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