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