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.