** على ضوء الكيفية التي اشتغل عليها ونوس الهادفة إلى تفاعل النص أو العرض المسرحي مع الجمهور أوالمتلقين وتبيان مدى نجاحه في ذلك وفقا لنظرية جماليات التلقي في فترتين تاريخيتين مختلفيتين نسبياً، حيث استجدت مابين الفترتين منذ **هزيمة 1967** مروراً **بحرب تشرين** عام 1973 وحتّى 1977 ومترافقاً بظهور **الحقبة النفطية***، استجدت أحداث سياسية تمخض عن نتائجها وصول وترسيخ سلطات عسكرية تدير **أنظمة حكم سياسية** في دولها بطرق غير شرعية، بل استمدت القدرات للسيطرة على البلاد والعباد من تشجيع **الغرب الرأسمالي** لها وتمكين معاونيه وعملائه من الحكم و التسلّط على البلاد والعباد.

مقارنة بين المسرحيتين وسط الظروف التاريخية التي تزامنت مع صدورهما:

بعد **هزيمة 5 حزيران عام 1967** بدأت معالم مرحلة جديدة تظهر في الواقع العربي، فقد توغلت سلطات أنظمة الحكم في قمع الحريات وتجويع الناس بعد أن أظهرت انفصالاً مع **جماهير الشعب** وقضاياه الجوهرية ولجوئها إلى التقوقع حول عصبة من الأقلويين المؤدلجين والمستفيدين من النظام بعيداً عن مصالح الوطن والشعب، إلى أن ترسّخت سلطاتها على **الدولة والمجتمع** بعد **حرب تشرين** عام 1973م التي آلت نتائجها **لوقف إطلاق النار**، ثمّ **اتفاق وهدنة**، ثمّ **صلح مع العدو** الإسرائيلي الذي كان قد هزم الأمة في عام 1967 بعد أن قام بتشريد شعب فلسطين واحتلّ قلب الأمة العربية، فلسطين، منذ **نكبة عام 1948** طمعاً بالأرض ومنعاً لشعوب هذه الأمة من التقدم والوحدة. لقد لعب هذا الاحتلال دوراً كبيراً في إغراق هذه الشعوب في مهاوي **التخلف والقهر**، كما شجّع **أنظمة الحكم**، التي تلاقت مصالحها مع مصالح **النظام الدولي** المنقاد **للولايات المتحدة**. إنّ المستجدات بعد حرب تشرين الوطنية لم تكن في مصلحة الشعوب، بل في مصلحة

---

* **الحقبة النفطية:** ظهرتْ الحقبة النفطية بعد حرب تشرين الوطنية عام 1973 وشكلتْ مناخاً سياسياً واجتماعياً مختلفاً نتيجة الارتفاع المتسارع لأسعار النفط على الصعيد العالمي مما انعكس على البلدان النفطية على شكل فوائض مالية كبيرة، وقد تصوّر المستفيدون منه أنه خارج قوانين التطور والسياسة وأنهم سوف يزيلون ما كان قائماً في أزمنة سابقة يقال عنها وطنية وقومية وعلمانية وحداثية، وذلك لمصلحة أمارات تستلذ المبيقات والفساد، متكئة على أوهام تقليد السلف الصالح، وموصوفة بالجهل بواقع بيئتها المعيش و بالمستجدات المحلية والعالمية. لذلك وعلى الرغم أنهم كانوا يسبحون فوق بحر النفط، ومنحت أسعاره المرتفعة وخيراته الوفيرة تلك الأمارات المهيمنة عليه فرصاً للحاق بركب التحضر الانساني إلاّ أن مناخاً مناسباً لهيمنة الأوهامَ السياسية التي ارتفعت فوق القوانين السببية للمجتمعات طغت على عقولهم ووسمت سلوكهم بكثير من المبيقات، ولم تر تلك الأمارات من الفائض المالي الذي حصلت عليه نتيجة ارتفاع أسعار النفط إلّا أن تجلب من السلع والبضائع الاستهلاكية الأشياء الكثيرة، فتبدلت حياة المجتمعات البسيطة و غاصت في زيف الاستهلاك بعد أن كانت في حضيض العوز والحاجة، ففقدت التوازن الفكري، واضطربت سياسياً وترسخت قيم جديدة تخدم قلة فاسدة من دون أن تستفيد الأمة والمجتمع والوطن من فوائض هذه الحقبة.

أعداء هذه الشعوب الداخليين والخارجيين، حيث سادت **قيم استهلاكية** جديدة تبعاً للظروف السياسية والاجتماعية المستجدّة والمتوّجة **بحقبة النفط**، متجلية في سلوك الناس ضمن **مجتمع استهلاكيّ** غير منتج، فانتشرت ظاهرة **الفساد والإفساد** بدءاً من رأس نظام الحكم والمتنفذين في السلطة السياسية وصولاً لصغار موظفي الدولة، إضافة إلى فعاليات المجتمع الدينية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية المؤثّرة.

بالعودة إلى **زمن أحداث** مسرحية **حفلة سمر** فإننا نجد أنّ طبيعة السلطة السياسية في سوريا عام 1968م التي صوّرها لنا ونوس، كانت معنيةً بالهزيمة التي منيت بها، وكانت تسعى للردّ على تبعاتها وفق منظورها السياسي المرتبط بالفكر القومي الاشتراكي، إذ إنّ **سلطة حزب البعث** كانت حينذاك طيفاً من أطياف **الفكر القومي الاشتراكي** المرتكز أساساً على **الناصرية وزعيمها الراحل جمال عبد الناصر**، ولكنها استشعرت مع حلول **الهزيمة**، وتحرك **جماهير الشعب** تلقائياً لمواجهتها خطراً يطال وجودها نظراً لقصر نظرها السياسي من جهة، ومن جهة أخرى لعدم ثقتها بشعب غير راضٍ على وجودها اللاشرعي أصلاً، إذ كانت قد وصلت إلى السلطة **بطرقٍ ملتوية وقهرية**، ولذلك سعت هذه السلطة إلى تقوقعها على **حزبها**، وربّما على **الفئات المتمكّنة** من أركان الدولة المفصلية وعلى قيادة الجيش المكوّنة من أبنائها، انسجاماً مع توجّهات سياسة النظام الدولي الذي عمل منذ استعماره لسوريا ولبنان في أوائل القرن العشرين على **تشجيع الأقليات وتمكينها** من الحكم، بغية المحافظة على مصالحه ومطامعه التي تكفّلت هذه السلطات بحمايتها من خلال دعمه لاستمراريتها في حكم البلاد، ومن أمثلة تشجيع الغرب للأقليات استجلاب وانضمام أبنائها أصلاً إلى **الجيش المنظّم زمن الاحتلال الفرنسي**.

إنّ تقوقع سلطة النظام واعتمادها على الأقلوية ضَمِن تحقق مصالح أهل الحكم في ازدياد غناهم وفسادهم على حساب **جماهير الأمّة** وأبناء الشعب الذين عمّت مظاهراتهم شوارع وساحات الوطن مطالبة بالسلاح لردّ الهزيمة بعد 5حزيران عام 1967م.

بالتدقيق في أحداث مسرحية حفلة سمر، وبطبيعة **الخطاب السياسي** الرافض للهزيمة الذي استخدمه ونوس نلمح، أخذه بعين الاعتبار، حضور السلطة وتغلغلها في الأوساط الاجتماعية والقبول بوجودها نسبياً، والتفاعل معها إيجابياً بغية توحيد كلّ الطاقات لمواجهة عدوّ خطير هو **إسرائيل**. لذلك فالخطاب وجّهه ونوس إلى الشعب الرافض للهزيمة المتحفز لردّها عنه، إضافة إلى السلطة الحاضرة في الصالة وللمخرج – السلطة على خشبة المسرح وأيضاً للسلطة القابعة في رؤوس وذوات معظم الحضور الذين تراجعوا عن مواقفهم أمام أول مواجهة مع رجال سلطة الاستبداد في نهاية المسرحية. حاول ونوس إيصال خطابه إلى رجال السلطة الحاكمة بغية دفعهم

ليعوا حقيقة ما جرى وأن يشاركوا مع الجماهير الغاضبة في رفض الهزيمة، لا أن يستمروا بأوهامهم المتعلقة بخوفهم وذعرهم من تحرك الشعب، ولا بمطامعهم في الاستحواذ على كرسي سلطة الحكم. خاطب نماذج السلطة التي حملت **خطاباً سياسياً** على الرغم أنّه شكلياً وضحلاً ومعبّراً عن تشدق بالعبارات السياسية الخاوية والخالية من المعاني والأفكار البنّاءة.

ومع العودة لتتبع أحداث النص ثمّة جوانب فيه تثبت ما تمّ الإشارة إليه بخصوص تقصد ونوس إدماج السلطة في الجمهور الذي يسعى لمخاطبته، ومن هذه الإشارات أن المخرج، وهو ممثل السلطة، كان يتغنى ببطولات الشعب العربي أثناء **العدوان الثلاثي على مصر في عام 1956**، الذي قامت به إسرائيل وفرنسا وبريطانيا بعد تأميم قناة السويس بعد جملة من الإجراءات الوطنية والقومية زمن الحكم الناصري، كما أن المسؤول في نص المسرحية كان متواجداً في **صالة الجمهور** بهدف حضور مسرحية، ثم عندما ألقى خطابه السياسي، وإن كان تضليلياً ومنفصلاً عن الواقع، لكنه تضمن مواقف وطنية من وجهة نظر السلطة، ومن الإشارات المهمة التي يمكن سوقها أيضاً في هذا السياق أن الكاتب – الشعب الذي كان يشتغل على نصّ (صفير الأرواح) للمسرح والذي أكّد فيه على البطولة كما تبتغي السلطة تمكّن من إلغاء عرضه غير المقنع بظروف جديدة، ونجد أيضاً أن ممثلي الشعب قادرون على حوار السلطة وذلك عندما تمكنت مجموعةٌ من المتفرجين احتلال **خشبة المسرح** وأبدوا وجهات نظرهم ورؤاهم عن واقع مأساوي يعيشونه، وإن انتهت هذه المسرحية باعتقال الجادين في القيام بفعل ثوري وسخرية المرأة التي لم تر من زوجها سوى أنّه لم يكن من هؤلاء الجادين الذين أهينوا و اعتقلوا وزجّ بهم في غياهب زمن السلطة ومعتقلاتها فإنّ هؤلاء المعتقلين استمروا في أذهان الجمهور أبطالاً يمثلون الرجاء والأمل لمواجهة أسباب التخلف والقهر.

لقد أراد ونوس من نصّ حفلة سمر أن يكون شاهداً على انكسارات الواقع الاجتماعي والسياسي أمام فعل الهزيمة، ومشاركاً شعبه في ردّها عن كاهل الأمّة، وطمح أن يكون مسرحه مرتكزاً للبدء بعملية **تفسير وفهم للواقع الموضوعي** لتتبني **الذات العارفة والحرّة** بغية الخروج من نفق **التخلف والقهر**، والشروع بعملية تغيير شاملة.

تغيّر ملامح التيمات بين المسرحيتين:

إذا انتقلنا لمسرحية **رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة** سنجد معالجة ونوس للنص اختلفت عن سابقتها حفلة سمر من حيث **المضمون**، وإن توحدتا في **موضوعاتهما** المهيمنة، فقد أراد إثبات أن استمرار المأساة لم يرتبط ببقاء سلطة الدولة ذاتها رغم هزيمتها في عام 1967، بل بتغيّر طبيعة هذه السلطة نحو الأسوأ وتردي أحوالها، حيث أضحت سوريا عام 1970 سلطة قهرية يرعاها نظام حكم عسكري أمني، يمارس المتنفذون في دوائره ومؤسساته التضليل والإرهاب بحقّ شعبهم، كما ازدادت السلطة شراسة عندما ترسّخ لهم نظام الحكم بعد **حرب تشرين** الوطنية عام 1973، حيث شجعت هذه السلطة، بعد انتهاء الحرب، على انتشار **قيم استهلاكية** في المجتمع وذلك إبّان **الحقبة النفطية**، فانتشر **الفساد المالي والإداري**، وسيطرت وطغت على أركان الدولة قوى مجتمعية وسياسية وأشخاص ترعى الفساد والاستبداد والتخلف، مقصية أيّ توجّه سياسي مغاير لتوجهاتها، طامحٍ لاستمداد مشروعيته من الشعب والتعبير عن مآسيه.

تتبع أحداث وموضوعات مسرحية **رحلة حنظلة** التي كتبها عام 1977 أفضى إلى نتيجة أرادها ونوس أن تكون واضحة كعين الشمس وهي: إنّ السلطة أضحت عصابة إجرام ممنهج، تدرك تماماً أن مصالحها ترتبط بمقدار قهرها للشعب ونهبه، وبانغماس رموزها وأهلها **بالفساد** وتوجيه سياساتها **للإفساد** والرذيلة، فالرجل المسؤول الذي كان متواجداً في صالة المسرح مع رجاله الأفظاظ عام 1968 أضحوا متواجدين في كل بقعة من أرض الوطن وفي كلّ ركن من أركان المجتمع، يعتقلون الناس على الشبهة، وينهبون اموالهم وأرزاقهم، ويكيلون الإهانات لهم في كلّ الأوقات.

إن ممثلي الحكومة الذين قابلهم حنظلة في نهاية المسرحية يمثلون معظم فعاليات المجتمع في السلطة، الشرطة والإعلام والشيخ المتدين والطبيب المثقف وربّ العمل والجمعيات الخيرية وحتى المرأة، الزوجة التي خانت زوجها حنظلة عندما زجّ به في السجن.

وهنا نستطيع القول إنّ من كان يمثل السلطة في مسرح حفلة سمرعام 1968(المخرج والمسؤول ورجاله) هم ذاتهم الذين تواجدوا على الكراسي وراء طاولة الحكومة في رحلة حنظلة عام 1977، وإنما بأقنعة جديدة تعبّر عن معطيات سياسية واجتماعية واقتصادية جديدة ارتبطت بالمتغيرات التاريخية بعد حرب تشرين الوطنية التي قدّم بها الشعب والجيش بطولات أسطورية، وعشرات آلاف الشهداء ومئات الألوف من الجرحى والمتضررين، كما **اقتطعت أراض جديدة** ضمتها إسرائيل إلى كيانها الصهيوني، عدا عن الخسائر المادية والعمرانية التي مني بها الشعب

والوطن. إلّا أن **النظام الدولي**، وقتذاك، الذي تقوده **الولايات المتحدة الامريكية** أراد ان يقطف ثمار هذه الحرب قلّة من العسكر الفاسدين المتحدرين من أقليات لاتمثل معظم مكونات الشعب السوري بتمكينهم من حكم السلطة مقابل ضمان **مصالح النظام الامبريالي** في هذه البلاد، وحماية **أمن اسرائيل**، تماماً كما كانت سياسة الاستعمار الغربي في أوائل القرن الماضي على ما ذكرناه في موقع سابق من هذا البحث.

وبالعودة إلى النصّين نجد أنّ المرأة التي سخرت من زوجها في عام 1968 لسلبيته وضعفه أمام عنجهية رجال السلطة في **صالة عرض** نصّ حفلة سمر، نجدها قد خانته مع عشيق آخر في مسرحية **رحلة حنظلة**، ثمّ توجّهت لتكون المرأة اللعوب بين أيدي المتنفذين في حكومة السلطة في 1977 الذين يكيلون الإهانة تلو الأخرى لهذا الرجل المغفل حنظلة الذي لم يتعلم كيف يواجه المعتدين على حريته وكرامته، ولا يدرك كيف يوجّه مصيره الفردي الذي اختاره بعيداً عن مصير الجماعة.

أمّا شيخ الجامع الذي اكتفى بالعزلة والاعتكاف في مسجده تحت وابل نيران العدو الإسرائيلي في عام 1967 ليتلقى الموت إلى جانب جنود السلطة الموتى ورجال التخلف الذكوري في حفلة سمر، قد تحوّل إلى شيخ كاذب مضلّل يقبع في زاويته التي تنشر الجهل والأكاذيب بين أبناء الشعب، والذي أضحى يلعب دوراً في حكومة السلطة عام 1977وممثلاً **للمؤسسة الدينية** فيها والتي أصبحت تلعب دوراً فاعلاً في ديمومة تسلط حكم فاسد استبدادي، إذ عندما قابل حنظلة رجال الحكومة، نجد هذا الشيخ ملتصقاً بأحد كراسي الحكومة وراء طاولة عالية إلى جانب ممثلي الحكومة الفاسدين الذين يتسيّدون الوطن بكل ما يحملونه من مبيقات وجهل وفساد واستبداد.

كما أنّ المثقف الذي صحى وأدرك ذاته العاجزة في **مرآة ونوس** التي نصبها لجمهوره في مسرحية حفلة سمر عام 1967 وبدأ يبحث عن الحلول متفاعلاً مع أبناء شعبه عند انعقاد ما يشبه المؤتمر الشعبي على **خشبة المسرح** بعد احتلالها من متفرجين يمثلون الشعب، قد تحوّل لثرثار يلقي خطابه على حنظلة دون أن يعي حنظلة كلمة مما قاله.

والنساء اللواتي شاركن في مظاهرات أعقبت هزيمة عام 1967 وطالبن بالسلاح لاسترداد الكرامة المستباحة والحرية المهدورة تحولّن لمستهترات لدى الحكومة أو عند الطبيب أو في **الجمعيات الخيرية** التي أضحت جزءاً من **النظام السياسي الشمولي** الفاسد والمهيمن.

ثمّ نجد أنّ ربّ العمل غيرُ معنيٍّ إلّا بمنصبه وثروته، وصار بإمكانه أن يطرد حنظلة وسواه ويقطع عنهم أسباب الرزق و الحياة الكريمة متى شاء وبأية طريقة يختارها.

و**الإعلام السلطوي أوالصحافة** لا تقدر أن تصغي لمطالب الناس إلّا بالمقدار الذي يخدم تطلعات رجالها الرخيصة الذين لاهمّ لهم إلّا إرضاء رجال السلطة المستبدة وتحقيق مصالحهم.
وأيضاً الطبيب الذي سخّر علمه لإخماد الشكّ والثورة في نفس حنظلة في وسط لا يقلّ فساداً عن أوساط السلطة الأخرى.

وحدها المرأة التي سخرت من زوجها الذي ليس بمقدوره أن يكون من بين المعتقلين، وبالتالي لن يكون الوعد لزوجته وللوطن برمته، المرأة التي نطقت الجملة الأخيرة في مسرحية حفلة سمر، وحدها لها صدى إيجابي لدى أم حرفوش في مسرحية رحلة حنظلة التي قدمت **كسردية** مستقلة خارج سياق وأحداث النص، والتي كانت تزرع الأمل لدى ابنها حرفوش الذي لعب دور الموجّه والمعلم لحنظلة على درب معرفة مصيره، وتجاوز حال البؤس والضعف باتجاه الثورة على السلطة التي تعتدي عليه، أم حرفوش التي مثّلت في النصّ عين العقل لسلوك ابنها حرفوش الذي نشهده إلى جانب حنظلة المطرود من أنثاه لعجزه عن مواجهة المشاكل وتوجيه المصير مع أقرانه، وذلك عندما قدمها ونوس، تعلّم ابنها خوض التجربة بتأكيدها شعار" اللي من إيدو الله يزيدو" بمقابلة زوجها المتمسك بشعار" بعيد عن الشر وغنّ له " شبيه المغفل حنظلة.

اختلاف الخطابين للمسؤولين في نهاية المسرحيتين:

لعل تحليل الخطبتين السياسيتين، خطبة المسؤول في حفلة سمر 1967 أمام جمهور العرض المسرحي وخطبة رجال الحكومة في رحلة حنظلة عام 1977أمام حنظلة وحرفوش يجعل المرء مدركاً إلى أي مدى اختلفت طبيعة السلطة التي يمثلانها، بين زمانين مختلفين، وفق رؤيتي المسرحيتين، فالرجل الرسمي في حفلة سمر منفصل عن الشعب، محجوب عن تطلعات أبنائه لردّ الهزيمة التي تلبست وجود أمته، ولا يرى، هذا المسؤول، تبريراً لفعل هيجان الناس إلّا الوقاحة التي حلّت بهم بلا خوف أو رادع، وأكّد على أهمية نظامه العظيم الذي ينزل بالاستعمار الهزائم كذباً وتضليلاً، متهماً من عارض وجهة نظر نظامه في هذه السهرة العابرة بأنهم أعوان الاستعمار الخونة، وهدف تآمرهم هو إضعاف أركان نظامه الصامد، ولكنه مع رجاله كانوا يقظين لهم ولتنتهي السهرة باعتقال المشاركين في كشف وتعرية تبعات **الهزيمة**، كما ينهي خطبته بالآية الكريمة:

" وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون"[2] تخلل الخطاب لمرات عديدة: " تصفيق باهت، ينبعث فيه الصفير من مختلف جنبات الصالة"[3]

على الرغم من غلبة السلطة في مسرحية حفلة سمر إلّا أننا نجد أصواتاً من جانب الشعب وفعالية تنتصر للحق وللحلم بوطن حر، والشاهد الأوضح هو صوت أحد المعتقلين الموجّه للصالة: "الليلة ارتجلنا أما غداً فلعلكم تتجاوزون الارتجال"[4] كما وضح صوت الشعب المطالب بالسلاح على الرغم من تراجع بعض المتفرجين عن ما تفوّهوا به أمام تلويح رجال السلطة بمسدساتهم. وبالنتيجة فإن السلطة لازالت حاضرة مع الناس، وللمسؤول وجهة نظر سياسية وإن كانت قاصرة.

أمّا الخطاب السياسي في عام 1977 نجده في **مشهد** " عند الحكومة " الأخير من مسرحية حنظلة، فالطاولة العالية تفصل بين الشعب– حنظلة وحرفوش من جهة، وبين السلطة– رجال الحكومة، الشرطي والطبيب والشيخ الدرويش وربّ العمل ومعهم سكرتيرة هي الزوجة من جهة أخرى. وعندما يبدأ حنظلة بشكواه لهم عن معاناته نجدهم يسدّون آذانهم، ولابد للإشارة هنا إلى أن ونوس قدّم رجال الحكومة على شكل شخصيات **كاريكاريتورية** للمبالغة في الدلالة على عدم أهليتهم في ملء وظائف الحكومة لإدارة البلاد. كما يطلب مسؤولو الحكومة من حنظلة الإيجاز وعدم التباهي، ويذكرون قواعدهم الأولية في حكمهم، كالوقاية خير من العلاج، وعصا الشرطي التي تبيح له اعتقال الشبهة وشبهة الشبهة، والحبس الاحترازي للقضاء على نوايا الشغب، وتشجيع المرأة على التناسل لأنّها تجدّد شباب المجتمع، وعندما سألهم حنظلة عن سرقة أمواله وعن اعتقاله وعن تسريحه من العمل فردّوا عليه:" إذا أنت لم تضحك، وهو لم يضحك، فكيف نعمّر هذه البلاد ونبنيها"[5] وعفوا أنفسهم من التضحية. ثم يطلبون منه ألّا يفقد الرضى حتى لا يضيّع الحكومة، لأن الشرطي سيجده حينها ويودعه الزنزانة ثم أنهم وبصوت واحد وبشكل هزلي يعلنون **خطابهم السياسي** المرتبط بالأخطار الجسام، وبأنّهم سيبقون كالبنيان المرصوص لإشادة القيم و المبادئ الثابتة، وأنهم لن يسمحوا لأيّ موتور أن يمسّ وحدة المجتمع، ومسيرتهم تقوم على أساس:

"الشعب تحت الحكومة، والحكومة فوق الشعب، وهي ستمضي حاشدة مدوّية حتّى تتحقّق كلّ الأماني العظيمة"[6]

واضح الفرق بين **الخطبتبين السياسيتين** اللتين تعبّران عن مرحلتين مختلفتين بشكل جوهريّ، فقد تحوّلت السلطة بعد **حرب تشرين** إلى تحالف بين العسكر والرأسمالية التجارية ورجال الدين المزيفين وفئة المثقفين الانتهازيين، كما مثّلوا النساء وباقي فئات الشعب في سلطتهم وفق أهوائهم ومقدار إذعان ممثلي هذه الفئات لتسلطهم، كما رسّخوا طغيان السلطة بسلوك القمع والإفقار والتضليل والفساد، وبنوا بينهم وبين الشعب الذي كان مستعداً لردّ الهزيمة والعدوان بُعيد عام 1967 جداراً عالياً وسميكاً بعد حرب تشرين الوطنية.

على الرغم أن السلطة التي قدمت خطابها عام 1967 وإن كان أقل سوءاً من خطاب سلطة 1977، إنما عبّر عن سلوكها الأرعن بتحييد وقمع حشود الجماهير المطالبة بالسلاح، وسعيها لاحتكار القرار السياسي، واعتمادها على فئات أقلوية وغير وطنية، هذه السلطة وإن كانت أقلّ سوءاً من سلطة عام 1977 فمن رحمها ولدت سلطة مابعد حرب تشرين الوطنية بكل سياساتها المتغوّلة في مواجهة شعبها، وتواطئها مع أعداء الأمّة، وظهور مبيقاتها بحقّ المجتمع.

وبذلك نستطيع القول أنّ **سعد الله ونوس** أنتج نصّيه المسرحيين ضمن سياق هواجسه المتعلقة بالتغيير والثورة على واقع متخلف ومقهور وبذلك جسد مقولة أنّ: "الأدب هو موضوع تجربة أكثر منه معرفة، وتجربة ذات جوهر روحي"[7].

إن ونوس كان يسعى لبناء مسرح عربي جماهيري من خلال تجربته المسرحية التي أراد أن يساهم الجمهور في صياغتها النهائية، مبتغياً مسرحاً معبّراً عن روح الثورة وجوهرها لتغيير حياة الناس في بيوتهم ومقرّات أعمالهم، في شوارعهم وساحاتهم، طامحاً أن يجد لمسرحه أصداء في وعي الناس وضمائرهم وعواطفهم.

obeikandl.com

مراجع ومصادر الفصل الثاني

تطور تيمات السلطة، الدين، المرأة عند ونوس في مرحلة التسييس والتراث. الموضوعات (التيمات) المهيمنة في نصوص ونوس، والجانب السياسي في حفلة سمر، ومسؤولية النظام السياسية الحاكمة في وقوعها:

1- جميل حمداوي، النقد العربي ومناهجه ديوان العرب، 7 يناير عام 2007 www.diwanalarab.com

2- مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة، رضوان ظاظا (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، عدد 221، عام 1997) ص117

3- سعد الله ونوس، حفلة سمر من أجل 5 حزيران (دارالآداب: بيروت، لبنان،1980، ط2) ص9

4- حفلة سمر، م.س، ص 14

5- ------، م.س، ص15

6- ------، م.س، ص21

7- ------، م.س، ص 19

8- ------، م.س، ص28

9- ------، م.س، ص29

10- ------، م.س، ص31

11- ------، م.س، ص31

12- ------، م.س، ص30

13- ------، م.س، ص33

14- أحمد سخسوخ، أغنيات الرحيل الونوسية، دراسة في مسرح سعد الله ونوس،(الدار المصرية اللبنانية: القاهرة، ط1، 1998) ص59

15- حسني النشار: م. س، ص 130

16- حفلة سمر، م.س، ص37

17- ------، م.س، ص38

18- ------، م.س، ص53

19- ------، م.س، ص54

20- ------، م.س، ص54

21- ------، م.س، ص55

22- ------، م.س، ص55

23- ------، م.س، ص58

24- ------، م.س، ص57

25- ------، م.س، ص63

26- ------، م.س، ص64

obeikandi.com

27- ------، م.س، ص66

28- ------، م.س، ص66

29- ------، م.س، ص67

30- ------، م.س، ص66

31- ------، م.س، ص67

32- ------، م.س، ص66

33- ------، م.س، ص81

34- حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، (الأوائل للنشر والتوزيع: سورية، دمشق، ط1، 2000) ص210

35- حفلة سمر، م.س، ص85

36- اسماعيل فهد اسماعيل، الكلمة – الفعل في مسرح سعد الله ونوس (دار الاداب:بيروت) ص133

37- خالد صلاح الدين زايد، م.س، ص 59

38- حفلة سمر، م.س، ص86

39- ------، م.س، ص86

40- ------، م.س، ص93

41- ------، م.س، ص83

42- ------، م.س، ص94

43- ------، م.س، ص110

44- ------، م.س، ص107

45- ------، م.س، ص96

46- ------، م.س، ص97

47- ------، م.س، ص97

48- ------، م.س، ص99

49- ------، م.س، ص99

50- ------، م.س، ص109

51- ------، م.س، ص109

52- ------، م.س، ص102

53- ------، م.س، ص121

54- ------، م.س، ص102

55- ------، م.س، ص103

56- ------، م.س، ص111

57- ------، م.س، ص112

obeikandi.com

58- ------، م.س، ص114
59- ------، م.س، ص115
60- ------، م.س، ص117
61- ------، م.س، ص118
62- ------، م.س، ص124
63- ------، م.س، ص 125
64- ------، م.س، ص120
65- ------، م.س، ص131
66- ------، م.س، ص120
67- ------، م.س، ص132
68- ------، م.س، ص133
69- -------، م.س، ص135
70- -------، م.س، ص136
71- -------، م.س، ص137
72- -------، م.س، ص140
73- -------، م.س، ص140
74- -------، م.س، ص141
75- -------، م.س، ص142
76- -------، م.س، ص143
77- يسري صابر، م.س، ص88
78- حفلة سمر، م.س، ص146
79- حسني النشار، م.س، ص 132
80- فاتن عمار، م. س، ص 101
81- حفلة سمر، م.س، ص148

فعل الدين والتدين في أحداث مسرحية حفلة سمر وشخوصها:

1- حفلة سمر، م.س، ص26
2- -------، م.س، ص30
3- -------، م.س، ص30
4- -------، م.س، ص32
5- -------، م.س، ص32
6- -------، م.س، ص32

obeikandi.com

7- -------، م.س، ص35
8- -------، م.س، ص38
9- -------، م.س، ص41
10- ------، م.س، ص42
11- ------، م.س، ص48
12- ------، م.س، ص48
13- ---------، م.س، ص49
14- ---------، م.س، ص56
15- ---------، م.س، ص57
16- ----------، م.س، ص64
17- ---------، م.س، ص80 وما بعدها
18- ---------، م.س، ص118
19- ---------، م.س، ص126
20- ---------، م.س، ص144
21- ---------، م.س، ص144
22- ---------، م.س، ص145
23- ---------، م.س، ص146

موقف البيئة الاجتماعية من المرأة وموقعها في السلطة السياسية كما قدمته مسرحية حفلة سمر:

1- سعد الله ونوس، حوار مع جان جينيه، (مجلة الكرمل: عن الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين: بيروت لبنان، العدد 5، شتاء 1982) ص26
2- حفلة سمر، م.س، ص26
3- -------، م.س، ص27
4- -----، م.س، ص130
5- -----، م.س، ص135
6- -----، م.س، ص134
7- حفلة سمر، م.س، ص30
8- -------،م.س، ص31
9- -------،م.س، ص35
10- -----، م.س، ص41
11- -----، م.س، ص54
12- ------، م.س، ص80

obeikandi.com

13- ------، م.س، ص76
14- ------، م.س، ص79
15- ------، م.س، ص95
16- -----، م.س، ص95
17- -----، م.س، ص95
18- -----، م.س، ص47
19- -----، م.س، ص48
20- -----، م.س، ص50
21- -----، م.س، ص53
22- -----، م.س، ص55
23- -----، م.س، ص56
24- -----، م.س، ص57
25- -----، م.س، ص61
26- -----، م.س، ص53
27- -----، م.س، ص62
28- -----، م.س، ص103
29- -----، م.س، ص148
30- مجلة الكرمل، العدد 5، شتاء 1982، ص27

مسرحية رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة

الجانب السياسي في المسرحية ومسؤولية السلطة الحاكمة في نشر الفساد والقهر والجهل والفقر:

1- أمل حسن. م. س، ص 17
2- رحلة حنظلة، م. س، ص6
3- -------، م. س، ص6
4- -------، م. س، ص7
5- -------، م. س، ص8
6- --------م. س، ص9
7- --------م. س، ص12
8- --------م. س، ص15
9- --------م. س، ص16
10- --------، م. س، ص16
11- -------م. س، ص23

obeikandl.com

12- -------،م. س، ص24
13- ------،م. س، ص26
14- -------،م. س، ص27
15- -------،م. س، ص34
16- -------،م. س، ص40
17- رحلة حنظلة، م. س، ص50
18- -------، م. س، ص56
19- --------، م. س، ص60
20- --------، م. س، ص61
21- --------، م. س، ص61
22- --------، م. س، ص62
23- --------، م. س، ص62
24- --------، م. س، ص62
25- --------، م. س، ص63
26- --------، م. س، ص64
27- --------، م. س، ص65
28- خالد زايد، م.س، ص208

فعل الدين والتدين في أحداث المسرحية ولدى شخوصها:

1- رحلة حنظلة، م. س، ص6
2- -------، م. س، ص42
3- -------، م. س، ص43
4- -------، م. س، ص44
5- -------، م. س، ص45
6- -------، م. س، ص45
7- -------، م. س، ص45
8- -------، م. س، ص46
9- -------، م. س، ص46
10- ------، م. س، ص 46
11- الكتاب المقدس، العهد القديم (دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط: الإصدار الثاني 1995، ط4) ص 827 من سفر جامعة 1: 4 < قد يكون ونوس اقتبس من ترجمة للكتاب المقدس غير هذه الترجمة >في نص مسرحية رحلة حنظلة، ص52
12- القرآن الكريم: (دار الريادة، دمشق، 2009، ط1) البقرة: 187في نصّ مسرحية رحلة حنظلة: ص61

obeikandl.com

13-رحلة حنظلة، م. س، ص65

14- -------، م. س، ص64

15- -------، م. س، ص65

موقف البيئة الإجتماعية من المرأة وموقع المرأة في السلطة السياسية كما قدمته رحلة حنظلة:

1- رحلة حنظلة ، م. س، ص13

2- --------، م. س، ص17

3- --------، م. س، ص 17

4- --------، م. س، ص18

5- رشا العلي، م. س، ص217

6- رحلة حنظلة، م. س، ص22

7- -------، م. س، ص24

8- ------، م. س، ص30

9- ------، م. س، ص 30

10- --------، م.س، ص34

11- رحلة حنظلة، م. س، ص36

12- ------،م. س، ص36

13- -----،م. س، ص41

14- -----،م. س، ص45

15- ----،م. س، ص48

16- -----،م. س، ص53

17- -----،م. س، ص54

18- -----،م. س، ص58

19-القرآن الكريم: (دار الريادة، دمشق، 2009،ط1) البقرة: 187في نص مسرحية رحلة حنظلة: ص61

20-رحلة حنظلة، م. س، ص61

21- -----،م. س، ص62

الموضوعات المعالجة ومدى نجاح ونوس في التفاعل مع مرتكزات المنهج التيمي وجماليات التلقي:

1- د. كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي (دار الوفاء لدنيا الطباعة: الاسكندرية، ط1، 2006) ص695

2- حفلة سمر، م.س، ص 146

3- ------، م.س، ص145

obeikandi.com

4- ------، م.س، ص 146

5- رحلة حنظلة، م.س، ص62

6- -------، م.س، ص63

7- مجموعة من المؤلفين، م.س، ص 120

obeikandl.com

الفصل الثالث

التقنيات الفنية المستخدمة والجانب الجمالي فيها

مفهوم علم جمال (استطيقا) المسرح .

لمحة عن تجارب المسرح السياسي (المسرح الملحمي، المسرح الوثائقي التسجيلي).

الموقف السياسي والجمالي بعد هزيمة 5 حزيران عام 1967م.

تعاريف ضرورية.

الصناعة الفنية المستخدمة في مسرحيات ونوس الست في مرحلة التسييس والتراث.

obeikandl.com

التقنيات الفنية والجانب الجمالي فيها

علم جمال(استطيقا) المسرح:Esthetica and theatre

يقوم **علم الجمال (استطيقا)*** على تحديد **المعايير**التي تمنح المتلقي قدرة للحكم على **الأعمال الفنية** من خلال مفاهيم محددة منها الجميل أو الحقيقي أو الذائقة وغيرها.

وعلم جمال المسرح يهتمّ بصياغة ضوابط لتكوين المسرحية نصّاً وعرضاً، فهو يدرس ظروف إنتاجها، ويبحث في **عملية تلقياتها**، متناولاً **التأثير والتمثّل والتغريب**، كما إنّه يبحث في **وسائل انتاج المعنى، وفي التقنيات الفنية** المستخدمة. وباختصار، يبحث علم جمال المسرح في علاقة العمل المسرحي بالتاريخ والعالم والفكر. ولا ريب أنّ أيّ عمل مسرحيّ يتضمن **رسالة** يجب أن تصل إلى **المتلقي**، وعملية **التواصل** بين هذا العمل والمتلقين تتضمن مسائل تتعلق بطبيعة **الرسالة** وتعددية مكوناتها وطبيعة تلقياتها، لذلك اتجهت البحوث النقدية الحديثة المتعلقة بعلم جمال المسرح إلى تحليل **البنية** في العمل المسرحي الواحد والتوجّه في دراسته نحو التلاقح الثقافي أو **المثاقفة***، ونحو التداخل النصي أو**التناص**، كما اهتمت بدراسة **الخطاب والكلام** حين يتحول

---

* **علم الجمال (أستطيقا):** يهتم هذا العلم بموضوع الجمال والفن، وبعلاقة الجميل بالصادق والخيّر، لقد ارتبطت الاستطيقا طوال القرون بتحديد طبيعة المقولات أو الأنواع الجمالية في الفن مثل الرشيق أو الثمين أو الجليل أو المأساوي أو الكوميدي، ... ثم بدءاً من القرن الثامن عشر أصبحت الاستطيقا دراسة ماهية الجميل، وأصول الجمال في الطبيعة وفي الفن وتحديد طبيعته وشروطه، والنظر بوجوب وجود أوصاف معينة أو قانون ما للفن حتى يكون الجميل جميلاً. مصطلحات فكرية، م. س، ص 22

* **المثاقفة Acculturation:** إنّ مفهوم المثاقفة تأرجح عند الدارسين بين فهمين على الأقل:

أولا: المثاقفة باعتبارها تفاعلاً فكرياً وثقافياً يجري بين شعوب الأرض، وقد يبدو متكافئ الأطراف.

ثانيا: المثاقفة باعتبارها اجتياحاً فكرياً وثقافياً يقوم به الطرف القوي المتمثل بمركز الحضارة على الأطراف الضعيفة حول المركز.

كما استعمل مصطلح المثاقفة أو التثاقف في أدبيات الأنثروبولوجيين للدلالة على التداخل الحاصل بين مختلف الحضارات على مستوى التأثير والتأثر والاستيعاب والتمثل والتعديل والتبادل الثقافي على مرّ العصور.

وهكذا فالمثاقفة في النهاية هي مجموعة الظواهر الناتجة عن احتكاك مستمر ومباشر بين أمم وشعوب أو مجموعات أو أفراد ينتمون إلى ثقافات وحضارات مختلفة تؤدي إلى تغييرات في الأنماط الثقافية الأولية بين الأطراف المعنية، وتثري بعضها البعض لتشكيل ثقافة جديدة قد تكون أكثر إنسانية من سابقاتها.

إلى **فعل**. هذا الاهتمام النقدي بالعمل المسرحي اقتضى **تركيب وتفكيك** النصّ من حيث **الشكل والمعنى** اللذين اعتبرا بحدّ ذاتهما عملية إبداعية متجددة.

من جانب آخر فإنّ **سوسيولوجيا المسرح** اتجّه بأبحاثه نحو دور المسرح في المجتمع من خلال توجهين متكاملين يتضمنهما السؤال التالي:

كيف يمكن فهم المسرح **كحدث اجتماعي**، وكيف يمكن للمسرح أن يساعد على فهم الظواهر الاجتماعية؟

إن عملية **النقد** المطلوبة لمعالجة نصوص **سعد الله ونوس** استدعت معرفة بالبحوث النقدية السابقة التي تناولت أعماله، والتي تم تصنيفها في التمهيد من هذه الأطروحة، وقد كتب **د.محمد زكريا عناني** بصدد ماهية **البحث العلمي** موضحاً: "إن البحث عمل موضوعي بحت، لا مجال فيه للانفعال والذاتية، وإنما يهدف إلى بيان الحقيقة استناداً إلى استيعاب ما كتب حول الموضوع، وتصنيفه، ثم الوصول من هذه الخطوات إلى نتيجة ما" [1] وعلى ضوء ما ذكر حول سبل البحث في القراءة أو النقد بغية بيان موقف من النصّ، وبعد أن تمّت الإشارة إلى مفهوم **علم الجمال** وخاصة في المسرح كمرتكز **لفهم وتفسير** الإبداع، فإنّ البحث يطمح للوصول إلى قراءة نقدية جديدة لأعمال ونوس المسرحية ضمن منظور المسرح السياسي، وهذا استدعى تقديم تعريفٍ موجزٍ عن التجارب والتيارات المسرحية السياسية التي تأثر ونوس بها في مرحلة عطائه الإبداعي الثانية وهي مرحلة التأسيس والتراث.

لمحة عن بعض تجارب المسرح السياسي

كانت فعاليات **المسرح الشعبي** منذ القرن التاسع عشر قد انتشرت في فرنسا، و صاغت ملامح مسرح مختلف، حيث اهتمَّت بالطبقات الشعبية والمقهورة بشكل مغاير لما ساد في تاريخ المسرح العالمي، منذ بداياته، من اهتمام بالفئات الأرستقراطية. وقد قدّم **أهل المسرح** في هذه الفعاليات صيغ **الاحتفالات الثورية و الحماسية** زمن **الثورة الفرنسية** عام 1789م، **وكومونة باريس** عام 1870م، و أطلقوا عليها **(مسرح الشعب)** الذي تطور فيما بعد إلى **(المسرح الجوال)**، حيث كان مرتكزاً لظهور **المسرح التحريضي**.

.ttp://almothaqaf.com/index.php/araaa/59220.html

أول من بلور مفهوم **المسرح السياسي** نظرياً منذ بدايات القرن الماضي هو الألماني **إروين بيسكاتور** (1893 – 1966م) في كتابه (المسرح السياسي) و تطبيقياً عند تأسيسه **للمسرح البروليتاري** وتقديمه عروضاً هادفة إلى **التحريض والدعاية.**

المسرح الملحمي: Epic Theater

بلور نظريته الألماني **برتولد بريخت** (1898 – 1956م) واعتبر أن القضايا اليومية والصغيرة يمكن أن توضّح الأفكار السياسية الهامّة أكثر من المواضيع المباشرة التي قد تبدو كبيرة، كما استخدمها **المسرح الأرسطي*** باستخدامه مبدأ الإيهام بغية تطهير نفوس المتلقين، ولكنها لا تلامس هموم الطبقات المقهورة في المجتمع. وقد طرح **بريخت** بديلاً عن **المسرح الأرسطي** الذي يستند إلى مبدأ **الإيهام**، مسرحاً يقوم على مبدأ **التغريب**، ويهدف من خلاله إلى **التعليم والمتعة** بحيث **يكسر الإيهام** عند المتلقي ويبعده عن **الانفعال العاطفي** ويدفعه باتجاه وعيّ مصيره بعقله بغية تغيير الواقع. واشتغل **بريخت** على مسرح يرفض **التمثّل** و**التماهي** اللذين يقوم عليهما **المسرح الدرامي**، من خلال إعلان **المسرحة**، و اعتماد **السرد** في تقديم **حكاية** أحداث النص المسرحي، وفضّل تقديم **لوحات تمثيلية** مستقلة بعضها عن البعض الآخر، بحيث غيّب **العقدة** التي تعتبر **ذروة الصراع** في **المسرح الملحمي**، ودفع **المتلقي** ليستنتج بنفسه التناقض فيما يطرح عليه من **موضوعات** ليأخذ العبرة المرجوّة والمناسبة. لقد ناقض بريخت مفهوم "الصراع الذي يجسّد أساس التراجيديا اليونانية"، وناقض كلّ مفاهيم **أرسطو** عن المسرح ومنها مفهوم **البطل** الذي حدد أرسطو سماته:" ...تسمو هذه **الشخصية** بصفاتها، أي أن تكون ذات صفات وسلوك منفرد حتى تؤثر في النفس، ولتخلق تضاداً بينها وبين السلوك العادي..."[2]

خشبة المسرح عند **بريخت** فارغة من **الديكور** التقليدي، كما استعمل **اللافتات** التي تعلن عن **الحدث وزمانه ومكانه**، كما اعتبر بريخت أن مبدأ **الجدار الرابع** أساس **الإيهام** فرفضه وألغى **الستارة** أحياناً، واستخدم **إضاءة** بيضاء ساطعة في كافة أرجاء المسرح، وألّح على إبقاء مسافة بين الممثل ودوره في المسرحية. إنّ هدف **العرض** المسرحي لدى بريخت هو التفاعل بين **الصالة والخشبة** بحيث يبدأ **فعل المتفرج** عند انتهاء **العرض** المسرحي .

انتشر **بريخت** في كافة أنحاء العالم من خلال جولات فرقته **(البرلينز أنسامبل)** أو **(البروليتاري)** وكان مسرحه من أهمّ تجليات **المسرح السياسي** الذي تبنى أشكالا مسرحية متنوعة انتشرت على نطاق عالمي إثر انتصار **البلاشفة** عام 1917 في **الاتحاد السوفييتي** سابقاً،

ونتيجة **الازمة الاقتصادية العالمية** والتي تركّزت في الولايات المتحدة الامريكية عام 1929، كما لعبت **الحربان العالميتان الأولى 1916 والثانية 1936** دوراً في بروز ثقافة رافضة لواقع **النظام العالمي** الذي أظهر تخبطاً سياسياً واقتصادياً أودى بحياة عشرات ملايين البشر، ودمّر البنى المادية والاجتماعية للدول وللمجتمعات الإنسانية.

لقد عمّت **تيارات الثقافة** الرافضة للتوجّه اللاإنساني في العالم الرأسمالي ومنها **نظرية بريخت** في المسرح المغايرة لما هو سائد في تاريخ **المسرح الأرسطي**. ومن التجارب المسرحية السياسية المهمة التي انتشرت أيضاً في ستينيات القرن الماضي:

المسرح الوثائقي التسجيلي:

وهو: " شكل من أشكال المسرح يقوم على تقديم حدث تاريخي أو سياسي أو اجتماعي أو واقعة ما في إطار درامي" [3] ويقوم **النصّ** فيه على إعادة ترتيب للأحداث، وقيام الممثلين بتمثيله على شكل **لوحات مستقلة** بعضها عن البعض الآخر، ولكن المعنى يتركب في النتيجة النهائية **للعرض المسرحي**، ويعتبر **بيسكاتور** من أهم المخرجين الذين قدموا **مسرحاً وثائقياً**. و من أبرز ممثليه الألماني أيضاً **بيتر فايس** (1916- 1982) ومن مسرحياته: "الحديث عن فيتنام" و"تروتسكي في المنفى" ومن ممثليه أيضاً الكاتب الفرنسي **جان جينيه** (1910 – 1986) في مسرحية "الزنوج".

إنّ **المسرح السياسي** بكلّ توجهاته لاقى رواجاً في **العالم الثالث**، إضافة لكلّ المسارح الطليعية التي نزعت نحو **التجديد** والتي سعت إلى الكشف عن بشاعة الظلم والقهر في عالم الإنسان المحكوم لنظام استغلالي رأسمالي. لقد كانت هذه التجارب المسرحية وجهاً دالّاً على **التوجّهات الثقافية الجديدة** التي ظهرت معالمها المهمة في ستينيات القرن الماضي. ولعلّ أبرز ما انتشر في العالم العربي من هذه التجارب هو**(المسرح الملحمي)** لأنّه اهتم بمعالجة القضايا الاجتماعية المتعلقة بالقهر والظلم والفقر والتخلف، وهي القضايا ذاتها التي تعاني منها الشعوب العربية.

الموقف السياسي والجمالي
بعد هزيمة 5 حزيران عام 1967 م

مسرح التسييس والتراث وعلاقته بجماليات التلقي:

عندما وقعت **هزيمة 5 حزيران عام 1967**م سبق أنّ ذكرنا بأنّ **ونّوس** كان مقيماً في فرنسا لإكمال تخصّصه في الدراسات المسرحية، وأنّه عاد إلى دمشق لمشاركة شعبه آلامه وأحزانه نتيجة هزيمة 5 حزيران، ثم تعرض لمرض أقعده الفراش، ولم ينقذه منه إلّا عودته إلى فرنسا وتفاعله مع الفعاليات المتعلقة **بثورة الطلّاب** في معظم الدول الأوروبية الغربية عام 1968، ومشاركته في فعاليات **الثورة الفلسطينية**، وتفاعله إيجابياً مع فعاليات رافضة لتبعات **الحرب الأمريكية على فيتنام** وقتذاك. وقد انعكست هذه المؤثرات السياسية التي **تماهى** معها و**تمثّل** قيمها على تفكيره ونتاجه الإبداعي، وتجلّت مؤثراتها في اختياره **لموضوعات** " **تيمات**" نصوصه المسرحية في **مرحلة التسييس والتراث** من حياته الفنية من جهة، وفي **التقنيات المسرحية الفنية** الجديدة التي استخدمها المتكئة على تراث الأمة الشعبي من جهة أخرى، مبرزاً تفهمه لتجارب مسرحية عالمية، ومعرفة بتاريخ المسرح العالمي، ومعتمداً على **موهبته المسرحية** المستندة لإرادة ذاتية فذّة تطمح للمساهمة في تشييد **مسرح عربي** يساهم في مواجهة هزيمة كشفت عن هشاشة **البنى الاجتماعية** وتخلفها وزيف محاولات **التحديث** العربية السابقة، وبيّنت للناس رسوخ مظاهر **التخلف والقهر والفقر** بظل **أنظمة حكم** سياسية فاسدة استبدادية.

من خلال متابعة نصوص ونوس التي تمَ دراستها في هذه الدراسة تبين أنّه تمكّن من استيعاب وفهم تجارب مسرحية عالمية، ومن أهمّها **المسرح السياسي** بكافة اتجاهاته، ولاسيما **المسرح الملحمي ومسرح الحياة اليومية والمسرح الوثائقي التسجيلي**، وأيضاً أجاد في استخدام تقنية " **المسرح داخل المسرح**" التي استخدمها **شكسبير** في مسرحية **هاملت**، وطوّرها **لويجي بيرنديللو** في بناء مسرحيتي " **ست شخصيات تبحث عن مؤلف**" و"**لكل حقيقته**"، وغيرهم.

ونستطيع القول إنّ ونوس تفاعل مع **النزعات التجديدية** التي عمّت **الثقافة العالمية** في ستينيات القرن الماضي، وبالأخصّ الفن المسرحي، فاستفاد من تجارب **المسرح الطليعي** الذي كان يُطلَق على أيّ عمل مسرحي يكسر **الأعراف** المسرحية السائدة ويمهد لمنظور جديد في **عملية الإبداع**. وبشكل خاصّ لجأ ونوس إلى **التقنيات الفنية** التي يوصي **المسرح الملحمي** بها، التي تهدف إلى **كسر الإيهام** وترسيخ **التغريب** لدى **المتلقي** و**الممثل**، وتحقيق **التعليم** والإجادة

في تقنية **التوجّه للجمهور**، وكما تمّ ذكره في موقع سابق من هذا البحث فإنّ هذه **التقنيات** تقترب من ظواهر تشخيصية عرفها العرب **كالحكواتي** و **خيال الظل** و**السامر** وغيرها.

ويقول ونوس: إنّه حضر عروضاً لفرقة **(البرلِنر انسامبل)** التي كانت تديرها زوجة بريخت إحياء لأعماله بذكرى وفاته، كما إنّه تتلمذ على أيدي أساتذة في **المسرح الملحمي** في فرنسا.

في عام 1970م أجرى حوارين مع الناقد الفرنسي "**برنارد دوت**" والمخرج " **جان ماري سيرو**"، وهما من بين الذين كان قد تتلمذ عليهما عندما كان في فرنسا، ونشرهما في مجلة المعرفة السورية[4]. وفي حوار مع **الرشيد بوشعير** يقول **ونوس** في صدد تأثّره بالمسرح الملحمي: "لا أظنّ أن هناك كاتباً معاصراً لم يتأثر سلباً أو إيجاباً بالتجربة البريختية في المسرح بخاصة"[5]. لقد أقرّ **ونوس** باستخدامه **تقنيات المسرح الغربي**، وهذا الاستخدام لم يؤد عنده بأيّ حالٍ من الأحوال إلى عملية نسخ، وإنما كانت **عملية جدلية** ربطت ودمجت بين أهم التطورات التي دخلت على **المسرح العالمي** في الغرب حينذاك و أشكال وتقاليد" **الفرجة**" في **تراث العرب الثقافي والشعبي** الذي بدأت ملامح حضوره تظهر على الساحة المسرحية العربية منذ عام 1964م في مصر.

أطلق **ونوس** على تجربته في هذه المرحلة التي كتب فيها كما ذكرنا ست مسرحيات وهي " **حفلة سمرمن أجل 5 حزيران والفيل ياملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر و سهرة مع أبي خليل القباني، والملك هو الملك، ورحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة**" عنوان **(التسييس في المسرح)**، وهي تسمية تفترض التأثير على الجمهور ودفعه باتجاه محدّد، وقد ورد عن هذا المفهوم مايلي: "رؤية التسييس عند ونوس متكاملة من زاويتين، الأولى فكرية تتعلق بمضمون هذا المسرح (طرح **المشكلة السياسية** من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية، ومحاولة استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشاكل) والثانية **(جمالية** تهتم بشكل التعبير من خلال البحث عن أشكال مسرحية ملائمة، ومن خلال أسلوب **التوّجه إلى الجمهور** الذي أراده **جمهوراً شعبياً**"[6].

لقد أراد ونّوس أنّ يدفع باتجاه تكوين **تيار للوعي** في مجتمعه يُعين الأمة في النهوض على درب التحرر والحريّة، واهتمام ونّوس بالإنسان العربي نابع من معالجته للذاكرة التلقائية عند الجماعة المستمدة من التراث وتفاعلها مع المعاصرة بغية الفعالية الإيجابية باتجاه التغيير على صعيدي **وعي الذات** و**الوعي الجمعي، واللذين يكوّنان تيار الوعي** الذي ورد في تعريفه: " إنّه الحياة الذاتية للإنسان..ويتمثّل في العلاقة بين مخزون العقل من المعلومات والأحاسيس والذكريات، وبين ما يردّ إليه من الحواس في كلّ لحظة، وكيف تتفاعل عناصر المخزون،

وعناصر المكتسبات الجديدة "[7] بحيث ترتسم كيفية عمل العقل على شكل تدفق تلقائي لوعي في صورة **مناجاة ذاتية.**

من هنا طمح **ونوس** أن يجعل من **مسرح التسييس** مرآة تعكس الماضي الذي يشكّل الحاضر، وموضعاً لتفسير الواقعة الاجتماعية أو السياسية الراهنة وتحليلها والكشف عن ملابساتها وتداعياتها ودفع **المتلقي** لاتخاذ موقف متجاوزاً راهناً لا يحقق شرطه الإنساني فيه، هادفاً إلى بلورة **تيار الوعي** في عقول شعب يهان ويقهر ويفقر وإلى بناء أرضية ثورية تشكّل مرتكزاً لتغيير هذا الواقع الأليم.

كما بلور ونوس عبر هذه النصوص المسرحية مفهومه عن " **التسييس** " وميّزه عن **المسرح السياسي،** ويقول في ذلك عن **مسرح التسييس:** "...على أنه حوار بين مساحتين، الأولى هي **العرض المسرحي** الذي يتقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع **الجمهور** وتحاوره، والثانية هي **جمهور الصالة** الذي تنعكس فيه كلّ ظواهر الواقع ومشكلاته..."[8]. في تصوّره عن تسييس المسرح فإنّ ونوس افترض أنّ التفاعل مع الجمهور أولى شروط العمل المسرحي، بحيث أراد من مسرحه أن يكون **مدرسة** لتثوير الناس، مدرسة تُطلعهم على واقعهم المتردي، وتدلّهم على القوى التي تتعاون فيما بينها، وفق مصالح لا إنسانية، لتبقيهم في شقائهم وقهرهم وجهلهم، كما يسعى هذا المسرح لتطوير مواقفهم اتجاه واقعهم حتّى يمتلكوا بأنفسهم درب خلاصهم، وبذلك فالمسرح يتطلب حسب ما ذكره ونوس في بياناته إلى: "**مجموعة** مليئة بالإمكانات لا بالأفكار الجاهزة وأشكال العمل الثابتة، ومن خلال الممارسة اليومية والجهد الخلّاق والحوار الدائم ستفجّر إمكانياتها وإمكانيات المحيط الذي تعمل فيه، ستولّد مسرحاً يضجّ بالحياة والعافية، يتموّج بين المتفرجين في استلهام وعطاء"[9]. وهكذا اختار ونوس **تقنية المرآة** التي تحتاج **لملكة الخيال** الخصب المرتبط بالطموح الفردي لممارسة الحرية والتي تحقق مفهوم " **التسييس**" كما أراده ونوس " الذي يتجلى معناه هنا إيقاظ الوعي بترابط العام والخاص ترابطاً يحمّل كلّ فرد مسؤولية العام، كما يعني بناء الحكاية بناءً يستدرج المتفرجين إلى محاكمة الحدث بدل الاندماج بالبطل، والربط بين الأحداث ربطاً تأريخياً، بهذا يكون" التسييس" تركيزاً لدور المسرح الملحمي"[10]

كما كتبت **خالدة سعيد** عن قيام ونوس **بتسييس المسرح** من خلال: "الإلحاح على البعد السياسي للمسرح، والكشف عن التطابق بين البنية المسرحية والبنية السلطوية"[11] بمعنى آخر يرى ونوس أنّ المسرح يمثّل السلطة وينفّذ سياساتِها كونه أداة من أدواتها، ولذلك نجده يعالج فيما يعالجه **خشبة المسرح** وسلطتها، ومثالها الأبرز في **حفلة سمر** حيث قدّم المخرج– السلطة كأحد دعائم **بنية النصّ** والمعبّر عن موقف السلطة، وأيضاً في **رأس المملوك جابر** حيث استخدم أسلوب "

المسرح داخل المسرح" وأبرز الصراع والتضاد بين مستويي الخشبة والصالة، حيث يلاحظ كيف تكشف إحداهما مكوّنات الأخرى وآليات فعلها، ثم كيف تتجه أحداث مسرحياته دوماً لنقل أفعالها من **الخشبة** إلى **الصالة**، مع محاولة إلغاء **سلطة المنصة** لصالح **جمهور الصالة**، وبالتالي توليد آلية للنقض وتصحيح المسار عبر كسر السلطة لصالح الناس.

تناول **ونوس** أسباب التخلف والقهر والهزيمة التي مُنيت بها الأمّة العربية بأسلوب طمح فيه أن يتواصل مع جمهوره ويؤثر فيه. وتعتبر مسرحياته التي أنتجها في **مرحلة التسييس والتراث** محاولة رائدة في نقل العمل المسرحي من همومه الفنية البحتة وتعاطيه مع **تقنيات فنية مألوفة** و**قواعد مسرحية** تهمّ جمهور **الفئات الأرستقراطية** الذي يسعى لحضور المسرح بغية **الترفيه**، إلى **القطب الجمالي** للمسرح الذي يسعى مع جمهوره من **الفئات الشعبية والوسطى لفعل مسرحي** سياسي يرتبط بحياة الناس باستخدام **تقنيات فنية** غير مألوفة، تصدم المتلقين وتجعلهم يتساءلون عن الجديد الذي يتقدم لهم حاملاً في ثناياه همومهم اليومية. عند تساؤل المتلقي عن هذا الجديد يكون النص قد تفاعل مع المرتكز الأول لوظيفة المسرح، حسب **نظرية جماليات التلقي**، وهو **ثنائية النص والمتلقي**.

كما أن ونوس أدرك **دور المسرح في بناء وعي مجتمعي جديد** بحيث يؤسس مرتكزاً لعملية التغيير وتجاوز راهن عاجز. إن اشتغال ونوس في نصوصه المدروسة هنا على خلق حالة وعيّ بغية تغيير الواقع واضحة، إن كان باختياره **لموضوعاته** أو **للأساليب الفنية** المستخدمة، وبذلك ففي هذه المرحلة من رحلته الإبداعية نستطيع القول إنّه حاول ملامسة وتحقيق مرتكز **التأثير والتواصل** وهو ثاني مرتكزات **نظرية جماليات التلقي**.

في الفصل الأول والثاني من هذا البحث تمّ دراسة نصوص ونوس المسرحية في **مرحلة التسييس والتراث** من عطائه الفني، والمتتبع للدراسة سيكتشف تجلّي **مرتكزات نظرية جماليات التلقي** في حنايا نصوصه المسرحية العديدة والمتغلغلة في بنياتها وفي تقنياتها الفنية.

وكما مرّ معنا أن ونوس تمكّن من تجسيد مرتكزي **ثنائية النص والمتلقي والتأثير والتواصل**، أيضاً عالجنا كيفية اهتمامه بمكانة النص بين **القطبين الفنّي والجمالي** الذي يتطلب من النصّ أن يبني **قيماً جمالية واجتماعية** جديدة وسلوكاً يتناسب مع قصدية الكاتب من نصّه، أنّ ما تلمسناه في نصوص ونوس المدروسة هو تفاعل على مستوى القطب الفني والقطب الجمالي وهو مرتكز ثالث لنظرية جماليات التلقي.

إذا انتقلنا إلى استقراء عمليتي **الوصف والتحقيق** في مكوّنات النصوص المسرحية الستة المدروسة في الفصلين الأول والثاني سنجد تماسكاً في بنياتها الدرامية والتعبيرات اللغوية المستمدة

من التراث ومن البيئة المجتمعية الراهنة، وهذا نابع من اهتمام ونوس **بالمتلقي** واعتباره الغاية النهائية لأي **عمل إبداعي** يقوم به.

ثمّ أنّ تحليل **موضوعات (تيمات)** مسرحيتي **حفلة سمر** و **رحلة حنظلة** و**تفكيك** كلّ منهما وإجراء المقارنة بينهما تبعاً لاختلاف ظرفي ظهور كلّ منهما، قاد إلى توضيح **التقنيات الفنية والجمالية** المستخدمة التي سمحت بإنجاز عملية **التقويم** السابقة تبعاً **لمرتكزات نظرية جماليات التلقي**، وأثناء عملية **تركيب** كلّ من النصّين من جديد، وفق الخطاب النقدي المعتمد، يلاحظ وجود **فراغات** متروكة في **بنية** النصّين بغية دفع **المتلقي** إلى البحث عن **النص الغائب** فيهما للمساهمة في التكوين النهائي للنص المسرحي، هذا البحث الذي يحتاج إلى إعمال **العقل** وتحفيزه على التفكير.

وبصدد **نظرية جماليات التلقي** لابد أن نذكر **أفق التوقعات** بين ثلاثي العملية الإبداعية **المؤلف والنصّ المسرحي والمتلقي**، والمتضمن إثبات وجود **القارئ الضمني** أو الذكي أو عدم وجوده، والذي تمّت معالجته في الفصل الأول من هذه الدراسة.

ولابدّ من جديد أن نؤكد على هيمنة هواجس جمالية وسياسية على هذه الأعمال المسرحية المدروسة تتعلق بالبحث عن كيفية **التواصل** مع المتلقي تفضي **لمشاركته** بإنتاج النص على **خشبة المسرح** و:" لم يأل ونوس جهداً، وهو يلاحق المُشاهِد، يحاصره، مستخدماً جميع الوسائل، ليبقى عقله يقظاً، منفتحاً، مراقباً، لا مندمجاً.." [12]

ولاريب من أنّ سعد الله ونوس كتب **مسرحيات سياسية** بامتياز، واجتهد للتمكن من **تسييس** المسرح بغية جعله موطناً لتفسير الواقعة المجتمعية، هادفاً من وراء ذلك لإدخال **الوعي** بالراهن في عقول شعب يهان ومحاولاً تحويل المسرح ليكون **مدرسة** وبؤرة ثورية تشكّل منطلقاً لتجاوز هذا الواقع الأليم.

ويقول ونوس في هذا الصدد: " إننا نصنع مسرحاً لأننا نريد تغيير، وتطوير عقلية، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعاً"[13]

ومن الجدير بالذكر أن ونوس كان يتقن اختيار **عناوين** مسرحياته التي تشير إلى موضوع وبنية هذه المسرحيات، **كحفلة سمر من أجل 5 حزيران** التي تأخذنا فوراً إلى واقع هزيمة العرب أمام إسرائيل عام 1967و**العنوان** : " هو المعلومة الأولى التي يتوجه فيه الكاتب للمتلقي مباشرة"[14] ولذلك فالاهتمام به هو اهتمام بالمتلقي.

كما أن نصّه المسرحي لا **ينغلق** على المتلقي، بل **مفتوح** لمتلقيه ولكلّ المحاولات الإخراجية الحقّة، باعتبار أن **المخرج المبدع** هو أول متلق للمسرحية، ويقول نبيل الحفار: "أهمية

نـص ونـوس أنـه لا يكتمـل إلّا بـالإخراج، ولعـل شـرط اكتمـال هـذا الـنص هـو تلـك الإضـافات والتحويلات التي يعطيها المخرج له"[15]

لقد كانت مسرحياته منذ **حفلة سمر** بعد الهزيمة مباشرة بمثابة مرايا كاشفة للذات المتلقية لعروضها التي استشعرت **أخطار الهزيمة ونتائجها الكارثية** على الأمة، وكاشفة أيضاً عن أسبابها وعن تداعياتها التي ألقت بظلالها الثقيلة على شعوب متخلفة أصلاً فزادت هذه الشعوب جهلاً ومجتمعاتها تخلفاً وحكّامها إجراماً، وازداد استغلال ونهب **الشركات العابرة للقارات** في النظام الرأسمالي لخيرات هذه الشعوب البائسة.

ثم استمر ونوس باستحضار **التراث** ومن خلال كشفه لتاريخ خيانات الحكام لأوطانهم وبطولات بعض من أبناء الشعب ووضع مبضعه على علة العلل، سلطة النظام الحاكم، التي لاتني على الدفع للمزيد من انتشار الفساد وترسيخ التخلف والجهل باستخدامها **أجهزة أمنية خاصّة** خدمة لمصالح المتنفذين فيها والمتربعين على عرشها، ولم تتورع عن اللجوء للأعداء وطلب معوناتهم ليستمروا بحكم السلطة ضد أرادة شعوبهم عندما يستشعرون اقتراب الثورة عليهم.

لقد طغت في إنتاج ونوس المسرحي **أسئلة** جوهرية حول الهزيمة وعلاقتها بالتسلط والقهر الذي تمارسه **سلطة الدولة** على شعبها بغية إبقائه في حالة تخلف وقهر ليتسنى لها الاستمرار في سياسة الفساد والنهب.

ومن الملاحظ أن **ونوس** طرح **أسئلته** في نصوصه المسرحية ليس بالمعنى الاجتماعي والسياسي فقط، بل بالمعنى الفني والجمالي، مشكّكاً بقدرة الكتابة **المسرحية التقليدية** على التعبير عن مستجدات الأحداث العنيفة المعاصرة للعرب والشاهد على ذلك مسرحية " **حفلة سمر من أجل 5 حزيران**" التي: "صفقت باب المسرح التقليدي، فلم تفتحه فحسب، بل هدّته، لينطلق سيل جارف من التجديد والتجريب"[16]. لقد تمكن ونوس على ضوء تجربة **مسرح التسييس والتراث**، من المساهمة في التوصل **لتصورات نظرية** لتشييد مسرح عربيّ يرتكز على تجاوز العلاقة التقليدية بين **الخشبة وصالة** المتفرجين وتؤول إلى اندماج **الممثل بالمتفرج**، فطرح رؤى جديدة تتعلق **بالاهتمام بالجمهور، وتثوير المتلقي لا تفريغه، والعمل الجماعي** في المسرح الذي فيه: "خصوبة الجماعة، وغنى الحوار المستمر والبحث الجاد الدؤوب". لقد استخدم **حواراً جدلياً** بين **أهل المسرح**، وأشرك معهم الجمهور بغية بناء هذا الحوار ليكون مثمراً في عملية خلق **حالة وعيّ ثوريّة** لدى الفئات المقهورة، وقد دلّ ونوس على تفهمه للعمل الجماعي حين كتب: "المقصود بأن المسرح عمل جماعي هو ظهور جماعة من الأفراد يتوفر لها حدّ من التجانس، ووضوح

الرؤية"[17]. ويضيف أنه لابد لهذه الجماعة أن تكسر التقاليد السائدة وتبحث وتنقب وتنطلق جماعة لا أفراداً في بناء مسرح يحقّق **حواراً** دائماً مع أهل المسرح ومع المتلقين.

الصراع الرئيسي في أول مسرحياته **حفلة سمر** في هذه المرحلة هو بين **اسرائيل** بصفتها أخطر شكل من أشكال الاستعمار و الإمبريالية، وبين أمة تحاول تلمّس درب تحررها ووحدتها وتقدمها مصطدمة **بمعيقات موضوعية** تتعلق بالبنى الاجتماعية المتخلفة والمنغلقة على ذاتها، وبهيمنة نظام عالمي امبريالي تقضي مصالحه ابقاء هذه البنى على أحوالها الراهنة، **ومعيقات ذاتية** تتعلق بعجز **تيارات الفكر السياسي العربي** عن **فهم وتفسير وتغيير** أحوال الأمة وبالتالي قصور **أحزابها السياسية** والمتنفذين في **هيئاتها الاجتماعية** الذين ربطوا مصير تسلطهم بديمومة أحوال الشعب المتخلف والمقهور والمفقر و المحكوم **لأنظمة حكم سياسية** تلتقي مصالحها مع مصالح الأجنبي و**إسرائيل** ومع راعيها **النظام الدولي** السائد.

إن ونوس، منذ وقوع هزيمة 5 حزيران عام 1967، وعى حقيقة أنظمة حكم تمثلها سلطة سياسية تمارس الفساد والاستبداد لتبقي الشعب في حالة جهل واستكانة فيتسنى لها الاستمرار في حكمها المتسلط والفاسد.

في مسرحياته الخمس بعد حفلة سمر في تلك المرحلة كان **الغستوس** المهيمن على نصوصه هو مواجهة السلطة السياسية المعيقة للتحرر والمساواة، وأيضاً دعوة للجمهور لإدراك أهمية **وعي الذات** وتجاوز كلّ ما يعيق **شرطه الإنساني** في الحرية والكرامة، هذا العائق حسب نصوص ونوس المبحوث عنها في هذه الدراسة تمثّل **بالسلطة السياسية** التي تقود نظام حكم فاسد قهري انتهازيّ، باستثناء **سهرة مع أبي خليل القباني** التي نحا فيها منحى **التوثيق التاريخي** لتجربة القباني المسرحية في مدينة **دمشق**، على الرغم أنّه لم يتوان في كشف مظاهر الاستبداد والفساد والجهل زمن **السلطنة العثمانية** في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

تعاريف ضرورية

قبل الشروع في قراءة ودراسة التقنيات الفنية والجمالية لابد أن يتمّ تثبيت بعض التعاريف لمصطلحات مستخدمة مهمّة.

الغستوس: Gestus

استخدمت هذه الكلمة اللاتينية في اللغة العربية بلفظها الأجنبي وتعني الفعل، وترجمت أحياناً باللفتة أو الحركية. و"**الغستوس** بالنسبة **لبريخت** هو أية حركة أو كلام أو تصرف في المسرح له بُعد اجتماعي".[18] و**الغستوس** يمكن أن يكون من الكلام ومن حركة الجسد وتعابير الوجه، ومن هنا يمكن القول أنّ **الغستوس** معنيّ بوضعيات الجسد ونبرات الصوت وإيماءات الوجه. وقد حدّد **بريخت الغستوس** الأساسي في تكوين النصّ والعمل المسرحيّ من خلال الفهم لنمط العلاقات الأساسية التي تنظّم تصرّفات **الشخصيات** تجاه **موضوع** محدد. ومن هنا نقول إنّ **الغستوس الأساسي لمسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران** هي **الحرب، ولمسرحية رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة** سلبية الفرد بمواجهة السلطة، **ولسهرة مع أبي خليل القباني** التوثيق التاريخي، ولبقية مسرحياته في مرحلة التسييس والتراث السلطة الحاكمة لشعب مذعن لها، وفي كلّ مسرحية من هذه المسرحيات **أداء وسلوك ممثلين وفضاء مسرحيّ** متكامل يتناسب مع **الغستوس** المهيمن على **بنية** المسرحية.

إن غستوس العمل المسرحي هو أوسع من مفهوم **الموضوعة أو التيمة** فيه، لأن **الغستوس** يتحكم بكل مكونات المسرحية على مستوى **الأداء والعرض** المتضمن **الموسيقا والغناء،** وأيضاً بسلوك وتصرّف **شخصيات** المسرحية ومصيرها.

الإيهام: ILLusion

مفهوم **الإيهام** لغوياً: توهم الشيء: ظنّه. وتمثّله وتخيّله إن كان في الوجود أو لم يكن، وتوهمه: تصوّره، والموهوم: ماذهب إليه الوهم، والوهم هو: الغلط والخطأ، وأوهم فلاناً: أوقعه في الوهم، ثم نجد تعريفاً للإيهام عند د. كمال الدين عيد يقول فيه: "**الإيهام** أو غلط الحسّ أو التخيل، هو اعتراض مزيّف، ينشأ ضد حركة الحقيقة ومحركاتها وضد تطورها وعلى نقيض منها بصفة عامة"[19]. أمّا في الفنون، ومنها المسرح، فمفهوم الإيهام هو الإيحاء بالحقيقي من خلال محاكاة الواقع، ليمنح المتلقي تأثيراً فنياً يسوقه **لاندماج** مع العالم **المتخيل** فيجلب له **المتعة.**

كما أنّ **الإيهام** في المسرح يجعل **المتفرج** قابلاً بالذي يعرض عليه، باعتباره اصطناع لعرض الواقع، وبالتالي يصدّق ما يتلقاه من لعبة **التمثيل** التي يقوم بها **الشخوص،** ويرى نفسه

عبر مشاركته الوجدانية مع الممثل، **وتماهيه** مع أفعاله. إنّ هدف **المسرح الأرسطي*** هو **تحقيق الإيهام** للمتفرج من خلال شكل **العرض** المسرحي الذي يقدم على **الخشبة**، أمّا هدف **مسرح بريخت** فهو **كسر الإيهام** لدى **المتلقي**.

التغريب: Alienation Effect

بالمعنى المسرحي يعني تعديل إدراك الشئ المألوف من خلال إبراز الشاذّ فيه، وبمعنى آخر هو تقنية يتمّ إبعاد الواقع المصوّر ليبدو مختلفاً بغية إظهار ماكان مخفياً فيه، وهذا يقتضي أن يتم استقبال الصورة الفنية بعد إخضاعها للصنعة بحيث لايتعرف عليها المتلقي مباشرة بل من خلال التأمل والتفكير فيها.

يتحقق **التغريب*** في المسرح باستخدام **تقنيات** تكسر **الإيهام** ويُعرّف بأنّه: " تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصوّر بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفيّاً أو يلفت النظر إلى ما صار مألوفاً فيه لكثرة الاستعمال"[20]. ويفرض مبدأ **التغريب** في المسرح اطلاع **المتلقي** على أساليب **التمثيل** وتقنياته لحظة استقباله **للدور التمثيلي**، مما يجعله لا يستغرق في

---

* **أرسطو (384– 322 ق.م)**: ولد في شمال اليونان، تتلمذ على يد **أفلاطون**، وعمل معلماً **للإسكندر الأكبر**، ثمّ أسّس في أثينا مدرسة **الليسيوم** وهي ثاني جامعة في العالم، وقد فصل في كتبه، ومنها الشعر والسياسة، بين العلوم النافعة والفنون الجميلة، وقال: إنّ عالم الفن يختلف عن عالم الحقيقة الواقعية. واعتبر الفن **محاكاة** بمعنى محاولة لخلق بديل للطبيعة، ليس في مظاهرها الخارجية، وإنما في قوانينها الجوهرية كالانضباط والاكتمال والاتساق، واعتبر أن الشكل هو الذي يميز **المحاكاة** أو **الفن** عن سائر أوجه النشاط الإنساني، كما حلّل **التراجيديا** في **كتاب الشعر** مستمداً مادته من استقرائه لنماذج **التراجيديا الإغريقية**، حيث يقسّم الموضوع إلى مضمون المحاكاة ووسيلتها وطريقتها، ويقول إنّ التراجيديا هي محاكاة لفعل مكتمل في حد ذاته له حيّز معيّن، وباستخدام لغة مواتية، تتضمن متعة، وتتم بواسطة تصوير الفعل، وليس من خلال السرد، هدفها إثارة عاطفتي الشفقة والرعب لكي تصل إلى **التطهير**. ويقسم أرسطو التراجيديا إلى عناصر، أهمها **الحبكة** وهي روح التراجيديا **والشخصية والفكر والموسيقى**. ومن الجدير بالذكر أن رؤى أرسطو بقيت مهيمنة على مفهوم المسرح لأكثر من ألفي عام، ولم ينقضه بشكل كامل سوى **برتولد بريخت** في نظريته عن المسرح الملحمي. فاطمة موسى،م.س، ص73.

* **التغريب:** بشكل مغاير لما ورد في متن الدراسة عن التغريب في المسرح، فقد استخدمه بعض المفكرين القوميين في البلدان النامية مرادفاً **لمصطلح التحديث** الذي اطلق على اقتباس غير الغربيين لأشكال ومضامين الثقافة الغربية في الفنون والأدب والفلسفة ومعايير الأخلاق وأساليب الحياة، وقد قصدوا بالتغريب، من غربة المجتمع غير الغربي عن أصوله الثقافية، ومن الاصطباغ بالصبغة الغربية أيضاً. مصطلحات فكرية، م.س، ص61.

بنية المسرحية، بل يشكّل إلفة معها، ويتأمل بما يستقبله من **مواقف تمثيلية**، وبالتالي يتمكن من وعي و إدراك الحالة المعروضة عليه لتكون نقطة الارتكاز له بغية اتخاذ **موقف معرفي أو سلوكي** مع نهاية المسرحية. ولهذا **فتقنيات** المسرح الفنية المستخدمة لتحقيق **التغريب** هي التي تجعل **المتلقي** خارج فعل **الإيهام** ومن أهمّ التقنيات المستخدمة لإحداث **التغريب** لدى **المتلقي: سرد حكاية** من الماضي ضمن فعلها التاريخي وتفاعلها مع مقتضيات الراهن، إنما ليس بشكل مستمر ومتصاعد بل متقطع، وأيضاً بتغيير مسار **الخطاب** للممثل فمرة يؤدي دوره ومرة يخاطب الجمهور، كما يمكن الاستعانة **باللافتات**، وتبديل **دور** الممثل ليؤدي تمثيل عدة **شخصيات** في المسرحية الواحدة، وهناك كثير من **تقنيات فنية** أخرى **تكسر الإيهام** لدى المتفرج، وتحقق له مبدأ التغريب.

التطهير: Catharsis

يعني التأثير الانفعالي الذي يستثيره العمل الإبداعي لدى الممارِس والمتلقي، وعند أرسطو الانفعال الذي يحرّر من المشاعر الضّارة، فمشاهدة العنف تنقي وتفرّغ شحنات العنف لدى المتفرج فيتحرر منها ويتطهر. وأيضاً، فالتطهير بالنسبة لأرسطو يولّد لدى المتلقي متعة جمالية من خلال تحقيق **المحاكاة والإيهام** المسرحي. إنّ فعل التطهير في المسرح الأرسطي يقتضي دفع المتفرج للتمثّل بالبطل، ولذلك نجد أنّ بريخت نقضه **واستبدل التطهير** كهدف للمسرح **بالتفكير والتأمل** فيما يقدم له فتجعله متلقياً فاعلاً.

obeikandl.com

الصناعة الفنية المستخدمة
في مسرحيات ونوس الست في مرحلة التسييس والتراث

يفترض أنّ ونوس تمكّن من **كسر الإيهام** وتحقيق **التغريب** في نصوصه من خلال استخدامه **لعناصر مسرحية** كاللافتات والأقنعة وإظهاره للتقنيات المسرحية المستخدمة من دون إخفائها في **الكواليس**، وأيضاً إبرازه **لأعراف مسرحية** مثل تقنية **المسرح داخل المسرح**.

أشير في الفصول السابقة المتعلقة بقراءة نصوص ونوس الستة (حفلة سمر، والفيل يامك الزمان، ومغامرة رأس المملوك، وسهرة مع أبي خليل، والملك هو الملك، ورحلة حنظلة) في **مرحلة التسييس والتراث** من رحلته الإبداعية إلى كثير من **التقنيات الفنية** التي استخدمها في تأليف مسرحياته هادفاً إلى الوصول لأكبر عدد من **جمهور** الطبقات الشعبية التي تعاني من الجور والظلم والفقر، وهذا توافق مع اهتمامات وتطلعات **المسرح السياسي** العالمي وبالأخصّ **المسرح الملحمي** منه، ولابد لنا من إلقاء الضوء على أهم تقنيات ونوس المسرحية المستخدمة في تأليف نصوصه التي يقوم البحث بقراءتها ومعالجتها.

التوجّه للجمهور Adress to the Audience:

أسلوب **التوجّه للجمهور** في **الخطاب المسرحي** أحد **تقنيات** المسرح الغربي على مدى تاريخه، وتعني هذه التقنية: توجيه الكلام للجمهور مباشرة إمّا عن طريق الممثل، ويدخل الخطاب هنا ضمن السياق الدرامي وكأنه ارتجال، أو لايدخل الخطاب ضمن السياق الدرامي، وإنما غالباً مايأتي في الاستهلال والختام، وصاحب الخطاب هنا هو الكاتب، وقد تكرر استخدام هذه التقنية في **المسرح الملحمي** عند **بريخت** لتحقيق مبدأ **التغريب**، كما استخدم ونوس هذه التقنية بكثافة، لأنّه اعتمد القالب السردي بهدف إقحام المتلقين في اللعبة المسرحية. لقد كانت هذه التقنية واضحة في كل نصوص ونوس في مرحلة التراث والتسييس، إن كان في عملية الاستهلال قبل العرض ومثاله بيانات المسرح التي أصدرها في 1970 أو في المقدمات التي كتبها لمسرحياته المطبوعة، ليظهر تصوراته الجمالية والفكرية عن المسرح وعن تصوّره لكيفية إخراج المسرحية أثناء العرض على خشبة المسرح.

إنّ غياب الاستهلال في المسرح الأرسطي والواقعي يجعل من العرض المسرحي صورة عن الواقع المعيش، لذلك يقدم العرض الأرسطي في المسرح من دون تعريف مسبق بالنص أو بالواقع المعبّر عنه، مما يساعد على تحقيق الإيهام لدى المتلقي. من هنا يعتبر ظهور **الاستهلال**

في **المسرح الطليعي** و**الملحمي** تحديداً ضرورة **لكسر الإيهام**، كما هو الحال في استهلال كلّ مسرحيات ونوس التي عالجتها هذه الدراسة، كما يستتبع الاستهلال عادة باستخدام تقنية التوجّه للجمهور أثناء العرض المسرحي، وذلك بمخاطبته لمنع اندماجه بالعرض التمثيلي، ولدعوة المتلقي لأن يكون مراقباً واعياً لأحداث المسرحية بغية تحديد موقف من الرؤى التي وصلته من العرض المسرحي في نهاية العرض، والمتعلقة بقضاياه ومشاكله التي يعيشها واقعاً.

وأيضاً استخدم ونوس مبدأ الختام وهو خطاب يأتي في نهاية المسرحية ليلخّص الدروس الأخلاقية أو السياسية التي يمكن استنباطها من المسرحية، و يتميز الختام عند ونوس أنه يقدّم من دون وجود علاقة عضوية مع الفعل المسرحي الأساسي ليُعين المتلقي على الخروج من عالم التخييل إلى واقعه المعيش.

إنّ تقنية التوجّه للجمهور موجودة بكثافة في مسرح ونوس ومن الشواهد على الختام: **مسرحية الفيل ياملك الزمان**، ففي نهاية **العرض** المسرحي يتوجّه الممثلون لمقدمة الصالة، ويعلنون وظيفتهم كممثلين، ويخاطبون الجمهور مباشرة وهم يتحركون بخطوات ذليلة و يصطفّون على الخشبة قائلين بصوت جماعي: " هذه حكاية " و" نحن ممثلون" ويقول الممثل3: "مثلناها لكم كي نتعلم معكم عبرتها" ثم يخاطب ممثلون آخرون الجمهور بسؤال استنكاري:"هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة؟" مشيرين إلى استكانة وخنوع هذا الشعب لظلم وقهر السلطة الحاكمة لهم، ثم يخاطب أحد الممثلين الجمهور قائلاً: "عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى" ويتوجّه الجميع للجمهور بصوت واحد:" حكاية دموية عنيفة "[21].

وفي **مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني** نلاحظ منذ دخول المتفرجين إلى الصالة يبدأ الخطاب لهم مباشرة، حيث يبدأ العرض مع دخول المتفرجين وإظهار معاناة القباني في القرن التاسع عشر مع قبضايات الحارة وأعيانها، ومنذ المشهد الأول نلاحظ توجّهاً مكثّفاً للجمهور: " يا سادة يا كرام، من يدخل مسرحنا يغنم ومن يتردد يندم، سهرتنا اليوم فيها عبرة.. فيها متعة"[22] وأيضاً ينشد الممثلون نشيد الافتتاح متوجهين للجمهور:" مرحبا أهلا وسهلا أيها القوم الأجلا، إنّكم أنستمونا، إنّكم شرفتمونا، كرماً يا نخبة القوم الكرام "[23] و من الشواهد أيضاً عندما كان الممثلون يتوجّهون للجمهور وهم يحكون لهم قصة القباني ومعاناته مع رجعية دمشق.

في مسرحية **مغامرة رأس المملوك جابر** توجّه جميع الممثلين مع زبائن المقهى إلى الجمهور بنهاية العرض المسرحي وخاطبوهم:" من ليل بغداد نحدثكم، من ليل الويل والموت والجثث نحدثكم، تقولون .. فخار يكسر بعضه.. ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا و .. " و الرجل

الرابـع: "إذا عضّـكم الجـوع، ووجـدتم أنفسـكم بـلا بيـوت." و زمـرد تخاطـب الجمهـور أيضـاً: "إذا تدحرجت الرؤوس، واستقبلكم الموت على عتبة صبح كئيب"[24].

وفي مسرحية رحلة حنظلة يتوجّه حرفوش إلى الجمهور منذ الموقف الأول في المسرحية ويقول: " انظـروا أيّهـا السـيدات والسـادة. هـذا الرجـل الضـامر سـيكون بطـل السـهرة، لا تشـعروا بالخيبـة، فقد ولّـى عهد الأبطـال العمالقة"[25]. وفـي نهايـات المسرحية يخاطـب الجمهـور بلهجـة إعلانية: "وهكذا استفاق حنظلة، كانت الرحلة شاقةً، لكنها تستحق العناء..فهم أخيراً أنّ سبب آلام حنظلة هو حنظلة، وأنّ حياة حنظلة لا يغيّر مجراها إلّا حنظلة"[26].

أخيراً وليس آخراً فقد تمكّن ونّوس من الاستفادة من تقاليد الفرجة الشعبية فأدخل تقنية التوجّه للجمهور من خلال استثمار تقليد الحكواتي في المقهى ضمن بنية النصّ السرديّة.

اللغة والخطاب المسرحي: Theatralical discourse

القول هو **نصّ** يعرض صاحبه فكرة أو يشرحها لآخرين، وعندما يتحول إلى فعل له فاعل، وتحدّد طريقة قوله يصبح **خطاباً**، **فالخطاب** هو التعبير عن الأفكار **بالكلام**، ولكلّ جنسٍ أدبيّ **لغة خطاب** خاصة به، وخصوصية **الخطاب المسرحيّ** تتعلق في كونه مقتصداً ودلالياً لأنّه لامجال للثرثرة والاعتباطية في المسرح، وله أشكال متعددة أهمّها **الحوار والمونولوغ والتوجّه للجمهور** وغيرها أثناء العرض، ولكن يبقى الأساس في النصّ المسرحيّ هو الحفاظ على طبيعته اللغويّة وتحليله يحتاج إلى النظر بالفعاليات اللغويّة التي ساهمت في بنائه.

ومن هنا فإنّ كلّ ما يقرأ أو يدرس في **بنية** النصّ المسرحيّ من **حوار وسرد وحدث وراوٍ وحكاية وشخوص** لايمكن أن يقع تحت طائلة القراءة أو النقد المسرحي إلّا من خلال اللغة، كما أنّ متابعة لغة النصوص المسرحية تحتاج إلى الكشف عن **النظام الصياغي**، وإلى معالجة مشكلة البنية النصيّة في المسرحية.

عند الولوج في عالم ونوس المسرحي من خلال قراءة نصوصه المبحوث عنها في هذه الدراسة سنجد أنّ اختياره للنظام الصياغي في لغة نصوصه لم يكن اعتباطياً، فقد توخّى الألفاظ والتراكيب المستمدة من الزمان والمكان اللذين تجري فيهما الأحداث والمعبَّر عنها بالحوار أو سواه من وسائط التعبير والقول المسرحيين، وذلك ليعلن أفكاره ورؤاه من دون وجل أو مواربة، وقد أوضح كمال الدين عيد أن:" لغة المسرح هي لغة التركيز في الإفضاء بالمعاني أو الأحداث، وهي لغة المباشرة البسيطة البعيدة عن فقه وفلسفات وتقعيرات التعبير اللغوي الضخم أو المفخّم" وأيضاً " اللغـة الجيـدة فـي المسـرح تـرفض المعـاني المتعرجـة أو التعبيـرات المعقـدة أو الاسـتطرادات

والوصفات ذات الصور الكثيرة"[27]. وهذا ما نجده في نصوص ونوس المسرحية، كما إنّه أجاد في اختيار **الأبنية الفعلية** حيناً، والأسمية حيناً آخر تبعاً لميل النصّ للحركة أو السكون، أو تثبيت لحظة **السرد** أو تحريكها ومن الشواهد: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، إذ كانت **لغة الحوار** بين الشخصيات في النصّ متعلقة بحدثٍ مهيمنٍ يخيّم بظلاله على حياة الناس وعلى ذواتهم، يعيشونه بكلّ تبعاته عليهم، وعلى هذا النحو وبتأثير من العنوان الخارجي للمسرحية ومحاصرة **المتلقي** به وتحفيزه للاستعداد على مواجهة حدث يخيّم بظلاله على كل مايحيط به، ثمّ بقاء المتفرجين ينتظرون بدء العرض نصف ساعة وسط ضجيج واحتجاجات متكررة من **الجمهور**، وصالة مضاءة وخشبة بلا ستارة ولوحة سوداء تتوسط مقدمة المسرح تحدد زمان ومكان الحدث وتشير إلى إسرائيل المعتدية وهزيمة جيوش دول عربية، وتحمل دعوة صريحة لأن نتطلع في مرايانا ونتساءل من نحن ولماذا؟ بدءاً من **العنوان الخارجي** وونوس لايلبث عن التذكير بهذا الحدث الخطير في معظم المواقف التمثيلية وكلّ المشاهد عبر تطويعه للغة باستخدامه الأفعال المضارعة ليؤكد ديمومة فعل الهزيمة في الراهن المعيش، والجمل الأسمية التي دلّت على سكونية المجتمع وبقائه رهينة التخلف بظل سلطات القهر والجهل السياسية والاجتماعية، وما احتلال فلاحين نازحين ومتفرجين خشبة المسرح وإقصاء المخرج – السلطة عنها إلّا محاولة لتوريط المتفرجين بالفعل المسرحي عبر إخراجهم من حالة السلبية والصمت إلى حالة المشاركة في الكلام والحوار ليتفاعل الحدث المسرحي، الذي هو تجسيد لحياتهم التي يعيشونها، ويندفعوا لتبني موقف الشعب للهزيمة، لقد تمكن ونوس من جعل الممثلين استخدام لغة واضحة واجتراح معان وآلام تعبّر عن آلام الشعب واستعداده لتجاوز مآسيه، كما كشف عن أسباب الهزيمة المجتمعية ومسؤولية السلطة في حدوثها، حيث نجدهم يستعيدون أحداثها وتبعاتها على حياتهم، كشهود عيان عليها، مشيرين لأحوال التخلف والقهر التي أدّت بهم لواقعهم المأساوي الذي يستوجب اكتشاف أساليب للتجاوز والثورة من قبل الجمهور بعد أن تمّ احتلال الخشبة لخلق حالة تفاعلية مابين المنصة وصالة الجمهور.

إنّ النجاح في التفاعل المطلوب ما بين الجمهور و**العرض** اقتضى لغة تعبّر عن عواطف وأفكار **شخوص** متنوعين في منابتهم الاجتماعية، لذلك نجد أن الفلاحين خصّهم ونوس بلغة حوار تتناسب مع رؤاهم ومعايشتهم **للأحداث** ومن الأمثلة استخدامهم للعبارات الدينية الشعبية من دون استخدام الآخرين لها مثل: ياسبحان الله، فليقطع الله ألسنتنا، أي والله، الرحمة يارب....واختلفت العبارات الدينية عندما استخدمها الجنود الذين يواجهون الموت حيث استخدموا عبارات مثل: تهتف أصوات رخيمة في السماء، ترفرف للشهيد أجنحة بيضاء، تمسح جروحه أصابع نورانية كالبلسم،

حجارة من سجيل وطير أبابيل... ، وأبناء المدن نجد المثقف منهم يستخدم عبارات مثل: الاختناق الداخلي البطئ، من السهل أن نجد لكل فعل تبرير، يندغمون بالتراب... أو المرأة التي لم تمنح دوراً فاعلاً نتيجة إهمال المجتمع لها على الرغم أنّ ونوس جعلها عين العقل للرجل في نهاية المسرحية عندما تدرك عجز رجلها. لقد تميّزت لغة الحوار في نصوص ونوس بالتنوع فمنها الرافضة للهزيمة ومطالبة من يمثّل الشعب بالسلاح، فالكاتب عبد الغني الشاعر– الشعب حاضر بين المتفرجين في **الصالة** ليبلور التفاعل مع الجمهور بشكل خلّاق وليشجع الناس على رواية الهزيمة بلغتهم ومفاهيمهم عنها وكما هي منعكسة في ذواتهم لا كما يراها المخرج – السلطة وهكذا كان يشجعهم قائلا: "اروا حكايتكم .. اروها. إنّها أخصب من خيالاتنا العقيمة"[28] وأيضاً: " هذا رائع، يجب الّا تتركوا كلمة محبوسة."[29]لقد استخدم الجمل الفعلية التي تمنح الأحداث حركة وتبعدها عن السكونية؛ ومنها المضلّلة والشاهد، المسؤول الذي كان متواجداً أيضاً في **صالة الجمهور** ثمّ ألقى خطبة، واستخدم فيها ألفاظاً غير مألوفة للناس مثل "المؤامرة الزنيمة، والانتصارات الهائلة، نظامنا الراسخ، الاستعمار وزباينته، يبثوا الفتن،.. طنعاّ يلاحظ في خطابه كثرة الجمل الأسمية التي تدلّ على السكون والاستقرار والصمت. وبالنتيجة نستطيع القول إنّ كلّ شخصية من شخوص المسرحية تحدثت بلغتها المعبّرة بألفاظ وجمل وعبارات ومفاهيم ترتبط بالبيئة الاجتماعية و المكانية المنتمية لها هذه الشخوص والمتواجدة في زمن واحد يجمعهم فيه وطن تعرض لهزيمة 5حزيران عام 1967م. لقد أظهر كلّ من شارك في احتلال خشبة المسرح أسباب الهزيمة بشكل عفوي وتلقائي وبطريقته الخاصة به، ولكن الحصيلة النهائية هي توليفة يصيغها المتلقين ويعيدون تركيب الأحداث التي شاركوا بأفعالها إن كان في حياتهم الاعتيادية أو في المسرح، وقد كتب **سلمان قطاية**، بما يخصّ هذه الفكرة وعن عرض حفلة سمر، أن مخاطبة الجمهور بهذه الطريقة حفّز بعض المتفرجين للتدخل في الحوار بعد أن تم السيطرة على المسرح وذكر: " ... ويبلغ عدد من ينهض من الصالة ليتدخل أكثر من عشرة خلال المسرحية"[30]. ومن هنا نستطيع القول إنّ ونوس اقترب من المسرح الارتجالي الذي يحتاج للغة الواقع الراهن بكل مايحمل الواقع من هموم ومحن والذي يقوم على تراكم أحداث في العمل المسرحي الواحد بمشاركة متدخلين من جانب الحضور في الصالة، ليمتلكوا إمكانية أكبر في التحاور مع شخوص المسرحية ومع بعضهم بلغة تتسم بالعفوية والتلقائية يعبّرون من خلالها عن آرائهم، ومتفاعلين مع الموضوعات التي تعالجها المسرحية بلغة حوار منسجمة مع **البنية اللغوية** للمسرحية.

ومن الأساليب اللغوية التي استخدمها ونوس توقيف الاستمرار في **بنية السرد** الرئيسية بهدف إبقاء المتلقي متيقظاً وإبعاده عن الإيهام مع التمثيل، ولكن وبذات الوقت، لتحقيق وظيفة

داعمة للرؤية الرئيسية التي يريد توصيلها إلى المتفرجين، ومن شواهد تثبيت لحظة السرد في **مسرحيات ونوس**، في مسرحية حنظلة، عند إلقاء سردية أم حرفوش لتعليم ابنها التوجّه للفعل والايجابية في حياته ولترسيخ إقصاء الغفلة والسلبية من حياة الناس كما كان يعيشها حنظلة، أو **سردية** أستاذ الجغرافيا في حفلة سمر حيث أكّد على حالة العجز العربي أمام عدوّ يتربص بشعوبهم ويحتلّ أراضيهم والتي أدّت بهم لهزيمة حزيران، أو المشاجرة التي حصلت في صالة المسرح، واضطر أبو خليل القباني للنزول إلى الصالة لفكّ الاشتباك في عرض مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني.

ومن أمثلة الأبنية اللغوية التي استخدمها ونوس صيغ التأكيد وصيغ التكرار التي تدلّ على اليقين وذلك في مسرحية القباني مثل: خذوا أماكنكم، تذكّروا عام 1875م، جاء الهواء الأصفر، ثم في الصفحة التالية استقام الهواء الأصفر في دمشق، كما استخدم الوثائق كما وردت في الأصل مثل:

ابو خليل القباني / يامزيف البنات /

ابو خليل مين قلك / على الكوميضة من دلّك/

أرجع لكارك أحسن لك / ارجع لكارك قباني.

في مسرحية رأس المملوك جابر نجد **أنّ الأبنية اللغوية** اختلفت تبعاً للمقام الذي تقال فيه، فمثلاً الذين يمثّلون مأساة سقوط بغداد اختلفت لغتهم عن الذين يعيشون راهناً ويسمعون الحكاية، كما نجد العبارات والألفاظ المستخدمة من زبائن المقهى التي دلّت على زمنهم الراهن مثل: يا أبومحمد، كيف حاله، الشاي خفيف، نارة، أقفل الراديو...، ومن الأمثلة على الأبنية اللغوية التي استخدمها ونوس على ألسنة شخوص يقومون بنقل حكاية بغداد في القديم توحيده للّغة والمفاهيم القديمة في مشاهد ثلاثة: الوزير مع الأمير عبد اللطيف، والخليفة المنتصر بالله مع أخيه عبدالله، والملك منكتم بن داود وابنه هلاوون، حيث كانت اللغة تعبّر عن أحوال بغداد قبيل وأثناء سقوطها.

في نصوص ونوس المبحوث عنها نجد غواية التعامل مع مجموعة من المتضادات ذات المرجعيات المختلفة، فبعضها يرتد إلى مرجعيات اجتماعية ونجدها في حنايا نصوصه على شكل صراع طبقي مابين الأغنياء الأرستقراطيين والفئات الشعبية، أوالتباين الكبير بين السلطة السياسية والشعب، أو إظهار أثر التخلف الاجتماعي في توضّع أحوال الضعف والوهن في النفوس، ومنها يرتد إلى مرجعيات ايديولوجية مثل صراع القباني مع رجعية دمشق، أو تاريخية بين العرب واسرائيل، أو... ولكن لاتخلو مسرحية من مسرحياته في مرحلة التسييس والتراث من ثنائية الرجل والمرأة أو الذكورة والأنوثة، ففي **حفلة سمر** نساء مقتولات وحصادات وثرثارات بمواجهة ذكورية

وأبوية جاهلة، و قد قدم لنا ونوس نماذج المرأة التي يمكن أن تمثّل عين العقل للرجل فيما لو تمكن من تلبية رغباتها الأنثوية المرتبطة بالحب والحرية وذلك في **حفلة سمر**، ثم في **الفيل يا ملك الزمان** ثمة امرأة تشير لرجل يمكنه قول كلمة حق، وفتاة طفلة فتحت فاها للتتكلم بحضرة الملك وأسكتت، وأيضاً زمرد في المملوك جابر التي نبهت جابر من سوء عاقبة مايقوم بفعله ولكنه لم يستمع لها فكانت النتيجة قطع رأسه، واختلف دور المرأة في الملك هو الملك حيث نجد الملكة وأم عزة وابنتها عزة ليس لهنّ دور فاعل، وأخيراً في مسرحية **رحلة حنظلة** قادنا ونوس ليدلنا على كيفية استباحة الأنوثة لدى المرأة في أوساط سادت فيها نتائج الهزيمة حيث الفساد والقهر والفقر والعجز لحكومة رجال متعاونين مع امرأة خانت زوجها عندما كان سجيناً وحوّلوها إلى مستهترة. إن هذه الثنائيات المتضادة نشرت في نصوص ونوس توتراً كبيراً، أفضى إلى مفارقات في السياقات الحكائية، ولكنه تمكن من السيطرة عليها فأنتجت مواقف سخرية وفيرة الدهشة أحيانا وكثيرة الإشفاق أحياناً أخرى، لاسيما عند حضور ضحية المفارقة سواء أكانت الضحية فرديّة أم جماعية، ومن الأمثلة موقف النساء المذبوحات وصراخهن أمام ذكورية بلهاء في حفلة سمر، أو لحظة خروج حنظلة من السجن وتعثره في ارتداء ثيابه وتأبطه للحذاء، أو عند حضوره إلى بيته وتعامله مع زوجته بوجود عشيقها. إنّ هذه المفارقات المذكورة أعلاه لا تتعلق بالمفردات بقدر تعلقها بالسياقات الكلية أو بالأحداث الممتدة في سياق النص وقد يصل تعدادها في كلّ مسرحيّة لعشرات المفارقات.

ولابدّ للإشارة أنّ البنية اللغوية في نصوص ونوس مفتوحة لاستقبال الوافد عليها من نصوص أخرى ضمن مفهوم **التناص**، وقد تمّ الإشارة إلى استخدام ونوس آيات من **القرآن الكريم** أو **الكتاب المقدس** و**الأمثال الشعبية** بطرق مختلفة، ولاشك أنّ ونوس استدعى العبارات أو **النصوص التناصيّة** في أبنية نصوصه اللغوية لاحتياجات سياقية وبما يخدم الأحداث في بنية النصّ. ومن هذه الاستدعاءات ماهو مباشر مثل الآيات القرآنية الكريمة والأمثال الشعبية والوثائق التي ثبّتها في سياق النصّ، ومنها غير مباشر مثل المثقف الذي تحدث عن استيائه من الحاضر متأثراً بكلام سليمان الحكيم الوارد في الكتاب المقدس وتحديداً في سفر "جامعة" على مابيناه في موقع سابق في هذا البحث.

من جانب آخر فإنّ **ونوس** كتب كلّ أعماله المسرحية **بالفصحى**، باعتبارها اللغة التي يستطيع المسرحيّ أن يستخدمها لتطوير الحوار والموقف وتشييد بنية لغوية للنصّ المسرحي كامتداد للواقع المعيش على امتداد ساحة المتكلمين العربية، وأثبت أن المشكلة ليست في استخدام الفصحى أو **العامّية** وإنما في كيفية معالجة بنية المسرحية اللغوية، فالنجاح في معالجتها تجعل

المتلقي يتجاوز مشكلة اللغة المتعلقة بعاميتها أو فصاحتها ببساطة. وقد نقل ونوس تجربة له في مضمار اللغة بعد أن قدّم مسرحية الفيل ياملك الزمان، وأيضاً بعد عرض حفلة سمر، فقد ذكر أنّه استفتى المتفرجين حول هذه القضية، وذلك في حوار مع **نبيل الحفار** حيث قال:" ...لم تكن هناك أية مشاكل في التلقي بين المتفرجين على الرغم أنّ المسرحية كانت مكتوبة بالفصحى..."[31]. إنّ استخدام ونوس للفصحى أبعده عن التعبيرات الرائجة المستخدمة بالعامية، والتي قد تؤثر آنيّاً، ولكنها لا تراكم وعياً جادّاً وجديداً لدى المتلقين. ومن الشواهد لتطويعه لّلغة في الحوار، استخدامه للأمثال الشعبية باللغة الفصحى والتي ترد على شفاه الناس في حياتهم باللهجة المحكية، ومنها:"الطاقة التي يأتيك منها الريح، سدّها واستريح" "لاتنم بين القبور ولا تر منامات مفزعة" "من يتزوج أمّنا نناديه عمّنا" كما أن ونوس دعا إلى مشاركة المسرح في العمل التنويري الذي تقوم به وسائل ثقافية مختلفة، والمتضمن اعتبار اللغة كائناً يتطور مع البشر ويعيد تكوينهم كلما خاضوا تجربة جديدة معها، والذي برأيه:"سيؤدي ذات يوم إلى إمحاء الفروق بين الفصحى والعامية ..."[32] بحيث نقدر ان نستخدم الفصحى بشكل يتضمن طريقة التعبير المحكية. والشواهد على لغته الفصحى الواضحة والتي تؤدي المعنى المراد مع ترك فراغات تمثّل مساحة للتفكير والمحاكمة العقلية عند المتلقي كثيرة جداً في كلّ أعماله، ومنها ما ورد على لسان الرجل 4 الذي حذّر الجماعة من سلبيتهم وتوانيهم عن اتخاذ قرار بالذي يحصل، وبأنّهم سيعانون الأمرّين إن بقوا على سلبيتهم، ولمّا سدّوا آذانهم له واتهموه بأنّه يثير الفتنة، وأنّه سجين سابق لمعارضته السلطة ردّ عليهم: "أي.. وحقّ الله قضيت فترة ليست قصيرة في السجون، ومع هذا فقد ازددت يقيناً بأن ما تقولونه لا يقود إلّا إلى ما نحن فيه، نهترىء كالنفايات، ونجري قلقين كالكلاب الملدوغة، وندفع ضريبة خلافات لا نعرف أسبابها ولا مغزاها."[33]

ولم ينفرد ونوس في استخدامه للفصحى بين المسرحيين العرب **فاللّغة الفصحى** أثبتت عبر **تاريخ المسرح** العربي أنها تمكنت من التواصل مع جمهور جادّ، كما طرأ عليها تطور متزامن مع تلقي أبناء الأمة تعليماً حديثاً، حصلوا من خلاله على إمكانية تجاوز مشكلة اللغة التي كانت حادّة في أوائل القرن العشرين نظراً لانتشار الأمية وندرة المتعلمين في ذاك الوقت.

السرد Narration والفعل الدرامي Action:

قبل أن نلج عالم ونوس المتعلق بالخطاب السردي في مسرحياته لابد أن نقف أمام تعاريف لمصطلحات مهمّة ترتبط بهذه التقنية.

السرد هو أساس **الحكاية**، التي تقوم على قصّ الأحداث من قبل راو. أما **الحكاية** فهي تسلسل لهذه الأحداث، وتعبير عن الفعل على مستوى **السرد**، وتطرح الفعل ضمن علاقات زمنية منذ بداية المسرحية وحتى نهايتها. و**الحبكة** هي ترابط لهذه الأحداث فيما بينها بعلاقات سببية. وتعرّف **الحبكة** أنّها:"محصلة أفعال الشخصيات وتطور الأحداث التي تتم على الخشبة وخارجها"[34]، إذاً **الحبكة** تتعلق بأفعال الشخصيات ورغباتها وصفاتها، وتطرح الفعل ضمن علاقات سببية، ونقرأ في موسوعة المسرح أنّ **الحبكة** هي:"الطريقة التي يرتب بها الكاتب المسرحي الأحداث حتّى تكوّن فيما بينها وحدة فنية عضوية "[35] ويعتبر: **الحدث الدرامي** هو " تصارع إرادات إنسانية في سير أحداث المسرحية."[36]

ويقول د. أحمد صقر عن استخدام عنصر السرد في المسرح الملحمي أنّه:

"لايتوقف عند حدود الإشارة والتلميح والتعليق ولكنه يتعدى ذلك إلى إبراز الرأي على يد الكورس أو الراوي بل وتكون المحاولة لتقديم الجديد من الآراء، ولا يحدث الاكتفاء بإثارة القضايا بل يحدث في كثير من الأحيان تقديم المقترحات والآراء"[37].

لقد اعتمد ونوس في تقنيات السرد التي استخدمها على المسرح الملحمي لبناء نصّه المسرحي، الذي لا يقوم على **صراع** بين رغبات الشخصيات لتغذية **الفعل الدرامي** كما هو الأمر في المسرح الأرسطي الهادف إلى إيصال **الحدث** للحبكة التي تولّد **الذروة**، بل يتم الارتكاز في المسرح الملحمي ومسرح الحياة اليومية على **السرد** كعنصر رئيسي، فتغيب **الحبكة** في الوقت الذي يتطابق فيه **الفعل** مع **الحكاية**، ويتشكّل **الفعل المسرحي** مع وجود بداية ونهاية **مفتوحة** في النصّ المسرحي. وحتى تتوضح الفكرة، فالمعادل لها في المسرح الأرسطي هو أنّ الحكاية والفعل الدرامي في **الشكل المسرحي المغلق** تتكامل في كلٍّ متناسق، ثمّ ينغلق هذا الكلّ على شكل دائرة منغلقة حول ذاتها في النصّ المسرحي، بحيث تتأثر النظرة الداخلية في النصّ المسرحيّ بالكلمة والعبارة والمونولوج والديالوج والحوار؛ أما في الشكل المفتوح فتقدّم عناصر الحكاية على شكل لوحات أو مقاطع لا تقوم على التسلسل والتكثيف، وإنما على **الانقطاع والتبعثر**، ولذلك نجد أنّ **بريخت** يستخدم السرد لقطع الاستمرارية بالحدث **لكسر الإيهام**، ويشتغل على تفكيك المضمون عبر تقديم مسرحياته على شكل **حوار مسرود**، مستخدماً شكل أغنية أو توجّه للجمهور أو معلومة على لافتة، وأيضاً وجود الراوي كدور مستقل وكشخصية خارج الحدث وأحياناً داخله.

كما أنّه "تم التمييز بين **زمن الأحداث المسرحية**، **وزمن التمثيل** من بداية دخول المتفرج إلى الصالة إلى وقت الخروج منها"[38] وقد أجاد ونوس باستخدامه للراوي بطرق متنوعة في كل

المسرحيات المدروسة أن يعين المتلقي لإنجاز عملية الربط بين الزمنين مستخدماً وعيه وإدراكه من دون عواطفه.

في **المسرح الملحمي** يقتضي **سرد** النص انقطاعاً في **الحدث** بغية **التيقّظ**، وفي المسرح بشكل عام: " ...نجد وسائل كثيرة لإشعار المتفرج بمرور الزمن، ولو أنّ ذلك يحدث بطريقة الإيهام، فبعملية إطفاء الأضواء، وبإنزال ستار المقدمة أو الستارة الثانية، وبالموسيقى المصاحبة لفترة من الزمن، وبإدخال مشهد من المشاهد يقطع مشاهد العرض الأصلي، بكلّ هذه العمليات يمكن التحسيس بالزمن مروراً في العصر الحديث"[39]

اعتمد ونوس **سرد الحكاية** أساساً لتقديم أحداث مسرحياته، المبحوث عنها في هذه الدراسة، ليسهل عليه الكشف ومعالجة موضوعاتها ومقولاتها بما يخدم طاقاتها التوصيلية. وتوظيف السرد في النص يقترن بالحكي إن كان شفاهة أو المحفوظ في الذاكرة العربية كنص **ألف ليلة وليلة** التي تسربت أساليبه السردية المركبة في حكاياتها إلى مسرحيات ونوس، حيث نلحظ تداخلاً في الأحداث وفي الشخصيات كما هو واضح في مسرحية حنظلة عندما كان حرفوش يتدخل ليعيدنا بعد كل مشهد مستقل عن الآخر إلى بنية النص من جديد، أو في رأس المملوك جابر حيث تداخل شخوص بغداد الذي يوجّه أفعالهم الحكواتي، والذين يمثلون الناس أيام سقوط بغداد قبل مئات السنين أمام شخوص الحاضر المتواجدين في المقهى على خشبة المسرح أو بمواجهة جمهور الصالة والذين ينتظرون سقوط أوطانهم كما انتظرها أهالي بغداد في ذاك الزمن نتيجة المواقف السلبية التي لازمتهم، حيث كان الحكواتي يلعب دوراً في إعادة الحكاية لنمطها البنائي وفق مسارها السردي عند تبعثرها بين المستويات الثلاثة المذكورة في الصالة وعلى خشبة المسرح: المقهى وبغداد. ومن المعروف أنّ أسلوب السرد يمنح الكاتب قدرة على الوصف، وعلى تغطية أكبر قدر ممكن من الأحداث وتكثيفها، والتي لا يمكن استيعابها في النص المسرحي الأرسطي الذي سيُمثَّل في مسرح تقليدي والذي سيعاني تمثيلُ النصّ المسرحيّ على الخشبة صعوبة في استعادة الماضي وتحقيق أغراض السرد، على عكس تقنيات المسرح الطليعي أو الملحمي الذي اعتمد السرد والذي اشتغل ونوس نصوصه متأثراً به، فبمستطاع الكاتب أن يقف على فعل واحد فيها من حيث الزمن أو أن يستغرق في أحداث الماضي. في كلّ مسرحيات ونوس في المرحلة التي تقرأها الدراسة تتطابق **الحكاية** نسبياً مع **الفعل الدرامي**، بحيث لا يكون **الفعل الدرامي** تكثيفاً لأحداث ما من **الحكاية** وإنما مساراً متكاملاً يوجّهه **الراوي السارد**، ومن الشواهد: في **سهرة مع أبي خليل القباني** نجد ونوس استخدم **السرد** على مستويين، الأول هو: **مسرحية هرون الرشيد مع غانم وقوت القلوب**، والثاني سرد **حكاية القباني** وتجربته المسرحية مستنداً على

وثائق تاريخية، وفي المستويين راوٍ يوجّه الأحداث، يساعده ممثلان، وقد تمكن ونوس من التوجّه في سير الأحداث بمسارين متلازمين يجمع بينهما **أبو خليل القباني**، أمّا في مسرحية **حفلة سمر من أجل 5 حزيران** فقد: "قامت على البحث عن **حكاية**، ومن ثمّ عن **راوٍ** لهذه الحكاية الذي يقوم بدور الموجّه للأحداث التي تعكس تضّاداً جذرياً في المواقع والرؤى والخبرات، تضاد يرتبط بتعارض **الخشبة** و**الصالة**، السلطة والشعب، أدب الخرافة وحكايات الناس، و:"علاقة التعارض تولّد آلية التصحيح والنقض، فكلما بدأت حكاية يتم إبطال إشكاليتها فتنهض حكاية جديدة" [40].

كما أنّ ونوس يحدّد **الزمان والمكان** للأحداث سردياً، وذلك وفق القواعد المتبّعة في **المسرح الملحمي**، **والمسرح الوثائقي**، حيث يسهل أن يتحدث عن أحداثٍ ماضية، لاسيما إذا كان يستخدم الوثائق التاريخية، وخير مثال على هذا الأسلوب مسرحية **سهرة مع أبي خليل القباني**، فقد لجأ ونوس إلى **السرد التوثيقي** لتجربة **القباني** كضرورة استدعاها الموضوع المتعلق بحياة هذا الرائد المسرحي في القرن التاسع عشر، لذلك استدعى الأمر منه تثبيت الوثائق، ضمن سياق السرد، لتحديد زمان الوقائع وأمكنتها، وشاهدها الأبرز العريضة التي تضمنت خطبة الشيخ سعيد الغبرة، والتي سُلّمَت إلى السلطان العثماني، للتحريض على مسرح القباني ومطلعها:" أدركنا يا أمير المؤمنين، فإنّ الفسق والفجور قد تفشيا في الشام، ..."[41] وفي مسرحية حفلة سمر مثال آخر على **السرد التوثيقي** بمسار آخر، ونلمحه عندما يندفع القرويون والمتفرجون، بعد أن اقتحموا خشبة المسرح، فيسردون تجربتهم مع الهزيمة حيث تمّ ذكر وتحديد أمكنة متعددة في زمن واحد للنص هو الماضي، لقد تمكن ونوس من تحديد موقع القرية التي تلقت الضربة، وجبهة القتال، وتبعها رحلة نزوح أهاليها، وانتقل إلى شوارع المدينة عندما اندفع الناس غاضبين يطالبون بالسلاح، كل ذلك مع امتداد سرد الحكاية إلى **فضاء المسرح** الذي تجعل الجمهور مشاركاً في الفعل الدرامي المستمر، والشواهد على ذلك كثيرة منها استحضاره لأجواء الحرب:" يتغير الضوء على المسرح، فينقلب غضارياً مشحوناً بالغبار والغازات وبروق الطلقات.." [42] وأيضاً اجتماع أهل القرية وتداولهم بالمتوجب عليهم فعله، والتذكير برحلة النزوح أيضاً عندما يرتقي متفرجون خشبة المسرح حيث يوجّه ونوس:" هؤلاء الرجال وكلّ الذين سيتلونهم، إنما يغتصبون المسرح اغتصاباً..." [43] ثم يذكرون ردة فعل الناس على الهزيمة: ".. في ذلك اليوم امتلأت بنا الشوارع. البيوت تلفظ ساكنيها، النوافذ مفتوحة المصاريع، المذياعات تهدر ..."[44]، وعندما ذكر طلب السلطة الحاكمة من الجيش والأهالي الانسحاب الكيفي من القنيطرة قبل وصول جيش العدو إليها

وكان ذلك من خلال **المذياع**، وقد استند إلى وثيقة تاريخية* في هذه المعلومة. كما ذكر ونوس مواقع وقرى دافع الناس فيها عن أرضهم، فقال:"...هناك منافذ للضوء والأمل.. ماحدث في مواقع **الجسر والقنطرة وجورة الزيتون*** كلها أمثلة رائعة على بطولات لايمكن نسيانها" [45] وأيضاً التوثيق لظهور المقاومة الفلسطينية، المختلفة عن واقع جيش السلطة، حيث عرّف بها من خلال التداعي الذي حصل مع القرويين بسرد ما شهدوه في القرى الأمامية قبل الحرب حيث زارهم **فدائيّ**، وأكل طعامهم، وباركه، جاءهم يحمل بندقية، وكان واضحاً، ويعرف ما يريد، صار منهم، ويكمل عزت:" ...وروى لنا كيف سرق بيته غزاة حاقدون جاؤوا من وراء البحار، ثمّ كيف منعه الحكّام طوال سنوات من الانتقام. كان واضحاً ما يقول، وكان يعرف ماذا ينبغي أن يفعل"[46] وأيضاً تضمن سرد المتفرجين الذين ساهموا في السيطرة على خشبة المسرح على التوثيق لحرب فيتنام في فترة النصف الثاني من ستينيات القرن الماضي[47] كما تضمن أيضاً استذكار صمود شعب مصر في **العدوان الثلاثي** عام 1956م[48]. في **مسرحية حفلة سمر** أجاد ونوس في استخدامه لتقنية تداخل الأزمنة وتشابه الأحداث فيها، وأيضاً في التنقل مابين أمكنة يجمعها مآسي الهزيمة من خلال أسلوب السرد المكثّف الذي اتّبعه، حتّى اقترب من تشييد **مسرح أحداث سياسية**، هذه الأحداث التي كادت أن تخرج أهل هذه البلاد من التاريخ إن لم تمنع عنهم شرطهم الانساني في حياة كريمة. وبذلك، كما لاحظنا، فقد سرد ونوس أحداث الزمن الماضي في زمن النزوح إبان هزيمة 1967، وما قبل الهزيمة، وتمكن من إبراز كيفية تفاعل الشعب مع نتائجها الكارثية في شوارع المدينة، وأوضح لنا كيفية فهم السلطة لمعنى الهزيمة المرتبط فقط، باستهداف الأعداء لإسقاط نظام حكمها (التقدمي) المتسلّط على البلاد والعباد؛ ثم انتقل ونوس إلى عرض أحداث تعبّر عن **زمن التمثيل** الراهن أثناء عرض المسرحية، والمستمد من حضور المتفرجين في صالة المسرح وتفاعلهم مع شخوص عايشوا يوميات الهزيمة، وتمكنوا من السيطرة على الخشبة، وإقصاء فعل السلطة مما أتاح لهم أن يعبّروا عن آرائهم بالشكل الذين يريدونه، تأسيساً لفعل اجتماعي سياسي قادم.

---

* **بلاغ رقم 66:** في يوم السبت 9-6-1967 الساعة التاسعة والنصف صباحاً أعلن فيه سقوط القنيطرة بيد القوات الإسرائيلية عبر الراديو وحمل توقيع وزير الدفاع اللواء حافظ الأسد فاستسلمت المقاومات الفردية المعزولة. خليل مصطفى، سقوط الجولان(دار النصر للطباعة: شبرا ، مصر، 1980) ص 106.

* قرى حدودية موجودة في هضبة الجولان المحتلة، ولازالت تذكر حتى هذه الأيام وخاصة بين أهلها المشردين في مخيمات النازحين في محيط دمشق، وفي ما تبقى من مدينة القنيطرة.

إنّ ما قدّمه ونوس، لا يمكن له أن ينجح فيه، لولا اعتماده على **سرد الحكاية** الذي قام به المخرج ممثل السلطة والكاتب ممثل الشعب كنقيضين في فهمهم للأحداث، حتّى إنّ ونوس لجأ إلى استخدام **سردية منعزلة** عن سير الأحداث، في **حفلة سمر**، وهي قصة مدرّس الجغرافيا الذي روى حكايته مع طلاب لم يتمكّنوا من وعيّ تمزق خارطة الوطن العربي، عندما كان يقوم بشرح كيفية اقتطاع أراضٍ تلو أراض من الوطن لمدة عشرين سنة مضت.

بعد **مسرحية حفلة سمر** كتب ونوس ثلاث مسرحيات تراثية وهي **الفيل يا ملك الزمان** و**مغامرة رأس المملوك جابر** و**الملك هو الملك** استمد مواضيعها من التراث الشعبي، وآخر مسرحية له عام 1977 في **مرحلة التسييس والتراث** وهي **رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة** التي أعدها عن نصّ **لبيتر فايس**. وهذه المسرحيات تشترك بـ**الغستوس** المتعلق بالسلطة السياسية، وله مسرحية **سهرة مع أبي خليل القباني** الخامسة وهي وثائقية، وفي كل نتاجه المسرحي هذا اشتغل على استحضار الماضي ليستقرأ الحاضر، وهو طموح طالما لازم ونوس في **مرحلة التسييس والتراث** المدروسة في هذا المبحث، ويفترض أنّه سهّل عليه تحقيق استقبال الجمهور لتجاربه المسرحية. لقد أراد ونوس من خلال مسرحياته في هذه المرحلة أن يعرّفنا بطبيعة سلطة نظام حكم فاسد في دولة قهرية ومتخلفة، وقد اعتبرها مشاركة مع الأعداء الخارجيين في اطلاق نار الموت على هذا التماوت المصابة به أمة بأكملها، لم تتمكن من النهضة، ولم تتمكن من اللحاق بركب التحضر الانساني. يريد أن يُعرّف جمهوره، كيف حصل ذلك، ولماذا، وبمن استعانت هذه السلطة حتى تمكنت من قهر وإفقار البلاد والعباد؟

أراد أن يدلّنا على مواطن الضعف وهشاشة البنية المجتمعية التي قبلت الهزيمة من دون مقاومة، أراد باختصار أن يغمر السلطة – الجثة بأسئلة كثيرة حتّى يؤذن بدفنها تحت الثرى والتخلّص من رائحتها النتنة، ولكن قبل أن تدفن لابد من أن تزكم أنوف الشهود، ليدركوا أية مآس مخزية يتعايشون معها، أراد أن يجعلهم يتحسّسون أمكنتهم التي وصلوا إليها عند حافة الخطر، أرادهم أن ينتفضوا ليتمكنوا من الحياة، إن هم أرادوها، وبحجم هذه الأهداف التي راهن ونوس على تحقيقها لايمكنه إلّا البحث عن تقنيات جديدة ومن أهمها السرد الذي وسّع من دائرة فعله واستخدم الكثير من أساليبه بنجاح.

الحكاية Story والفجوات

تقوم الحكاية **بالمنظور الأرسطي** على سرد راوٍ لأحداثها وفق تتالٍ زمنيّ، وهي أحد أساليب التعبير، وتعتبر بمثابة المادة الأولية **للبنية السردية** في النصّ المسرحي، حيث تقدَّم القصة فيه

من خلال تجميع الأفعال وترتيب الأحداث المروية وفق تسلسل منطقي. وتتشكل الحكاية من أحداث حدثت، وعندما تصاغ هذه الأحداث بطريقة ما وتنقل إلى المتلقي يطلق عليها **الموضوع** الذي يتضمن وقائع المسرحية، وتستدعي **الحكاية** وجود **الحبكة** في **المسرح الأرسطي**؛ أمّا في المسرح الملحمي أو مسرح الحياة اليومية فتغيب الحبكة ويتشكّل الفعل الدرامي من أحداث الحكاية مع انفتاح للبداية والنهاية.

إنّ عملية تشكيل أو صياغة الحكاية تستدعي في المسرح نوعاً من البحث والتركيب اللذين يتعلق فعلهما بإكمال ما لا يقوله النصّ المسرحيّ بطبيعته الموجزة، وقد اعتبر **بريخت** أن المتفرج أيضاً يقوم بعملية بناء للحكاية حين يربط ذهنياً بين عناصر **الحكاية** ويُطابقها مع الواقع، وترتبط هذه العملية بإحداث **فجوات** داخل **سرد الحكاية**، وقد يتلمسها المتلقي لدى نصوص ونوس بسهولة في معظم **المواقف التمثيلية** فيها؛ لأن ونوس يدفع باتجاه جعل المتلقي بحالة تساؤل وتيقظ دائمين لحظة تلقيه للنص، وهذا التيقظ والسؤال يضعه على عتبة **اكتشافه وتأويله** لهذه **الفجوات** بما يتناسب مع تصوراته ضمن واقع يعيشه، وحتّى إن واجه **المتلقي** فوضى نتيجة السرد، فهي دعوة له لإعادة بناء العناصر الفوضوية لتضحي متساوقة مع بعضها على ضوء رؤية التلقيات الجديدة. هذا ما هو واضح في نصّ **مسرحية حفلة سمر**، المملوء **بالفجوات** التي تستدعي **الكشف** عنها وتركيب حكاياها من جديد، فتراجع الكاتب عن عرض مسرحية صفير الأرواح استدعت بحث **المتلقي** عن مسوّغات تراجعه، و تصور **المخرج** عن ذات المسرحية تكشف عن زيف وضلال مصالح السلطة السياسية الحاكمة، إنّ المتلقي سيدرك الموقف من هذه السلطة من خلال توجيه المخرج **للشخصيات والأحداث المسرحية** بما يخدم غرض سلطته. كما أنّ بناء تصوّر عن أحداث الزمن الماضي التي يرويها المتفرجون يحتاج من المتلقي إعادة تركيبها من جديد، والمشهد الأخير من المسرحية خير شاهد إذ قالت المرأة لزوجها:

" ما أشدّ خوفك. لست بين الموقوفين على أي حال" وعندما يسألها إن كانت تتمناه بينهم تردّ عليه:

" لن تكون بينهم أبداَ"(49)

فالمتلقي يجب أن يكمل **الحكاية** من خلال محاكمته العقلية، فالرجل خائف، بل جبان في زمنه المعيش، ولأنّه لم يكن باستطاعته أن يكون بين الموقوفين الذين أعلنوا مواقفهم بشجاعة، ولن يكون بينهم وبين أمثالهم مستقبلاً، فامرأته تحتقره ماضياً وحاضراَ ومستقبلاً، وحتّى لا يكون المرء محتقراً من قِبَل امرأته، فعليه ألّا يكون مثيل رجلها غير الفاعل، وعليه أن يبحث عن موقف رجولي في حياته يتناغم مع متطلبات الأنوثة التي تفضي إلى الحب والحرية والكرامة، تّرى ألا

يقتضي هذا العرض للموقف التمثيلي من المتلقي أن يختار بين احتقار امرأته له، أو مسايرة نزوع الأنوثة للثورة وتجاوز الحاضر لديها، وبالتالي اكتساب ودّها واحترامها له؟ هذا اقتراح **لتأويل**، وليس نهائياً، حيث هناك الكثير من احتمالات التأويل التي ترتبط بالمتلقي، وبالظروف الموضوعية والذاتية التي يعيش في كنفها.

هكذا نجد أن ونوس قد اتكأ على نظرية المسرح الملحمي في بناء نصوصه المسرحية، وبالتالي فالحكاية هي المكون الأساسي في نصوصه التي قدمها خلال مرحلة التسييس والتراث من رحلته الإبداعية، الحكاية التي يغيب فيها **الحدث** المتصاعد وبالتالي **الحبكة**، حتى تبدو أحداث المسرحية سرداً لمساراتها المتعددة، كما تُقدَّم على شكل مراحل متتالية و كل مرحلة هي **مقطع** مستقل، وهي لا تكتمل إلاّ بتفاعل متلقٍ لها.

إنّ تشكيل الحكاية لدى مسرحيات ونوس يتمّ منذ البداية في نصّ مفتوح ليستكمل من متلق له، ولاينغلق في نهايته حيث تبدأ فعالية المتلقي العملية مع نهاية العرض. ومن خلال هذا الربط بين الحكاية والفعل الدرامي والموضوع بنى ونوس الشخصيات ورسم علاقاتها مع بعضها البعض في بنية المسرحية ومع المجتمع والتاريخ وفق صيرورة **جدلية التداخل** بين البعد الاجتماعي أو الواقع المعيش وبين البعد المسرحي أو المسرحية.

السؤال السردي:

يقوم السؤال عند ونوس تبعاً لـ**إدارة السرد** غالباً، وليس لإدارة الحوار ومن الأمثلة الواضحة في مسرحية **حفلة سمر** عندما سأل متفرج :

"وما خبر مدرس الجغرافيا؟ "[50] فالسؤال حفّز العجوز ليقدّم قصة أستاذ الجغرافيا فيسرد عليهم:

"... من النادر أن نلتقي من يهتم بالجغرافيا. للتاريخ أسياده ومفكروه ..." [51] إلى أن يتفاعل معه المتفرجون ويستمر في سرديته ثمّ يسأل عبد الرحمن:

"هل تعرف شيئاً مما يقال؟"[52] فيجيب أبو فرج بما يخدم البنية السردية للمسرحية الهادفة إلى الكشف عن ملامح الشخصيات التي تسميها في زمن الهزيمة، والتي تجعل من هؤلاء الفلاحين غير عارفين بالذي يجري غير الوقائع المباشرة لحياتهم:

"لا والله..هي ورقة وتمزق. أما نحن فمسكننا الخيام. نجوع. ونمرض. وفوق ذلك لوم اللائمين"[53]

كما استخدم صيغة الأمر في بنية السؤال الذي يأخذ طابع التحقيق الصحفي، فالأسئلة تثير رغبة المتحاورين في قول ما يعبّر عن أحوالهم، ومن الشواهد **الحوار** الذي يرد بين حرفوش وحنظلة في بداية مسرحية رحلة حنظلة: "الاسم؟ حنظلة ..." ثمّ سؤال حرفوش، المبدأ؟ بينك وبين

الجار سمك جدار" (54) ونهايتها: " المبدأ؟ يجيب حنظلة" كل ما حولي يعنيني لأنّه فيه مصيري"...[55] وأحياناً استخدم السؤال كتقدمة للانتقال إلى موضوع آخر كما في سهرة مع أبي خليل القباني عندما ردّ القباني على محمد فتح الله:"يا عيب الشوم يا سيد محمد.. أتسمي **المرسح** ماخوراً؟ ...ستأتي الأيام وتكشف قيمة ما نفعل.. يالله يا إخوان .. قبل متابعة الرواية.. أسمعوا ضيوفنا أغنية التصافي والوئام."[56] وأيضاً في ذات المسرحية شاهد آخر عندما يسأل المنادي "ولكن على أيّ والٍ يعتمد القباني؟" [57] وعندما تبدأ الممثلة بالإخبار عن عزل الوالي مدحت باشا، يخرج الممثل .. الجميع يشيعونه بحزن، ويخلو القسم الأمامي من المسرح، المنادي يزيح الستارة ويبدأ مشهد غانم وقوت في بيت فاخر الريش.

المستويات الأخرى من وسائط التعبير اللغوي المستخدمة في نصوص ونوس فيها غنىً وشيوع الجدل بين قوى مجتمعية تعبّر عنها شخصيات وتكشف عن مصالح متناقضة فيما بينها، وتدلّل على جهد مبذول في امتلاكه الأدوات اللغوية اللازمة للتواصل مع الجمهور من خلال التفاعل بين الخشبة والصالة، ومن أهم هذه الوسائط التي استخدمها ونوس الحوارات التي تحمل رؤى ومواقف إزاء قضايا يعبّر عنها شخوص مسرحياته من دون مواربة.

الإيقاع Rythm :

الإيقاع لغويّاً يعني الضربات المنتظمة، وفي المسرح يحدّد مسار **الحكاية**، وتأثيره مباشر في الإيحاء بالزمن، كما يلعب دوراً مؤثراً في شكل تلقي **العرض** المسرحي والانطباع الذي يتشكّل عند **المتفرج**.

إنّ ونّوس اهتم بجانب الإيقاع في الحوار، وقد ورد في مسرحياته ملاحظات لكيفية تقديم المواقف التمثيلية التي تحتاج لتغيّر من نمطية الحوار المستخدم ليخلق لدى المتلقي إحساساً بمرور الزمن ومنها: "الفقرات القادمة تتحول أكثر جماعية، وتتابعها إيقاعيّ"[58] لتمنح الجمهور رتابة في إحساسهم بالزمن. وأيضاً اقترح أن يُمنَح **الحوار** تسارعاً بعد نمطيته السائدة في موقف تمثيلي آخر، ليتفاعل الجمهور معه بشكّل مكثّف، وبما يشبه الصدمة فيوجّه: " ...الحوار سريع ومتسلسل .. ومباغتة المتفرجين عنيفة "[59] وذلك ليندفع الزمن سريعاً وتّتابع لحظاته كأنها تهرب من متلقيها. وفي سياق آخر يقترح ونوس أن تتمّ حركة غريزية لممثلين مندفعين من بين الجمهور مترافقاً مع أصوات حيث ورد: "ينساق عدد من المتفرجين على الخشبة وفي الصالة بعفوية وبما يشبه الغريزة ليشكلوا مجموعة صوتية واحدة"[60] وذلك ليضفي على حركة الممثلين العفوية قدراً من تناغم إيقاعها الجماعي والسريع مع الصوت المتعاظم الصادر عن الجماعة.

في **الحوار المسرحي** يتولّد **الإيقاع** من طول الجمل الحوارية أو قصرها، وونوس استخدم كلا النوعين من الجمل حسب الوظيفة التي يستوجبها الحوار والذي يكشف عن مواقف الشخصيات التي تجسّد فعلاً مسرحياً يتمخض عنه موقفاً اجتماعياً أو سياسياً أو جمالياً، وهذا ما نجده في مسرحية الفيل ياملك الزمان حيث استخدامه للجمل القصيرة على ألسنة أفراد الجماعة الذين يعبّرون بحوارهم عن مصائب تأتيهم من قبل فيل الملك والشاهد:" ... ماذا تنتظر؟ طفل ليّن العود، يدوسه الفيل، فيل ضخم كفيل الملك، يالطيف،..."[61] أو عندما نرى الجماعة تعبّر عن أحوالهم التي لا تطاق، ولا تحتمل إذ نجد جمل الحوار قصيرة وسريعة أيضاً وذلك:" فقر وعذاب، مظالم وأعمال سخرة، الله يبصر، أوبئة ومجاعات، ربكم بصير،..."[62] يلاحظ أن استخدام المقاطع القصيرة أوحى للمتلقي بتسارع وتواترٍ في **زمن إيقاع الحوار**، وأكسبه قدرة لاستيعاب ما يطرح عليه من وصف أو رؤى بسرعة ويسر.

أما مقاطع الحوار التي يستخدمها **الراوي او الحكواتي** فهي طويلة، لتمنح المتلقي فرصة للتفكير فيما يُحكى له ببطء نسبي، والشاهد هو:" ...اشحذ موسك أيّها الحلاق. اشحذه حتّى يصبح كالومض البراق.. الرأس الذي ستجزّ شعره له في هذا الزمن المضطرب دوره..."[63] **فالحوار** المؤلف من مقاطع طويلة يشكل ايقاعاً هادئاً، ومتباطئاً ليشكل دعوة للمتلقي حتّى يتأمل الدور المعروض أمامه على خشبة المسرح، ويستدعيه للتأمل بمصيره الفردي ضمن الجماعة.

إنّ الحوار الموجز والمكثف الذي استخدمه ونوس في مسرحياته لا تَصنَّع فيه أو افتعال وشواهده في استخدامه للامثال الشعبية. وأيضاً أجاد في استخدام المقاطع الطويلة في الحوار حيث سمحت له بالتمهيد لتقطيع النص المسرحي لمشاهد أو **لوحات مستقلة** عن بعضها البعض نسبياً.

الحوار: Dialoge

الحوار في المسرح شكل من أشكال **الخطاب**، وهو دلالي ووظيفته إبلاغية، كما أنّه يمثّل صيغة ملائمة للتعبير عن **الشخصية** وهو الأكثر مشابهة للواقع من بقية الخطاب المسرحي الأخرى مثل المونولوغ والحوار الجانبي والتوجّه للجمهور والأناشيد.

وإن كنا قد تحدثنا عن صيغة السؤال و طبيعة الايقاع لدى ونوس كشواهد على كيفية إدارة الحوار في نصوصه، فلابد من إلقاء الضوء على كيفية استخدام ونوس للحوارات بشكل عام التي بدت متنوعة ومكشوفة، لا مواربة فيها، فتوزيع الحوار على بيئات مختلفة، وعلى ألسنة شخوص متنوعي الانتماءات، ومختلفي المواقف من الأحداث الجارية، أغنى معانيه ووسّع كثيراً في مقولاته، وكشف عن طاقات الكاتب في توظيف رؤاه على الصعيد السياسي والفني، هذه الرؤى التي تعتبر

المتلقي هو أهم ما في التجربة الإبداعية، حيث أشركه في الحوار وفي إنتاج العرض المسرحي ليتحوّل النصّ إلى قيمة جمالية لحظة تفاعل المتلقي معه؛ وهذا الغنى والتنوع والتكثيف في مضامين الحوار في نصوص ونوس دفعه لاعتماد القالب السردي كركيزة للحوار، ولذلك نجد كيف غلب السرد على مسرحيات ونوس من خلال الحكواتي الذي يقصّ على متفرجين حكاية من الماضي متضمنة حوارات بمستويات متعددة، كما في مسرحية رأس المملوك جابر، أو الراوي الذي يوجّه أحداث المسرحية كما في رحلة حنظلة أو من خلال تداعي الذكريات على ألسنة الشخوص المتحاورين كما في مسرحية حفلة سمر، إنّ القالب السردي الذي استخدمه ونوس في نصوصه المدروسةيستدعي منه أسلوب **الحوار الخارجي** الذي لا يستقيم إلّا باستعمال الفعل الماضي المتعلق بمقول القول، والمثال في توضيح الحوار الخارجي عند ونوس السرديات المستقلة عن سياق النص، "سردية أستاذ الجغرافيا في حفلة سمر"[64] و"سردية حرفوش التي تناولت التناقض بين رؤية كلّ من أبيه وأمّه للحياة في مسرحية رحلة حنظلة" [65] وأيضاً الاعتماد على الحكواتي أو الراوي كتقنية مسرحية بشكل عام استلزم من ونوس أسلوب الحوار الخارجي بالضرورة؛ وعلى العكس فإنّ ونوس استخدم أيضاً **الحوار الداخلي** الذي يفسح المجال لإبراز الهواجس الذاتية والخواطر، والانفعالات النفسية الصادرة عن ساحة اللاشعور أو اللاوعي للشخصية، وكثيرة هي الشواهد على تدخل ونوس في شرح هذه الأحوال للشخصيات المعبرة عن هواجسها عن طريق **المونولوج** الذي يجعل الشخصية تحاور ذاتها على شكل **مناجاة**، ومثالها في **مسرحية الملك هو الملك** هندما نجد الملك بعد أن فقد سلطته وقد تحوّل إلى مجنون يقفز أمام الملكة، وهو يعوي، أو مناجاة حنظلة لنفسه متسائلاً عن أسباب ما يحصل له من مآس في **رحلة حنظلة**، أو استغراق المملوك جابر في البحث عن وسيلة يخرج بها رسالة الوزير في مسرحية **مغامرة رأس المملوك جابر**.

كما أنّ ونوس تمكّن من خلق التواصل بين متحاورين يتحدثان عن موضوع واحد ليبدو الموقف مناجاة، كما ورد في مسرحية حفلة سمر، وتحديداً الحوار المنشأ بين عبد الرحمن وأبي فرج عندما اعتليا خشبة المسرح حيث بلغ الانسجام بينهما إلى درجة بدا حوارهما وكأنّه اقتسام لمونولوغ مشترك وطويل.

إنّ ونوس أراد من الحوار في نصوصه أن يؤدي فعلاً وتأثيراً على المتلقين، لا أن يبقى مجرد قول لتوصيل معلومات، أراد أن يتجسد حوار شخوص مسرحياته الطامحة للتغيير والثورة سلوكاً دائماً مع المتلقين المشاركين بحوارات المسرحية.

الإيماء Mime– Pantomime:

ويقصد به التمثيل الصامت البعيد عن الكلام، والذي يستند في دلالته على الحركة وتعابير الوجه والإيماءة ووضعية الجسد.

لقد اهتم ونوس بلغة الجسد والتكوين الحركي في مواقف تمثيلية عديدة، وقد جسّد **الإيقاع** المطلوب في بعض نصوصه المسرحية من خلال **الإيماء** ومن شواهده، الحلاق، الذي حضر لحلاقة رأس المملوك جابر، ومعه صبيانه فبدوا أمام الوزير على الشكل التالي: "... وبين الفينة والفينة لا ينسون أن ينحنوا باتساق وبشكل احتفالي عندما يصلون إلى حيث يقف الوزير وجابر.."[66] وأيضاً يستمر **التمثيل الإيمائي الصامت** في موقف حلاقة الشعر حيث يتجمد سير أحداث المسرحية مع طقوسية في المشهد تجعل المتلقي يندمج مع هذا الموقف وفقاً لمبدأ **الإيهام**، وقد يكون هذا الموقف مقصوداً من ونوس ليجعل المتلقي بعيداً عن الاسترسال والتفاعل مع الأحداث. وأيضاً موقف إيمائي عندما وصف الحكواتي عبور جابر للفيافي والقفار، ينطلق سريعاً كالسهم، قاصداً بلاد العجم، فيقول الحكواتي: "يظهر جابر.. يمثّل إيمائياً وصف الحكواتي لسفره عبر القفار. يصاحب **الإيماء** صوت خبب الجواد "[67] إنّ مواقف الإيماء التي استخدمها ونوس في مسرحياته حدّدت مساراً خاصّاً في سياق الأحداث، ففي المواقف الإيمائية السابقة كان يهيئ لها بوقف أو بتغيير ما لحالة الدور التمثيلي السابق لها، بحيث تلفت انتباه الجمهور، ثم يتبعها فراغ جديد للفت الانتباه من جديد.

السجع Jingles:

كما نلاحظ أن ونوس استخدم **أسلوب السجع**، وذلك في مسرحية **القباني**، والشاهد عليه:

"...من يدخل مسرحنا يغنم/ ومن يتردد يندم/

سهرتنا فيها عبرة/ فيها متعة"[68] وأيضاً:

"عمرت الديار/ ولألأت الأنوار"[69].

استخدام الضمائر Pronouns :

الضمير يمثّل جزءاً أساسياً من البنية اللّغوية، وكما هو معروف، تقسم **الضمائر** في العربية لثلاثة أنواع بحسب مقام الكلام ومقاله وهي: ضمائر **المتكلم** التي تستخدم غالباً في لغة الشعر أو السيرة الذاتية. وضمائر **المخاطبة** التي تنحاز إلى دائرة المسرحية وتفيد في الحوار، وغالباً مايستخدم هذا الضمير في مواقع التوتر والتصادم بين شخصيات أو بين أحداث ومواقف، ومثاله:

" إذا هبط عليكم ليل ثقيل وملئ بالويل. لاتنسوا أنكم قلتم يوماً فخار يكسر بعضه ومن يتزوج أمنا ننناديه عمنا.. من ليل بغداد العميق نحدثكم من ليل الويل والموت والجثث نحدثكم "[70] نلاحظ تدفقاً تواترياً بين موقفين يعبّران عن تصادم بين إرادة المقاومة ومواقف العجز الذي يتصف به أهل الزمان الذين يتفرجون على أحداث سقوط بغداد.

أمّا ضمائر **الغائب** غالباً ما تُسرد الحكاية بها، حيث تفتح دائرة الحدث حول الزمن الماضي، ويتيح للسرد حركة زمنية باتجاهات متعددة، كما أن **أبنية الحكي** في الثقافة العربية وفيرة وهي تستدعي ضمير الغائب، ولأنّ ونوس اعتمد السرد في بناء نصوصه مرتكزاً على وجود راوٍ فقد استخدم الضمائر الغائبة المقترنة بالفعل الماضي لاسيما فعل "كان" الذي لاتخلو صفحة في مسرحياته منه، و بشكل عام، فقد استعمل ونوس فعل "مقول القول" بكثرة أيضاً، ويلاحظ أنه عند احتياج بنية النص للتعبير عن الواقع الراهن فقد تمّ استدعاء "الآن" الذي ساعد ونوس في الانتقال من زمن ماضٍ لآخر راهن والاستقرار فيه استقراراً ممتداّ أو مؤقتاّ. **ومسرحية القباني** مثال لاستخدام صيغة الماضي بكثرة لأن ونوس حرص على توثيق أحداث وقعت بالفعل فاحتاج إلى الشرح والتعليق، لاسيما مع الراوي الذي كان يعلّق ويشرح لجمهور الراهن ملابسات الأحداث التي يشاهدونها مستخدماً ضمير المخاطب الذي يسمح بتواجد المفارقات المنتشرة في البنية اللغوية للمسرحية.

لقد احتاج مسرح ونوس في هذه المرحلة للوضوح في قول ما يريد أن يقوله، وإبراز المفارقات في المواقف وبين الشخوص وأيضاً ليحقق التعليم والتوجيه، كما احتاج أيضاً للاستعانة باستحضار موضوعات من **التراث** الغني بأبنية السرد والحكي، لذلك كانت البنية اللغوية لنصوصه سرديّة، وكما ذكرنا فقد لجأ لضمير الغائب المناسب لسرد الأحداث المستمدّة من حكايات الماضي، ومستدعياً مشاكل الحاضر ليتعامل معها وفق رؤاه، من دون حاجته **للّغة التخييل** المستخدمة في الشعر، إلّا في ضرورات الكشف عن انفعالات الذات لدى الشخصيات النفسية والعقلية فقد استخدم ضمائر المتكلم، وإن كانت قليلة نسبيا في الأبنية اللغوية لمسرحياته، وللتعبير عن الزمن الماضي استخدم الراوي أو الحكواتي بالضرورة ، ومن أمثلته الكثيرة جداً:

" قال الراوي: كان في قديم الزمان وسالف ..." وأيضاً:

" وقاد الوزير مملوكه، ... "[71] وبوجهة أخرى فمن شواهد استخدامه لضمير المتكلم للتعبير عن الانفعالات الذاتية النفسية على لسان حنظلة:

" سأرحل فوراً.. آه.. كأنّ بي دواراً، الاضطراب يشوّش رأسي، والفزع يخضّ معدتي، وبالتأكيد لن أستطيع الاحتمال طويلاً"[72]، ومن أمثلة ضمير المخاطب الدال على الزمن الحاضر في مسرحية

القباني: "وهكذا كان الحال ياسادة ياكرام منذ مائة عام في أول مسرح أنشأه **الشيخ أحمد ابو خليل القباني** لم يكن يدفع إلا المساكين ومتوسطو الحال .. الأغنياء والأعيان يدخلون بالمجان.."

وعلى كلّ الأحوال فقد تنقل ونوس في سرد أحداث مسرحياته بين الضمائر الثلاثة، واستتبعها تنقلاً بين الأزمنة الماضية والحاضرة والمستقبل، وبذلك حفظ للسرد توتره وعدم استقراره على حال معين.

غياب الأزمة Crisis في النصوص:

وإذا انتقلنا إلى مستوى آخر من مستويات **السرد** الذي استخدمه ونوس في مسرحياته، والمتعلق بكيفية تشييده للبنية السردية داخل النص، فإننا نجد أنّه استخدم تقنيات تيارات **المسرح الطليعي** حيث تغيب **الأزمة** نهائياً في النصّ المسرحيّ، وقد ورد في المعجم المسرحي عن تغييب الأزمة: "تكون الأزمة مستمرة من البداية حتّى النهاية بعيداً عن أيّ تصاعد درامي بسبب البنية المبعثرة على شكل لوحات"[73]، وذلك بشكل مغاير للأزمة في المسرح الدرامي (الأرسطي) التي تسبق **الذروة**، وتهيّئ **للعقدة** التي تفضي **بالصراع** إلى **الخاتمة**.

إن مسرحيات ونوس في المرحلة التي تناولتها الدراسة تشير إلى أن **الأزمة** فيها تتصف **بالديمومة** والاستمرار من بداية النص وحتى نهايته، فلا **تصاعد درامي** في الحدث، ولا يوجد مقدمات توصلنا إلى ذروة فخاتمة، فالأزمة نشهدها واضحة منذ بداية المشهد الأول، ففي **حفلة سمر** مثلاً، إعلان عن الأزمة التي تعالجها المسرحية، ويستشعرها المتلقي منذ بداية المسرحية فقد ورد في نصّها: "الصالة مضاءة، المسرح مضاء، أيضاً وبلا ستارة، تتدلى في مقدمته لوحة سوداء كتب عليها: " في تمام الساعة التاسعة إلّا ربعاً من صباح الخامس من حزيران عام 1967، شنّت إسرائيل ...هجوماً صاعقاً على الدول العربية..."(74) وكلّ المواقف والمشاهد التالية وحتى النهاية تتفاعل مع أزمة هزيمة 5 حزيران وتبين أسبابها ونتائجها التي أشار إليها الكاتب في اللوحة التي وضعها في مقدمة خشبة المسرح بمواجهة الجمهور؛ وفي مسرحية **رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة**، أيضاً أُعلن عن **الأزمة** في اللحظات الأولى للعرض المسرحي، فقد قام حرفوش بالتعريف بحنظلة الذي تتجلى الأزمة بقناعاته وسلوكه الحياتي المتسم بالغفلة والسلبية، حيث لا وجود لستارة على واجهة خشبة المسرح، بل يواجه المتلقي مباشرة فعل المسرحة الدّال على الأزمة، والتي يكشفها للمتلقي الراوي حرفوش عندما يستجوب حنظلة فيكون ردّه: "حنظلة الحنظلي، لا يعرف تاريخ ميلاده، بلا ضنى، ويقطن في الدرويشية. شعاره في الحياة، امش الحيط الحيط وقل يارب السترة، ..." (75)؛ وفي **الفيل ياملك الزمان**، يستهلّ المتلقي المسرحية، **بأزمة** تجلت بفيل الملك

الذي يعتدي على الناس وممتلكاتهم، وتدوم حتى النهاية، عبر تقديمه لأربعة لوحات تضيء للمتلقي حيثيات الأزمة وانعكاسها على حياة سكان المدينة، ودفعهم للتفكير بكيفية الخروج من أزماتهم التي يتعايشون معها من دون السعي والعمل على حلّها، وأيضا في **مغامرة رأس المملوك جابر**، التي اعتمدت تداخل الحكايات، والتي تسلتزم استمرار أزماتها متجاورة مع بعضها البعض الآخر منذ بداية العرض المسرحي وحتى نهايته، وأيضاً كما في سهرة مع أبي خليل القباني الذي استعان لتوضيح الأزمة بالوثائق التاريخية، وأيضاً تتبع الأحداث لمسرحية **الملك هو الملك**، يوصل إلى اشتغال ونوس على ديمومة الأزمة وإبراز هشاشة السلطة السياسية أمام الفاعل الحقيقي المتمثل بالتاجر ورجل الدين، اللذان يحركّان السياسات وفقاً لمصالح الطبقة الاجتماعية التي ينتمون إليها، وثمّة دربٌ موازية لهما، سار عليه زاهد وعبيد الراويان اللذان يقودا اللعبة المسرحية، ولا تتكشف أزمتها إلّا من خلال نقضهما للسلطة و مناهضتها، حيث تستمر الأزمة حتى النهاية والتي تضع المتلقي وسط الأزمة المتمثلة بسلطة هشّة، والفاعل بها هو التاجر وليس شكل السلطة. والنتيجة إن **الأزمة** في كلّ نصوص ونوس المدروسة هنا تستمر منذ البداية وحتى نهاية المسرحية من دون تصاعد في الفعل الدرامي، والحبكة مختفية، ولا وجود لمقدمات أو أزمة أو **خاتمة** فيها.

الشخصية: Character

وتستخدم بالعربية أحياناً (كاراكتر)، و الشخصية كائن يخلقه المبدع بالاعتماد على ملكة الخيال الشعرية، يؤدي فعلاً أو وظيفة معينة في أحداث النص الإبداعي، و في المسرح فـ"**الشخصية المسرحية** ترتقي داخل العمل المسرحي لتمثل حيّزاً من عناصر الإبداع"[76] و تعبّر عن ذاتها بالحركة والحوار والمونولوغ من دون وسيط، ويتبلور دورها من خلال التقنيات الفنية الموظّفة لها من قبل كاتب النصّ المسرحي، والذي يتوجب عليه أن يوائم بينها وبين صفاتها الفطرية، وأنّ يجعل من سلوكها مطابقاً لما تتفوه به، و تتحلى بالتناسق في بنائها، وألّا يتغير سلوكها إزاء قضية ما إلّا إذا تغيرت الظروف المحيطة بها. وبمعنى آخر فخلق الشخصية المسرحية يستدعي من الكاتب الالتزام بأربع صفات: **النبل** ليؤدي إلى الإعجاب، و**التماسك** الذي يقتضي عدم التغيّر من دون مبرر منطقي، و**توافق** صفاتها مع خلقها، و**التشابه** بين الممثل وبين الأصل، وهذا ما اشترطه المسرح الأرسطي في بناء الشخصية، ويتقاطع **بريخت** مع **أرسطو** (384 – 322 ق.م) في فهمه لفعل الشخصية الذي يجب أن يتطابق مع صفاتها، بحيث يُظهر بريخت تطابق سلوك الشخصية مع صفاتها من خلال توافق الرؤى المعروضة مع الفعل الدرامي

ضمن البيئة الموصوفة، وبذلك تتحدد نوعية الشخصية لديه، ويتمّ التعرّف على صفاتها من خلال أفعالها ضمن المواقف الدرامية الصراعية في النصّ المسرحيّ، كما أنّ بريخت يربط بين خصائص الشخصية المميزة وردود أفعالها اتجاه الأحداث المستوعبة في بيئتها الاجتماعية بحيث تكشف تصرف فرد ممثل لفئة أو مجموعة لها تصرفها الاجتماعي الخاص بها من خلال الوضعيات التي تتخذها الشخصية والتي أطلق عليها **الغستوس** بمعنى الفعل أو اللفتة، " **فالغستوس** فعل يُظهر تصرّف الشخصية ضمن الممارسة الاجتماعية "[77]

وونوس لم يخرج عن صفات **الشخصية** المذكورة أعلاه حين شيّد شخوص مسرحياته، بل إنّ العلاقة الجدلية بين فعل الشخصية والصفات التي تحملها، عنده، حدّدت نوعية وطبيعة الشخصيات التي اشتغل على خلقها في مسرحياته والتي ساد في سلوكها منطق التداعي والتلقائية هذا المنطق الذي أدّى إلى توجّه الأحداث باتجاهات متعددة تاركاً فجوات ارتبطت بالمكان أو بالزمان، ولم تكن هذه الفجوات عشوائية بل لإعلاء درجة التلقي التي تحصل عندما يملأها المتلقي بإدراكه وحركته بين البنية السطحية للنصّ وبنيته العميقة، بحيث يتمكن من رؤية العرض في كليته، وليس من شكّ أن وجود متلق ذكي وتنفيذي قادر على إعطاء الشخصية أبعاداً جديدة خاصة من خياله ومعارفه ضروري في مثل هذه الحالة، ليتكوّن فعل تكامليّ في بنية النصّ وعامل محفّز لتأمل المتلقي في فعاليته المأمولة.

ولتحقيق ربط الاتجاهات المتعددة في بنية النصّ اعتمد ونوس في بناء شخوص مسرحياته المدروسة على تفكيك فعلها، وتفكيك العلاقات التي تربطها بمحيطها وخير شاهد هو تحوّل **شخصية حنظلة** المستمر بعد تفكيك علاقتها مع محيطها ورسم ملامح فعلها السلبي والمغفل، وما تلقاه من الإهانات ولكن، بنفس الآن، كانت تنبني شخصية حنظلة من خلال مواكبتها للكشف عن أسباب مايجري له، وأيضاً مواكبة المتلقي الذي يكتشف أسباب المآسي التي يعيشها، والتي يتّحد بها مع حنظلة وفي حصوله على فعالية الشكّ والسؤال والمعرفة وبالتالي إبداء استعداده للتغيير والثورة؛ ومثال آخر عن بتاء الشخصية لجى ونوس التحوّل في **شخصية المملوك جابر**المتغيّرة تبعاً لشرط وجودها الاجتماعي، ولاستعداده الدخول في انتهازية تتمثّل في السعيّ للخلاص الفردي بمعزل عن الهمّ الجماعي والذي أودى برأسه في النهاية.

ولأنّ ونوس ينطلق من هدم الفكر السائد، والدعوة إلى فكر جديد، فإنّه توجّه بخطابه للفقراء، واعتبر أنّ المسرح القديم يمثل ترفيهاً للطبقات الأرستقراطية، ولذلك لجأ إلى **المسرح الملحمي** في فهمه **للشخصية** التي تقوم على رفض **مفهوم البطل** المنفرد لذاته، حسب المسرح الأرسطي، البطل الذي يسقط بعد تمرده وخروجه عن العقائد السائدة، هذا السقوط الذي يستدعي

تعاطف المتلقين معه فيتوحدون مع الفاجعة التي وقع بها هذا البطل ويقعون في حالة إيهام تجعلهم مخدّرين وخائفين من الخروج عن المألوف حتى لا يسقطوا إلى الهاوية كما سقط البطل، وبذلك يكون **المسرح الارسطي** قد أدخل المتلقي في عملية **التطهير** ليمنع نزوعه للخروج عن القيم السائدة وإبعاده عن فعل الثورة على النظام العام والأوضاع القائمة.

إن ونوس اختار شخوص مسرحياته من البسطاء والعامة تماشياً مع رؤاه الفكرية المنحازة للفقراء ابتداء من الفلاحين والمتفرجين الذين احتلوا خشبة المسرح في **حفلة سمر**، وبسطاء الناس الذين يلاقون تعديات فيل الملك من دون قدرة على الرد في **الفيل ياملك الزمان**، والتاجر المفلس الحالم بالملك وتابعه **عرقوب** في **الملك هو الملك**، **والمملوك جابر** الطامح للزواج من **زمرد** الخادمة مع ثروة بسيطة، وشخصيات بسيطة تبحث عن السترة، و**حنظلة** الشخصية الرثّة التي تستوعب معالم الظلم وأسبابه مع تقدّم أحداث المسرحية، والشاهد على بساطة الشخوص التي عالجها ونوس هو تكراره، في معظم مسرحياته المدروسة هنا، بعدم تسميتهم بأسماء محددة بل كان يمنحهم أرقاماً للدلالة على عدم اهميتهم وعدم فعاليتهم على الصعيد المجتمعي؛ باستثناء شخصية **أبي خليل القباني** في مسرحية سهرة مع أبي خليل حيث تمثّل مفهوم **البطل** بالمعنى الأرسطي، بحيث يندمج المتفرج مع **فعل شخصية البطل**، وقد يدخل في حالة إيهام معها، ويعود السبب أن ونوس يرى ذاته باعثاً جديداً للمسرح التوعوي الذي بدأه القباني، بل متماهياً مع شخصية القباني، وبالتالي قدّمه كنموذج **التنويري** الذي واجه رجعية دمشق ومتنفذيها وشيوخها بجسارة وبطولة كما يطمح لذاته أن تكون ساعية على درب التنوير بمواجهة القهر والتخلف السائدان. لقد سعى ونوس لتغيير قيم وأفكار وسلوك تعيق حركة تقدم الناس وحريتهم، بمعارضته **للإيديولوجيا** السائدة في الفترة التي أنتج بها نصوصه المسرحية، كما فعل القباني بوجه عام، هذه المفاهيم المتخلّفة التي كانت زمن القباني، والتي لازال فعلها ماثلاً وحاضراً في زمن ونوس الذي أنتج مسرحياته فيه، والتي كانت أسباباً جوهريةً ورئيسيةً في حصول **هزيمة 5 حزيران**، استدعى منه الدعوة لفكر جديد يقوم على أساس هدم كل المعايير الاجتماعية والجمالية والفنية واستبدالها بقيم جديدة تؤسس لبناء مجتمع جديد.

وبالنتيجة فإنّ دوافع الشخصيات لدى مسرحيات ونوس ترتبط بالصراع الاجتماعي بين ممثلي التقدم وممثلي التخلف و بالصراع السياسي للشعب المغيّب والبائس مع سلطة نظام الحكم. ومن هنا لم يبنِ ونوس نصّه المسرحي على مبدأ تعاطف المتلقي واندماجه وتوحده مع دور البطل في المسرحية في معظم مسرحياته في مرحلة التسييس والتراث، بل اشتغل على مشاركة المتلقي في بناء النصّ المسرحي، والذي يجعله متيقظاً لمثالب الواقع، وليدرك ضرورة تغييره.

ومن الجدير بالذكر أن ونوس تناول **الشخصية الكاريكاتيرية** في بعض نصوصه التي تناولتها الدراسة، والتي تبرز مبالغة في سلوك الشخصية حتى تغدو مضحكة، وقد ورد تعريف لها مفاده: "**الكاريكاتيرية** في الشخصيات المسرحية تعني تضخيم وتهويل سلبياتها، لإعادة إظهارها في صورة غريبة من جديد"[78]، ومن أمثلتها شخصية حنظلة عندما يلتقيه حرفوش بعد خروجه من السجن مباشرة، وهو يحاول أن يرتدي ملابسه حيث تمّ وصفه:" ... ينهض حنظلة متلملماً، يبحث عن فردتي حذائه، يجمعها ويحملها تحت إبطه، ينزلق بنطلونه، يصاب بالخجل، ويمدّ يديه بسرعة ليرفعه، وهو يتطلع حوله، الحذاء يتبعثر، يجمعه من جديد، يتأبطه باليد الأخرى، يحاول أن يمسك بنطلونه.."[79]. وأيضاً من المشاهد **الكاريكاتيرية** عشيق زوجته المندس تحت لحاف حنظلة حيث أخرج قدميه من تحت اللحاف ويعلّق ونوس:" القدمان الباديتان تحت اللحاف تتعاركان بحركة خشنة..."[80]

وهكذا نجد أن ونوس تمكّن من خلق شخصيات مسرحياته من الممكن تحويلها إلى عناصر ملموسة على خشبة المسرح، ويمكن تجسيدها بشكل حيّ وفاعل من خلال أداء الممثلين الذين يفترض أن يضفوا أبعاداً جديدة على الشخوص مستمدة من صفاتهم الفردية كبشر آدميين.

تعدّد أدوار الممثلين:

التغريب في التمثيل هو ترك الممثل مسافة بينه وبين الشخصية التي يجسدها تمثيلاً على خشبة المسرح شرط أن لا يتقمصها أو يتماهى معها، بل قيامه بالتوسط لنقل العالم المتخيل الذي كوّنه المؤلف حول الشخصية إلى المجال الواقعي.

إنّ تقنية تعدّد دور الممثل لشخصيات متعددة تحقق **مبدأ التغريب** الذي يقتضي كشف المسرحة، والتذكير المستمر بأنّ ما يتمّ على الخشبة أمام المتفرج هو عرض تمثيليّ، وليس واقعاً وذلك لجعل المتلقي في حالة **تيقظ** دائم، ولينكسر لديه **الإيهام** ويتخلص من المشاركة الوجدانية مع الشخصية، و مجرد معرفة المتفرج أن ما يحصل على المسرح هو **تمثيل** يدفعه باتجاه التفكير بعقله، وليس المشاركة بعواطفه مع الشخصية، لذلك نجد أنّ ونوس في مسرحية مغامرة المملوك جابر يوجّه بأن يلعب ذات الممثلين اللذين قاما **بأدوار**: "الوزير وأميره " و"الخليفة وأخوه عبد الله" و " وملك العجم وابنه قلاوون" من دون استخدام غيرهما من الممثلين، وأيضاً الممثلة التي لعبت **دور** المرأة الثانية في المسرحية هي ذاتها التي لعبت **دور** الزوجة التي تحتضن طفلها، وهي ذاتها التي تمّ الاعتداء عليها بعد دخول جيوش العجم؛ والمثال الآخر في مسرحية القباني: فالمنادي وتابع الولاة يلعب **دوريهما** ممثل واحد، وقاطع التذاكر و محمد العمري أيضاً يقوم بتمثيلهما ممثل

واحد، والشيخ سعيد والعجوز ممثل واحد، وممثل واحد **لدوري** هارون الرشيد وأبي خليل القباني، وممثل واحد **لدوري** جعفر و اسكندر فرح، وأيضاً ظهرة وأبو أحمد الكراكوزاتي أيضاً يلعب دوريهما ممثل واحد.

بهذه التقنية يكون ونوس قد حقق مبدأ التغريب الذي نادى به بريخت بغية بقاء المتلقي يقظاً لما يجري من حواليه.

الأمثولة Parable والمثل الشعبي

الأمثولة هي نوع من القصص تحتوي على حكمة، وقد تكون مقطعاً شعرياً، وتطرح على شكل حكاية لقول حقيقة هامة بشكل غير مباشر، وقد استخدمت تاريخياً لغاية تعليمية، وحققت غايتها في المسرح من خلال رمزيتها، وهذا ما فعله بريخت في **مسرحية دائرة الطباشير القوقازية** التي أعدّها عن قصة صينية.

استخدم ونوس الأمثولات المستقاة من **التراث الشعبي** في مسرحياته للتعبير عن رؤاه إزاء راهن شعبه، ومن الشواهد مسرحيتيه: **الفيل يامللك الزمان، ومغامرة رأس المملوك جابر**، حيث استحضر الحكاية من الماضي وقام بتوضيح الحدث في كلّ منهما كأمثولة وكشكل من الإسقاط التاريخي على الحاضر، وأيضاً نجد شاهداً آخراً لدى ونوس في استخدامه الأمثولة ضمن سياق الأحداث في مسرحية **الملك هو الملك** عندما ذكر زاهد قصة الملك الذي ذبحته رعيته، وبعد أن شعرت بالضيق تقيأته فاستراحت، وذلك بهدف تدعيم الموضوعة الرئيسية في النص المسرحي.

أما **الأمثال** فهي حكم شعبية ترد على شكل جملة موزونة، وتعبّر عن **اللاوعي الجمعي** لدى كل فئات الشعب وعن تجارب الفرد ضمن الجماعة، وقد استخدم ونوس **الأمثال** المتداولة ضمن توجهه في توظيف التراث الشعبي في مسرحياته، وحقّق من خلالها قدراً من تمثّل الثقافة الشعبية، و**للمثل الشعبي** خصائص استنتجتها د. نبيلة إبراهيم وحصرتها فيما يلي:

أولاً: **المثل** خلاصة التجارب ومحصول الخبرة.

ثانياً: **المثل** يحتوي على معنى يصيب التجربة والفكرة في الصميم"[81]

إن ونوس تمكن من منح **المثل الشعبي** طاقة الفعل المعاصر، وكان استخدامه للمثل تلبية لسياق الأحداث في المسرحية حتّى بدا جزءاً منسجماً من نسيج **السرد**، وليس غريباً عنه، ومن الملاحظ أن ونوس أضاء فعل المثل في سياق الأحداث من خلال التكثيف لفكرته توافقاً مع استخدامه في الحياة المعيشة، والأمثلة كثيرة في مسرحيات ونوس، ومن الممكن ذكر استخدامه للمثلين الشعبيين:

"ابعد عن الشرّ وغن لـه" و" اللـي من إيدو أله يزيدو" [82] لندلّل على مدى تكثيفه للموضوعة الرئيسية التي اشتغل عليها في **مسرحية رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة**، وأيضا في **مغامرة رأس المملوك جابر** استخدم: "فخار يكسر بعضه.. ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا.. "[83] تكثيف لموقف أهل بغداد الضعيف والمخزي إلى أن أضحوا غرباء بائسين في وطنهم في **زمن النص**، نتيجة مواقفهم السلبية اتجاه مصيرهم، كما هم أهل الزمان الذي يستقبلون أحداث المسرحية في **زمن المتفرج**.

ومن الجدير بالذكر أن ونوس استخدم المثل ليس كما يستخدم على ألسنة الناس، بل بشكل آخر وذلك ليشكّل فجوة في سياق النص تستدعي من المتلقي التأمل فيها لملئها فيزداد تأثره بالفكرة المبتغاة، ومن الأمثلة على تجديد الشكل مع دلالة المعنى المقصود قول الشرطي لحنظلة: " في السجن لا يوجد أبرياء"[84] فيحيلنا للمثل الشعبي "ياما بروح بالحبوس مظلومين"[85]

وأيضاً في مسرحية **الملك هو الملك** قالت أم عزة لابنتها أن أخاها ساومها على شراء بيتها مقابل فكّ عسرتها: "صار الدم ماء" وأصل المثل هو:"الدم ما بصير مي"[86]، كما استولد ونوس من إحدى الوصايا الطبية الشعبية وهي"درهم وقاية خير من قنطارعلاج" على لسان أحد رجال السلطة الذي هدّد حنظلة بالسجن إذا لم يعمل لمصلحة السلطة استولد التركيب اللغوي: "حبس احترازي خير من مواجهة فتنة"[87] وأيضاً كردّ على المبادئ السلبية التي كان يمشي حنظلة عليها في حياته استولد: "كلّ ما حولي يعنيني لأن فيه مصيري" [88] في نهاية المسرحية.

وبهذا نجد أنّ ونوس كان حريصاً على استخدام كلّ ماهو لصيق بالحياة الشعبية والمتداول بين أبناء الشعب ليتمكن من جذب أكبر عدد من الجمهور لمسرحه، والأمثولة والأمثال خير وسيلة لخلق تفاعل مع جمهور يتلقى تمثيلاً هادفاً ومستخدماً فيه لغة الخطاب المتداولة بين الناس.

الراوي (السارد):

يرتبط مفهوم **الراوي** في الموروث العربي بمستويات متعددة، منذ أن كان هناك رواة للشعر، ورواة للحكايات الشعبية، ثمّ رواة للنصوص الدينية. ثم نجد انتشار ظاهرة الحكواتي كراوٍ للحكايات وموجه للسلوك، ومعلم للجمهور في المقاهي الشعبية على مرّ الأزمنة، وقد استجابت تقنية الحكواتي مع تقنية السرد في المسرح، واستخدمها ونوس في نصوص عديدة وبأشكال متنوعة.

في تقنية السرد في المسرح يكون الراوي داخله عندما يتحول إلى شخصية منتجة للأفعال ومؤثرة بالأحداث، أو يكون خارج السرد ليبق منتجاً للأقوال التي يحكم فيها السيطرة على أبنية السرد ويقود أحداث المسرحية وحركة شخوصها، أو من الممكن أن يتعالى الراوي على المتلقي عندما

يملي عليه تصوّراً فكرياً أو سياسياً وحينها يتوحّد مع مؤلف النص. ويلعب الراوي دوراً فاعلاً في سرد الحكاية، حيث أنّه ينقل رؤى المؤلف إلى المتلقي، كما تلعب شخصيته الدور الموجّه للأحداث في تشكيل النص المسرحي.

إن استحضار ونوس **للتراث** استدعى منه استحضار الراوي لوجوده المكثف في الموروث العربي وحضوره في وجدان الجمهور، كما دفعه لاتباع تقنية **الحكواتي** المستمدة من التراث والمعنية برواية الحكايات الشعبية، كما أنها المعادل **للراوي** في **المسرح الملحمي**.

في تعريف **الحكاية الشعبية** ورد عند نبيلة ابراهيم:

"هي قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهمّ، وأن هذه القصّة يستمتع بروايتها والاستماع إليها إلى درجة أنّه يستقبلها جيلاً بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية" [89] . وفي المرحلة المبحوث عنها لدى ونوس أربع مسرحيات استلهمت **الحكاية الشعبية** وقد وظّفها ونوس بطرق متعددة للتفاعل مع الجمهور. ففي مسرحية **الملك هو الملك** التي استمد حكايتها من **ألف ليلة وليلة** على ما فصّلنا القول فيها في الفصل الأول من هذه الدراسة نجد، بما يخصّ **الراوي**، أن زاهد وعبيد ثوريان قادا **اللعبة** المسرحية وأحداثها وقاما بمهمة **الراوي**، بحيث أن النص منحهما حق التعليق على الأحداث كمنتجين للأقوال من خارج السرد، والمثال هو قراءة زاهد للافتة في بداية كلّ مشهد، ليؤكد قيادته مع عبيد للّعبة، ثمّ نجد تنظيمهما للممثلين على فريقين يقود أحدهما عرقوب ممثل الشعب الذي يستدل عليه من صوته عندما قال: مسموح، وآخر يمثّل السلطة ويقودها السياف الذي يقول: ممنوع. ثمّ نقلهما ونوس لموقع الفعل، كشخصيتين أنتجت أفعالاً ولعبت دوراً في أحداث المسرحية من داخل بنية السرد، إذ يهيئان لتجاوز راهن الاستبداد بظلّ ظروف صعبة بغية الإعلان عن الثورة، ثم يندمجان مع الممثلين في نهاية المسرحية، ويسردا حكاية الملك الذي ذبحه شعبه وأكله من خارج بنية السرد.

في مسرحية **مغامرة رأس المملوك جابر** نجد استخدام ونوس للحكواتي في المقهى الشعبي مختلف عن الملك هو الملك وقد هدف من استخدامه للحكواتي ليكوّن: "...مرآتين متسلسلتين: الأولى هي زبائن المقهى، باعتبارهم مرآة للمشاهدين. والثانية هي مساحة الحكاية باعتبارها مرآة لزبائن المقهى، أو مرآته، أي أنها مرآة خفية للمشاهدين"[90]. في هذه المسرحية نلاحظ أن **ونوس** أعطى **للراوي** دوراً فاعلاً في **بنية** المسرحية فهو **الحكواتي** الذي ينقل أخباراً عن الماضي، وهو الحاضر راهناً في مقهى يتفاعل فيه مع زبائن يعيشون حياة بائسة شبيهة بقصص السابقين الذي يروي عن مآسيهم، وهو موجّه الأحداث لكل مفاصل المسرحية ولكل أفعال شخصياتها، وهو المتعالي على

الجمهور عندما يملي عليهم رؤيته الدافعة لهم للتأمل بواقعهم المأساوي وبمصيرهم الآتي، وربما هنا يمثّل وجهة نظر ونوس بالأحداث المعالجة.

كما أنّه استخدم **المنادي** في مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني، ووالوسيط بين العرض والجمهور **حرفوش** الذي يوجّه الأحداث في مسرحية رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة.

مهمة الراوي عند ونوس هي سرد الأحداث والتعليق عليها والتدخل بمسارها وتوجيه فعل الشخصيات، ثم للراوي **مهمة تعليمية** بنهاية المسرحية، حيث يذكرهم أنّ ما حصل هو تمثيل بغية خلق حالة وعي جديد للجمهور المتواجد في الصالة يستدلّون به على دروب الخلاص من بؤسهم الذي يعيشونه، وتقول خالدة سعيد: "يتوسط الحكواتي مسرحيات سعدالله ونوس بشكل مضمر. فهو ظاهر، ومحور أساسي في الحركة الدرامية في" مغامرة رأس المملوك جابر" وهو مجرد صوت للوعي التاريخي ممثلاً بالمنادي الذي يقوم بدور الحكواتي في **سهرة مع أبي خليل القباني** أو هو قيد البحث في مسرحية **حفلة سمر من اجل 5 حزيران**" [(91)]. كما أنّ وجود **الحكواتي أو الراوي** لأحداث ماضية يساهم في إبعاد المتفرج عن الحدث ويبعده عن التفاعل معه عاطفياً، ويجعل المسافة بينه وبين هذا الحدث كافياً ليستخدم عقله بغية اتخاذ موقف عقلي لا اندماج فيه عاطفياً، أي يحقّق **التغريب**، كما أن التعليق على الأحداث في سيرورتها يمنح **الراوي** قدرة لأن يقوم بوظيفة المعلم أو المدرّب للمشاهدين، ليساعدهم في معرفة أحوالهم، وليدلّهم على درب الخلاص.

بالعودة لمسرحية مغامرة رأس المملوك جابر نجد أنّ سرد الأحداث أضحى ضرورة مع وجود **الحكواتي** المتمكّن من السرد والمعرفة بآن واحد، وهو يمثّل صلة الوصل بين صالة العرض والخشبة، حيث يجلس في مقهى شعبي فيه زبائن، يحكي لهم حكاية، يترافق مع سردها تمثيل الأدوار، من دون إطفاء الأنوار، ومن غير كواليس للمسرح، بل من دون كل ما يستدعي تمثيل **الدور** من ديكور وألبسة و.. حيث يتمّ تمثيل الدور أمام المتفرجين، وبهذا فقد تمكن ونوس من دمج التمثيل مع سرد الحكواتي، وجعله جزءاً من بنية النص المسرحي، ولم يشكّل دور الحكواتي أيّ عبء عليها جرّاء هذا الدمج.

أخيراً وليس آخراً لقد استخدم ونوس تقنية الراوي، كما استخدمها **بريخت** في **المسرح الملحمي** ولكن بقالب عربي مستمد من **التراث الشعبي**.

إضاءة المسرح: Lighting

هذه التقنية الفنية تلعب **دوراً بصرياً** في تنفيذ العرض المسرحي إلى جانب **المؤثرات السمعية**، وقد استخدمت في **المسرح الأرسطي** لإلغاء شعور **المتفرج** بعالم الواقع ودفعه لعالم

الإيهام. كما أنّ **الإضاءة** تلعب دوراً في خلق إحساس **ببيئة المسرح**، تتعلق بأجواء الرعب أو الترقّب أو الحب... أو في المشاركة وتحديد العلاقة بين الخشبة وصالة الجمهور ومنح المشهد المسرحي قدرة للشعور بالحالة الطقسية، وتستخدم أحياناً بدلاً من الستارة.

أمّا بريخت يفضّل الإضاءة الحيادية بغية إبراز التمثيل والمسرحة لكسر الإيهام عند المتلقي، ويعتبر أن الإضاءة المحايدة تلعب دوراً في بناء إحساس المتلقي بالواقع الممثّل أمامه، وفي إدراكه للمسرحة وعناصرها بشكل متساوٍ.

في مسرحيتي **الملك هو الملك والفيل ياملك الزمان** استخدم ونوس **الإضاءة** و **الإظلام** للفصل بين المشاهد أو اللوحات، بحيث يبرز من خلالها انتهاء مشهد وبداية آخر.

في مسرحية **مغامرة رأس المملوك جابر** اقتصد ونوس باستخدامه لتقنية الإضاءة، ولكنه عندما استدعى الموقف إبراز دور رأس جابر في حيلته التي قدّم بموجبها رأسه للسلطة مراهناً على انتهازيته في الوصول للغنى والارتقاء على السلم الاجتماعي وحصوله على فتاته، يُلاحظ كيف سلّط ونوس تقنية الإضاءة على الموقف التمثيلي لتأكيد الفعل ولأهمية الحدث حيث:

" يخفت الضوء في القاعة، بينما يشتد على الكرسي التي يجلس عليها الحكواتي. سيتمّ المنظر على شكل تمثيل إيمائي وطقسي، فالحركات ذات إيقاع بطئ..." [92] ثم في موقع آخر نشهد على: " تسقط حزمة ضوء على رأس جابر، فينبثق منه لمعان" [93]

في **مسرحية أبي خليل القباني** استخدم ونوس **الإضاءة** لتقسيم **خشبة** المسرح وامتدادها في **الصالة** إلى ثلاثة مستويات، فكانت تسهّل الانتقال من مستوى إلى آخر ومن الشواهد على ذلك:"تسقط بقعة ضوء على يسار المسرح، فنرى أبا خليل القباني وهو يرتدي بعض ملابس التمثيل، و..." [94] وايضاً:

" ينطفئ الضوء للحظات، ثمّ يضاء على الزاوية اليسرى."

" ينتقل الضوء إلى المقهى، يبدو الوجوم على وجوه الجميع أنور وعبد الرحيم ورجلان من المجموعة...يدخل دركيان ..."[95]

في **مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران** استخدم ونوس **الإضاءة** الساطعة، فمنذ جلوس المتفرجين في الصالة يجدون:

" الصالة مضاءة، المسرح مضاء أيضاً وبلا ستارة " [96]

هكذا يجد المتفرجون أنفسهم في الصالة، وتتحوّل **الخشبة** بعد دقائق وسط اعتراضات الجمهور وصفيرهم وضوضائهم إلى "عين واسعة لا مكترثة" [97]

يبدو أن ونوس في هذه المسرحية اعتمد الرؤية البريختية في الإضاءة المنتشرة في كل أرجاء المسرح ذات اللون الأبيض لكسر الإيهام لدى المشاهدين، ولكنّه خرج عن القاعدة عندما استخدم اللون الأزرق في إضاءة قاتمة لمشهدٍ آخر، ويوصي ونوس بـ: "ينسحب إلى اليسار قرب الحائط، يزرق الضوء على المسرح،"[98] وأيضاً: "يتغيّر الضوء على المسرح، فينقلب غضارياً مشحوناً بالغبار والغازات وبروق الطلقات" [99]. الملاحظ، ومنذ بداية **العرض**، أن ونوس ثبّت لوحة سوداء تتضمن فعل **هزيمة 5 حزيران** الكارثي أمام الجمهور مع الانتشار الساطع لنور مضاء في كلّ أركان المسرح بغية كسر الإيهام لدى المتلقي، وإبقائه في واقع الهزيمة التي يعايشها؛ ولأن السلطة حاضرة في معظم مناحي الحياة ولها الغلبة على الشعب، ولأن المخرج يمثل السلطة في المسرحية، فقد تمّ التركيز عليه من خلال زيادة الإضاءة بحيث كان نصيبه منها أكثر من خصمه الكاتب عبد الغني، ومما يكشف استخدام ونوس **لتقنية الإضاءة** قول المخرج وهو يصف عبدالله ورجاله وهم يمضون: "هذا المشهد قمة العمل، يخفت الضوء، ومع أصوات الدوي تندمج موسيقى ايقاعية عنيفة.." [100] ثمّ نقرأ:"المخرج: (ناهضاً عن كرسيه بعنف ومقترباً من الجمهور ترافقه بقعة الضوء، يبقى الكاتب في الظل) تلك كانت فكرتي لهذه السهرة" [101]

عبد الغني: (ينهض بهدوء، يقترب هو الآخر من الجمهور يقف على الطرف الظليل من مقدمة الخشبة، كئيب الوجه والصوت) [102].

لقد استخدم ونوس بقعة ضوء ترافق المخرج– السلطة، وأبقى الكاتب– الشعب في الظلمة، ليدلل على أن السلطة هي الغالبة وهي المهيمنة على مقدرات الشعب، وبذلك قدّم ونوس كلاًّ من المخرج والكاتب منفصلين عن بعضهما البعض بحيث: "كلّ يسوق حديثه متجاهلاً الآخر ومتوجّهاً إلى المتفرجين، يتداخل الحديثان ويتقاطعان، ويبدو المخرج متذمرا باستمرار من كلام الآخر "[103] وأيضاً من الشواهد: "يتغير الضوء على المسرح، في الركن الخلفي يساراً حيث صفّت الكراسي وحاملات النوتات"[104] " تنطفئ أنوار المسرح، يحدث هرج، تضاء الصالة.. يصبح **المتفرجون** على المسرح كالظلال، ويسود حركاتهم الارتباك)[105]

"المخرج: أضواء.. أضواء.. (تسقط حزمة من الأضواء على الرجل الرسمي، وتخفت أنوار الصالة) "[106]

وذلك لإبراز دور السلطة المتنامي بعد حصول الهزيمة، وللإشارة إلى كونها المسؤول الرئيسي في حصولها وفي استمرار تداعياتها.

وهكذا فإن ونوس استخدم **الإضاءة** لتشكل عنصراً دلالياً في عروضه المسرحية، ولتوظيفها في تأدية مهام تقنية متنوعة، وآثر أحياناً إعطائها الحيادية حتى يبرز عناصر درامية أو مسرحة أحداث محددة.

الموسيقا والمسرح Music and Theatre و(الغناء):

استخدم **ونوس الموسيقا** قاصداً تحقيق وظيفة محددة ضمن سياق البنية النصيّة للمسرحية، فحيناً كان يحتاج للموسيقا بغية تحقيق **الإيهام** لدى المتلقي ودفعه للاندماج **بالحدث**، ومثاله في **مغامرة رأس المملوك جابر** عندما يصطفّ الصبيان وراء الحلاق، وبصوت غنائيّ رقيق خافت يغنّون: "يا معلمنا احلق ونعّم الحلاقة. خلّ الرأس يصير مثل خدود العذارى. يا معلم الحلاقين.. بفن ومهارة . خل الرأس يصير مثل خدود العذارى"[107]

وأيضاً في مسرحية حفلة سمر فقد استخدم الأغنية بغية إيهام المتفرج عندما اندفع المتفرجون الذين احتلوا خشبة المسرح مع متفرج غنّى: "وغنّى الرجال.. ياولد ابن المرعوبة،وتشترك المجموعة معه في الغناء: دع أمك واطلب بارودة/

البارودة خير من أمّك /

عشرة منها تحمي بلدك. "[108].

وأحياناً أخرى جعلها تكسر الإيهام لدى المتلقي، ومثالها الأبرز أيضاً في مسرحية حفلة سمر عندما حاول المخرج أن يؤكد على إنجاز سهرته في الغناء والدبكة، بما يعني محاولته إدماج المتفرجين بالغناء وإيهامهم بحدث بطولي من وجهة نظره طبعاً، وبما ينسجم مع رؤيته لوقائع الحرب التي لم تكن **هزيمة** من وجهة نظر سلطة نظام الحكم، كان المؤلف والذين سيطروا على الخشبة يرفضون الغناء ويوقفوه تعبيراً عن رفضهم محاولات السلطة تخديرهم، وإبعادهم عن جوهر الهزيمة وأسبابها الكامنة في نفوسهم، والتي يحاولون تجاوز آثارها من خلال يقظتهم واندفاعهم لقول الحقيقة عارية أمام مرآة ونوس المنصوبة، و ذلك على النحو التالي: " تعلو **الموسيقا** وتظهر فرقة الرقص الشعبي بجميع عناصرها. يأخذون أماكنهم على المسرح ويتأهبون للرقص "[109] هنا محاولة المخرج **لإيهام** الجمهور، وآخرون ممن اغتصبوا المسرح اغتصاباً يدلون بمواقف مشابهة، إنهم يرفضون أن يستمروا على حالة **التخدير** والسلبية التي يعيشون فيها، يريدون **التيقظ** الدائم لردّ الهزيمة لذلك كانت تضطرب الموسيقا ثم تتوقف، وتكفّ فرقة الرقص بدورها عن الحركة، وطبعاً هنا يكون قد كسر الإيهام والاندماج بالحدث.

في مسرحية **سهرة مع أبي خليل القباني** تؤدي الموسيقا والغناء وظائف مغايرة ومختلفة، ففي بعض الأناشيد قدمها ونوس أثناء العرض كشاهد على عروض القباني المسرحية في القرن التاسع عشر التي كانت تكسر الإيهام لدى المتفرج وتمنعه من الاندماج بالأحداث تلقائياً، كما لعبت دوراً في كسر الإيهام لدى المتفرج في زمن العرض الراهن الذي يتلقى فيه **المسرحية**.

أيضاً استخدم ونوس الغناء في مسرحية **الملك هو الملك** ومثالها تكرار غناء فرقة الإنشاد مهللة للملك: "أنت مولانا الكريم/ سدت بالملك العظيم فابق يا نسل الكرام / في نعيم لايرام "[110]، ولكن الأغنية هنا كانت بمثابة تأكيد على مضمون الأحداث، وإن تميّزت بالإيقاع الممنوح لها البعيد عن السياق العام للمسرحية.

وبشكل عام فإن ونوس لم يستخدم الموسيقا كعنصر دراميّ أساسي في نصوصه، بل سعى لتحقيق التغريب من خلال إظهار التناقض مابين الموسيقى والغناء من جهة ومضمون الموقف التمثيلي المعبّر عن الأحداث من جهة اخرى، إضافة لتحقيقه جملة من الوظائف المتنوعة عن طريق الموسيقا.

فضح اللعبة المسرحية:

أعطى ونوس أهمية قصوى في الخروج عن التقاليد المسرحية المعروفة في تأليف نصوصه في مرحلة التسييس والتراث، فلا وجود لخشبة مسرح تقليدية لديه، ولا وجود لكواليس، و لاستارة، وكان مصرّاً أن تتم المسرحة بين وأمام جمهور الصالة، ولم ير ضرورة لإخفائها عنهم، وبذلك يكون قد هدم **الجدار الرابع** للمسرح، أي حدّ الخشبة مع الصالة، وقد اشتغل ونوس على إعطاء الجدار الرابع بعداً وظيفياً جديداً باستخدامه أضواء بيضاء وقوية **لكسر الإيهام**، وتفاعل مباشر مع **جمهور** Public الصالة. هذه التقنية التي استخدمها ونوس مشتركة في مسرحياته الست التي كتبها في مرحلته الثانية من رحلته الابداعية والمعنونة بـ (مسرح التسييس والتراث)، ولعل استخدامه لأسلوب المسرح داخل المسرح كرّس هدم الحائط الرابع وأعانه على تكثيف الموضوعات المزدحمة والحاضرة في رؤاه وفكره إبان مرحلة تاريخية خطيرة بُعيد هزيمة حزيران عام 1967على ما تمّ ذكره في معرض الدراسة.

المسرح داخل المسرح: Play within the play

في مسرحيات هذه المرحلة بشكل عام استخدم ونوس تقنيات اللعبة والحكاية التي تولّد حكاية أخرى (كما في **حكايات ألف ليلة وليلة**) والتي ترتكز على استخدام **السرد** أساساً في توجيه الأحداث، بحيث تمكن من بناء نصّوصه المسرحية هذه على أساس افتراضه وجود مرايا بين الصالة والخشبة تعكس للجمهور أحوالهم وذواتهم ليستدلّوا، عبر فعل التمرأي، درب الاهتمام بمصائرهم وخلاصهم من البؤس الذي يغلف حياتهم، وقد قاده طموحه هذا إلى استخدام تقنية **المسرح داخل المسرح**، التي تتوائم مع أسلوب **الحكاية التي تولّد حكاية**.

وتقنية المسرح داخل المسرح، أسلوب دراميّ يدخل مسرحية داخل أخرى، فيتكوّن عمل مسرحي ذو بنية مركّبة فيه أحداث أو أمكنة تتموضع ضمن أمكنة أو أزمنة أخرى، ويشكّل السرد فيها إطاراً لطرح ما هو دراميّ، وقد استخدم **بيراندييللو** (1867– 1936) هذا الأسلوب حتى: "يبرز اليأس من أي محاولة إنسانية، واستحالة إيجاد أي شخصية متكاملة وموضوعية لأيّ إنسان"[111] كما استُخدِمَت هذه التقنية عبر تاريخ المسرح العالمي، ويذكر في معجم المصطلحات أنّ: "أول من استخدمها كان **وليم شكسبير** (1586– 1632م) في الفصل الثالث من مسرحية هاملت" [112] وذلك عندما طلب هاملت من ممثلين تقديم مسرحية أمام الملك تمثّل قصة مقتل أبيه على يد الملك نفسه. إنّ وجود مسرحيتين متداخلتين يمنح المسرحية إمكانية تناول بعدين زمانيين، يتفاعلان مع بعضهما على خشبة المسرح، ويسمحان باللعب بمرايا عاكسة لأحداث كلٍّ منهما، والتي تنعكس على الممثلين الذين يمسرحون أدواراً فيهما وعلى الجمهور في الصالة.

استخدم **بريخت** هذا الأسلوب بغية **تغريب** الأحداث، و **كسر الإيهام** لدى **المتفرج**، إذ يعينه هذا الأسلوب على إحداث عملية **القطع الدرامي** التي يحتاجها لتحقيق هدفه في لحظة معينة من **الحدث** الرئيسي؛ ولكن الذي أجاد باستخدامها في تاريخ المسرح العاملي هو **لويجي بيرنديللو** في مسرحيات **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** منذ عام 1926، و **لكل حقيقته**، و **الليلة نرتجل**، حيث تنقسم معه **الخشبة** إلى حيّزين مكانيين هما حيّز التمثيل وحيّز الفرجة، وبالتالي تحوّل الممثل إلى متفرج يشاهد أمامه عرض المسرحية الثانية على ذات المنصّة التي يمسرح عليها. لقد حاول بيرنديللو عبر استخدامه لهذ الأسلوب أن يجذب المتفرج إلى داخل لوحة **تكعيبية** بغية تفتيت الواقع إلى مستويات متغيرة أو متصارعة، وليجد متفرج الصالة نفسه وقد تحللت أمامه فكرة **الممثل**. لقد أراد بيرنديللو **إيهام** المتلقي بأن ما يتلقاه إنما هو انعكاس الواقع في مرآة الفن.

تمكّن ونوس من استخدام هذا الأسلوب ومنحه بعداً فنيّاً وجمالياً خاصّاً استمده من استحضاره للحكواتي والمقهى الشعبي من الفولكلور الشعبي، ثم اعتماده على موضوعات أو تيمات من الحكايات الشعبية وردت في ألف ليلة وليلة وسواها، والتي تمثّل **نمطاً حكائياً**، ونموذجاً

فريداً في تاريخ **السرد** الذي يستولد حكاية من حكاية. وبذلك قدّم تجربته هذه ليس كتقليد للنموذج الغربي، بل كمعادل لأسلوب تقنية المسرح داخل المسرح التي استخدمها بريخت ولويجي بيرنديللو وغيرهم..، ومن الشواهد في أعمال ونوس التي استخدم فيها أسلوب المسرح داخل المسرح مسرحية **مغامرة رأس المملوك جابر** ففيها مستويات تتفاعل مع بعضها برشاقة مسرحية لافتة، فالمستوى الأول يقوم في مقهى شعبيّ يحتوي على كراسٍ وزبائن يشربون الشاي ويدخنون النرجيلة، ويستمعون لحكاية يرويها **الحكواتي**، ويعلقون على أحداثها، كما أن الحكواتي يقوم بدور الموجّه للأحداث المستوجبة وجود مستوى آخر على خشبة المسرح حيث يقوم ممثلون بتمثيل الأحداث المروية تناغماً مع قصّ الحكواتي لها، وثالث مستوى هو صالة الجمهور الذي هو امتداد لزبائن المقهى الذين يفترض أنّهم يعيشون في الزمن الحاضر المهيّأ لسقوط مدينتهم، كما كان سقوط بغداد الذي يخبر عنه الحكواتي، فيما إذا ظلّوا يستمرأون السلبية، ويتعايشون مع الهوان والفقر، ويبتعدون عن فعل تجاوز الذات وتغيير كل ما يغمر حياتهم من بؤس وجهل. إنّها دعوة للاتعاظ من قصة أهل بغداد الذين تمسرح مواقفهم إزاء أحداث وحكاية سقوط مدينتهم واستباحة كرامات وأملاك أهلها الذين استسهلوا الهوان، وتنحوا عن المشاركة في تقرير مصير مدينتهم، فلاقوا الويلات على أيدي جيش بلاد العجم المستدعى من أحد أجنحة السياسيين المتصارعين على السلطة السياسية والمتحالفين مع شيوخ مضلّلين وتجّار طامعين.

تجربة أخرى قدمها ونوس مستخدماً هذا الأسلوب في مسرحية **سهرة مع أبي خليل القباني**، وقد ذكر في ملاحظاته الضرورية أنّه استخدم مستويان متميزان وهما:" المستوى الأول هو مسرحية أبي خليل القباني(هرون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب) وفيها يجب أن نستعيد جوهر العرض المسرحي لريادته، ولطبيعة العرض المسرحي كحدث اجتماعي فعّال. فالجدة والارتجال والاتصال الحي بالمتفرجين حوّل العرض إلى ظاهرة اجتماعية، تخلق مناخاً جديداً في سهرات الناس وتولّد لديهم إحساساً بجماعيتهم "[113] "أمّا المستوى الثاني فهو المجريات الوثائقية والتاريخية التي تحكي قصة القباني حتّى قيام الرجعية بإغلاق مسرحه وإحراقه"[114].

وزّع ونوس خشبة المسرح إلى ثلاثة مواقع بحيث أعطى للشيخ سعيد الغبرا مع جماعته زاوية تمثّل الرجعية الدينية التي لعبت دوراً في توقيف تجربة القباني في دمشق، ولمقرّ الوالي العثماني موقعاً صوّر فيه الأوضاع الاقتصادية والسياسية السائدة وقتذاك، أما الموقع الثالث من الخشبة فقد منحه لمقهى شعبي، نقل من خلاله نشاط شباب دمشق في مقارعة الاحتلال العثماني، وقد مرّ معنا في البحث كيف استخدم ونوس تقنية الإضاءة بغية التنقل بين المواقع الثلاثة، والذي يسمح بتحوّل المتفرج إلى ممثل والممثل إلى متفرج، ولتتحلل فكرة الممثل أمام المتلقين.

في **مسرحية الفيل ياملك الزمان** استخدم ونوس هذه التقنية من خلال مسرحة تدريب زكريا للجماعة داخل عرض المسرحية، ولكن، بالنهاية، يتنحى مشهد التدريب هذا عن **الفعل** المسرحي الأساسي حيث نجد الناس لم يستجيبوا، أمام الملك، لنداء مدربهم زكريا. لقد أراد ونوس أن يثبت في مسرحية **الفيل ياملك الزمان** انّ تدريب الناس كجوقة منعزلة عن سياق حياتهم الاجتماعية والاقتصادية يبدو وكأنّه خارج التاريخ، ولا يمكن أن يجدي في عملية التغيير، ولا يمكن أن يتمّ عبره تثوير العلاقات المجتمعية، ولا تنتج مثل هذه التدريبات، إلّا المزيد من تكريس حالة البؤس والقهر والجهل والمزيد من العطالة لما يتوجب على الناس فعله من أجل الخلاص الجماعي. ولذلك كان ونوس موفقاً باستخدامه لتقنية يعزل عبرها الفعل المسرحي المعبّر عن الفعل اللاتاريخي عبر أسلوب المسرح داخل المسرح.

أخيراً وليس آخراً لابدّ من ذكر البنية المركبة التي صاغها ونوس في مسرحية **حفلة سمر من أجل5 حزيران** والتي تتضمن جانباً متمايزاً من أسلوب **المسرح داخل المسرح** والتي جعلت **المتفرج** ينقاد لأسئلة حول آلية تركيب المسرح وعلاقته مع المتلقي، أسئلة تتعلق بطبيعة العلاقة التي تربط المسرح بالحياة الواقعية أو الخيال الإبداعي بالحقيقة التي يعيشها المتفرج في حياته الواقعية.

لقد ارتكز ونوس في تشييد بنية مسرحية **حفلة سمر** المكونة من مستويات متنوعة، ابتداء من منصة المسرح وانتهاء بالشوارع والساحات، على تفاعل الخشبة مع الصالة، بحيث وجدنا أنّ مستوى من **الخشبة** مخصص **لمسرحية صفير الأرواح** التي كان قد اتفق على عرضها كلٌّ من **المخرج** (المسرح الرسمي) وهو صوت السلطة السياسية الحاكمة وامتدادها في المسرح الذي يوجّه أحداثاً وفق وجهة نظر السلطة، محاولاً استبدال عرض المسرحية التي سحبها **الكاتب عبد الغني** من بين يديه ومنعه من عرضها بحفلة رقص وغناء شعبي كبديل للنص المسحوب من قبل الكاتب الذي يمثّل صوت الشعب، ويوجّه الأحداث بما ينسجم مع تطلعات الشعب الرافض للهزيمة والذي يمتد لكل أرجاء وطن جريح. وقد تمّ عرض ما كانا قد اتفقا عليه في **مسرحية صفير الأرواح**، من خلال استذكار أحداث المسرحية، و تمكّن ونّوس من تجسيد أحداث تتعلق بالهزيمة من خلال عرض مواقف لفلاحين في ضيعة حدودية عند هجوم إسرائيل على أرضهم، فأبرز سلوك المختار وشيخ الجامع وكشف عن واقع المرأة المأساوي مع رجال يستهينون بالأنوثة، وواقع جنود السلطة غير العارفين بكيفية المواجهة، والذين لا يمتلكون أسلحة متقدمة كأسلحة العدو. ثمّ يقدّم مستوى آخراً للمسرحية عندما احتل الخشبة فلاحون نازحون ومتفرجون، وبدأوا يستذكرون أمكنة وأحداثاً في زمن ماضٍ يتعلق بأحداث تشكّل بمجموعها أسباباً للهزيمة، متضمنة استعداد الشعب لردّ

الهزيمة من دون السلطة التي تسعى فقط لترسّخ تسلطها على كرسي الحكم. فالخلافات القروية التي توحي بجهل تلك القرى قبل الحرب والتي ترتبط ببنية المجتمع المتخلفة، وبموقف السلطة من الثورة الفلسطينية حينئذ، وبروح اللامبالاة التي كان يعيشها الناس، ومثالهم: معلمو المدارس الذين كلفوا في التعليم بتلك القرى البعيدة عن مركز العاصمة، وغياب السلطة عن مناطقهم، ثم اجتماع الناس للاتفاق على ما ينبغي لهم عمله بمواجهة العدو، واتفاقهم على النزوح، ثم وصف درب رحلة النزوح المتعبة. إلى أن يصعد متفرجون ويقدمون تجربتهم عندما هبطوا إلى الشوارع والساحات مطالبين بالسلاح، وذلك عندما استذكروا كيف واجهتهم **السلطة** وأمرتهم بالعودة إلى بيوتهم وسماع المذياع ليخبرهم عن بطولات جيشهم من دونهم، وهكذا يحتدم الصراع مابين السلطة الممثلة بالمخرج على **الخشبة** والمتواجدة في الصالة ممثلة بالمسؤول، والمؤلف الذي اختار الاندماج مع الشعب في صفوف الصالة، والذي نسمعه يشجع **الجمهور** المتوجّه نحو احتلال الخشبة ليعبّروا عن وجهات نظرهم، كشعب يعاني من تبعات الهزيمة، ويريد أن يحمل السلاح بحرية وشجاعة لردها عن كواهله.

لقد دفعنا ونوس إلى **مرآته** المسرحية لنتمرأى مع أفراد وأمكنة وأحداث مروعة في زمن الهزيمة المتأصل في سلوكنا، وفي ذوات شخوص مسرحيته على شكل انكسارات تمسّ كرامة وحرية الأفراد والوطن، وتحاول البحث عن أجوبة لسيادة روح المواطنة الحقّة، كما تمكّن من إطلاعنا على شخوص مثّلت مؤسسة السلطة السياسية الحاكمة التي تعكس غطرسة ووقاحة وفساداً، وتنسحب إلى باقي أنحاء البنية المجتمعية المتسمة بالقهر والتخلف والفساد أصلاً، والتي تنتشر كرائحة الجيف في كلّ أنحاء الوطن، وأيضاً أطلعنا على تخاذل السلطة الدينية وانزواء شيوخها في المساجد بعيداً عن هموم الناس عند المحن والمصائب. كما اخترق البنية المجتمعية لينبش من داخلها روح الجريمة بحق المرأة، والمترافق مع ضعف في مواجهة الأعداء المغتصبين.

إنّ ونّوس أراد أن يخلق تفاعلاً افتراضيّاً ما بين الشهود في نصّه المسرحي و**المتفرجين** ضمن **الصالة**، وبالنهاية يهدف إلى التمدّد خارج المسرح، إلى كلّ أركان المجتمع، طامحاً للثورة الشاملة وتجاوز واقع التخلف والقهر. ولولا استثماره لتكامل الصالة مع الخشبة، ولمنح خشبة المسرح طاقة إضافية مقترباً من أسلوب المسرح داخل المسرح لما تمكن من هذا التكثيف والتركيز في طرح موضوعات مسرحيته المتعددة.

إن ونوس سعى في مرحلته الإبداعية هذه لوضع مرآة تفصل بين المتلقي في الصالة والعرض على الخشبة داعياً المتلقي أن يتمرأى، ويتعرّف على ذاته أولاً، ومن ثمّ أدخله في لعبة

التمثيل ليزداد وعيه عن حقيقة مصيره وسط محيطه، ليدفعه باتجاه التأمل والتفكير ثم الثورة والتغيير.

أخيراً وليس آخراً فإذا كانت تجربة ونوس في مرحلة التسييس والتراث قد توقفت، لكنها، بلا أدنى شكّ، شكّلت لبنة على درب استنبات فن المسرح في بيئتنا العربية، وقد أظهر مقدرة فذّة في تأصيل هذا الفن عندما استحضر التراث واستخدم كآل تقنياته كآليات لإنجاز مشروعه حاضراً، وكما تبين في البحث فإنّ تجربة ونوس غنيّة بتجريبها واستلهامها للتجارب والتيارات الإبداعية العالمية التي وجدت في الغرب.

obeikandl.com

مصادر ومراجع الفصل الثالث

التقنيات الفنية المستخدمة في مسرحيات ونوس

في مرحلة التسييس والتراث (1968- 1977م) والجانب الجمالي فيها

1. محمد زكريا عناني وسعيدة محمد رمضان، في مناهج البحث وتحقيق النصوص، (الفتح للنشر: الاسكندرية، د0ت للنشر) ص11
2. أحمد العشري، البطل في مسرح الستينيات،(الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1992) ص18
3. ماري الياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، (مكتبة لبنان، ناشرون: بيروت، لبنان، ط1 1997) ص520
4. سعد الله ونوس، حوارمع الناقد الفرنسي " برنارد دوت" والمخرج " جان ماري سيرو"، (مجلة المعرفة السورية: العدد 102، عام 1970) ص20
5. الرشيد بو شعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي (دار الأهالي: سوريا، دمشق، ط1، 1996) ص85
6. حنان قصاب باشا وماري الياس، م.س، ص261
7. سامي خشبة، مصطلحات فكرية، (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1997) ص87
8. سعد الله ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر(الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ط2، 2000)ص11
9. سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد(مجلة المعرفة السورية، ع 104، تشرين الأول، 1970)ص26
10. مصطفى عبود، سعد الله ونوس في مرآة النقد (وزارة الثقافة، سوريا، 2008) ص 186
11. خالدة سعيد، لغز النص القاتل، مأخوذ عن: مصطفى عبود، م.س، ص 188
12. يسري صابر م.س، ص21
13. سعدالله ونوس، (مجلة المعرفة السورية، دمشق،ع 104، ت1، 1970) ص13
14. حنان قصاب حسن و ماري الياس، م.س، ص 324
15. نبيل حفار، م.س، ص95
16. فاتن عمار، م. س، ص 8
17. محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، (دار علاء الدين: دمشق، ط1، 2003) ص58
18. حنان قصاب باشا وماري الياس، م.س، ص332

19.د.كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي(دار الوفاء: الاسكندرية، ط1، 2006) ص121
20.حنان قصاب باشا وماري الياس، م.س، ص139
21.سعد الله ونوس، الفيل ياملك الزمان (دار الآداب: بيروت، الطبعة الرابعة، 1989) ص38
22.سعد الله ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني(دار الآداب، بيروت، ط3، 1980) ص12
23.سهرة مع أبي خليل القباني، م.س، ص17
24.مغامرة رأس المملوك جابر ،م.س، ص106
25.رحلة حنظلة، م.س، ص5
26.رحلة حنظلة، م.س، ص64
27.كمال الدين عيد، م. س ص547
28.حفلة سمر من أجل 5 حزيران، م. س، ص120
29.حفلة سمر من أجل 5حزيران، م.س، ص133
30.سلمان قطاية، حفلة سمر من اجل 5 حزيران (مجلة الطليعة السورية، دمشق، ك1، 1970) ص35
31.نبيل الحفار، م.س، ص123
32.-------، م.س، ص124
33.مغامرة رأس المملوك جابر، م.س، ص43
34.حنان قصاب باشا وماري الياس، م.س، ص 341
35.وليد بكري، موسوعة المسرح والمصطلحات المسرحية (دار أسامة: الأردن، عمان، 2003) ص27
36.----------، م.س، ص 26
37.د. أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي(مركز الاسكندرية للكتاب: الاسكندرية، 1998) ص92
38.كمال الدين عيد، م.س، ص 355
39.----------، م.س، ص 356
40.مصطفى عبود، م.س، ص 185 و186
41.سهرة مع أبي خليل القباني، م.س، ص 123
42.حفلة سمر من أجل 5 حزيران، م. س، ص28
43.----------، م. س، ص75
44.----------م. س، ص129
45.----------،م. س، ص138
46.----------،م. س، ص9
47.----------،م. س، ص 99 وص 107
48.----------،م. س، ص 19

obeikandi.com

49.----------،م. س، ص 148
50.----------،م. س، ص 122
51.----------،م. س، ص123
52.----------،م. س، ص126
53.----------،م. س، ص126
54.رحلة حنظلة، م.س، ص5 و 6
55.-------، م.س، ص 65
56.سهرة مع أبي خليل القباني، م.س، ص 25
57.----------، م.س، ص113
58.حفلة سمر من أجل 5 حزيران، م. س، ص116
59.----------،م. س، ص116
60.----------،م. س، ص131
61.الفيل يا ملك الزمان، م.س، ص9
62.----------، م.س، ص15
63.مغامرة رأس المملوك جابر، م.س، ص65
64.حفلة سمر من أجل 5 حزيران، م. س، ص123
65.رحلة حنظلة، م.س، ص18
66.مغامرة رأس المملوك جابر، م.س، ص 65
67.----------، م.س، ص91
68.سهرة مع أبي خليل القباني، م.س، ص12
69.----------، م.س، ص15
70.مغامرة رأس المملوك جابر، م.س، ص22
71.----------،، م.س، ص65
72.رحلة حنظلة، م.س، ص 24
73.حنان قصاب باشا وماري الياس، م.س، ص26
74.حفلة سمر من أجل 5 حزيران، م. س، ص5
75.رحلة حنظلة، م.س، ص6
76.كمال الدين عيد، م.س، ص 390
77.حنان قصاب باشا وماري الياس، م.س، ص333
78.كمال الدين عيد، م.س ص524
79.رحلة حنظلة، م.س، ص14
80.----------، م.س، ص20

obeikandl.com

81.د. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي (مكتبة غريب:القاهرة، ط3 منقحة، 1981)ص 174
82.رحلة حنظلة، م.س، ص 18
83.مغامرة رأس المملوك جابر، م.س، ص106
84.رحلة حنظلة، م.س، ص9
85.محمد سعيد المبيض، الحكم والأمثال الشعبية في الديار الشامية (دار الثقافة: قطر، 1986) ص 328
86.----------، م.س، ص 137
87.رحلة حنظلة، م.س، ص 60
88.-------، م.س، ص 65
89.د. نبيلة إبراهيم، م.س، ص119
90.مصطفى عبود، م.س، ص187
91.---------، م.س، ص179
92.مغامرة رأس المملوك جابر، م.س، ص 64
93.---------، م.س، ص66
94.سهرة مع أبي خليل القباني، م.س، ص 37
95.----------، م.س، ص 119
96.حفلة سمر من أجل 5 حزيران، م. س، ص5
97.----------،م.س، ص6
98.----------،م.س، ص 12
99.----------،م.س، ص28
100. ----------،م.س، ص56
101. ----------،م.س، ص66
102. ----------،م.س، ص66
103. ----------،م.س، ص66
104. ----------،م. س، ص71
105. ----------،م. س، ص132
106. ----------،م. س، ص141
107. مغامرة رأس المملوك جابر، م.س، ص66
108. حفلة سمر من أجل 5 حزيران، م. س، ص135
109. ----------،م. س، ص87
110. الملك هو الملك ص80
111. فاطمة موسى، م.س، ص367

obeikandl.com

112. ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات المسرحية (دار المعارف: القاهرة) ص233

113. سهرة مع أبي خليل القباني، م.س، ص5

114. ----------، م.س، ص7

obeikandl.com

نتائج البحث واستنتاجات

عودة للحداثة ونكوصها، وزيف الحداثة المشوهة ابتداء من مطلع سبعينيات القرن الماضي.

العوامل الموضوعية التي أدّت لتوقّف تجربة ونوس عام 1977م.

العوامل الذاتية المساهمة في توقّف تجربة ونوس عام 1977م.

الأميّة المنتشرة والأميّة الثقافية التي يتـسم بها المثقف.

openkandil.com

نتائج البحث واستنتاجات

عودة للحداثة ونكوصها، وزيف الحداثة المشوّهة ابتداء من مطلع سبعينيات القرن الماضي:

أشير في الدراسة إلى فشل العرب في اللحاق بركب التحضّر الإنساني وحركة **الحداثة** الكونية التي بدأت معالمها تظهر في العالم العربي منذ القرن التاسع عشر، وأضحت أكثر جديّة في النصف الأول من القرن الماضي مع **روّاد** اطلعوا على ثقافة الغرب الحديثة، وامتلكوا إرادة التغيير وأعلنوا الثورة على القديم بكل مايحتويه من عوائق للتجديد والتحرر، ولكنهم حوربوا بقسوة من قبل قوى التخلف والرجعية السياسية والاجتماعية بمن فيهم فئات أقلوية مدعومة من **الاستعمار الأوروبي** تنفذت وتسلطت على البلاد والعباد بعد هزيمة 5 حزيران عام 1967م، ناشرة الجهل والقهر والفساد في جموع الأمّة، من دون أيّ رادع أخلاقيّ، أو أيّ معارضة من جانب الأغلبية المتضررة و الساحقة بتعدادها السكاني والممثلة للمكوّن الرئيسيّ في المجتمعات العربية، حيث آلت أوضاعها المزرية إلى استمرار أحوال التخلف والفقر في صفوفها، ولم يتح لها التمكّن من تجاوز أحوالها البائسة والولوج في عالم التقدم والحرية ليتاح لهذه الأوطان أن تتحرر، مما جعل الأمة في حالة عجز عن مواكبة التحضر والتحديث.

بالعودة لسيرورة محاولات **النهضة** العربية، وبالأخص لأفكار الذين اعتبروا روّاداً للحداثة **كطه حسين** الذي كان بيانه النهوضي:"قد انتظم مفردات واستخلاصات ومقولات ارتبطت بملابسات وقتية في زمانها، كما انتظم رؤى استراتيجية عامة تظلّ ما ظلّت مرحلة النهوض العربي ساعية إلى تحقيق غاياتها التاريخية"[1] وباستقراء ما آلت إليه محاولات الحداثيين سنجد أنّ أسئلة الحداثة التي طرحها روّادها بمواجهة التخلف والقهر لازالت ماثلة أمام الأمة من دون الوصول إلى أجوبة شافية أو اجتراح حلول للمشكلات التي تعاني منها الأمة.

ومن أسباب هذا العجز أنّ دعاة الحداثة كانوا قد قدموا مفاهيم حداثية ضمن قوالب مغلقة، وتعريفات محدّدة، بينما مفهوم **الحداثة** لا ينغلق على تعريف، وقد يكون **طه حسين** في أواسط عشرينيات القرن الماضي يمثّل استثناء حيث: "يكتشف في أعماقه، احتمالية بحث لا يكتمل أبداً، البحث عن **الحداثة**، الذي يعطينا برنامجاً أو تنبؤاً بتشكيل برنامج"[2] كما كتب عنه جاك بيرك

، إنّ هذا الاستشهاد لا يخلو من صحة، لأنّ مفهوم **الحداثة** يحمل في طياته آليات التجدد، وينفتح لمعاني جديدة ترتبط بالمتغيرات الفكرية الحاصلة والتي تعتبر من سنن الحياة، ولكن هل يكفي حصول تغير فكري جديد على صعيد الفئة المثقفة حتى تلج الأمة في حركة حداثية؟

لابدّ أن نأخذ بعين الاعتبار أنّ صيرورة الحداثة متعلقة بثلاثة مسارات متلازمة مع بعضها البعض، المسار العلمي، ومسار التغيرات الثورية الاقتصادية- الاجتماعية، ومسار الحداثة الابداعية المتعلقة بالفنون والآداب، وبالعودة **لهزيمة 5 حزيران عام 1967** التي كشفت من جملة ما كشفته أنّ أفكار الحداثة العربية بقيت معزولة عن فعل مجتمعي حداثي متفاعل مع المسار العلمي لها، وبالتالي لم يفض إلى وعيٍّ حداثيٍّ يتجسد سلوكاً حياتياً للجماعة، ووجود بعض الإبداعات الفنيّة أو الأدبيّة أوالفكريّة الحداثيّة لا تعني أنّ المجتمع يسير، برمته، على خطى ودروب الحداثة وفي موكبها على مستوى الأمة، لأنّ هذه الإبداعات غالباً ماتكون فرديّة لأصحابها وذاتيّة في تطلعاتها، ولذلك بقيت غير فاعلة، وغير مؤثّرة على صعيدي الدولة والمجتمع، كما أنّ التقدّم والحداثة في الأفكار إن لم يواكبها حداثة في الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية لا تستطيع أن تراكم وعياً مجتمعياً متقدّماً ومعرفة بالذات الحرّة، وقيّماً جديدة تدفع بالبلاد والعباد إلى ضفة التغيير والتقدم والحرية الملازمة لحركة حداثية.

لاشك أنّ أبناء الأمّة قد لامسوا بعضاً من أسباب الحداثة، وتأثّروا بنتائجها، بعد **حملة نابليون**، ودولة **محمد علي**، ونزوع العرب للتحرر من **الهيمنة العثمانية**، ثمّ الإقدام على مواجهة **الاستعمار الغربي**، لاسيما مع تقدم وانتشار التقنيات الحديثة، خاصّة وسائل الاتصال والمواصلات، ولكنّ هذه المؤثرات بقيت على السطح دون أن تمسّ أعماق **البنية** المجتمعية، هذه البنية التي لابد أن يحدث تخلخلاً داخلها وتفككاً لروابطها المتخلفة أولاً، بغية الكشف عن مواضع الخلل فيها لإقصائها، وترسيخ الروابط الصحيّة والفاعلة إيجابياً التي يرتكز عليها تشييد بنى مجتمعية حداثية لها نمطها الخاص وتتسم بتجربتها المختلفة عن بقية طرق الحداثة الإنسانية التي سارت الشعوب الأخرى على دروبها المغايرة لبعضها البعض الآخر، حتّى تتمكن الأمّة من المساهمة في صنع الحضارة الكونية، التي لن تتمّ إلّا عبر تقديمها طريقاً جديدة ومختلفة لطرق الحداثة وفق الأنموذج الخاصّ لكلّ منها.

وعلى الرغم من شحّ وندرة بعض هذه المظاهر الحداثية المتعلقة ببعض الإبداعات الذاتية الفنية، والتي ظهرت على أيدي شباب أتيح لهم الاطّلاع على ثقافة الغرب وحضارته، إلّا أنّ هذه

المظاهر بقيت كجزيرة منعزلة بين أحوال التخلف والقهر في مجتمعاتنا من جهة، ومن جهة أخرى وسط محيطات **التقدّم الإنساني** الآخذ بالتوسع المعرفي، كما إنّ بريق بعض مظاهر **الحداثة** والتجديد التي نلتقيها في بعض مناحي حياتنا لا تعني أننا نسير درب الحداثة والمعاصرة الكونية، فهذه مظاهر خادعة ولا تمسّ جوهر التقدم والحرية.

والأخطر مما ذُكر، أنّ ما حدث بعد **هزيمة 5 حزيران 1967**هو نكوص لمعظم هذه المظاهر والأفكار الحداثيّة البرّاقة والشحيحة المؤسّسة، والتي وإن تلمّسنا بعض خربشاتها المرافقة لمظاهر تجديد خجولة في بعض جوانب مجتمعنا في خمسينيات وستينيات القرن الماضي، فإنّه زامنها وقابلها ظهور وطغيان **الأفكار السلفية الغيبية** المترافقة مع سلوك متخلّف يتّسم بالجهل، ومتجاورة مع هشاشة في **الأنساق الفكرية الليبرالية والراديكالية** الحديثة بمختلف توجهاتها السياسية والأيديولوجية.

إنّ الفكر السلفي الغيبي، والفكر التحديثي التغريبي أفضيا إلى تمايزهما كتيارين متحاربين ومضلّلين للفئات الشعبية بذات الوقت، وإن من موقعين مغايرين، كما تزامن مع وجود هذين التيارين تسلّط فئات فاسدة وفئوية على سلطة نظام الحكم في الدولة، قريبة من كلا التيارين، والتي شجّعت على الجهل والفساد وسيادة القيم الاستهلاكية في المجتمع، وميّعت الصراع الاجتماعي الأفقي، وحوّلته لصراع رأسي بين **الولاءات الاجتماعية الأولية** الفئوية والقبلية والطائفية والإثنية والعشائرية، حتّى بدت الأوضاع العربية، بظلّ هده الأنظمة، وكأنّها تسير خارج فعل التاريخ الإنساني.

كما أنّ الترنح بين استهلاك قشور ما تنتجه الحضارة الإنسانية من غير وعيّ لمفاهيم جوهرية تتعلق بالحداثة والديمقراطية والعقلانية من قبل ممثلي التيارات العلمانية أو الحداثية من جهة أولى؛ وانتشار **الفكر السلفي** الأصولي المنفصل عن الواقع وعن التاريخ من جهة ثانية، آل بالأمة إلى هيمنة أنظمة حكم فاسدة جاهلة، تغوّل المتنفذون بها، في طول البلاد وعرضها، وأساءوا لعبادها من دون أي رادع أخلاقي أو مجتمعيّ، كما أنّ هذا الترنح رسّخ أحوال التخلف والقهر وأفقد شعوبنا القدرة على الحرية والتقدم، ولذلك يتوافق الباحث مع وجهة النظر التي تقول: " في الوقت الذي لا يكف فيه العالم عن التخلي عن نماذجه تستمر مختلف المرجعيات العربية في الاطمئنان إلى نماذجها، كما تعمل البنيات العربية العتيقة على التشبث بأشباحها وأمواتها وأساطيرها"[3].

ولمّا كانت **الحداثة** هي تخطٍ للمألوف، وتجاوزٌ للقديم، وفعل تأسيسي للجديد على كل الأصعدة السلوكية والمعرفية والخطابية، الحداثة التي تبدأ من العمل على وعيّ الذات وإدراك مقوّمات الهوية القومية، فإنّه لا يمكن أن يكون داعية الحداثة مشجعاً للالتحاق بالآخرين أو الذوبان فيهم، كما كان عليه ممثلو الحداثة العرب والمسلمين، على الرغم من إقرارهم بقبول السير على دروب التحضّر الإنساني، واستعدادهم للمساهمة بارتقاء الإنسانية على درب التقدم والحرية فإنّهم كانوا يكتفون بالقشور الحضارية والتماهي مع الغرب المتمدن والانصهار في مجتمعاتهم وتقليد نتاج ثقافاتهم.

كما لا يمكن أن يكون الحداثي معيقاً لفعل التاريخ بجهله للّحظة التاريخية التي يعيشها مجتمعه أو أمته، وبتوهمه عن معرفته لشروط الحداثة، تماماً، كالأصولي الذي يعيش في أوهام الماضي فيجعل الحاضر عاجزاً. هذا ما كشفته هزيمة 5 حزيران عام 1967 فقد طفا، حين وقوعها، على السطح زيف وهشاشة مجتمعاتنا، بما فيها بعض الخربشات الحداثية، وأثبتت أنّ العرب لا زالوا تائهين أمام سؤال **الأصالة والحداثة والتجديد** في فكرهم وسلوكهم، وبذلك يكتب نور الدين أفاية: "إن الوعي العربي الحديث والمعاصر، بمختلف روافده وأطره الفكرية، تشكل منذ البدء، ضمن علاقة مضطربة مع موضوعاته وأشيائه، وأصبح وعياً بأشياء ليست بتلك التي هو مطالب بالوعيّ بها، فهو إما يستغرق في الماضي لاهثاً وراء حقائق متعالية، وإمّا أنه يتغنّى بتبني مقولات غرب أسّس حضارته في صيغة مستقبل دائم التجدد، أو أنه يلجأ إلى حالة توفيقية توفر له بعض شروط الاطمئنان إلى تاريخيته وحاضره "[4].

إنّ البحث أشار إلى ما آلت إليه الأمّة العربيّة في نهاية ستينيات القرن الماضي حين تربّع على أنظمة الحكم اللاشرعية فئات غير مؤهلة لقيادة الشعب على دروب التحرر والتقدم، فإضافةً إلى تنامي مظاهر الفساد، كما تمّ ذكره، لدى أوساط هذه الفئات في سلطة نظام الحكم كانت، بنفس الوقت، تحقّق مصالح الغرب متحالفة مع شركاته وسلطاته السياسية مقابل دعمه لها للبقاء في كرسي الحكم والاستمرار في تسلطها.

وقد برز ذلك جلياً بعد حرب تشرين الوطنية عام 1973م حيث مكّن الغرب فئات مشبوهة وفاسدة واستبدادية في حكم أوطان، كانت شعوبها توّاقة لردّ الهزيمة عن كواهلها، وتحاول تلمّس درب الحرية والكرامة. هذه الفئات المشبوهة التي استغل الغرب وجودها الفاعل في الجيش الذي كان قد هيّأ له من قبل، مستمرّاً في سياساته الاستعمارية التي قام بها عندما كان محتلاً لبلادنا منذ

أوائل عشرينيات القرن الماضي، وقد وضّح البحث كيف قامت دوائر الغرب بتشجيع الأقليات الإثنية والطائفية للسيطرة على مؤسسات الدولة الناشئة إلى أن تمّ لها اغتصاب السلطة السياسية والتمكّن من نظام الحكم في الدولة وإلحاق معظم فعاليات المجتمع في ركبها بما فيها الأنشطة الثقافية.

كما عبّرت هذه الأقليات، بسياساتها، أنّها خارج نسيج المجتمع، ولا يعني لها الوطن إلّا بالمقدار الذي يخدم مصالحها الضيّقة، وبذلك كانت تقف في مواجهة أهل البلاد الذين بقوا مستمرين في حياة بائسة داخل قوقعة البنية الاجتماعية المتخلفة، دون تمكنهم من الأخذ بأسباب العلم والعقلانية والتحضر الذين يفضون إلى الحداثة المرتجاة، لأنّ: " الجهود منسقة ومملولة بسخاء، لتغييب العقل وإرهاب الفكر العلمي وقمعه حتّى تضيع المعايير السليمة للسلوك الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، وحتى تطمس الأسس الحقيقية التي يقوم عليها بنيان الأمة ونظامها، وحتّى تسوده في غيبة كلّ ذلك الخرافة والأوهام والرؤى المتهالكة، وتنشط عوامل الدفع إلى قاع الهاوية"[5].

هذا البحث لايدّعي أنّه تمكّن من اكتشاف الحقيقة في أعمال ونوس، وهو لايروم كشفها، لأنّ التثبّت من الحقائق وفق نظرية المعرفة يحتاج إلى التوجّه للمعايير المسبقة والقوالب المحدّدة، وبالتالي يتطلب وصف ماهية المعطى، والتحقق من صحة المقولات التي توصل إليها ونوس في نصوصه المبحوث عنها، ومن ثمّ تعيين النتائج ضمن إيديولوجية سائدة مما يفضي بعملية النقد هذه إلى الثبات والحتمية في معرفة حقائق بعينها. إنّما عنيّ هذا البحث باستقراء الوقائع في نصوص ونّوس المسرحيّة وفق استراتيجية القراءة المنفتحة للاختلاف والتعدّد والتحوّل للتعامل مع الوقائع والحقائق التاريخية كإمكانات يجري بناؤها رؤى جديدة، ويفتح فرصاً متجددة للتفكير الفعّال. وهذا لا يعني أن نقرأ ونوس من موقع المؤرخ " فالفن شئ، والتاريخ شئ آخر. وعندما يتعرض الفن لواقعة تاريخية فكثيراً ما يتغير شكل الواقعة ودوافع فعلها تبعاً لضرورات الفن على حساب التاريخ."[6].

إنّ ونّوس تمكّن، في مسرحياته الست التي كتبها بين عامي 1968 و1977، أن يكشف عن مثالب واقع أضحى مأساوياً، كما توضح في **حفلة سمرمن اجل 5حزيران**، وبظلّ أنظمة حكم فاسدة، حيث وضّح معالمها في **رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة** معريّاً فيها آليات تسلطها المستند للقهر والفساد، هذه السلطة التي آل إليها الحكم نتيجة لعبة كما وضّحها في مسرحية **الملك هو الملك**، مبرزاً بقاء الفاعل فيها واحداً وهو التاجر ورجل التديّن الزائف، كما عبّر عن

سلبية الشعب وجهله لمصيره وتراخيه أمام المطالبة بحقوقه، كما في **مغامرة رأس المملوك جابر** و**الفيل ياملك الزمان**، وبيّن دور الرجعية في وأد محاولات النهوض مثلما جرى في أحداث **سهرة مع أبي خليل القباني**.

ولأننا أمام نصوص فنيّة، وليست تاريخية، فإنّ قراءتها تستدعي استعداداً لتجاوز أفكارها وأدواتها والتقنيات الفنية المستخدمة فيها، وتدفع باتجاه النظر إلى المستقبل بغية إنتاج حقائق معرفية وجمالية جديدة وسط مشهد جديد يختلف عن المشهد التاريخي زمن إنتاج ونوس لهذه النصوص، وإن كان البحث قام على أساس الكشف عن ملابسات توقّف تجربة ونوس فهو يروم بالنتيجة تجاوزها ويدعو لخلق رؤى جديدة فكريّة وجمالية، وتجديدٍ وتحوّلٍ عن أدوات ونوس المستخدمة، فالذي يقرأ جيداً يعرف كيف يغيّر أفكاره وأدواته لتتغير مفاهيم الحقيقة بالذات وبالواقع الموضوعي.

إذاً، من هذا الواقع المرير إبّان مرحلة التسييس والتراث توقّف ونّوس عن الاستمرار في تجربته عام 1977م، ولعلّ هذه الدراسة استطاعت أن تجمل الأسباب لتوقف هذه التجربة بعوامل تنحصر في عوامل موضوعية وأخرى ذاتية.

العوامل الموضوعية التي أدّت لتوقف تجربة ونوس عام 1977م

ارتبطت كما ذكرنا أعلاه بنكوص أفكار الحداثة، نتيجة عدم وجود جسور ثقافية مع الحضارة الإنسانية التي تتضمن وعيّاً عميقاً بالبنية المجتمعية الداخلية وارتكازاً على الفهم العميق لمفهوم الهوية القومية ولأسس رسم ملامحها من جديد وإدراجها ضمن معالم حداثية متجدّدة.

لاشكّ أنّ الحداثيين الأوائل كانوا قد افتقدوا لمثل هذا الوعيّ الحداثي المطلوب المستمد من روح الأمة وتاريخها، الذي يفترض مساهمةً في توليد معايير حداثية جديدة تكون فاعلة على المستوى الكونيّ، ولعل عدم مرافقة الرؤى الفكرية الحداثية تطوراً في البنية الاجتماعية والاقتصادية أضعف إمكانية الأمة بالمساهمة في صنع الحضارة الإنسانية الجديدة، وهذا ما مرّ معنا في هذه الدراسة، فمن خلال استقراء نصوص ونوس المبحوث عنها، وجدنا إنّ الأفكار الحداثية تحوّلت لاجترار شعارات وعناوين يتغنّى بها المثقفون الانتهازيون من دون وجود لأيّ تغيّر في أفكارهم أو في سلوكهم المطابق لثقافة واقع متخلف ومقهور في مجتمعاتهم، حتّى أضحوا مضلّلين للشعب الذي سأم عجزهم في تفسير الواقع بغية تغييره.

ومن أبرز مظاهر النكوص التي كشفت عنها هزيمة 5 حزيران عام 1967 التي مثّلت مساراً فعليّاً للانحدار الذي لاقته الأمة بحسب قراءة نصوص ونوس المسرحية والتي تعكس جانباً من الظروف الموضوعية التي أدّت لتوقّف تجربة التسييس و التراث لديه عام 1977:

– واقع التخلف في بنية المجتمع المترافق مع مظاهر القهر المجتمعي والسياسي، الذي أفرز جهلاً متفشياً وهيمنة للأفكار الغيبية على عقول الناس، والزيادة في نسبة الأمية في صفوف الفقراء، والأميّة الثقافية لدى المتعلمين والمثقفين، والنظرة الدونية للمرأة. كما تضافرت جهود السلطات السياسية غير الشرعية بالتنسيق مع نظام دولي جديد لنشر قيم الاستهلاك إبان الحقبة النفطية بعد حرب تشرين الوطنية، وقد ترافق مع نشر قيم الفساد والجهل والقهر تغوّل السلطة السياسية وقمعها ومحاربتها لكلّ جادّ على درب التقدم والحرية، والتضييق لدرجة التخلص من كلّ من يختلف معها بالرأي.

من جهة أخرى نجد أنّ تقدّم الإعلام وتنظيمه وفق أهداف ترتبط بمصالح أهل الحكم وتوطيد تسلطهم وإلحاق كلّ النشاطات المعرفيّة والثقافيّة بهم، والذي يتضمن انتشار السينما والراديو والتلفاز والصحف والفيديو والنشر السهل وغير المكلف وغيره من وسائط الإعلام إضافة إلى المسرح، أوصل السياسة الإعلامية إلى تخريب الذائقة الفنية والجمالية، و إلى تغييب العقول بنشر الخرافات والأفكار الغيبية وإفساد أخلاق الناس. إنّ هذا الواقع المتردي في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي جعل مهام المسرح مختلفة واستدعى أساليب فنية جديدة تختلف عن فعاليات مسرح التسييس والتراث أمام هذه العوائق المستجدة المتعلقة بمواجهة السياسات الإعلامية والثقافية السائدة التي خربت الذائقة من خلال استعمالها للتراث ذاته، وقد صرّح ونوس عام 1985م لنبيل حفار قائلاً: "... الآن لا اعتبر أن الحكواتي شكل مسرحي قادر على خلق فعالية ما مع المتفرج"[7] كما استنتج في ذاك العام إنّ الفولكلور قد تحوّل إلى وسيلة تخدير، وسطا عليه التلفاز لتوظيفه في تعميم التفاهة والسطحية، لاستلاب الناس وإبعادهم عن وعي ذواتهم ومصيرهم.

العوامل الذاتية المساهمة في توقف تجربة ونوس عام 1977:

اقترنت العوامل الذاتية بحيثيات تجربة ونوس ذاتها ومساهمته في حركة تأسيس مسرح عربي، ومنها: إنّ تجربته لم تكن متواصلة، فقد كانت نشطة حيناً وخامدة أحياناً أخرى، وبالتالي لم

تتمكن من مراكمة وعيّ معرفيّ أو جماليّ يُعتَدّ به، ولذلك لم تتمكن من جرّ الناس نحو فعل التغيير والثورة على الأوضاع السائدة كما طمح وهدف من تجربته.

ولعلّ استخدامه التقنيات المسرحية الغربية، ولاسيما بريخت، كان غيرُ واقعيّ فقد اشتغل سعد الله ونوس على هذه التقنيات لتقديم عروض مسرحية لجمهور لا يعرف المسرح أصلاً، وفق مفهوم و تطور المسرح لدى الغرب، وبالتالي لاوجود لتقاليد أو طقوس مسرحية مترسّخة لدى الجمهور في المجتمع العربي كما هي موجودة في المجتمعات الغربية ولدى جمهور مسارحهم، ولتوضيح هذه المسألة نورد مثلاً يتعلق بتأكيد روّاد تجربة المسرح العربي ومنهم ونوس، بضرورة كسر الإيهام لدى المتفرج، متناسين أنّ جمهورنا لم يجرّب الإيهام في المسرح أصلاً، ولم يجرب حضور عروض مسرحية لتلعب دوراً في تخديره، كما كان في الغرب، حتى شرعوا ينظّرون لكسر الإيهام ويقدمون عروضاً مسرحية ليجعلوه يقظاً وواعياً، فلا معنى للبحث عن أساليب كسر الإيهام غير الموجود عند جمهورنا العربي أصلاً. لقد تناسى أصحاب هذه التجربة انعدام التقاليد المسرحية في مجتمعاتنا، وعدم خوض الجمهور لتجربة فن المسرح وعدم معرفته به أو بالإيهام، حتى أرهقوا أنفسهم بهدف كسره، وكما لاحظنا في البحث حجم الجهود الكبيرة التي قدّمت في مسرحياته مستخدماً تقنيات كثيرة لكسر إيهامٍ توهم ونوس وجوده لدى المتلقين.

وقد نستثني من مسرحيات تلك المرحلة بعض العروض الجادة، ومنها مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران التي كتبت لحدث تاريخي كبير، حدّد مصير شعب وأمة، والتي كان يؤمل لها أن تتحول لشكل من أشكال مسرح **الحدث**، كما أرّخت هذه المسرحية للهزيمة وأسبابها وتداعياتها، وتوخّت المشاركة التلقائية من الجمهور طامحة لبلورة موقف سياسي بمواجهة الهزيمة، وإن كانت قد حقّقت بعض النجاح حيث اعتمدت على فهم ومعرفة لطبيعة المتلقين وأفكارهم وعواطفهم، إلّا أنها بقي تأثيرها في فئة قليلة معنية بالثقافة والمسرح، لقد استخدم ونوس حركة احتلال المتفرجين للخشبة وإقامة مايشبه مؤتمر عام لشخوص يجمعهم الشعور بالخزي بجدارة فنية فذّة، واستطاع إبراز أهمية الإرادة الجمعية في تجاوز تبعات الهزيمة، لقد نجح في إقامة مايشبه مهرجاناً شعبياً على خشبة المسرح تذكّر بأسلوب ممارسة الديمقراطية المباشرة من دون وجود وسائط بين الجماهير المجتمعة بهدف تقرير أمر سياسي يهتم بالمصير المشترك.

إنّ مسرحية حفلة سمر بدت في الدراسة أنّ متلقيها تفاعل معها، ومن الممكن النظر إليها كأنّها كتبت لتتحول من حدث مسرحي إلى فعل مجتمعي ثوري على واقع مأساوي، ولايضيرها إن

استخدم فيها ونوس تقنيات غربية أو تراثية لتحقيق التغريب أو كسر الإيهام لانّها نابعة من ضرورات تاريخية صادقة تتعلق بردّ ذات ونوس الفردية على هزيمة أسدلت بروحها على جموع الأمّة ، على الرغم أنّ هذه المسرحية أنتجت في ظروف موضوعية صعبة كغيرها من مسرحياته في تلك المرحلة.

ومن الأسباب الذي أضعف تأثير **مسرح التسييس والتراث،** إنّ أسسه قامت على محاولة إلغاء الفروق بين الفنّ والحياة الواقعية بهدف تحقيق التداخل بينهما، هذا التداخل الذي يعتمد أساساً على التجريب وعلى أسلوب الإبداع الجماعي كأسلوب إخراجي، مما ساهم في افتقاد نصوص ونوس المنتجة في تلك المرحلة من عطائه المسرحي لفرصٍ مواتية وضرورية في مرافقة **مُخرجٍ** مبدع يقوم بعملية توحيد الرؤى بين عناصر الفريق المسرحي على ضوء صيغة الإبداع الجماعي، وليتمكن من إخراج العرض مع مجاراة طاقة النص المسرحي الإبداعية وإعطاء العرض طابعاً إبداعياً.

لقد أراد ونوس لنصّه أن يكون مفتوحاً لخيارات إخراجية متعددة وتوخّى مشاركة الجمهور في تمثيل العرض، وإفساح المجال أمام المخرج لاعتبار النصّ مشروع فعل إخراجيّ خلّاق، يتجسّد، عبر عرضه في المسرح، تفاعل الجمهور مع الأحداث والمقولات والشخوص بغية تمثّله في حياة الناس اليومية، وليستمرّ معهم مشروع حياة مجتمعية أيضاً، ولكن طبيعة نصوص ونوس القائمة على التجريب لدمج الواقع المعيش مع التجربة المسرحية أضعف إمكانية مجاورة وتفاعل فعل إخراجي مع مسرحياته في تلك المرحلة.

كما نجد غلبة التنظير على التجربة وعدم موائمة التنظيرات للنصوص المسرحية المنتجة، والمثال الأوضح هو البيانات التي سبقت أو ترافقت مع كلّ عمل مسرحي مستجدية الحقائق النهائية لفن المسرح كما ورد في بيانات ونوس عام 1970، مما جعل منها ومن الآراء النظرية الأخرى قواعد وقوانين للتجربة الناشئة وعبئاً عليها، من دون أن تترك مجالاً لقراءة النصوص قراءة مفتوحة موازية لانفتاح النص المسرحي، كما طمح ونوس له، التغيّر ليساهم في خلق حقائق جديدة، إنّ التنظير والآراء النظرية أفقدت تجربة ونوس في التسييس والتراث فرصة التحوّل إلى آفاق لحرية الإبداع.

ومن الأسباب التي جعلت التجربة تتوقف المبالغة في استخدام التراث كمعادل لتشييد مسرح عربي له هويته العربية المميزة، والإسفاف في السؤال عن الهوية التراثية جعل من التجربة سؤالاً مفرغاً

من محتواه، بحيث لم تتمكن من مجاراة التجارب العالمية كفعل حضاري له سماته وآليات عمله المتغيّرة، بل جعلت هذه التجربة أسيرة مقولات تراثية مكرورة، وبنفس الوقت لم يتمكن روّاد المسرح العربي ومنهم ونوس في مرحلة التسييس والتراث من صياغة علاقة فاعلة مع التراث ذاته بغية تجاوزه نحو رحاب التجربة الإبداعية المقترنة بواقع راهن يتجدّد كلّ لحظة.

وأيضاً غلب على الخطاب المسرحي في نصوص مرحلة التسييس والتراث روح الخطابة في أبنية المسرحيات اللغوية، وطرح المقولات الجاهزة من دون أن تكون معبّرة عن التحوّلات المجتمعية، على الرغم أن ونوس كان واعيّاً لهذه المشكلة وطرحها منذ مسرحية الفيل يملك الزمان عام 1969، كما توجد لديه محاولات في نصوصه المبحوث عنها في هذه الدراسة لنقدها وتجنب الوقوع بها، خاصة عندما حاول أن يكون التأثير الحاصل يرتبط بخوض المتلقين تجربة المساهمة في تجسيد أحداث المسرحيات في العرض المسرحي، ومشاركة الصالة في التمثيل ليؤثروا في المسرحية أيضاً، وصولاً لنهاية العرض المسرحي الذي يقتضي عندها بدء فعل المتفرج بتجسيد مقولات تتعلق بالتغيير الذاتي والمجتمعي. إنّ لم يستطع التخلّص من الخطابة السياسية، ولم يتمكّن، كما كان طموحه، من منح المتلقي أسئلة تشكّل عتبة ولوجه في عالم الشكّ والقلق على مصيره، والبحث عن أجوبة ذاتياً بغية الخروج من مأزقه في مجتمع لازال فاقد لإمكانية التحوّل. بمعنى آخر، إنّ تجربة التسييس والتراث في تلك الفترة لم تتمكن من التخلّص من مشكلة استقبال وعيّ جاهز على شكل شعارات رفعتها تيارات الفكر السياسي من دون أن تكون مندمجة مع التحوّلات الاجتماعية الاقتصادية أو واعية لها.

كما أنّ نصوص ونوس، في هذه المرحلة، هي نتاج لحظتها التاريخية ومعنية بالراهن المعيش، وتعريف الناس بأحوالهم البائسة، وتعليمهم كيف يتمكنون من تجاوز واقعهم الراهن مباشرة، من دون أن يدرك أن الخطاب الابداعي يرتبط ببناء وعي جديد له علاقة بالمستقبل أكثر مما له علاقة بالحاضر، ومن دون أن يبحث في البنية العميقة للمجتمع ليستقرئ بذور الحداثة فيها، ولينبش جذور الأفكار التنويرية الممكنة في الواقع، ومن دون هذا البحث والاستقراء للواقع ليس بإمكانه أن يحوّل النصّ المسرحي او العرض إلى إمكانية جمالية و معرفية تترابط مع التوجّه الحضاري الانساني. ويقول د. شعبان عبد الحكيم في هذا الصدد: " القراءة الوحيدة للنص لا يعوّل عليها في تحديد موقف نهائي منه، لأنّ النص لا يمكن أن تنتهي طاقاته الإبداعية، بل تتجدد عطاءاته وفقاً للحظة التاريخية التي يتم تلقيه بها"[8]، ولهذا نجد أن نصوص ونوس استهلكت، مع انقضاء الحدث المعبّرة عنه، ولا تصلح لكل الأزمنة المتعاقبة.

يبدو أيضاً، أن السائد في المسرحيات المبحوث عنها في هذه الدراسة هو الوعي السياسي للكاتب ذاته، الذي وإن كان حداثياً وتجديدياً ولكنّ تأثيره ضعيف من دون أن يترافق مع فكر سياسي تنويري توعوي شامل على مستوى الأمّة، إنّ تتبع البحث لمظاهر الوعي السياسي في حنايا هذه النصوص المسرحية يوصل لنتيجة وكأن ونوس هو ذاته **الكاتب عبد الغني الشاعر** في حفلة سمر من أجل 5 حزيران، وهو **زكريا** في الفيل ياملك الزمان، وهو **الحكواتي** في مغامرة رأس المملوك جابر، وهو الوريث الشرعي لتجربة **القباني** الرائدة، ومثيله في الجرأة والشجاعة على اقتحام المجتمع بتجربة مسرحية جديدة، وهو **زاهد وعبيد** اليقظين في زمن سلطة أضحت على درجة من الخطورة كبيرة جداً، ولكنّها في النهاية، هشّة واللعب هو مرتكز وجودها، **وأخيرا والأهم برأي الباحث أن ونوس هو حنظلة المغفّل وهو، بنفس الآن، حرفوش قرين حنظلة، الصوت الذي يسعى للخروج عن صمته وغفلته، الصوت المخنوق الذي يروم صرخة بحجم مأساة تدمج بين الأنا المقهورة والتاريخ المنهزم وسط بيئة متخلفة تخفض صوت الأنا الفاعلة والتواقة للحرية لمصلحة وعي الرعية الزائف بظلّ تسلّط فاسد.**

الأمية المنتشرة والأمية الثقافية المتّسم بها"المثقف:

بمناسبة بحث الظروف الموضوعية والذاتية التي لعبت دوراً في توقّف تجربة ونوس المسرحية في مرحلة التسييس والتراث لا يسع الباحث إلّا أن يعود لنظرية جماليات التلقي التي اعتمد عليها بشكل رئيسي في دراسته هذه، ويذكّر أنّ هذه النظرية افترضت وجود متلق نوعيّ متمكّن من مجاراة التحضّر الإنساني، وأن يكون على درجة من الوعي بانتصارات الثورات العلمية المتلاحقة وبمواكبة انعكاسات نتائجها على المجتمعات ثقافياً وسياسياً وتاريخياً، وتكون قد توسعت لديه ملكة العقل والإدراك بمحيطه الاجتماعي نتيجة تجسيده لمرتكزات النظام الديمقراطي سلوكاً يومياً، لقد كثرت التسميات لهذا القارئ انطلاقاً من طبيعة التلقيات للنصّ بحسب سلسلة القراءات الممكنة له، فالقارئ إمّا أن يكون مضمراً ضمنياً يخلقه النصّ، أو أن يكون قارئاً فعلياً يستقبل صوراً ذهنية أثناء عملية التلقي، وكما ورد عند عبد الناصر محمد فقد أطلقوا على هذا القارئ مسميات عديدة منها: " القارئ المثالي، والمعاصر، والمستهدف، والنموذجي، الجامع، والخبير"[9]. وبالنتيجة ومن الواضح إنّ هذا القارئ غير موجود لدى أوساط مجتمعاتنا، ونزيد أن نسبة الأمية لدينا اكثر من خمسين بالمائة، وإن وجد، استثناء، قارئ عارف، فهو معزول عن الفعل المجتمعي لافتقاد أوطاننا لحركة ثقافية شاملة يتمكن هذا القارئ من الاندراج ضمن فعالياتها فتكون حاضنة

له ويكون مؤثّراً في توجهاتها، ولذلك لا يبقى للقارئ المميّز إلّا أن ينخرط في المجتعات الغربية المتحضّرة ويلتحق بالثقافة الغربية ليصبح غريباً عن أمته ومعزولاً عن مجتمعه.

إنّ عدم وجود قارئ نوعي يعي مصيره وسط جماعة تطمح للتغيير أضعف كثيراً من فعاليات تجربة ونوس المسرحية في التسييس والتراث، وساهم في توقّف التجربة فيما بعد.

وإذا انتقلنا إلى مفهوم أفق التوقعات حسب نظرية جماليات التلقي سنجد أنّ هذه النظرية ربطت تحقق أفق توقعات فاعل بثلاثة عناصر وهي:

أولاً: معرفة المتلقي للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النصّ.

ثانياً: تجارب غنيّة خاضها المتلقي مع النصوص المنتمية لذات الجنس الأدبي.

ثالثاً: التمييز بين النصوص من حيث اللغة الشعرية المستمدة من ملكة الخيال الشعري، واللغة العملية المستمدة من الواقع الحياتي.

ولا يحتاج المرء لجهد كبير ليدرك أن قارئاً ذكيّاً عارفاً ومجرّباً كما وصفوه ويحقق عناصر القارئ العصري، وفقاً لمفهوم أفق التوقعات، لا وجود له في بيئاتنا المجتمعية، إضافة أنّ الأدب لم يعد انعكاساً بسيطاً للواقع، بل أضحى تأويلاً مبتكراً له، وهذا التأويل يقتضي وجود قارئ عارف يحيا داخل النص، وقد ورد في كتاب نقد استجابة القارئ:" إن القارئ يمثل تطلعاً لا يمكن أن يلغيه الكاتب من تصوّره كلياً، فهو يشاركه العيش في داخل النصّ" [(10)]. ويعتقد الباحث أننا لانفتقد لقارئ يحيّ النص عند تلقيه، بل نفتقد لوجود النص الإبداعي المعاصر ذاته، وإن استدعي نصوص إبداعية من التراث فيتمّ تناولها من خلال الفهم القديم للّغة وليس وفق الرؤى الجديدة لها.

كما يرى الباحث أنّ ونوس كان مدركاً لحقيقة غياب المتلقي النموذجي الذي يعوّل عليه في الفهم والتفاعل بغية التغيير المنشود، ولذلك حاول، إلى جانب خلقه للنص المسرحي، أن يخلق متلقين لنتاجه، وهذا اقتضى منه أن يحاول خلال حوالي عشر سنوات من 1968 وحتى 1977، أي في مرحلة التسييس والتراث من عطائه الإبداعيّ أن يجدّد في تقنياته الفنية، وفي اختيار ومعالجة تيماته، وفي خطابه المسرحي ولغته ليخرج المسرح من غربته عن المجتمع، وليدفع المتلقي للاستيقاظ من سباته، وبالتالي ليكوّن جمهوراً مسرحيّاً، يلعب دوراً في الثورة على الذات بغية تجاوز راهن بائس، ولكن، حسب ماورد في البحث، توقفت تجربته دون أن تتمكن من تحقيق طموحاته، ولكن لابدّ لها أن تبقى محطة مضيئة في تاريخ المسرح العربي كشفت للأجيال اللاحقة

محاولات استمدت من وعي المرحلة التي ظهرت فيها، على يد صاحب إرادة فذّة انتصر لمفاهيم الحداثة رغبة منه لتجاوز مجتمعه وواقع التخلف والقهر فيه .

ولأن مهمة الناقد كما ورد في النظرية الأدبية المعاصرة: " شرح الآثار الأدبية التي يخلقها النص في القارئ، وليس شرح النصّ من حيث هو موضوع"[11] فإن الباحث استنتج: لأنّ نصوص ونوس مفتوحة فهي تستدعي مشاركة المتلقين في إنتاج المعنى وبالتالي يفترض أن تغيّر أفقهم، وليست نصوصاً مغلقة كالهزليات والقصص البوليسية و... التي تحدّد سلفاً استجابة المتلقي لها لأنها تتوافق مع أفقه، ولعدم وجود متلق له مواصفات محددة كما ذكرنا، وبالأصل لعدم وجود بيئة ثقافية تحتضن رؤى جديدة فقد توقفت التجربة.

ولكن لابد أن نشير إلى أنّ ونوس تمكّن، باقتدار المجتهد والمثابر، من معالجة موضوعات تمسّ جوهر قضية أمّة شكّلت هاجساً ملازماً له طيلة عطائه الفني، لقد اختار ونوس المواضيع الأكثر إثارة للجدل، والتي يخشى غيره التطلع لقراءتها ومعالجتها في مجتمعاتنا، سبر بنية البيئة المجتمعية المنغلقة على ذاتها وكشف لنا دور إهمال وطمس "الثالوث المحرّم" السياسة والدين والجنس في حصول الهزيمة التي لازالت قابعة في ذواتنا، وستبقى طالما استمرت اللامبالاة والخشية من معالجة المحرمات لصيقة بنا، والخوف أساس لأيّ فعل نحاول الخوض فيه، والذي يولّد فينا عجزاً عن معالجة قضايانا الاجتماعية والسياسية بشكل علمي.

إن ونوس قدّم رؤية واضحة المعالم عن السلطة والتدين المزيف والموقف من المرأة في مرحلة التسييس والتراث من رحلة عطائه الإبداعي بصدق ذاتي، ومراجعة الفصل الثاني من هذه الأطروحة ومتابعة التيمات المذكورة، والتدقيق بتغيّر ملامح فعلها الملازم للنكوص والإنهيار في الحداثة والقيم في الدولة والمجتمع، تمنح المتابع القدرة على إدراك أهمية ونوس كرجل مسرح تابع وراقب تحولات مجتمعه و حمل موقفاً فكرياً طامحا للحرية والتقدم، وعرف كيف يدافع عنه على الرغم من الظروف القاهرة التي أحاطت بتجربته واوقفته عن الاستمرار بها.

لاشك أنّ ونوس أنتج نصوصاً جادّة، ولكنّ الظروف الموضوعية والذاتية التي ذكرناها لم تسمح أن يتشكل حول تجربته وعياً وسلوكاً تراكمياً، وإن كانت قد ساهمت في ترسيخ مقومات فن المسرح في واقع اجتماعي اطلع ناسه على المسرح متأخراً. إنّ هذه التجربة أوجدت لدى متابعيها سلوكاً محايزاً لحداثة الغرب، إنما بقي هذا السلوك محصوراً لدى قلة من المهتمّين بالثقافة بشكل عام من دون أن تراكم قيماً معرفية أو جمالية على صعيد المجتمع، وحتّى على صعيد هؤلاء القلة

،بطبيعة الحال، وكما مرّ معنا، لم تراكم فكراً و سلوكاً يتسمان بالجدة والحداثة، لذلك توقفت تجربة ونوس مبكراً بعد أن أدرك صاحبها ضعف فعاليتها وفق طموحه الذي ارتسمت له ملامحه على أثر هزيمة 5 حزيران عام 1967.

ومن الجدير بالذكر ان تجارب المسرح العربي المشابهة لتجربة ونوس التي اعتمدت التسييس والتراث في معظم الأقطار العربية قد توقفت بعد توقف ونوس وانتهت منذ أواسط ثمانينيات القرن الماضي.

أخيراً وليس آخراً لابد أن نذكّر أن ونوس خاض تجربة أخيرة تختلف عن تجربته هذه منذ عام 1989 وحتّى وفاته عام 1997م، تحت عنوان **التألق الفكري** ولعلّه تجاوز الكثير من الخلل في تجربة التسييس والتراث.

opelkandl.com

مصادر ومراجع نتائج البحث واستنتاجات:

1- عبد المنعم تليمة، مجلة فكر، م.س، ص32.

2- جاك بيرك، مجلة فكر، م.س، ص10.

3- محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هبرماس (أفريقيا الشرق: ط2، 1998، المغرب ولبنان) ص264.

4- ----------، م.س، ص263.

5- طاهر عبد الحكيم، طه حسين والثورة الثقافية (مجلة فكر: القاهرة، العدد 14، مارس 1989) ص7 .

6- د. أبو الحسن عبد الحميد سلام، المسرح والمجتمع، ج3 (مركز الاسكندرية للكتاب، الاسكندرية، 1999) ص660.

7- نبيل الحفار ، م.س ص100.

8- د. شعبان عبد الحكيم محمد، نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي(دار العلم والإيمان: القاهرة، ط1، 2010) ص19.

9- عبد الناصر حسن محمد، م.س، ص48.

10- جين ب- تومبكنز، نقد استجابة القارئ، ترجمة حسن ناظم و علي حاكم(المجلس الأعلى للثقافة، ط1، بغداد، 1999) ص 11.

11- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور(دار الفكر: القاهرة- باريس، ط1، 1991).

obeikandl.com

المراجع والمصادر

أولاً: المصادر:

1- فاطمة موسى، تحرير وإشراف، قاموس المسرح، ج 5، (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ط1، 1996)

2- سعد الله ونوس، مقدمة سهرة مع أبي خليل القباني (دار الآداب: بيروت، ط 3، 1980)

3- سعد الله ونوس، مجموعة من المؤلفين، قضايا وشهادات (دار كنعان للدراسات والنشر: دمشق، ط1، ع1، 1991)

4- سعد الله ونوس، حوار مع جان جينيه، (مجلة الكرمل الفلسطينية: العدد 5، شتاء عام 1982، بيروت)

5- سعد الله ونوس، الأيام المخمورة (دار الأهالي: دمشق، ط1، 1997)

6- سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة (دار الأهالي: دمشق، ط1، 1996)

7- سعد الله ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر(الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ط2، 2000 م)

8- سعد الله ونوس، الفيل ياملك الزمان (دار الآداب: بيروت، ط4، 1989)

9- سعد الله ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني (دار الآداب: بيروت، ط 3، 1980)

10- سعد الله ونوس، الملك هو الملك (دار الآداب : بيروت، طبعة رابعة، آذار 1983)

11- القرآن الكريم: (دار الريادة، دمشق، 2009، ط1)

12- الكتاب المقدس، العهد القديم (دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط: الإصدار الثاني، 1995، ط4)

13- سعد الله ونوس، حفلة سمر من أجل 5 حزيران (دارالآداب: بيروت، لبنان، 1980،ط2)

14- ماري الياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، (مكتبة لبنان، ناشرون: بيروت، لبنان، ط1 1997)

15- حوار ونوس مع الناقد الفرنسي "برنارد دوت" والمخرج "جان ماري سيرو"، مجلة المعرفة السورية: العدد 102 والعدد 103 عام 1970

16- سامي خشبة، مصطلحات فكرية (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، مكتبة 1997)

17- سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد (مجلة المعرفة السورية، ع 104، تشرين الأول، 1970)

obeikandl.com

18- كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي (دار الوفاء: مصر، الاسكندرية، ط1، 2006)

19- وليد بكري، موسوعة المسرح والمصطلحات المسرحية (دار أسامة: الأردن، عمان، 2003)

20- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات المسرحية (دار المعارف: القاهرة، بلا تاريخ للنشر)

obeikandl.com

ثانياً: المراجع

كتب بحثية:

1- أحمد سخسخوخ، أغنيات الرحيل الونوسية، (الدار المصرية اللبنانية: ط1، القاهرة، 1998)

2- ألفريد فرج، المبدع سعد الله ونوس، (مقالة في كتاب " سعد الله ونوس- الأصداء الأولى للرحيل، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1997)

3- سلامة موسى، ماهي النهضة (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1996)

4- طه حسين، الأيام (مطبعة التأليف والترجمة والنشر، ط5، القاهرة، 1939)

5- ----------، في الشعر الجاهلي (دار الكتب المصرية: القاهرة، ط1، 1926) منشور في فصول، القاهرة، العدد 83 و84، 2013 م.

6- د. محمود نسيم، فجوة الحداثة العربية (أكاديمية الفنون: القاهرة، ط1، 2005م)

7- جبران خليل جبران، رمل وزبد والموسيقى، عرّبه الأرشميندیث أنطونيوس بشير (المكتبة الثقافية: لبنان، 1926)

8- د. برهان غليون، اغتيال العقل (دار التنوير: لبنان، بيروت، ط1، 1996)

9- د.محمد زكريا عناني وسعيدة محمد رمضان، الأدب المقارن (الفتح للطباعة والنشر: الاسكندرية، 2012)

10- ----------، في مناهج البحث وتحقيق النصوص (الفتح للنشر، الاسكندرية: د. ت)

11- د. مراد حسن عباس، المؤثرات الأجنبية في مسرح صلاح عبد الصبور(الهيئة العامة لقصور الثقافة: فرع ثقافة الاسكندرية، سلسلة آماد ،2002)

12- ----------، الأندلس في الرواية العربية والإسبانية المعاصرة (دار المعرفة الجامعية: الاسكندرية، 2002)

13- خالد عبد اللطيف رمضان، مسرح سعد الله ونوس، دراسة فنية،(شركة المنابر للنشر والدعاية والإعلان، الكويت، 1984)

14- اسماعيل فهد اسماعيل، الكلمة – الفعل في مسرح سعدالله ونوس (دار الآداب: بيروت، 1981)

15- رولان بارت، الدرجة صفر للكتابة، ترجمة محمد برادة (دار العين: الإمارات العربية المتحدة، ط4، 2009)

16- د. جميل حمداوي، مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر،(مكتبة المعارف: الرباط، ط1، 2010)

17- روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ترجمة دعد عبد الجليل جواد (دار الحوار: سوريا، اللاذقية، ط1، 1992)

18- روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عزالدين اسماعيل (المكتبة الأكاديمية: القاهرة، ط1، 2000)

19- عبد المعطي شعراوي، المسرح المصري المعاصر(الهيئة المصرية للكتاب: القاهرة، 1986)

openkanar.com

20- مجموعة من الكتاب، كتاب العربي، المسرح العربي بين النقل والتأصيل، الكتاب 18، الكويت، يناير، 1988).
21- د. السعيد الورقي و د. محمود كسبر، في علم الاجتماع الأدبي، (دارالمعرفة الجامعية: الاسكندرية، 1990)
22- علي الراعي، مسرح الشعب (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006)
23- هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ترجمة رشيد بنحدو (المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة، 2004)
24- ايمانويل فريس، برنار موراليس، آفاق جديدة في نظرية الأدب، ترجمة، لطيف زيتوني (عالم المعرفة: الكويت، العدد300، فبراير، عام 2004)
25- إنريك اندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكّي (دار العالم العربي: القاهرة، ط1 2010)
26- د. محمود سليمان ياقوت، منهج البحث اللغوي (دار المعرفة الجامعية: الاسكندرية، ط1، 2000)
27- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر (دار النهضة العربية: القاهرة، ط1' 2002)
28- د.محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث " 1847- 1914" (دار الثقافة: بيروت، ط2، 1967)
29- بول شاؤول، المسرح العربي الحديث" 1976- 1989" (رياض الريّس للكتب والنشر: بيروت، ط1، عام 1989)
30- مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة، رضوان ظاظا (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، عدد 221، عام 1997)
31- حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح (الأوائل للنشر والتوزيع: سورية ، دمشق، ط1، 2000)
32- اسماعيل فهد اسماعيل، الكلمة – الفعل في مسرح سعد الله ونوس، (دار الآداب: بيروت)
33- د. أحمد العشري، البطل في مسرح الستينيات (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992)
34- الرشيد بو شعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي،(دار الأهالي، سوريا، دمشق، ط1، 1996)
35- د. إبراهيم حمادة، هل الدراما فن جميل (دار المعارف: سلسلة إقرأ، القاهرة، ع 435، 1978)
36- مصطفى عبود، سعد الله ونوس في مرآة النقد (وزارة الثقافة، مديرية المسارح والموسيقا، دمشق، سوريا، 2008)
37- محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي (دار علاء الدين: دمشق، ط1، 2003)
38- محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هبرماس (أفريقيا الشرق: ط2، 1998، المغرب ولبنان)

39- د. شعبان عبد الحكيم محمد، نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي (دار العلم والإيمان: القاهرة، ط1، 2010)
40- جين ب- تومبكنز، نقد استجابة القارئ، ترجمة حسن ناظم و علي حاكم (المجلس الأعلى للثقافة، ط1، بغداد، 1999)
41- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور (دار الفكر للدراسات: القاهرة وبارس، ط1، 1991
42- د. أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي (مركز الإسكندرية للكتاب: مصر، 1998)
43- مصطفى حجازي، سيكولوجية الإنسان المقهور (معهد الإنماء العربي، بيروت)
44- نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي (مكتبة غريب: القاهرة، ط3، 1981)
45- د. أبو الحسن عبد الحميد سلام، المسرح والمجتمع، ج3 (مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، 1999)
46- خليل مصطفى، سقوط الجولان، (دار النصر للطباعة: شبرا ، مصر، 1980)
47- مارك جيمنيز، الجمالية المعاصرة، ترجمة د. كمال بو منير (منشورات الاختلاف: الجزائر، ط1، 2012)
48- 46. د. علي حرب، هكذا أقرأ- مابعد التفكيك (المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط1، 2005)
49- 47. رشيد الذوّادي، روّاد الإصلاح (الهيئة المصرية للكتاب: القاهرة، مكتبة الأسرة، 2002)

openkandil.com

مواقع إلكترونية:

1. ابو الحسن سلام، مباهج الفرجة الفنية بين تقنيات الكولاج وتقنيات الكليب، (الحوار المتمدن: العدد 4072- 2013/4/24) ص135
2. موقع "الجمل بماحمل" الاليكتروني في 2011/6/15 http://www.aljaml.com/node/97749
3. http://www.france24.com/ar/20130624
4. موقع فرانس 24 – فرنسا – في 24/ 8/ 2013
5. موقع "الجمل بما حمل" الاليكتروني في 2013/7/11http://www.aljaml.com/node/97749
6. www.diwanalarab.com
7. جميل حمداوي، النقد العربي ومناهجه ديوان العرب، 7 يناير عام 2007
8. http://www.alukah.net/fatawa_counsels/0/14759/#ixzz2tkw70V6H
9. **http://www.hurriyatsudan.com/?p=107808**
10. **http://digital.ahram.org.eg/articles.aspx?Serial=744909&eid=1126**
11. **http://forum.hiwardz.net/t757**
12. **http://www.langue-arabe.fr/spip.php?article529**
13. **http://syriagate.com/2738/%D9%81%D8%A7%D9%8A%D8%B2%D8%A9%20%D8%B4%D8%A7%D9%88%D9%8A%D8%B4**
14. **http://firecore.com/atvflash-black**

obeikandl.com

رسائل جامعية:

"كل هذه الرسائل مطبوعة ومحفوظة في مكتبة الإسكندرية"

1. خالد صلاح الدين زايد، التراث والبحث عن صيغة مسرحية عربية بين ألفريد فرج وسعد الله ونوس (رسالة دكتوراه: إشراف: أ. د. أحمد شمس الدين الحجاجي، جامعة القاهرة، قسم اللغة العربية2008)
2. رشا ناصر العلي، تطور التقنيات في مسرح سعد الله ونوس (رسالة ماجستير: اشراف: الدكتور عز الدين اسماعيل، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة عين شمس: 2004
3. حسني محمد عبد الله النشار، منمنمات تاريخية، وتأثيرات اجتماعية وطقوس الاشارات الفنية والتحولات الإبداعية في مسرح سعدالله ونوس (رسالة ماجستير: اشراف: أحمد كمال زكي، أحمد صبري مجاهد، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة عين شمس، 2007)
4. يسري عبد الله صابر: الدراما السياسية عند سعد الدين وهبة وسعدالله ونوس (رسالة ماجستير: إشراف د. محمد عبد الله حسين، ود. عزب محمد جاد، قسم اللغة العربية، جامعة حلوان، 2005)
5. أمل محمود محمد حسن، التحولات الفكرية والفنية لمسرح سعد الله ونوس (رسالة ماجستير: إشراف، د. رانيا فتح الله و أ.د. أحمد صقر، قسم المسرح، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 2012)

دوريات وصحف:

1- الهلال: القاهرة، عدد أبريل، 1977م.
2- عالم الفكر: الكويت، مجلد 4، عدد 4، مارس 1984م.
3- عالم الفكر: الكويت، المجلد 28، العدد الثالث، مارس 2000م.
4- مجلة الطريق: بيروت، العدد الثاني، نيسان وأيار، عام 1986م.
5- ----------: بيروت، العدد الخامس، أيلول وتشرين أول، 1996م.
6- ----------: بيروت، العدد الأول، كانون ثاني وشباط، 1996م.
7- ----------: بيروت، العدد الثاني، آذار ونيسان، 1985م.
8- جريدة النهار الكويتية: العدد 266، 5/28/ 2008 م
9- جريدة القبس الكويتية: العدد الصادر في 8/ 2010/11 م.
10- مجلة الكرمل: بيروت، العدد الخامس، شتاء، 1982م.
11- مجلة فصول: مجلد 4، العدد 3، أبريل، مايو و يونيه، 1984م.
12- مجلة الطليعة السورية: دمشق، كانون أول، 1970م.
13- مجلة المعرفة السورية: دمشق ،العددان، 102آب ، 104،تشرين أول، 1970م.
14- مجلة فكر: القاهرة، العدد 14، مارس، 1989م.
15- السياسة الدولية: ملحق اتجاهات نظرية، عن مؤسسة الأهرام، عدد 193، يوليو 2013م.

obeikandl.com

الفهــرس

الموضـوع	رقم الصفحة
إهداء	2
ملاحظات ضرورية	3
مقدمة	4
تمهيد	10
المولد والنشأة	11
نظرة أولية على الحداثة العربية	14
الستينيات والسبعينيات في القرن العشرين ومظاهر النكوص في ملامح الحداثة العربية.	22
مراحل إبداع ونوس المسرحي والفكري	27
مرحلة التأسيس، المسرح الذهني	27
مرحلة التسييس والتراث	31
مرحلة الصمت والانقطاع عن الكتابة	34
مرحلة التماهي الفكري والجسدي مع النص المسرحي	35
التكريم وإضافات أخرى	40
أسرته وما بعد وفاته	42
بعض عروض مسرحية لنصوص ونوس قدمت على مسارح متنوعة	43
بعض الدراسات التي تناولت نتاج سعد الله ونوس وسيرته	46
مصادر ومراجع التمهيد	50
الفصل الأول	54
منهج جماليات التلقي وعلاقته بالنقد المسرحي من خلال التطبيق على مسرحيات ونوس التراثية	

obeikandl.com

النقد المسرحي ونظرية جماليات التلقي 55

منهج جماليات التلقي في النقد العربي المعاصر والمسرح السياسي العربي 62

مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر 64

مسرحية الفيل يا ملك الزمان 74

مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني 77

مسرحية الملك هو الملك 82

المرتكزات الفنية والجمالية المستخدمة في مسرحيات ونوس التراثية في مرحلة التسييس التراث. 91

مصادر ومراجع الفصل الأول 101

الفصل الثاني 107

تطور تيمات السلطة،الدين، المرأة عند ونوس
في مرحلة التسييس والتراث

الموضوعات (التيمات) المهيمنة في نصوص ونوس في مرحلة التسييس والتراث. 108

مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران 110

مسرحية رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة 134

الموضوعات المعالجة ومدى نجاح ونوس في التفاعل مع مرتكزات المنهج التيمي وجماليات التلقي. 146

مصادر ومراجع الفصل الثاني 155

الفصل الثالث 163

التقنيات الفنية المستخدمة

والجانب الجمالي فيها

علم جمال المسرح (استطيقا) 164

لمحة عن تجارب المسرح السياسي 165

obeikandl.com

الموقف السياسي والجمالي بعد هزيمة حزيران عام 1967 168
تعاريف ضرورية 170
الصناعة الفنية المستخدمة في مسرحيات ونوس الست في مرحلة التسييس والتراث 178
مصادر ومراجع الفصل الثالث 216
نتائج البحث والاستنتاجات 221
عودة للحداثة ونكوصها، وزيف الحداثة المشوهة ابتداء من مطلع سبعينيات القرن الماضي 222
العوامل الموضوعية التي أدت لتوقف تجربة ونوس عام 1977م 227
العوامل الذاتية المساهمة في توقف تجربة ونوس عام 1977م 228
الأمية المنتشرة والأمية الثقافية المتسم بها (المثقف) 232
مصادر ومراجع نتائج البحث 235
المصادر والمراجع 236
فهرس الموضوعات 245 – 243

obeikandl.com