الفصل الثالث

التقنيات الفنية المستخدمة والجانب الجمالي في مسرح التسييس والتراث لدى سعد الله ونوس

- مفهوم علم جمال (استطيقا) المسرح .
- لمحة عن تجارب المسرح السياسي (المسرح الملحمي، المسرح الوثائقي التسجيلي).
- الموقف السياسي والجمالي بعد هزيمة ٥ حزيران عام ١٩٦٧م وموقع مسرح ونوس.
- تعاريف ضرورية.
- الصناعة الفنية في مسرحيات ونوس الست في مرحلة التسييس والتراث.

obeikandl.com

obeikandl.com

التقنيات الفنية المستخدمة والجانب الجمالي في مسرح التسييس والتراث لدى سعد الله ونوس

علم جمال (استطيقا) المسرح:Esthetica and theatre

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

وعلم جمال المسرح يهتمّ بصياغة ضوابط لتكوين المسرحية نصّاً وعرضاً، فيدرس ظروف إنتاجها، ويبحث في **عملية تلقياتها**، متناولاً **التأثير** و**التمثّل** و**التغريب** و**الإيهام**، ويبحث في **وسائل انتاج المعنى**، **وفي التقنيات الفنية** المستخدمة. وباختصار، يبحث علم جمال المسرح في علاقة العمل المسرحي بالتاريخ والعالم والفكر.

ولا ريب في أنّ أيّ عمل مسرحيّ يتضمن **رسالة** تصل **لمتلقٍ**، وعملية **التواصل** بين هذا العمل والمتلقين تتضمن معرفة **الرسالة** وتعددية مكوناتها وطبيعة تلقياتها، لذلك اتجهت كثير من البحوث النقدية الحديثة المتعلقة بعلم جمال المسرح إلى تحليل **البنية** في العمل المسرحي الواحد، والتوجّه في دراستها نحو التلاقح الثقافي أو **المثاقفة**(*)، ونحو التداخل النصي أو **التناص**،

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

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

ثانيا: المثاقفة باعتبارها اجتياحاً فكرياً وثقافياً يقوم به الطرف القوي المتمثل بمركز الحضارة على الأطراف الضعيفة حول المركز. كما استعمل مصطلح المثاقفة أو التثاقف في أدبيات الأنثروبولوجيين للدلالة على التداخل الحاصل بين مختلف=

كما اهتمت بدراسة **الخطاب والكلام** حين يتحول إلى **فعل** مع متلقين. هذا الاهتمام النقدي بالعمل المسرحي اقتضى **تركيب وتفكيك** النصّ من حيث **الشكل والمعنى** اللذين اعتبرا، بحدّ ذاتهما، متناغمين لدرجة التوحّد في عملية إبداعية متجددة.

من جانب آخر فإنّ **سوسيولوجيا المسرح** اتجّه بأبحاثه نحو دور المسرح في المجتمع من خلال توجهين متكاملين يتضمنهما السؤال التالي: كيف يمكن فهم المسرح **باعتباره حدثاً اجتماعيّاً**، وكيف يمكن للمسرح أن يساعد على فهم الظواهر الاجتماعية؟

استدعت عملية **القراءة النقدية** لنصوص **سعد الله ونوس** معرفة بالبحوث النقدية التي تناولت أعماله، والتي تم تصنيف بعضها في التمهيد من هذه الأطروحة، وقد كتب **محمد زكريا عناني** عن ماهية **البحث العلمي** "إن البحث عمل موضوعي بحت، لا مجال فيه للانفعال والذاتية، وإنما يهدف إلى بيان الحقيقة استناداً إلى استيعاب ما كتب حول الموضوع، وتصنيفه، ثم الوصول من هذه الخطوات إلى نتيجة ما"[1]. إنّ الدراسات السابقة لونوس التي أتيح لي الإطلاع عليها تناولت أعماله وفقاً لمناهج صورية أو تاريخية مستندة للذائقة الذاتية أو النزعة الوصفية، ولم يتح لي الاطلاع على دراسات تقوم على أسس المناهج المعاصرة المشار إليها في غير مكان من هذه الدراسة، وبالتالي

=الحضارات على مستوى التأثير والتأثر والاستيعاب والتمثل والتعديل والتبادل الثقافي على مرّ العصور.

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

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

كانت النتائج قيمية بناء على الفكر أو الموقف السياسي أو الاجتماعي الذي يحمله الناقد ومدى قربه أو بعده من فكر سعد الله ونوس، وأنوه هنا لكتاب قيّم **لمصطفى عبود** تناول فيه دراسات نقدية عن ونوس وعنوانه **سعد الله ونوس في مرآة النقد**، وبعد أن تمّت الإشارة إلى مفهوم **علم الجمال** كونه مرتكزاً **لفهم وتفسير** الإبداع، فإنّ الباحث يطمح للوصول إلى قراءة نقدية جديدة لأعمال ونوس المسرحية، متناولاً ثلاث تيمات هي السلطة والدين والمرأة، وقد استند في دراسته هذه إلى مناهج معاصرة أهمها جماليات التلقي و النقد التيماتي، واستدعت الدراسة تقديم تعريفٍ موجزٍ عن التجارب والتيارات المسرحية الطليعية التي لها طابع سياسي غالباً التي تأثر ونوس بها في مرحلة عطائه الإبداعي الثانية وهي مرحلة التسييس والتراث.

obeikandl.com

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

كانت فعاليات **المسرح الشعبي** منذ القرن التاسع عشر قد انتشرت في فرنسا، وبدأت ملامح مسرح مختلف تظهر متجلية بالاهتمام بالطبقات الشعبية والمقهورة بشكل مغاير لما ساد في تاريخ المسرح العالمي من اهتمام بالفئات الأرستقراطية. ثمّ قدّم **أهل المسرح** ضمن هذه الفعاليات صيغ **الاحتفالات الثورية و الحماسية** المستمدة من زمن **الثورة الفرنسية** عام ١٧٨٩م، **وكومونة باريس** عام ١٨٧٠م، وأطلقوا عليها **(مسرح الشعب)** الذي تطور فيما بعد إلى **(المسرح الجوال)**، ثمّ كان مرتكزاً لظهور **المسرح التحريضي** الذي يعتبر أساساً للمسرح السياسي. وأول من بلور مفهوم **المسرح السياسي** نظرياً منذ بدايات القرن الماضي هو الألماني **إروين بيسكاتور** (١٨٩٣ – ١٩٦٦م) في كتابه (المسرح السياسي) وتطبيقياً عند تأسيسه **للمسرح البروليتاري** وتقديمه عروضاً هادفة إلى **التحريض والدعاية.**

المسرح الملحمي: Epic Theater

بلور نظريته الألماني **برتولد بريخت** (١٨٩٨ – ١٩٥٦م) الذي آمن بأن القضايا اليومية والصغيرة يمكن أن توضّح الأفكار السياسية الهامّة أكثر من المواضيع المباشرة التي قد تبدو كبيرة. وبذلك فقد عارض استخدام **المسرح الأرسطي** مبدأ الإيهام لتطهير نفوس المتلقين من دون أن يلامس هموم الطبقات المقهورة في المجتمع. و طرح **بريخت** بديلاً عن **المسرح الأرسطي** الذي يستند إلى مبدأ **الإيهام** مسرحاً يقوم على مبدأ **التغريب** يهدف إلى **التعليم والمتعة** بحيث **يكسر الإيهام** عند المتلقي ويبعده عن **الانفعال العاطفي** لتطهير نفسه، ويدفعه باتجاه وعيّ مصيره بعقله لتغيير الواقع. وأيضاً، اشتغل **بريخت**

على مسرح يرفض **التمثّل** و**التماهي** اللذين يقوم عليهما **المسرح الدرامي(الأرسطي)**، من خلال إعلان **المسرحة**، و اعتماد **السرد** في تقديم **حكاية** أحداث النص المسرحي، وفضّل تقديم **لوحات تمثيلية** مستقلة عن بعضها، بحيث غيّب **العقدة** التي تعدّ **ذروة الصراع** في **المسرح الأرسطي**، ودفع **المتلقي** ليستنتج بعقله التناقض فيما يطرح عليه من **موضوعات** ليأخذ العبرة المرجوّة والمناسبة. وناقض بريخت مفهوم "الصراع الذي يجسّد أساس التراجيديا اليونانية"، وكلّ المفاهيم **الأرسطية** عن المسرح ومنها مفهوم **البطل** الذي حدد أرسطو سماته:" ...تسمو هذه **الشخصية** بصفاتها، أي أن تكون ذات صفات وسلوك منفرد حتى تؤثر في النفس، ولتخلق تضاداً بينها وبين السلوك العادي..."(٢).

و**خشبة** المسرح عند **بريخت** فارغة من **الديكور** التقليدي، ولكنها مستوعبة **اللافتات** المعلنة عن **الحدث وزمانه ومكانه**، وقد عدّ مبدأ **الجدار الرابع** أساس **الإيهام** فرفضه بإلغاء **الستارة** غالباً، ومستخدماً **إضاءة** بيضاء ساطعة في كافة أرجاء المسرح لكسر الإيهام أيضاً، وألّح على إبقاء مسافة بين الممثل ودوره في المسرحية وإظهار المسرحة.

إنّ هدف **العرض** المسرحي لدى بريخت هو التفاعل بين **الصالة والخشبة** بحيث يبدأ **فعل المتفرج** عند انتهاء **العرض** المسرحي مجسداً في سلوكه بالشارع والحياة اليومية. وقد انتشر مسرحه في كافة أنحاء العالم من خلال جولات فرقته **(البرلينز أنسامبل)** أو **(البروليتاري)** وكانت تجربته من أغنى وأهمّ تجليات **المسرح السياسي** الذي تبنى أشكالًا مسرحية متنوعة انتشرت على نطاق عالمي إثر انتصار **البلاشفة** عام ١٩١٧ في **الاتحاد السوفييتي** سابقاً، ونتيجة **الأزمة الاقتصادية العالمية** التي تركّزت في الولايات المتحدة الامريكية عام ١٩٢٩، كما لعبت **الحربان العالميتان الأولى ١٩١٦ والثانية ١٩٣٦**م دوراً في بروز ثقافة رافضة لواقع **النظام الرأسمالي العالمي**

الذي أظهر تخبطاً سياسياً واقتصادياً أودى بحياة عشرات ملايين من البشر، ودمّر البنى التحتية والمادية للدول وللمجتمعات الإنسانية. ثمّ عمّت **تيارات الثقافة** الرافضة للتوجّه اللاإنساني في العالم ومنها **نظرية بريخت** في المسرح.

ومن التجارب المسرحية السياسية المهمة التي انتشرت أيضاً في ستينيات القرن الماضي:

المسرح الوثائقي التسجيلي:

"شكل من أشكال المسرح يقوم على تقديم حدث تاريخي أو سياسي أو اجتماعي أو واقعة ما في إطار درامي"[٣] ويقوم **النصّ** فيه على إعادة ترتيب للأحداث، وقيام الممثلين بتمثيله على شكل **لوحات مستقلة** عن بعضها، ولكن المعنى يتركب في النتيجة النهائية **للعرض المسرحي**، ويعدّ **بيسكاتور** من أهم المخرجين الذين قدموا **مسرحاً وثائقياً**. و من أبرز ممثليه أيضاً الألماني **بيتر فايس** (١٩١٦– ١٩٨٢م) ومن مسرحياته: "الحديث عن فيتنام" و"تروتسكي في المنفى" و الكاتب الفرنسي **جان جينيه** (١٩١٠ – ١٩٨٦م) في مسرحية "الزنوج".

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

الموقف السياسي والجمالي
بعد هزيمة ٥ حزيران عام ١٩٦٧ م وموقع مسرح ونوس

مسرح التسييس والتراث وعلاقته بجماليات التلقي:

عندما وقعت **هزيمة ٥ حزيران عام ١٩٦٧**م كان **ونّوس**، كما أسلفنا، مقيماً في فرنسا لإكمال تخصّصه في الدراسات المسرحية، وعاد إلى دمشق لمشاركة شعبه آلامه وأحزانه نتيجة الحرب، وتعرض لمرض أقعده الفراش، ولم ينقذه منه إلّا عودته إلى فرنسا وتفاعله مع الفعاليات المتعلقة **بثورة الطلّاب** في معظم الدول الأوروبية الغربية عام ١٩٦٨م، ومشاركته في نشاطات **الثورة الفلسطينية**، وتفاعله إيجابياً مع فعاليات رافضة لتبعات **الحرب الأمريكية على فيتنام** وقتذاك. وقد انعكست هذه المؤثرات السياسية على تفكيره ونتاجه الإبداعي، وتجلّت باختياره **لموضوعات(تيمات)** نصوصه المسرحية المنحازة للفئات المقهورة، وللوطن المسلوب، ولاستخدانه **تقنيات المسرحية الفنية** الجديدة، متكئاً على تراث الأمة الشعبي، وتجارب مسرحية طليعية عالمية ومعرفة بتاريخ المسرح العالمي، ومعتمداً على **موهبته** المستندة لإرادة ذاتية فذّة طامحة للمساهمة في تشييد **مسرح عربي** يُسهم في مواجهة هزيمة كشفت عن هشاشة **البنى الاجتماعية** وتخلفها، وعن زيف محاولات **النهوض** العربية السابقة، ورسوخ مظاهر **التخلف والقهر والفقر** بظلّ **أنظمة حكم** سياسية فاسدة واستبدادية.

من خلال قراءة نصوص ونوس التي تمَ دراستها تبين أنّه تمكّن من توظيف تقنيات تجارب مسرحية عالمية **تماهى** معها و**تمثّل** قيمها، ومن أهمّها **المسرح السياسي** بكافة اتجاهاته، ولاسيما **المسرح الملحمي ومسرح الحياة اليومية والمسرح الوثائقي التسجيلي**، وأجاد في استخدام تقنية " **المسرح داخل**

المسرح" التي استخدمها **شكسبير** في مسرحية **هاملت**، وطوّرها **لويجي بيرنديللو** في بناء مسرحيتي " **ست شخصيات تبحث عن مؤلف**" و"**لكلّ حقيقته**". ونستطيع القول إنّ ونوس تفاعل مع **النزعات التجديدية** التي عمّت **الثقافة العالمية** في ستينيات القرن الماضي، وبالأخصّ الفن المسرحي، فأفاد من الأعمال المسرحية التي كسرت **الأعراف** المسرحية السائدة ومهّد لمنظور جديد في **عملية الإبداع**. وبشكل خاصّ لجأ ونوس إلى **التقنيات الفنية** التي يوصي **المسرح الملحمي** بها، والتي تهدف إلى **كسر الإيهام** وترسيخ **التغريب** لدى **المتلقي** و**الممثل**، وتحقيق **التعليم** والإجادة في تقنية **التوجّه للجمهور**، وكما أسلفنا فإنّ هذه **التقنيات** تقترب من ظواهر تشخيصية عرفها العرب **كالحكواتي** و **خيال الظلّ** و**السامر** وغيرها.

ويقول ونوس: إنّه حضر عروضاً لفرقة **(البرلِنر انسامبل)** التي كانت تديرها زوجة بريخت إحياء لأعماله بذكرى وفاته، وكذلك تتلمذ على أيدي أساتذة في **المسرح الملحمي** في فرنسا، وفي عام ١٩٧٠م أجرى حوارين مع الناقد الفرنسي "**برنارد دوت**" والمخرج " **جان ماري سيرو**"، وهما من بين الذين تتلمذ عليهما عندما كان في فرنسا، ونشرهما في مجلة المعرفة السورية[٤]. 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"[٥]. لقد أقرّ **ونوس** باستخدامه **تقنيات المسرح الغربي** في غير مكان، وهذا الاستخدام لم يؤد، عنده، 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 ١٩٦٤م في مصر.

أطلق **ونوس** على تجربته في هذه المرحلة التي كتب فيها، كما ذكرنا ست مسرحيات وهي " **حفلة سمرمن أجل ٥ 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، و "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**"[٦].

دفع ونّوس باتجاه تكوين **تيار للوعي** في مجتمعه العربي يُعين في النهوض على درب التحرّر والحريّة، وتجلى ذلك من خلال معالجته للذاكرة التلقائية عند الجماعة المستمدة من التراث، وتفاعلها مع المعاصرة بهدف تحقيق **وعي الذات** و**الوعي الجمعي، اللذين يكوّنان تيار الوعي** وهو" 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"[٧] بحيث ترتسم المحددات لكيفية عمل العقل على شكل تدفق تلقائي لوعي في صورة **مناجاة ذاتية**. ومن توقه لتشييد تيار وعيّ بين المقهورين جعل من **مسرح التسييس** مرآة تعكس الماضي الذي يشكّل الحاضر، وتعكسه ممتداً في ذوات المتلقين لتحفيزهم على تفسير الواقعة الاجتماعية أو السياسية الراهنة وتحليلها والكشف عن ملابساتها وتداعياتها، ودفعهم لاتخاذ موقف يتجاوزون عبره راهناً بائساً.

وعرّف ونوس 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..."[٨]. وافترض أنّ يكون التفاعل مع الجمهور أولى شروط العمل المسرحي، بحيث يتحوّل المسرح إلى **مدرسة** لتثوير الناس، بعد اطلاعهم على واقعهم المتردي، وتعريفهم بمن يرسّخ بقائهم في شقائهم وقهرهم وجهلهم، ولهذا فمسرحه يحتاج 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"[٩].

اختار ونوس **تقنية المرآة** التي تحتاج **لملكة الخيال** الخصب لتحقق مفهومه عن مسرح **التسييس** "الذي يتجلى معناه هنا إيقاظ الوعي بترابط العام والخاص ترابطاً يحمّل كلّ فرد مسؤولية العام، ويعنى ببناء الحكاية بناءً يستدرج المتفرجين إلى محاكمة الحدث بدل الاندماج بالبطل، والربط بين الأحداث ربطاً تأريخياً، بهذا يكون التسييس تركيزاً لدور المسرح الملحمي"[١٠]كما قام ونوس **بالتسييس** من خلال: "الإلحاح على البعد السياسي للمسرح، والكشف عن التطابق بين البنية المسرحية والبنية السلطوية"[١١] ولذلك نجده عالج **خشبة المسرح** وسلطتها، ومثالها الأبرز في **حفلة سمر** حيث قدّم المخرج- السلطة كأحد دعائم **بنية النصّ** والمعبّر عن موقف السلطة بمقابل الكاتب – الشعب الكاشف لهزيمة السلطة وسلطة الهزيمة، وأبرز في **رأس المملوك جابر** التضاد بين مستويي الخشبة والصالة لتكشف إحداهما مكوّنات الأخرى وآليات فعلها.

وهكذا نجد كيف تتجه أحداث مسرحياته، دوماً، لنقل أفعال شخوصها من **الخشبة** إلى **الصالة**، مع محاولة إلغاء **سلطة المنصة** لصالح **جمهور الصالة**، لتوليد آلية تنقض وتصحّح المسار عبر كسر السلطة لصالح الناس.

تعدّ تجربة ونوس محاولة رائدة في نقل العمل المسرحي من همومه الفنية البحتة وتعاطيه مع **تقنيات فنية مألوفة** و**قواعد مسرحية** تهمّ جمهور **الفئات الأرستقراطية** الذي يطلب **الترفيه**، إلى **المجال الجمالي** الذي يدخل جمهور الفئات الشعبية والوسطى في تجربة تصدمهم باستخدامه **تقنيات فنية** غير مألوفة، وتجعلهم يتساءلون عن الجديد الذي يتقدم لهم حاملاً في ثناياه همومهم اليومية وبهذا التساؤل عن الجديد يكون النص قد تفاعل مع المرتكز الأول لوظيفة المسرح، حسب **نظرية جماليات التلقي**، وهو **ثنائية النص والمتلقي**. وباختياره **لموضوعاته** المسيّجة **بأساليب فنية** مستحدثة، ودعوة المتلقين لتجاوز القيم السائدة يكون قد لامس مرتكز **التأثير والتواصل** وهو ثاني مرتكزات هذه النظرية.

في الفصل الأول والثاني من هذه الدراسة تمّت قراءة نصوص ونوس المسرحية في **مرحلة التسييس والتراث**، ومقاربتها مع مرتكزات نظرية جماليات التلقي الحاضرة في حنايا بنيات هذه النصوص، والتي كشف عنها الانتقاء الواعي لتقنياتها الفنية والاشتغال الجاد على تقريبها من الجمهور. لقد تمكّن ونوس من ملامسة مرتكزي **ثنائية النص والمتلقي والتأثير والتواصل**، كما أسلفنا، من خلال الاهتمام **بالقطب الفنّي** لهذه النصوص، ثمّ إخراجها عروضاً مسرحيةً متسمةً بالاحتفالية بين أهل المسرح المتواجدين في الصالة وعلى المنصة، محققة استحقاق وصول النص إلى **قطبه الجمالي** مع جموع المتلقين، وهذا تطلب أن تتخلل العرض المسرحي مقولات تحمل **قيماً جمالية وفكرية** جديدة تفضي إلى سلوكٍ يتناسب مع قصدية الكاتب من نصّه، المتعلق

بطموحه الذاتي المحتاج لحاضنة مجتمعية مناسبة لا يمكن لها أن تتهيأ إلّا مع تقدم مشترك لكل مجالات الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والإبداعية التي لم يتح لها أن تتطور معاً في مجتمعنا، لذلك فنتيجة استقراء مرتكز **التحقق والتأويل** في مسرحيات ونوس كانت أنه غير محقّق ليس لعدم التواءم في أقانيم التطور بل لعوامل موضوعية أخرى تتعلق بالنكوص الذي طرأ على أفكار حداثية تمّ إجهاضها من بنية المجتمع، وأيضاً، لعدم وجود **متلق ذكي** واع لذاته ولواقعه ولفن المسرح ومقتضياته التاريخية والفنية والجمالية، ويمتلك استعداداً لتجاوز حاضره بكلّ مبيقاته، علماً ان نصوص ونوس مفتوحة للمتلقي ومليئة بـ**الفجوات** التي تحتاج قارئاً مميزاً ليكشفها ويجسدها رؤى وسلوكاً في حياته.

ثمّ إنّ تحليل **موضوعات (تيمات)** مسرحيتي حفلة سمر و رحلة حنظلة و**تفكيك** كلّ من نصيهما، وإجراء المقارنة بينهما تبعاً لاختلاف ظرفي ظهور كلّ منهما، قاد إلى التعريف **بالتقنيات الفنية والجمالية** المستخدمة تبعاً لمتطلبات **النقد التيماتي** ومقاربتها **مع مرتكزات نظرية جماليات التلقي**، وفي أثناء عملية **تركيب** كلّ من النصّين من جديد، وفق الخطاب النقدي المعتمد، الذي اقتضى عزل التيمات بغضها عن بعض لوحظ وجود **فراغات** متروكة في **بنية** النصّين لدفع **المتلقي** إلى البحث عن **النص الغائب** فيهما للمساهمة في التكوين النهائي للعرض المسرحي، وهذا يحتاج، بطبيعة الحال، إلى إعمال **العقل** وتحفيزه على التفكير. وهنا لابدّ من ذكر **أفق التوقعات** بين ثلاثي العملية الإبداعية **المؤلف والنصّ المسرحي والمتلقي**، والمتضمن إثبات وجود **القارئ الضمني** أو الذكي أو عدم وجوده. و:" لم يأل ونوس جهداً، وهو يلاحق المُشاهِد، يحاصره، مستخدماً جميع الوسائل، ليبقى عقله يقظاً، منفتحاً، مراقباً، لا مندمجاً.."[١٢]. ولاريب أنّ سعد الله ونوس كتب **مسرحيات سياسية** بامتياز،

واجتهد للتمكن من **تسييس** المسرح لجعله موطناً لتفسير الواقعة المجتمعية، هادفاً من وراء ذلك لتحويل المسرح إلى **مدرسة** وبؤرة ثورية تشكّل منطلقاً لتجاوز الواقع الأليم. ويقول ونوس في هذا الصدد: "إننا نصنع مسرحاً لأننا نريد تغيير، وتطوير عقلية، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعاً"(١٣)

ومن الجدير بالذكر أن ونوس أتقن اختيار **عناوين** مسرحياته التي تشير إلى موضوع وبنية هذه المسرحيات، **كحفلة سمر من أجل ٥ حزيران** التي تأخذنا فوراً إلى واقع هزيمة العرب أمام إسرائيل عام ١٩٦٧و**العنوان**: "هو المعلومة الأولى التي يتوجه فيه الكاتب للمتلقي مباشرة"(١٤) ولذلك فالاهتمام به هو اهتمام بالمتلقي. كما أن نصّه المسرحي لا **ينغلق** على المتلقي، بل **ينفتح** لمتلقيه، ولكلّ المحاولات الإخراجية الحقّة، باعتبار أن **المخرج المبدع** هو أول متلق للمسرحية، ويقول نبيل الحفار:"أهمية نصّ ونوس أنّه لا يكتمل إلّا بالإخراج، ولعل شرط اكتمال هذا النص هو تلك الإضافات والتحويلات التي يعطيها المخرج له"(١٥)

لقد كانت مسرحياته منذ **حفلة سمر** بعد الهزيمة مباشرة بمثابة مرايا كاشفة للذات المتلقية لعروضها التي استشعرت **أخطار الهزيمة ونتائجها الكارثية** على الأمة، و أيضاً، كاشفة 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 للقوميات** في النظام الرأسمالي لخيرات هذه الشعوب البائسة.

ثم استمر ونوس باستحضار **التراث**، ومن خلال كشفه لتاريخ خيانات الحكام لأوطانهم من جانب، وبطولات بعض أبناء الشعب من جانب آخر، ووضع المبضع 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، فقد وضح ونوس لنا كيف أنّ هؤلاء الحكام لم ولن يتورعوا عن اللجوء للأعداء وطلب معوناتهم ليستمروا بحكم السلطة ضد إرادة شعوبهم عندما يستشعرون اقتراب الثورة عليهم. وطغت على مسرحه **أسئلة** جوهرية حول الهزيمة وعلاقتها بالتسلط والقهر الذي تمارسه **سلطة الدولة** السياسية والدينية على شعبها لإبقائه 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 فمسرحية **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران** "صفقت باب المسرح التقليدي، فلم تفتحه فحسب، بل هدّته، لينطلق سيل جارف من التجديد والتجريب"[١٦]. 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 تهتم بالجمهور، وتثوّر المتلقي لا تفرغه، وتنمي العمل الجماعي الذي يضمن "خصوبة الجماعة، وغنى الحوار المستمر والبحث الجاد الدؤوب". لذلك استخدم **حواراً جدلياً** بين **أهل المسرح**، وأشرك معهم الجمهور ليكون مثمراً في عملية خلق **حالة وعيّ** لدى الفئات المقهورة، و "المقصود بأن المسرح عمل جماعي هو ظهور جماعة من الأفراد يتوفر لها حدّ من التجانس، ووضوح الرؤية"[١٧] ولابد لهذه الجماعة أن تكسر التقاليد السائدة وتبحث وتنقّب وتنطلق جماعة لا أفراداً في بناء مسرح يحقّق **حواراً** دائماً مع أهل المسرح ومع المتلقين.

إنّ الصراع الرئيس 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 إمبريالي تقتضي مصالحه إبقاء 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 **بأنظمة حكم سياسية** تلتقي مصالحها مع مصالح الأجنبي و**إسرائيل** ومع راعيها **النظام الدولي** السائد. إن ونوس، منذ وقوع هزيمة ٥ حزيران عام ١٩٦٧، وعى حقيقة أنظمة حكم تمثلها سلطة سياسية تمارس الفساد والاستبداد لتبقي الشعب في حالة جهل واستكانة فيتسنى لها الاستمرار في حكمها المتسلط والفاسد. وفي مسرحياته الخمس بعد حفلة سمر في تلك المرحلة كان **الغستوس** المهيمن على نصوصه هو مواجهة السلطة السياسية المعيقة للتحرر والمساواة، ودعوة **لوعي الذات** وتجاوز كلّ ما يعيق حرية المرء وكرامته الممثّل **بالسلطة السياسية والدينية والمجتمعية** التي تقود نظام حكم فاسد قهري انتهازيّ، باستثناء **سهرة مع أبي خليل القباني** التي نحا فيها منحى **التوثيق التاريخي** لتجربة القباني المسرحية في مدينة **دمشق**، على الرغم أنّه لم يتوان في كشف مظاهر الاستبداد والفساد والجهل زمن **السلطنة العثمانية** في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

تعاريف ضرورية

قبل الشروع في قراءة التقنيات الفنية والجمالية لابد أن يتمّ تثبيت بعض التعاريف لمصطلحات مستخدمة ومهمّة.

الغستوس: Gestus

استخدمت هذه الكلمة اللاتينية في اللغة العربية بلفظها الأجنبي وتعني الفعل، وترجمت أحياناً باللفتة أو الحركية. و**الغستوس** يمكن أن يكون من الكلام ومن حركة الجسد وتعابير الوجه، ومن هنا يمكن القول إنّ **الغستوس** معنيّ بوضعيات الجسد ونبرات الصوت وإيماءات الوجه. و"**الغستوس** بالنسبة **لبريخت** هو أية حركة أو كلام أو تصرف في المسرح له بُعد اجتماعي".(١٨) وحدّد **الغستوس** الأساسي في تكوين النصّ والعمل المسرحيّ من خلال الفهم لنمط العلاقات الأساسية التي تنظّم تصرّفات **الشخصيات** تجاه **موضوع** محدد. ومن هنا يمكننا القول إنّ **الغستوس** الأساسي لمسرحية حفلة سمر من أجل ٥ حزيران هي **الحرب**، ولمسرحية رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة **سلبية الفرد** بمواجهة السلطة, ولسهرة مع أبي خليل القباني **التوثيق التاريخي**، ولبقية مسرحياته في مرحلة التسييس والتراث **السلطة** الحاكمة لشعب مذعن لها، وفي كلّ مسرحية من هذه المسرحيات **أداء وسلوك ممثلين وفضاء مسرحيّ** متكامل يتناسب مع **الغستوس** المهيمن على **بنية** المسرحية. إن غستوس العمل المسرحي هو أوسع من مفهوم **الموضوعة أو التيمة** فيه، لأن **الغستوس** يتحكم بكل مكونات المسرحية على مستوى **الأداء والعرض** المتضمن **الموسيقا والغناء**، وأيضاً بسلوك وتصرّف **شخصيات** المسرحية ومصيرها.

الإيهام: ILLusion

مفهوم **الإيهام** لغوياً: توهم الشيء: ظنّه. وتمثّله وتخيّله إن كان في الوجود أو لم يكن، وتوهمه: تصوّره، والموهوم: ماذهب إليه الوهم، والوهم هو:

الغلط والخطأ، وأوهم فلاناً: أوقعه في الوهم. و"**الإيهام** أو غلط الحسّ أو التخيل، هو اعتراض مزيّف، ينشأ ضد حركة الحقيقة ومحركاتها وضد تطورها وعلى نقيض منها بصفة عامة"[١٩]. أمّا في الفنون، ومنها المسرح، فمفهوم الإيهام هو الإيحاء بالحقيقي من خلال محاكاة الواقع، ليمنح المتلقي تأثيراً فنياً يسوقه **للاندماج** في العالم **المتخيل** ليجلب له **المتعة**.

كما أنّ **الإيهام** في المسرح يجعل **المتفرج** قابلاً بالذي يعرض عليه، كونه اصطناع لعرض الواقع، وبالتالي يصدّق كل ما يتلقاه من لعبة **التمثيل**، ويرى نفسه عبر مشاركته الوجدانية مع الممثل، **وتماهيه** مع أفعاله. وهدف **المسرح الأرسطي**(*) هو **تحقيق الإيهام** للمتفرج من خلال شكل **العرض** المسرحي الذي يقدم على **الخشبة**، أمّا هدف **مسرح بريخت** فهو **كسر الإيهام** لدى **المتلقي**.

التغريب: Alienation Effect

(*) **أرسطو (٣٢٢- ٣٨٤ ق.م)**: ولد في شمال اليونان، تتلمذ على يد **أفلاطون**، وعمل معلماً **للإسكندر الأكبر**، ثمّ أسّس في أثينا مدرسة **الليسيوم** وهي ثاني جامعة في العالم، وقد فصل في كتبه، ومنها الشعر والسياسة، بين العلوم النافعة والفنون الجميلة، وقال: إنّ عالم الفن يختلف عن عالم الحقيقة الواقعية. واعتبر الفن **محاكاة** بمعنى محاولة لخلق بديل للطبيعة، ليس في مظاهرها الخارجية، وإنما في قوانينها الجوهرية كالانضباط والاكتمال والاتساق، واعتبر أن الشكل هو الذي يميز **المحاكاة** أو **الفن** عن سائر أوجه النشاط الإنساني، كما حلّل **التراجيديا** في **كتاب الشعر** مستمداً مادته من استقرائه لنماذج **التراجيديا الإغريقية**، حيث يقسّم الموضوع إلى مضمون المحاكاة ووسيلتها وطريقتها، ويقول إنّ التراجيديا هي محاكاة لفعل مكتمل في حد ذاته له حيّز معيّن باستخدام لغة مواتية، وتتضمن متعة، وتتم بواسطة تصوير الفعل وليس من خلال السرد، هدفها إثارة عاطفتي الشفقة والرعب كي تصل إلى **التطهير**. ويقسم أرسطو التراجيديا إلى عناصر، أهمها **الحبكة** وهي روح التراجيديا **والشخصية والفكر والموسيقى**. ومن الجدير بالذكر أن رؤى أرسطو بقيت مهيمنة على مفهوم المسرح لأكثر من ألفي عام، ولم ينقضه بشكل كامل سوى **برتولد بريخت** في نظرية المسرح الملحمي.
فاطمة موسى، م.س، ص٧٣.

بالمعنى المسرحي يعني تعديل إدراك الشئ المألوف من خلال إبراز الشاذّ فيه، وبمعنى آخر هو تقنية يتمّ بها إبعاد الواقع المصوّر فيبدو مختلفاً لإظهار ماكان مخفياً فيه، وهذا يقتضي أن يتم استقبال الصورة الفنية بعد إخضاعها للصنعة بحيث لايتعرف عليها المتلقي مباشرة بل من خلال التأمل والتفكير فيها. يتحقق **التغريب**(*) في المسرح باستخدام **تقنيات** تكسر **الإيهام** ويُعرّف بأنّه: "تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصوّر بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفيّاً أو يلفت النظر إلى ما صار مألوفاً فيه لكثرة الاستعمال"(٢٠). ويفرض مبدأ **التغريب** في المسرح إطلاع **المتلقي** على أساليب **التمثيل** وتقنياته لحظة استقباله **للدور التمثيلي**، مما يجعله لا يستغرق في **بنية** المسرحية، بل يشكّل إلفة معها، ويتأمل بالذي يستقبله من **مواقف تمثيلية**، وبالتالي يتمكن من وعي وإدراك الحالة المعروضة عليه لتكون نقطة الارتكاز له لاتخاذ **موقف** معرفي أو سلوكي مع نهاية المسرحية. ولهذا فتقنيات المسرح الفنية المستخدمة لتحقيق **التغريب** هي التي تجعل **المتلقي** خارج فعل **الإيهام** ومن أهمّ التقنيات المستخدمة لإحداث **التغريب** لدى **المتلقي سرد حكاية** من الماضي في سيرورتها التاريخية وتفاعل أحداثها مع مقتضيات الراهن، إنما ليس بشكل مستمر ومتصاعد بل متقطع، وأيضاً بتغيير مسار **الخطاب** للممثل فمرة يؤدي دوره ومرة يخاطب الجمهور، كما يمكن الاستعانة **باللافتات**، وتبديل

(*) **التغريب**: بشكل مغاير لما ورد في متن الدراسة عن التغريب في المسرح، فقد استخدمه بعض المفكرين القوميين في البلدان النامية مرادفاً **لمصطلح التحديث** الذي أطلق على اقتباس غير الغربيين لأشكال ومضامين الثقافة الغربية في الفنون والأدب والفلسفة ومعايير الأخلاق وأساليب الحياة، وقد قصدوا بالتغريب، من غربة المجتمع غير الغربي عن أصوله الثقافية، و الاصطباغ بالصبغة الغربية أيضاً.
سامي خشبة، مصطلحات فكرية، م.س، ص٦١.

دور الممثل ليؤدي تمثيل عدة **شخصيات** في المسرحية الواحدة، وهناك كثير من **تقنيات فنية** أخرى تكسر **الإيهام** لدى المتفرج، وتحقق له مبدأ **التغريب**.

التطهير: Catharsis

يعني التأثير الانفعالي الذي يستثيره العمل الإبداعي لدى الممارِس والمتلقي، وعند أرسطو هو الانفعال الذي يحرّر من المشاعر الضّارة، فمشاهدة العنف تنقّي وتفرّغ شحنات العنف لدى المتفرج فيتحرر منها ويتطهر. وأيضاً، فالتطهير بالنسبة لأرسطو يولّد لدى المتلقي متعة جمالية من خلال تحقيق **المحاكاة والإيهام** المسرحي. إنّ فعل **التطهير** في المسرح الأرسطي يقتضي دفع المتفرج للتمثّل بالبطل، ولذلك نجد أنّ بريخت نقضه واستبدله بفعل **التفكير والتأمل** فيما يقدم للمتلقي فتجعله فاعلاً.

obeikandl.com

الصناعة الفنية
في مسرحيات ونوس الست في مرحلة التسييس والتراث

تمكّن ونوس من **كسر الإيهام** وتحقيق **التغريب** في مسرحيات مرحلة التسييس والتراث من خلال توظيفه **لعناصر مسرحية** كاللافتات والأقنعة، وإظهاره **المسرحة** على الخشبة من غير **كواليس**، وأيضاً إبرازه **لأعراف مسرحية** مثل **المسرح داخل المسرح** و **هدم الجدار الرابع**. وقد أشير عند قراءة نصوص ونوس الستة (حفلة سمر، والفيل ياملك الزمان، ومغامرة رأس المملوك، وسهرة مع أبي خليل، والملك هو الملك، ورحلة حنظلة) إلى كثير من **الجوانب الفنية والجمالية والمعرفية** التي استخدمها في تأليف مسرحياته هادفاً إلى المساهمة في تشييد مسرح عربي يمكّنه من الوصول لأكبر عدد من **جمهور** الطبقات الشعبية التي تعاني من الجور والظلم والفقر، وهذا توافق مع اهتمامات وقواعد **المسرح السياسي** العالمي، ولاسيما **المسرح الملحمي**، ولابد من إلقاء الأضواء على اللغة والخطاب المسرحي وأهمّ تقنيات ونوس الفنية المستخدمة في صناعة وتأليف نصوصه المسرحية المدروسة.

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**، وأيضاً استخدم ونوس هذه التقنية بكثافة، لأنّه اعتمد القالب السردي في تأليف نصوصه بهدف إقحام

المتلقين في اللعبة المسرحية، وتوجّه للجمهور من خارج السرد أيضاً، إن كان في عملية الاستهلال قبل العرض ومثاله بيانات المسرح التي أصدرها في ١٩٧٠ أو في المقدمات التي كتبها لمسرحياته المطبوعة، ليظهر تصوراته الجمالية والفكرية عن المسرح وعن تصوّره لكيفية إخراج المسرحية في أثناء العرض على خشبة المسرح. ويغيب الاستهلال في المسرح الأرسطي والواقعي مما يجعل من العرض المسرحي صورة عن الواقع المعيش، لذلك يقدم العرض الأرسطي من دون تعريف مسبق بالنص أو بالواقع المعبّر عنه، مما يساعد على تحقيق الإيهام لدى المتلقي، ونقضاً للمسرح الأرسطي فظهور **الاستهلال** في المسرح الطليعي ولا سيما **الملحمي، لكسر الإيهام**، كما هو الحال في استهلال كلّ مسرحيات ونوس التي عالجتها هذه الدراسة، إضافة للتوجه إلى الجمهور في أثناء العرض، وذلك لمنع اندماج المتلقي بالمواقف التمثيلية، ولدعوته ليكون مراقباً واعياً لأحداث المسرحية لتحديد موقف مما عرض عليه في نهاية العرض. وأيضاً استخدم ونوس مبدأ الختام وهو خطاب يأتي في نهاية المسرحية ليلخّص الدروس الأخلاقية أو السياسية التي يمكن استنباطها من المسرحية، ويتميز الختام عنده بتقديمه من دون أن يكون له علاقة عضوية مع الفعل المسرحي، ليُعين المتلقي على الخروج من عالم التخييل إلى واقعه المعيش. ومن شواهد الختام **مسرحية الفيل يملك الزمان**، ففي نهاية **العرض** 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 الممثل٣: "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"[٢١]. وفي **مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني** 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"[٢٢] وأيضاً ينشد الممثلون نشيد الافتتاح متوجهين للجمهور:" مرحبا أهلا وسهلا أيها القوم الأجلا، إنّكم أنستمونا، إنّكم شرفتمونا، كرماً يا نخبة القوم الكرام "[٢٣] و من شواهد ذلك أيضاً توجّه الممثلين للجمهور وهم يحكون له قصة القباني ومعاناته مع رجعية دمشق. وفي **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 .. " والرجل٤ "إذا عضّكم الجوع، ووجدتم أنفسكم بلا بيوت." و زمرد تخاطب الجمهور أيضاً: "إذا تدحرجت الرؤوس، واستقبلكم الموت على عتبة صبح كئيب"[٢٤]. أمّا في رحلة حنظلة فيتوجّه حرفوش إلى الجمهور منذ الموقف الأول في العرض "انظروا أيّها السيدات والسادة. هذا الرجل الضامر سيكون بطل السهرة، لا تشعروا بالخيبة، فقد ولّى عهد الأبطال العمالقة"[٢٥]. وفي نهايته يخاطب الجمهور بلهجة 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"[٢٦].

أخيراً وليس آخراً فقد تمكّن ونّوس من الإفادة 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 تحدّد طريقة قوله ويتحوّل إلى فعل له فاعل يصبح **خطاباً**. **والخطاب** 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 في أثناء العرض، ولكن يبقى الأساس في النصّ المسرحيّ هو الحفاظ على طبيعته اللغويّة وتحليله يحتاج إلى النظر بالفعاليات اللغويّة التي أسهمت في بنائه. ومن هنا فإنّ كلّ ما يُقرأ أو يُدرس في **بنية** النصّ المسرحيّ من **حوار وسرد وحدث وراوٍ وحكاية وشخوص** لا يمكن أن يقع تحت طائلة القراءة أو النقد المسرحي إلاّ من خلال اللغة، ومتابعة 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، يُلحظ عدم اعتباطية اختياره للنظام الصياغي في لغة نصوصه، فقد توخّى اختيار 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، فلغة المسرح "هي لغة التركيز في الإفضاء بالمعاني أو الأحداث، وهي لغة المباشرة البسيطة البعيدة عن فقه وفلسفات وتقعيرات التعبير اللغوي الضخم أو المفخّم" وأيضاً " اللغة الجيدة في المسرح ترفض المعاني المتعرجة أو التعبيرات المعقدة أو الاستطرادات والوصفات ذات الصور الكثيرة"[٢٧]. وهذا ما نجده في نصوص ونوس المسرحية، إذ أجاد في اختيار **الأبنية الفعلية** أحياناً والاّسمية أحياناً أخرى، تبعاً لميل النصّ للحركة أو السكون، أو تثبيت لحظة **السرد** أو تحريكها ومن الشواهد في حفلة سمر أنّ **لغة الحوار** بين الشخصيات في النصّ كانت متعلقة بحدثٍ

مهيمنٍ يخيّم بظلاله على حياة الناس وعلى ذواتهم، وعلى هذا النحو، بدءاً من **العنوان الخارجي** وونوس لا يتوقف عن محاصرة المتلقي وتذكيره بهذا الحدث الخطير في معظم المواقف التمثيلية عبر تطويعه للغة باستخدامه الأفعال المضارعة مؤكداً من خلالها على ديمومة فعل الهزيمة في الراهن المعيش، وأيضاً الجمل الاسمية الدالّة على سكونية المجتمع وبقائه رهينة التخلف بظل سلطات القهر والجهل السياسية والاجتماعية، لقد تمكن ونوس من جعل الممثلين يستخدمون لغة واضحة مجترحين معان وآلام تعبّر عن آلام الشعب واستعداده لتجاوز مآسيه.

إنّ النجاح في التفاعل المطلوب بين الجمهور و**العرض** المسرحي اقتضى لغة تعبّر عن عواطف وأفكار **شخوص** متنوعين في منابتهم الاجتماعية، لذلك نجد ونوس قد خصّ الفلاحين بلغة حوار تتناسب مع رؤاهم ومعايشتهم **للأحداث** ومن ذلك 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...

لقد تميّزت لغة الحوار في حفلة سمر بتنوع على مستوى آخر فمنها رافضة للهزيمة ومطالبة بحمل السلاح، مما دفع الكاتب مخاطبتهم "اروا حكايتكم .. اروها. إنّها أخصب من خيالاتنا العقيمة"[٢٨] و"هذا رائع، يجب الّا تتركوا كلمة محبوسة."[٢٩] لقد استخدم الكاتب عبد الغني الجمل الفعلية المتضمنة فعل الأمر التي تمنح الأحداث حركة وتبعدها عن السكونية، ومنها

المضلّلة الدالّة على السكونية والشاهد، خطبة المسؤول الذي كان متواجداً أيضاً في **صالة الجمهور** فاستخدم فيها ألفاظاً غير مألوفة للناس "المؤامرة الزنيمة، والانتصارات الهائلة، نظامنا الراسخ، الاستعمار وزباينته، يبثوا الفتن،.. ويلاحظ في خطابه كثرة الجمل الاسمية التي تدلّ على السكون والاستقرار والصمت. وبالنتيجة نستطيع القول إنّ كلّ شخصية من شخوص المسرحية تحدثت بلغتها المعبّرة عن البيئة الاجتماعية المنتمية لها، لقد أظهر كلّ من شارك في احتلال خشبة المسرح أسباب الهزيمة بشكل عفوي وتلقائي وبطريقته الخاصة به، ولكن الحصيلة النهائية هي توليفة صاغها الممثلون والمتلقون بعد أن شاركوا بأحداث الهزيمة إن كان في حياتهم الاعتيادية أو على خشبة المسرح وصالته، وقد كتب **سلمان قطايـة**، فيما يخصّ هذه الفكرة، عن عرض حفلة سمر، أن مخاطبة الجمهور بهذه الطريقة حفّز بعض المتفرجين للتدخل في الحوار بعد أن تم السيطرة على المسرح ".. ويبلغ عدد من ينهض من الصالة ليتدخل أكثر من عشرة خلال المسرحية"[٣٠]. ومن هنا نستطيع القول إنّ ونوس اقترب من المسرح الارتجالي الذي يحتاج للغة الواقع المعيش بكلّ مايحمل الواقع من هموم ومحن، ليمتلك المشاركين إمكانية أكبر في التحاور مع شخوص المسرحية ومع بعضهم بلغة عفوية وتلقائية يعبّرون من خلالها عن آرائهم، ومتفاعلين مع الموضوعات التي تعالجها المسرحية بلغة حوار منسجمة مع **البنية اللغوية** للمسرحية التي اختارها ونوس لغة فصيحة متضمنة مستقبلاً مغايراً شكلاً ومضموناً.

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، ومن شواهد تثبيت لحظة السرد في مسرحية **حنظلة**، إلقاء حرفوش سردية أمّه التي تعلم منها التوجّه للفعل والإيجابية في حياته وأقصى الغفلة والسلبية كما

يعيشها حنظلة، أو **سردية** أستاذ الجغرافيا في **حفلة سمر** التي أكّدت على حالة العجز العربي أمام عدوّ يتربص بشعوبهم ويحتلّ أراضيهم والتي أدّت بهم لهزائم متتالية، 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 الدالّة على اليقين، وذلك في مسرحية القباني "خذوا أماكنكم، تذكّروا عام ١٨٧٥م, جاء الهواء الأصفر، ثم في الصفحة التالية استقام الهواء الأصفر في دمشق، و استخدم الوثائق كما وردت في الأصل مثل: أبو خليل القباني / يامزيف البنات /

ابو خليل مين قلك / على الكوميضة من دلّك/

أرجع لكارك أحسن لك / ارجع لكارك قباني.

وأيضاً في مسرحية رأس المملوك جابر اختلفت **الأبنية اللغوية** 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 قد دلّت على زمنهم الراهن مثل: يا أبومحمد، كيف حاله، الشاي خفيف، نارة، أقفل الراديو...

ولابدّ من الإشارة هنا إلى أنّ البنية اللغوية في نصوص ونوس مفتوحة لاستقبال الوافد عليها من نصوص أخرى ضمن مفهوم **التناص**، كاستخدامه آيات من **القرآن الكريم** أو **الكتاب المقدس** و**الأمثال الشعبية** بطرق متنوعة, وهذه العبارات **التناصيّة** في أبنية نصوصه اللغوية لبّت احتياجات سياقية، وبما يخدم الأحداث في بنية النصّ، ومنها ماهو مباشر مثل الآيات القرآنية الكريمة والأمثال الشعبية والوثائق وكلام المثقف المأخوذ عن سفر جامعة من الكتاب المقدس التي ثبّتها في سياق النصّ، ومنها غير مباشر مثل أخذه الفكرة العامة

لمسرحية الملك هو الملك من مسرحية بريخت **رجل برجل** التي تقوم على (أعطني تاجاً أعطيك ملكاً) أو (الرداء يصنع الإنسان)، أو استدعاء اسم وشخصية حنظلة من رسوم فنان الكاريكاتير ناجي العلي، أو فكرتها التي استمدها من مسرحية كيف تحول السيد مكينبوت لبيتر فايس.

من جانب آخر فإنّ **ونوس** كتب كلّ أعماله المسرحية **باللغة الفصيحة**، باعتبارها اللغة التي يستطيع المسرحيّ أن يستخدمها لتطوير الحوار والموقف وتشييد بنية لغوية للنصّ المسرحي كامتداد للواقع المعيش على امتداد ساحة المتكلمين باللغة العربية، وقد نقل ونوس تجربة له في مضمار استخدامه للّغة الفصيحة بعد أن تمّ عرض مسرحية الفيل ياملك الزمان، وأيضاً بعد عرض حفلة سمر، فذكر أنّه استفتى المتفرجين حول هذه القضية، فـ ".. لم تكن هناك أية مشاكل في التلقي بين المتفرجين على الرغم أنّ المسرحية كانت مكتوبة بالفصحى..."[٣١]. إنّ استخدام ونوس للفصيحة أبعده عن التعبيرات الرائجة المستخدمة بالعامية، والتي قد تؤثر آنيّاً، ولكنها لا تراكم وعياً جادّاً وجديداً لدى المتلقين. ومن الشواهد لتطويعه لغة الحوار استخدامه للأمثال الشعبية باللغة الفصيحة 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". ودعا ونوس 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 ..."[٣٢] والشواهد على لغته الفصيحة الواضحة التي تؤدي المعنى المراد مع ترك فراغات لدفع المتلقي للتفكير وللمحاكمة العقلية كثيرة جداً، ومنها ما ورد على لسان الرجل ٤ الذي حذّر الجماعة من سلبيتهم وتوانيهم عن اتخاذ

قرار يهمّ مصائرهم، 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 إلاّ إلى ما نحن فيه، نهترىء كالنفايات، ونجري قلقين كالكلاب الملدوغة، وندفع ضريبة خلافات لا نعرف أسبابها ولا مغزاها."[٣٣] فلغة الحوار عند ونوس تتناسب مع الشخصية المعبّرة عن الأفكار التي تطرحها، ومع الوظيفة المنوطة بأفكارها، ولهذا فلغة مثقف معارض وسجين سابق، مدرك لخطورة الأحداث لا يختارها ونوس سطحية، بل مكثفة ويحمّلها مقولات فكرية مؤسّسة لوعي جديد.

ولم ينفرد ونوس في استخدامه للغة الفصيحة بين المسرحيين العرب **فاللّغة الفصيحة** أثبتت عبر **تاريخ المسرح** العربي تمكنها من التواصل مع جمهور جادّ عندما تنتمي إلى التجربة المسرحية بصفتها رؤيا تستدعي بنيتها وشخوصها وتسيّج بدلالات وأفكار ومحمولة على لغة مسرحية تمنح النص طاقة للانفتاح نحو الاختبارية المسرحية.

السرد Narration والفعل الدرامي Action:

قبل أن نلج عالم ونوس المتعلق ببنية النص السردية في مسرحياته لابد أن نقف أمام تعاريف لمصطلحات مهمّة ترتبط بهذه التقنية.

السرد هو أساس **الحكاية**، التي تقوم على قصّ الأحداث من قبل راوٍ. 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** بأنّها: "محصلة أفعال الشخصيات وتطور الأحداث التي تتم على الخشبة وخارجها"[٣٤] وتتعلق بأفعال الشخصيات ورغباتها وصفاتها، وتطرح الفعل ضمن علاقات سببية، و**الحبكة** هي:"الطريقة التي يرتب بها الكاتب المسرحي

الأحداث حتّى تكوّن فيما بينها وحدة فنية عضوية "[٣٥] ويعدّ: "**الحدث الدرامي** تصارع إرادات إنسانية في سير أحداث المسرحية"[٣٦].

وعنصر السرد في المسرح الملحمي "لايتوقف عند حدود الإشارة والتلميح والتعليق ولكنّه يتعدّى 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"[٣٧].

اعتمد ونوس تقنيات السرد 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 يرتكز على **سرد راوٍ** رئيس، 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 في المسرحية، 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 ونوس استخدم السرد لقطع الاستمرارية بالحدث بهدف كسر **الإيهام**، واشتغل على تفكيك المضمون عبر تقديم مسرحياته على شكل **حوار مسرود**، مستخدماً شكل توجّه للجمهور أو معلومة على لافتة أو سردية مستقلة أو أغنية أو إلخ ... ، وأيضاً استخدم تقنية الحكواتي أو الراوي كدور مستقل وكشخصية خارج الحدث وأحياناً داخله. كما أنّ الراوي يساعد في "التمييز بين **زمن الأحداث المسرحية، وزمن التمثيل** من بداية دخول المتفرج إلى الصالة إلى وقت الخروج منها"[٣٨] وقد

ساعد الحكواتي أو الراوي ونوس في إعانة المتلقي لإنجاز عملية الربط بين الزمنين موظفاً عقله 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"[٣٩] واعتماد ونوس على **سرد الحكاية** أساساً لتقديم أحداث مسرحياته المعالجة، سهّل عليه كشف ومعالجة مقولاتها من خلال تفعيل طاقاتها التواصلية، وقام بتوظيف السرد في نصوصه مقترناً بالحكي إن كان شفاهة أو المحفوظ في الذاكرة العربية كـ**ألف ليلة وليلة** التي تسربت أساليبها السردية المركبة في حكاياتها إلى مسرحيات ونوس، حيث يجد القارىء تداخلاً في أحداثها 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 تتداخل الأحداث بين الحاضر والماضي وبين بغداد والمقهى وفيما بين الشخوص الذين يوجّه أفعالهم الحكواتي، هؤلاء الشخوص الذين يمثلون الناس أيام سقوط بغداد قبل مئات السنين، والحاضر في المقهى على خشبة المسرح بمواجهة جمهور الصالة وهم ينتظرون سقوط أوطانهم كما انتظرها أهالي بغداد في ذاك الزمن، وكان الحكواتي يلعب دوراً في إعادة الحكاية لنمطها البنائي وفق مسارها السردي عند تبعثرها بين المستويات الثلاثة في صالة المتفرجين، وفي المقهى على خشبة المسرح، وأحداث سقوط بغداد في الماضي، ويمنح أسلوب السّرد الكاتب قدرة على الوصف، وعلى تغطية أكبر قدر ممكن من الأحداث وتكثيفها، التي لا يمكن استيعابها في المسرح التقليدي الذي يعاني من صعوبات في استعادة الماضي، على عكس

المسرح الذي يعتمد السرد في بنائه والذي اشتغل ونوس نصوصه بناءً عليه، فاستطاع 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 **السارد**، كالحكاية في **سهرة مع أبي خليل القباني** موزعة على مستويين، الأول هو: **مسرحية هرون الرشيد مع غانم وقوت القلوب**، والثاني سرد **حكاية القباني** وتجربته المسرحية في واقع موصوف، وفي المستويين لا يوجد فعل دراميّ يتطور مع الأحداث، بل راوٍ وممثلان يساعدانه في توجيه الأحداث بمسارين متلازمين يجمع بينهما **أبو خليل القباني**، وقد لجأ ونوس إلى **السرد التوثيقي** كضرورة استدعاها الموضوع المتعلق بحياة هذا الرائد المسرحي الذي عاش في القرن التاسع عشر، لتحديد زمان الوقائع وأمكنتها، وشاهدها 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، ..."[٤١]. أمّا في مسرحية **حفلة سمر من أجل ٥ 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"[٤٠] وحدّد ونوس **الزمان والمكان** للأحداث سردياً، وذلك وفق القواعد المتبّعة في **المسرح الوثائقي**، فتيسّر له الإخبار عن أحداثٍ ماضية، فابتدأ من العنوان الذي يشير للحدث من دون مواربة، ثمّ ثبّت لافتة كبيرة في واجهة خشبة المسرح توثّق لحرب حزيران التي انهزمت فيها الجيوش العربية، ولايني في كل مسارات الأحداث أن يذّكر بالحدث الأليم، مثل

مسار اقتحام المتفرجين لخشبة المسرح، وسردهم لتجربتهم مع الهزيمة حيث تمّ ذكر وتحديد أمكنة متعددة في زمن واحد للنص هو الماضي، ابتداء من توصيف القرية لحظة تلقيها الضربة، والجنود الموتى في جبهة القتال، ورحلة نزوح أهاليها، والانتقال إلى شوارع المدينة عندما اندفع الناس غاضبين يطالبون بالسلاح، كل ذلك مع تمدّد وانتشار الأحداث في **فضاء المسرح** ليشارك الجمهور في العرض المسرحي، والشواهد كثيرة منها استحضاره لأجواء الحرب" يتغير الضوء على المسرح، فينقلب غضارياً مشحوناً بالغبار والغازات وبروق الطلقات.."[٤٢] وأيضاً اجتماع أهل القرية وتداولهم بالمتوجب عليهم فعله، والتذكير برحلة النزوح أيضاً عندما يسردها متفرجون اعتلوا خشبة المسرح:" هؤلاء الرجال وكلّ الذين سيتلونهم، إنما يغتصبون المسرح اغتصاباً..."[٤٣] و".. في ذلك اليوم امتلأت بنا الشوارع. البيوت تلفظ ساكنيها، النوافذ مفتوحة المصاريع، المذياعات تهدر ..."[٤٤]، وعندما ذكروا طلب السلطة الحاكمة من الجيش والأهالي الانسحاب الكيفي من القنيطرة قبل وصول جيش العدو إليها وكان ذلك من خلال **المذياع**، قد استند ونوس إلى وثيقة تاريخية[*] لتوثيق هذه المعلومة، وذكر ونوس مواقع وقرى دافع الناس فيها عن أرضهم :"...هناك منافذ للضوء والأمل.. ماحدث في مواقع **الجسر والقنطرة وجورة الزيتون**[*] كلها أمثلة رائعة على بطولات لا يمكن نسيانها"[٤٥] وأيضاً التذكير والتوثيق لظهور

---

[*] **بلاغ رقم ٦٦:** في يوم السبت ٩-٦-١٩٦٧م عند الساعة التاسعة والنصف صباحاً أُعلن عن سقوط القنيطرة بيد القوات الإسرائيلية عبر الراديو من إذاعة دمشق، وحمل الإعلان توقيع وزير الدفاع اللواء حافظ الأسد فاستسلمت المقاومات الفردية المعزولة.
خليل مصطفى، سقوط الجولان (دار النصر للطباعة: شبرا، مصر، ١٩٨٠) ص ١٠٦.

[*] قرى حدودية موجودة في هضبة الجولان المحتلة، لازالت بطولات أهلها تذكر حتى هذه الأيام في أوساط الشعب السوري ولاسيما، أهلها المشردين في مخيمات النازحين في محيط ريف دمشق وغيرها من المحافظات السورية، وفي ما تبقى من محافظة القنيطرة.

المقاومة الفلسطينية المختلفة عن واقع جيش السلطة فالفدائي الذي زارهم "روى 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"[٤٦] وتضمن سرد المتفرجين ذكر حرب فيتنام في النصف الثاني من ستينيات القرن الماضي[٤٧] كما تضمن أيضاً استذكار صمود شعب مصر في **العدوان الثلاثي** عام ١٩٥٦م[٤٨].

في **مسرحية حفلة سمر** أجاد ونوس في استخدامه لتقنية تداخل الأزمنة وتعدد الأحداث فيها، وأيضاً في التنقل مابين أمكنة يجمعها مآسي **حدث الهزيمة** الخطير من خلال أسلوب السرد المكثّف الذي اتّبعه، حتّى اقترب من تشييد **مسرح أحداث سياسية** مستعيناً على مقتضيات المسرح الوثائقي.

إنّ ما قدّمه ونوس، لم يكن لينجح في إبراز خطورة الحدث، لولا اعتماده على بناء **الحكاية مسرودة** عن طريق المخرج والكاتب، باعتبارهما نقيضين في فهمهما للأحداث، وأيضاً عن طريق شخصيات المسرحية الذين يسردون واقعاً كارثياً أدى للهزيمة ويعيشون داخله، ثمّ لجأ إلى استخدام **سردية منعزلة** عن سير الأحداث، وهي قصة مدرّس الجغرافيا الذي روى حكايته عن تمزق خارطة الوطن العربي، فالسرد، كم أسلفنا، منح ونوس قدرات في الوصف والتفسير والتحقق في كل الأنحاء المحيطة بحدث الهزيمة، والتي يحتاجها لبناء نصّه.

وكانت آخر مسرحية له عام ١٩٧٧م في مرحلة التسييس والتراث **مسرحية رحلة حنظلة** وقبلها كتب ونوس ثلاث مسرحيات تراثية وهي **الفيل يا ملك الزمان** و**مغامرة رأس المملوك جابر والملك هو الملك** استمد موضوعاتها من التراث الشعبي،. تشترك هذه المسرحيات بـ**الغستوس** الممهيمن على أبنيتها والمتعلق بطبيعة سلطات أنظمة الحكم السياسية، و**سهرة مع أبي خليل القباني** وهي وثائقية، وفي معظم نتاجه المسرحي هذا اشتغل على استحضار الماضي لاستقراء الحاضر، ليدلل على مواطن الضعف وهشاشة

البنية المجتمعية التي اخترقتها الهزيمة من دون مقاومة بظلّ أنظمة فاسدة. وباختصار أراد أن يغمر السلطة – الجثة بأسئلة كثيرة حتّى يؤذن بدفنها تحت الثرى والتخلّص من رائحتها النتنة، وقبل دفنها لابد من أن زحزحتها لتزكم أنوف الشهود، عسى أن يدركوا أية مآس مخزية يتعايشون معها، أرادهم أن ينتفضوا ليتمكنوا من الحياة، إن هم أرادوها.

الحكاية Story والفجوات Gap

تقوم الحكاية **بالمنظور الأرسطي** على سرد راوٍ لأحداثها وفق تتالٍ زمنيّ، وهي أحد أساليب التعبير، وتعدّ بمثابة المادة الأولية **للبنية السردية** في النصّ. وتقدَّم قصتها من خلال تجميع الأفعال وترتيب الأحداث المروية وفق تسلسل منطقي، وبناء على ذلك تتشكل الحكاية من أحداث حدثت في الماضي، وعندما يصيغ الراوي أحداثها بطريقة ما وينقلها إلى المتلقي يطلق عليها **الموضوع** المتضمن وقائع وأحداث المسرحية وتيماتها(*) 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، وفهم عملية تشكيل أو صياغة الحكاية تستدعي في المسرح نوعاً من البحث عن الفجوات المتروكة في حنايا العرض أو النصّ ثمّ تركيبه من جديد، وتتعلق عملية البحث والتركيب بإكمال ما لا يقوله النصّ المسرحيّ بطبيعته الموجزة، وقد آمن **بريخت** بأن المتفرج أيضاً يقوم بعملية بناء للحكاية حين يربط ذهنياً بين عناصر **الحكاية** ويُطابقها مع الواقع، وترتبط هذه العملية باكتشاف **الفجوات** داخل **سرد الحكاية**، وقد يتلمسها المتلقي في

(*) التيمة: تدل على الفكرة المجردة المتجسدة في النصّ المسرحي، وهي التي تضفي عليه وحدة المعنى، وفي نصوص ونوس فالتيمة المهيمنة هي سلطة نظام الحكم في الدولة. المعجم المسرحي، م.س، ص١٥٢.

مسرحيات ونوس في معظم **المواقف التمثيلية**، لأن ونوس يدفع المتلقي باتجاه حالة تساؤل وتيقّظ دائمين لحظة تلقيه للعرض، وهذا التيقظ والسؤال يقوده إلى عتبة اكتشافه وتأويله لـ**لفجوات** بما يتناسب مع تصوراته الذاتية ضمن واقع يعيشه، وإن واجه **المتلقي** فوضى نتيجة السرد، فهي دعوة له لإعادة بناء العناصر الفوضوية لتضحي متساوقة مع بعضها على ضوء رؤية التلقيات الجديدة. وهذا واضح في نصّ **مسرحية حفلة سمر**، المملوء **بالفجوات** التي تستدعي **الكشف** عنها وتركيب حكاياها من جديد، فالتأخر بالعرض على خشبة المسرح تحفّز المتلقي وتستفزه وتموضعه في قلق السؤال، ثمّ تراجع الكاتب عن عرض مسرحية صفير الأرواح تستدعي بحث **المتلقي** عن مسوّغات تراجعه، و تصوّر **المخرج** عن ذات المسرحية تدفع للسؤال عن زيف وضلال السلطة السياسية الحاكمة، 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 أبداً"[٤٩] 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 بمواجهة السلطة، ولن يكون بينهم وبين أمثالهم مستقبلاً، فامرأته تحتقره ماضياً وحاضراَ ومستقبلاً، وحتّى لا يكون المرء محتقراً من قِبَل امرأته، فعليه ألاّ 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** الموقف الأخير من حفلة سمر، وهو ليس نهائياً، حيث هناك كثير من احتمالات التأويل التي ترتبط بالمتلقي، وبالظروف الموضوعية والذاتية التي يعيش في كنفها.

وهكذا اتكأ ونوس على نظرية المسرح الملحمي في بناء نصوصه المسرحية، وبالتالي فالحكاية هي المكون الأساس في نصوصه التي قدمّها 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 كلّ 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 في بنية نصوصه المسرحية، ومع المجتمع والتاريخ وفق صيرورة **جدلية التداخل** بين البعد الاجتماعي أو الواقع المعيش وبين البعد المسرحي أو العرض المسرحيّ.

السؤال السردي:

يقوم السؤال عند ونوس تبعاً لـ**إدارة السرد** غالباً، وليس لإدارة الحوار ومن الأمثلة في **حفلة سمر** "وما خبر مدرس الجغرافيا؟"[٥٠] فالسؤال حفّز العجوز ليقدّم قصة أستاذ الجغرافيا فيسرد عليهم: "من النادر أن نلتقي من يهتم بالجغرافيا. للتاريخ أسياده ومفكروه ..."[٥١] إلى أن يتفاعل معه المتفرجون ويستمر في سرديته ثمّ يسأل عبد الرحمن: "هل تعرف شيئاً مما يقال؟"[٥٢] 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"[٥٣].

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 "الاسم؟ حنظلة ..." ثمّ سؤال حرفوش، المبدأ؟ بينك وبين الجار سمك جدار"[٥٤] و في نهاية العرض: " المبدأ؟ يجيب حنظلة" كل ما حولي يعنيني لأنّه فيه مصيري"..."[٥٥]. وأحياناً استخدم السؤال تقدمة للانتقال إلى موضوع آخر كما في سهرة مع أبي خليل 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."[٥٦] وأيضاً في ذات المسرحية عندما يسأل المنادي "ولكن على أيّ والٍ يعتمد القباني؟"[٥٧] فتبدأ الممثلة بالإخبار عن عزل الوالي مدحت باشا، ثمّ يخرج الممثل، وجميعهم يشيعونه بحزن, ويخلو القسم الأمامي من الخشبة، وتُزاح الستارة ويبدأ مشهد غانم وقوت في بيت فاخر الريش.

الإيقاع Rythm :

الإيقاع لغويّاً يعني الضربات المنتظمة، وفي المسرح يحدّد مسار **الحكاية**، وتأثيره مباشر في الإيحاء بالزمن، ويلعب دوراً مؤثراً في شكل تلقي **العرض** المسرحي والانطباع الذي يتشكّل عند **المتفرج**. واهتم ونّوس بالإيقاع في الحوار، وقد أورد 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"[٥٨] 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 "الحوار سريع ومتسلسل.. ومباغتة المتفرجين عنيفة"[٥٩] 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 "ينساق عدد من المتفرجين على الخشبة وفي الصالة بعفوية وبما يشبه الغريزة ليشكلوا مجموعة صوتية واحدة"[٦٠] وذلك ليضفي على حركة الممثلين العفوية قدراً من تناغم إيقاعها الجماعي والسريع مع الصوت المتعاظم الصادر عن الجماعة.

يتولّد **الإيقاع** في **الحوار** المسرحي من طول الجمل الحوارية أو قصرها، وونوس استخدم كلا النوعين من الجمل حسب الوظيفة التي يستوجبها الحوار الكاشف 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،..."[٦١] أو عندما تعبّر الجماعة 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،.."[٦٢] 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 أو الحكواتي** فهي طويلة، وبطيئة لتمنح المتلقي فرصة للتفكير فيما يُحكى له "..اشحذ موسك أيّها الحلاق. اشحذه حتّى يصبح كالومض البراق..الرأس الذي ستجزّ شعره له في هذا الزمن المضطرب دوره.."[٦٣] **فحوار** المقاطع الطويلة يشكّل إيقاعاً هادئاً ومتباطئاً ليشكّل دعوة للمتلقي حتّى يتأمل الدور المعروض أمامه على خشبة المسرح، ويستدعيه للتأمل بمصيره الفردي ضمن الجماعة.

إنّ الحوار الموجز والمكثّف الذي استخدمه ونوس في مسرحياته لا تَصنُّع فيه أو افتعال وشواهده في استخدامه للأمثال الشعبية كما مرّ في هذه الدراسة. وأيضاً أجاد في استخدام المقاطع الطويلة في الحوار حيث سمحت له بالتمهيد لتقطيع النص المسرحي لمشاهد أو **لوحات مستقلة** عن بعضها نسبياً، وباستدعاء المتلقي للتفكير والتأمل لما يعرض عليه.

الحوار: Dialogue

الحوار في المسرح نوع من أنواع **الخطاب** بين اثنين أو أكثر، وهو دلالي ووظيفته إبلاغية، وهو يمثّل صيغة ملائمة للتعبير عن **الشخصية**، وعبره يتم التواصل بين الخشبة والصالة، وهو الأكثر مشابهة للواقع من بقية أنواع الخطاب المسرحي الأخرى مثل المونولوج والحوار الجانبي والتوجّه للجمهور والأناشيد. وإن كنّا قد تحدثنا عن صيغة السؤال و طبيعة الإيقاع لدى ونوس باعتبارها نماذج توضّح كيفية إدارة الحوار في نصوصه، فلابد لنا من المتابعة بالكشف عن طبيعة الحوار لديه و كيفية معالجته له.

بدت الحوارات لدى ونوس متنوعة ومكشوفة، لا مواربة فيها، وموزّعة على بيئات مختلفة، وعلى ألسنة شخوص متنوعي الانتماءات ومختلفي المواقف من الأحداث الجارية. وهذا أغنى معاني النصّ ووسّع كثيراً من مقولاته، وكشف عن طاقات يمتلكها الكاتب لتوظيف رؤاه على الصعيد السياسي والمعرفي والجمالي، لذلك اعتمد القالب السردي ركيزة للحوار الذي زاد مضامينه غنى وتنوعاً وتكثيفاً.

وغلب السرد على مسرحيات ونوس باستخدامه الحكواتي كما في مسرحية رأس المملوك جابر، أو الراوي الذي يوجّه أحداث المسرحية كما في رحلة حنظلة والقباني وزاهد وعبيد في الملك هو الملك، أو توجيه المخرج

والكاتب للأحداث ومن خلال تداعي الذكريات على ألسنة الشخوص المتحاورين في حفلة سمر.

إنّ القالب السردي الذي استخدمه ونوس في نصوصه المدروسة استدعي 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"[٦٤] و"سردية حرفوش التي تناولت التناقض بين رؤية كلّ من أبيه وأمّه للحياة في مسرحية رحلة حنظلة"[٦٥] وأيضاً الاعتماد على الحكواتي أو الراوي كتقنية مسرحية بشكل عام وأيضاً، استخدم ونوس **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** عندما 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**.

وتمكّن ونوس 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 لمونولوج 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 لذلك أشرك الجمهور في صناعة الحوار وجعله مساهماً في إنتاج العرض المسرحي.

الإيماء Mime- Pantomime:

يقصد به التمثيل الصامت من غير كلام، و يستند في دلالته على الحركة وتعابير الوجه والإيماءة ووضعية الجسد. وقد اهتمّ ونوس بلغة الجسد والتكوين الحركي في كثير من المواقف التمثيلية، وتمكن من ضبط **الإيقاع** الملازم لأداء أدوار الإيماء، ومن الأمثلة على ذلك موقف الحلاق الذي حضر لحلاقة رأس المملوك جابر، وبرفقته صبيانه الذين بدوا أمام الوزير على الشكل التالي "... وبين الفينة والفينة لا ينسون أن ينحنوا باتساق وبشكل احتفالي عندما يصلون إلى حيث يقف الوزير وجابر.."[٦٦] وأيضاً، يستمرّ **التمثيل الإيمائي الصامت** في موقف حلاقة الشعر ليتجمّد سير أحداث المسرحية مع طقوسية في الموقف التمثيلي تجعل المتلقي يندمج مع هذا الموقف، وقد يكون هذا الموقف مقصوداً لجعل المتلقي مبتعداً عن الاسترسال والتفاعل مع الأحداث وفقاً لمبدأ الإيهام. ومن المواقف الإيمائية كذلك، وصف الحكواتي لعبور جابر للفيافي والقفار، حيث ينطلق سريعاً كالسهم، قاصداً بلاد العجم، فيقول الحكواتي: "يظهر جابر.. يمثّل إيمائياً وصف الحكواتي لسفره عبر القفار. يصاحب **الإيماء** صوت خبب الجواد"[٦٧] إنّ المواقف الإيمائية التي استخدمها ونوس في مسرحياته حدّدت مساراً خاصّاً في سياق الأحداث، ولها وظيفة تتعلق بتهيئة الجمهور واستثارة انتباهه بتوقف أو بتغيير ما لحالة الدور التمثيلي السابق لها، ليتبعها فراغ جديد للفت الانتباه من جديد، ليكسر إيهامه ويدفعه للتأمل والتفكير بمصيره.

السجع Jingles:

استخدم ونوس **أسلوب السجع** ليدلّل على استخدامه في تجارب سابقة، ومثاله في مسرحية **سهرة مع أبي خليل القباني:**

"...من يدخل مسرحنا يغنم/ ومن يتردد يندم/

سهرتنا فيها عبرة/ فيها متعة"[٦٨] وأيضاً:

"عمرت الديار/ ولألأت الأنوار"[٦٩].

استخدمه ونوس مثلما كان القباني يستخدمه في القرن التاسع عشر.

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، ومثاله "إذا هبط عليكم ليل ثقيل وملئ بالويل. لاتنسوا أنّكم قلتم يوماً فخار يكسر بعضه ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا.. من ليل بغداد العميق نحدثكم من ليل الويل والموت والجثث نحدثكم"[٧٠] نلاحظ خطاباً متدفقاً تواترياً موجّهاً للجمهور الممثّل لأهل بغداد أيام سقوطها، وأيضاً للجمهور زمن عرض المسرحية الذي يكرر تجربة الارتهان لحالة الضعف والسلبية اتجاه مصير مدينتهم المنتهكة. وضمائر **الغائب** التي تُستخدم في رواية الأخبار والقصص وفي سرد الحكاية غالباً، حيث تنفتح دائرة الأحداث المسرودة حول الزمن الماضي, ويُتاح للسرد حركة زمنية باتجاهات متعددة ايضاً، وضمائر الغائب هي ما أكثر ونوس من استخدامها لأنها تناسب البنية السردية لمسرحياته التي تتواءم مع **أبنية الحكي** السردية في الثقافة العربية الوفيرة منذ رواية الشعر قبل الإسلام وحتى الحكواتي، كما أنّها تناسب موضوعاته التي غالباً ماستدعاها من التراث الشعبي العربي. وارتكز ونوس في بناء نصوصه على وجود راوٍ، أو أكثر من راوٍ، يستطيع أن يحيط بالشخوص والأحداث وأن يسرد مايشاء عما خبره من المصادر، ولاسيما التاريخية التي

يحتاج معها للتوثيق على ما شهدناه في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر على لسان الحكواتي المستخدم للضمير الغائب المقترن بالفعل الماضي، ولاسيما فعل "كان" الذي قلما خلت صفحة من صفحات مسرحياته منه، وأيضاً استخدم فعل "مقول القول" بكثرة. و**مسرحية القباني** مثال لاستخدام صيغة الماضي بكثرة لأنّ ونّوس حرص على التوثيق التاريخي لأحداث وقعت بالفعل مما اضطره للشّرح والتعليق أحياناً، وقد أسعفه الراوي الذي يشرح لجمهور الراهن ملابسات الأحداث الماضية التي يشاهدونها، ومن أمثلته الكثيرة جداً: " قال الراوي: كان في قديم الزمان وسالف ..." وأيضاً: " وقاد الوزير مملوكه، ... "[٧١] ومن أمثلة ضمير المخاطب الدال على جمهور الحاضر الذي يتلقى معلومات عن الماضي في مسرحية القباني "وهكذا كان الحال ياسادة ياكرام منذ مائة عام في أول مسرح أنشأه **الشيخ أحمد ابو خليل القباني** لم يكن يدفع إلاّ المساكين ومتوسطو الحال .. الأغنياء والأعيان يدخلون بالمجان..".

لقد احتاج مسرح ونوس في هذه المرحلة للوضوح في قول ما يريد قوله، تماشياً مع تحقيق التعليم والتوجيه، مقتصداً من استخدام ضمير المتكلم الذي تحتاجه **لّغة التخييل** المستخدمة في الشعر، إلاّ في ضرورات الكشف عن انفعالات الذات لدى الشخصيات التي تمتلك نزوعاً نفسياً وعقلياً فقد استخدم ضمائر المتكلم في الأبنية اللغوية لمسرحياته المعالجة، ومن 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"[٧٢]، 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 **السّرد** الذي استخدمه ونوس في مسرحياته، والمتعلق بكيفية تشييده للبنية السطحية للعمل السردي، فقد غيّب **الأزمة** و جعلها" مستمرة من البداية حتّى النهاية بعيداً عن أيّ تصاعد درامي بسبب البنية المبعثرة على شكل لوحات"[٧٣]، وذلك بشكل مغاير لبناء **الأزمة** في المسرح الدرامي التي تسبق **الذروة**، وتهيّىء **للعقدة** التي تفضي **بالصراع** إلى **الخاتمة**. وأعطى ونوس **الحكاية** أهمية رئيسة وقدّم أحداثها متقطعة من دون حبكة، ولا **تصاعد درامي**، فأخفى الأزمة بإبقائها من دون تصاعد، ففي **حفلة سمر** مثلاً، يعلن عن الأزمة التي تعالجها المسرحية، ويستشعرها المتلقي منذ قراءة عنوانها، وبعد دخوله إلى المسرح حيث يجد: "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 ١٩٦٧، شنّت إسرائيل ...هجوماً صاعقاً على الدول العربية..."(٧٤) وكلّ المواقف والمشاهد التالية تتفاعل مع أزمة هزيمة ٥ حزيران التي تمثّل موضوعاً رئيساً للحكاية، مبيناً أسبابها ونتائجها المربوطة باللوحة المثبّتة في مقدمة خشبة المسرح بمواجهة الجمهور، كأنّها المبتدأ في جملة والحكاية المحمّلة على أحداث ووقائع المسرحية هي الخبر. وفي مسرحية **رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة**، أيضاً أُعلن عن **الأزمة** في موضوع الحكاية منذ اللحظات الأولى للعرض المسرحي، فقد قام حرفوش بالتعريف بحنظلة الذي تتجلى الأزمة بقناعاته وسلوكه الحياتي المتّسم بالغفلة والسلبية اتجاه مصيره وسط بيئته الاجتماعية، والمعادل الفني في العرض هو عدم وجود ستارة على واجهة خشبة المسرح، فالجمهور يواجه فعل المسرحة الدّال على الأزمة مباشرة، ويكشف الراوي حرفوش عنهامندون مقدمات عندما يستجوب حنظلة فيردّ: "حنظلة الحنظلي، لا يعرف تاريخ ميلاده، بلا ضنى، ويقطن في الدرويشية. شعاره في الحياة، امش الحيط الحيط وقل يارب السترة، ..."[٧٥]؛ وفي **الفيل ياملك**

الزمان، يستهلّ المتلقي المسرحية، **بأزمة** تجلّت بحكاية فيل الملك الذي يعتدي على الناس وممتلكاتهم، وتدوم حتى النهاية، عبر تقديمه لأربع لوحات تضيء للمتلقي حيثيات الحكاية من تصاعدها لتأزم العقدة، عبر أحداث تدلّ على أنّ الأزمة لازالت قائمة مبرزاً انعكاسها على حياة سكان المدينة، داعياً لهم للتأمل والتفكير بكيفية الاهتمام بمصائرهم للخروج من أزماتهم التي يتعايشون معها. وأيضاً في **مغامرة رأس المملوك جابر**، التي اعتمدت تداخل الحكايات، المستلزمة استمرار أزماتها متجاورة مع بعضها بعضاً منذ بداية العرض المسرحي وحتى نهايته، وفي **سهرة مع أبي خليل القباني** استعان ونوس بالوثائق التاريخية لتوضيح الأزمة وديمومتها حتى النهاية ضمن حكاية حملت عدة مستويات من الأحداث، كما أنّ تتبع أحداث الحكاية لمسرحية **الملك هو الملك**، يظهر استمرار أزمة السلطة السياسية، مبرزاً هشاشتها أمام الفاعل الحقيقي شهبندر التجار والشيخ طه اللتين ابتكرهما ونوس، اللذين يحركّان السياسات وفقاً لمصالح الطبقة الاجتماعية التي ينتميان إليها وهيمنتهما الثابتة غير المتغيرة من بداية النص وحتى نهايته، وثمّة دربٌ موازية لهما، سار عليه شخصيتان ابتكرهما ونوس هما زاهد وعبيد الراويان اللذان يقودان اللعبة المسرحية، ولا تتكشف أزمة هذه اللعبة إلاّ من خلال نقضهما للسلطة ومناهضتها وتدوم حتّى النهاية. إذاً **فالأزمة** 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)، والشخصية كائن يخلقه المبدع بالاعتماد على ملكة الخيال الشعرية، وهي تؤدي فعلاً أو وظيفة معينة في أحداث نصّه الإبداعي، وترتقي **الشخصية المسرحية** داخل العمل المسرحي لتمثل حيّزاً من عناصر الإبداع"[٧٦] وتعبّر عن ذاتها بالحركة والحوار والمونولوغ

من دون وسيط، ويتبلور دورها من خلال التقنيات الفنية الموظّفة لها، كما يتوجب على الكاتب المسرحي أن يوائم بينها وبين صفاتها الفطرية، وأنّ يجعل سلوكها مطابقاً لما تتفوه به، وأن تتحلى بالتناسق في بنائها، وألاّ يتغير سلوكها إزاء قضية ما إلاّ إذا تغيّرت الظروف المحيطة بها. بمعنى آخر، إنّ خلق 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، هذا ما اشترطه المسرح الأرسطي في بناء الشخصية. وقد تقاطع **بريخت** مع **أرسطو** (٣٨٤ – ٣٢٢ ق.م) في فهمه لفعل الشخصية، بحيث أظهر بريخت تطابق سلوك الشخصية مع صفاتها من خلال توافق الرؤى المعروضة مع الفعل الدرامي ضمن البيئة الموصوفة فتتحدد نوعية الشخصية لديه من خلال صفاتها المتعلقة بأفعالها ضمن المواقف الدرامية في النصّ.

وربط ونوس، أيضاً بين خصائص الشخصية المميّزة وردود أفعالها اتجاه الأحداث المستوعبة في بيئتها الاجتماعية، بحيث كشف تصرف فرد ما أو ممثلٍ لفئة أو مجموعة لها تصرفها الاجتماعي الخاص بها من خلال الوضعيات التي تتخذها الشخصية، وهذا هو فعل **الغستوس** الذي " يُظهر تصرّف الشخصية ضمن الممارسة الاجتماعية"(٧٧)، كما إنّ العلاقة الجدلية بين فعل الشخصية والصفات التي تحملها، عند ونوس، حدّدت نوعية وطبيعة الشخصيات التي اشتغل على خلقها في مسرحياته، ومنها ما ساد في سلوكها منطق التداعي والتلقائية من دون إعمال العقل مما أدّى إلى توجّه الأحداث باتجاهات متعددة مع وجود فجوات تحتاج إلى التأمل بها لملئها بالرؤى المفكّر بها، وخير شاهد هو تحوّل **شخصية حنظلة** المستمر بعد توصيف ماهيتها وتفكيك علاقتها مع محيطها ورسم ملامح فعلها السلبي والمغفل، اتجاه ما تلقاه من إهانات ولكن، بنفس الوقت، كانت تنبني شخصية حنظلة مع ملازمة قرينها

حرفوش عند كلّ تحوّل بالأحداث للكشف عن أسباب مايتلقاه حنظلة، ومواكبة المتلقي لتحولات الأحداث في العرض يحيله إلى اكتشاف أسباب المآسي التي يعيشها، هو بنفسه، متوحّداً بذلك مع حنظلة، ومشاركاً له في تحصيل فعالية الشكّ والسؤال والمعرفة، وبالتالي إبداء استعداده للتغيير والثورة مع حنظلة في نهاية العرض. ولاتعني تلقائية الشخوص في تجسيدهم للأدوار أن ونوس ترك الفجوات في نصوصه عشوائية، بل هي مدركة وقصد بها إعلاء درجة التلقي عندما يملأها المتلقي بإدراكه للرؤى وبحركته الواعية بين البنية السطحية للنصّ وبنيته العميقة، بحيث يتمكن من رؤية العرض في كليته. وليس من شكّ في 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 ويكون عاملاً محفّزاً لتأمل هذا المتلقي في فعاليته المأمولة نحو تغيير ماهو عليه بارتدائه شخصية جديدة.

ولتحقيق ربط الاتجاهات المتعددة في بنية النصّ المتعلقة بمسارات الشخصية فكّك ونوس فعلها، وكشف عن العلاقات التي تربط الشخصية بمحيطها، وترافق مع تفكيك فعلها انبنائها بمسار مختلف وسط فعاليتها ضمن البيئة المجتمعية، وهذا واضح عند انبناء **شخصية المملوك جابر**المتحوّلة تبعاً لشرط وجودها الاجتماعي، ولاستعداده الدخول في انتهازية تتمثّل في السعيّ للخلاص الفردي بمعزل عن الهمّ الجماعي والذي أودى برأسه في النهاية، أو شخصية حنظلة التي انبنت من موقع الضعف والسلبية إلى شخصية تتساءل وتشكّ وتسعى على درب المعرفة.

ولأنّ ونوس ينطلق من هدم الفكر السائد، والدعوة إلى فكر جديد، فإنّه توجّه بخطابه للفقراء والمتضررين، أصحاب المصلحة الحقيقية بالتغيير، وعدّ المسرح القديم يمثل ترفيهاً للطبقات الأرستقراطية، فلجأ 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 فيها البطل، فيقعون بحالة إيهام تجعلهم مخدّرين وخائفين من الخروج عن المألوف حتى لا يسقطوا إلى الهاوية كما سقطت شخصية البطل، فيدخل المتلقي في عملية **التطهير** ليعيق خروجه عن القيم السائدة وليبعده عن فعل الثورة على النظام العام. لقد ابتعد ونوس بشخوصه عن مفهوم البطل بالمعنى الأرسطي واختار شخوص مسرحياته من البسطاء والعامّة 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**، وشخصية **المملوك جابر** الطامح للزواج من **زمرد** الخادمة وطمعه بثروة بسيطة، وأيضاً نجد **حنظلة** هذه الشخصية الرثّة التي تستوعب معالم الظلم وأسبابه وتبرره وتستمرأه مع كلّ تقدّم لأحداث المسرحية، ولكن في الوقت ذاته تكتسب معرفة بهدف خلاصها، وهناك العديد من الشخصيات البسيطة التي خلقها ونوس تمثّل الحياة اليومية وجسدها في مسرحيات المرحلة المدروسة، وكان لا يمنحها أسماء محددة، بل أكثرَ من منحها أرقاماً للدلالة على عدم أهميتها وقلة فعاليتها على الصعيد المجتمعي، وحتّى الذين منحهم أسماء كانت تدل على أحوالهم البائسة؛ باستثناء الشخصيات التي تعكس مواقفه المعرفية والسياسية فقد منحها أسماء مثل **الكاتب عبد الغني الشاعر وزكريا والحكواتي مؤنس وحرفوش وزاهد وعبيد** إضافة إلى شخصية **أبي خليل القباني** في مسرحية سهرة مع أبي خليل التي جسّدت 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 شخصيته التي قدّمها

نموذجاً **تنويريّاً** واجه رجعية دمشق ومتنفذيها وشيوخها بجسارة وبطولة، كما طمح لذاته أن تكون ساعية على درب التنوير بمواجهة القهر والتخلف السائدان. لقد سعى ونوس لتغيير قيم وأفكار وسلوك معيقة لحركة تقدم الناس وحريتهم، بمعارضته **للإيديولوجيا** السائدة في الفترة التي أنتج بها نصوصه المسرحية، كما فعل القباني بوجه عام، هذه المفاهيم المتخلّفة التي كانت موجودة زمن القباني، و لازال فعلها ماثلاً وحاضراً في الزمن الذي أنتج ونوس مسرحياته فيه، والتي كانت أسباباً جوهريةً ورئيسةً في حصول **هزيمة ٥ حزيران**، مما 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 خلفيته مصالح إسرائيل والغرب الرأسمالي. ومن هنا لم يبنِ ونوس نصّه المسرحي على مبدأ تعاطف المتلقي واندماجه وتوحده مع دور البطل في المسرحية، بل اشتغل على مشاركة المتلقي في بناء النصّ المسرحي، ليجعله متيقظاً أمام مثالب الواقع، ومدركاً لضرورة تغييره.

ومن الجدير بالذكر أن ونوس تناول **الشخصية الكاريكاتيرية** في بعض نصوصه التي عالجتها هذه الدراسة، والتي تبرز مبالغة في سلوك الشخصية حتى تغدو مضحكة، و"**الكاريكاتيرية** في الشخصيات المسرحية تعني تضخيم وتهويل سلبياتها، لإعادة إظهارها في صورة غريبة من جديد"[٧٨]، ومن أمثلتها شخصية حنظلة عندما يلتقيه حرفوش بعد خروجه من السجن مباشرة، وهو يحاول أن يرتدي ملابسه حيث وصف بأنه "..ينهض حنظلة متململاً, 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.."[٧٩]. وأيضاً من المشاهد **الكاريكاتيرية** عشيق زوجته المندّس تحت لحاف حنظلة حيث أخرج قدميه من تحت اللحاف ويعلّق ونوس:" القدمان الباديتان تحت اللحاف تتعاركان بحركة خشنة..."[٨٠] وكذلك قدّم أعضاء الحكومة بشكل كاريكاريتري في رحلة حنظلة. وهكذا نجد أن ونوس تمكّن من خلق شخصيات مسرحياته أمكن تحويلها إلى عناصر ملموسة على خشبة المسرح، وأمكن تجسيدها بشكل حيّ وفاعل من خلال أداء الممثلين الذين يفترض أن يضفوا أبعاداً جديدة على شخوص المسرحية، مستمدة من صفاتهم الفردية كونهم بشراً آدميين.

التغريب وتعدّد أدوار الممثلين:

التغريب في التمثيل هو أن يترك الممثل مسافة بينه وبين الشخصية التي يجسدها تمثيلاً على خشبة المسرح، شرط أن لا يتقمصها و لا يتماهى معها، بل أن يقوم بالتوسّط لنقل العالم المتخيّل الذي كوّنه المؤلف حول الشخصية إلى المجال الواقعي. و 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 لجعل المتلقي في حالة **تيقّظ** دائم، ولينكسر لديه **الإيهام** ويتخلص من المشاركة الوجدانية مع الشخصية. إنّ معرفة المتفرج أن ما يحصل على خشبة المسرح هو **تمثيل** يدفعه باتجاه التفكير بعقله، ويقلّل من المشاركة بعواطفه مع الشخصية، لذلك نجد ونوس في مسرحية **مغامرة المملوك جابر** يوجّه بأن يقوم بالتمثيل 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 ذات المسرحية هي نفسها 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 يلعب دوريهما ممثل واحد. بهذه التقنية يكون ونوس قد حقق مبدأ التغريب الذي نادى به بريخت لبقاء المتلقي يقظاً لما يجري من حواليه، كما أن تقنية التوجه للجمهور، واللافتات، وعدم استخدام الكواليس، والاستخدام المدروس للإضاءة، والتقنين في استخدام الديكور، وهدم الجدار الرابع تساعد كلها في تحقيق مبدأ التغريب إلى جانب تعدّد أدوار الممثلين.

الأمثولة Parable والمثل الشعبي

الأمثولة هي نوع من الأقصوصات تحتوي على حكمة، وقد تكون مقطعاً شعرياً. وتطرح على شكل حكاية بهدف قول حقيقة هامّة بشكل غير مباشر، وقد استخدمت تاريخياً لغاية تعليمية، كما حقّقت غايتها في المسرح من خلال رمزيتها، وهذا ما تمكن من فعله بريخت في **مسرحية دائرة الطباشير القوقازية** التي أعدّها عن قصة صينية شعبية.

استخدم ونوس الأمثولات المستقاة من **التراث الشعبي** في مسرحياته للتعبير عن أفكاره، ومن الشواهد مسرحيتيه: **الفيل ياملك الزمان، ومغامرة رأس المملوك جابر**، حيث استحضر حكاية كلّ منهما من الماضي وقام بتوضيح الحدث بالأمثولة كشكل من الإسقاط التاريخي على الحاضر، وأيضاً نجد شاهداً آخراً 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، وبذلك يكون قد دعّم الموضوعة الرئيسية في النص المسرحي المتعلق بكشف هشاشة بنية السلطة.

أما **الأمثال** فهي حكم شعبية ترد على شكل جملة موزونة، وتعبّر عن **اللاوعي الجمعي** لدى فئات الشعب، وعن تجارب الفرد ضمن الجماعة، و من خصائص **المثل الشعبي:**

"أولاً: **المثل** خلاصة التجارب ومحصول الخبرة.

ثانياً: **المثل** يحتوي على معنى يصيب التجربة والفكرة في الصميم"[٨١]

استخدم ونوس **الأمثال** المتداولة ضمن توجهه في توظيف التراث الشعبي في مسرحياته، وحقّق من خلالها قدراً من تمثّل الثقافة الشعبية، فمنح **المثل الشعبي** طاقة الفعل المعاصر، ولم يكن استخدامه للمثل الشعبي اعتباطياً، بل تلبية لسياق الأحداث في المسرحية فبدا جزءاً منسجماً من نسيج **السرد**، كما أنّه أضاء فعل المثل في سياق الأحداث من خلال التكثيف لفكرته توافقاً مع استخدامه في الحياة المعيشة، والشواهد على الأمثال الشعبية في مسرحيات ونوس كثيرة، ومنها المثلين الشعبيين: "ابعد عن الشرّ وغنّ له" و" اللي من إيدو الله يزيده"[٨٢] في رحلة حنظلة فقد استخدهما كعنوانين فرعيين للنصّ الذي يقوم على صراع بين نزوع شعب للاستكانة أمام تسلّط وتغوّل شرور السلطة فيطالب بالنأي عن مصدره والقبول به، وصوت الحرية والكرامة المقموع الذي مثلته أم حرفوش بصراعها مع زوجها الحنظلي، لقد تمكّن ونوس من تكثيف الموضوعة الرئيسية التي اشتغل عليها في **مسرحية رحلة حنظلة**، وأيضا في **مغامرة رأس المملوك جابر** استخدم: "فخار يكسر بعضه.. ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا.. "[٨٣] فيهما تكثيف لموقف أهل بغداد الضعيف والمخزي إلى أن أضحوا غرباء بائسين في وطنهم في **زمن النص**، نتيجة مواقفهم السلبية اتجاه مصيرهم، وأيضاً أهل الزمان الذي يستقبلون العرض في **زمن المتفرج** سيصبحون غرباء إذا هم تبنوا أفكار الاستكانة والسلبية. ومن الجدير بالذكر أن ونوس لم يستخدم المثل كما استخدم 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"[٨٤] فيحيلنا للمثل الشعبي "ياما بروح بالحبوس مظلومين"[٨٥] ، 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"[٨٦]، كما استولد ونوس من إحدى الوصايا الطبية الشعبية وهي "درهم وقاية خير من قنطار علاج" على لسان أحد رجال الحكومة الذي هدّد حنظلة بالسجن إذا لم يعمل لمصلحة السلطة فاستولد التركيب اللغوي: "حبس احترازي خير من مواجهة فتنة"[٨٧] وأيضاً للردّ على المبادئ السلبية التي كان حنظلة ملتزماً بتطبيقها في حياته استولد: "كلّ ما حولي يعنيني لأن فيه مصيري"[٨٨] في نهاية المسرحية.

وبهذا كان ونوس حريصاً على استخدام كلّ ماهو لصيق بالحياة الشعبية والمتداول بين أبناء الشعب ليتمكن من جذب أكبر عدد من الجمهور لمسرحه، و كانت الأمثولة والأمثال خير وسيلة لخلق تفاعل مع جمهور يتلقى تمثيلاً هادفاً ومستخدماً فيه لغة الخطاب المتداولة بين الناس.

الراوي (السارد) أو الحكواتي Story-teller والحكاية الشعبية:

الحكاية الشعبية "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"[٨٩] وقد استدعى ونوس **الحكاية الشعبية** ووظّفها بطرق متعددة للتفاعل مع الجمهور، مستدعياً معها تقنية الراوي. ويرتبط مفهوم **الراوي** في الموروث العربي بمستويات متعددة، منذ أن كان هناك رواة للشعر، ورواة للقصص الشعبية، و للنصوص الدينية. ثمّ نجد انتشار ظاهرة الحكواتي كراوٍ للحكايات وموجه للسلوك، ومعلم للجمهور في المقاهي الشعبية على مرّ الأزمنة، واستجابت تقنية **الحكواتي** لبنية السرد في المسرح،

فاستخدمها ونوس في نصوص عديدة، ويعدّ الحكواتي المعادل **للراوي** في **المسرح الملحمي**.

وظّف ونوس الراوي بأشكال متنوعة، فأحياناً تكون شخصيته داخل بنية السرد تنتج الأفعال وتؤثّر في أحداث المسرحية، أو يكون خارج السرد ليبقى منتجاً للأقوال التي يُحكم من خلالها السيطرة على أبنية السرد ويقود أحداث المسرحية وحركة شخوصها، ففي مسرحية **الملك هو الملك** زاهد وعبيد ثوريان قادا **اللعبة** المسرحية وأحداثها وقاما بمهمة **الراوي**، و منحهما النصّ حقّ التعليق على الأحداث، بكونهما منتجين 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 انتقل دوريهما لموقع الفعل، كونهما شخصيتين أنتجتا أفعالاً ولعبتا 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. وأحياناً أخرى يتعالى الراوي على المتلقي عندما يملي عليه تصوّراً فكرياً أو سياسياً وحينها يتوحّد مع مؤلف النصّ فيلعب دوراً فاعلاً في سرد الحكاية، حيث ينقل رؤى المؤلف إلى المتلقي، كما تلعب شخصيته الدور الموجّه للأحداث في تشكيل النص المسرحي، ففي مسرحية **مغامرة رأس المملوك جابر** هدف من توظيف الحكواتي في المقهى على خشبة المسرح تشكيل: "...مرآتين متسلسلتين: الأولى هي زبائن المقهى، باعتبارهم مرآة للمشاهدين. والثانية هي مساحة الحكاية باعتبارها مرآة لزبائن المقهى، أو مرآته، أي أنها مرآة خفية للمشاهدين"(٩٠). ومنح **الراوي** 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 العرض المسرحي ولكلّ أفعال شخصياته، وهو المتعالي على الجمهور عندما يملي عليهم رؤيته المعرفية والسياسية الدافعة لهم للتأمل بواقعهم المأساوي وبمصيرهم الآتي، ولهذا فسرد الأحداث ضرورة مع وجود **الحكواتي** المتمكّن من السرد والمعرفة في آن واحد، وبهذا فقد تمكّن ونوس من دمج التمثيل مع دور الحكواتي، وجعله جزءاً من بنية النص المسرحي، من دون أن يشكّل أيّ عبء عليها جرّاء هذا الدمج.

كما استخدم تقنية **المنادي** في مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني. و**الراوي** حرفوش الذي يتوسط بين عرض المسرحية وجمهور الصالة ويوجّه الأحداث في مسرحية رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة. وكانت مهمة الراوي فيهما سرد الأحداث والتعليق عليها والتدخل بمسارها وتوجيه فعل شخصياتها. وأيضاً منح ونوس للراوي **مهمة تعليمية** بنهاية المسرحية، إذ يذكّر الجمهور أنّ ما حصل هو تمثيل لضرورة فهم وتفسير ما قدّم له، 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 أجل ٥ حزيران**"[٩١]. وبذلك **فالحكواتي أو الراوي** للأحداث يمنع عن المتلقي التفاعل عاطفياً، ويجعل المسافة بينه وبين الحدث كافيةً لاستخدام عقله، أي يحقّق **التغريب**.

أخيراً وليس آخراً لقد استخدم ونوس تقنية الراوي، كما استخدمها **بريخت** في **المسرح الملحمي** ولكن بقالب عربي مستمد من **التراث الشعبي العربي**.

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**. و تلعب **الإضاءة** 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 فيفضّل الإضاءة الحيادية لإبراز المسرحة كسراً للإيهام عند المتلقي، ويعدّ الإضاءة المحايدة تلعب دوراً في بناء إحساس المتلقي بالواقع الممثّل أمامه، وفي إدراكه للمسرحة وعناصرها بشكل متساوٍ.

واستخدم ونوس الإضاءة من موقع مفهومها البريختي، على الرغم من استحضاره للإضاءة من منظورها الأرسطي كلما استدعى منه الموقف أو المشهد ذلك، ففي مسرحيتي **الملك هو الملك والفيل ياملك الزمان** استخدم **الإضاءة** و **الإظلام** للفصل بين المشاهد أو اللوحات، بحيث يبرز من خلالها انتهاء مشهد وبداية آخر، وفي مسرحية **مغامرة رأس المملوك جابر** اقتصد ونوس في استخدامه 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 الذي يجلس عليها الحكواتي. سيتمّ المنظر على شكل تمثيل إيمائي وطقسي، فالحركات ذات إيقاع بطئ..."[٩٢] ثم في موقع آخر نشهد على: " تسقط حزمة ضوء على رأس جابر، فينبثق منه لمعان"[٩٣].

وفي **مسرحية أبي خليل القباني** استخدم ونوس **الإضاءة** لتقسيم **خشبة** المسرح وامتدادها في **الصالة** إلى ثلاثة مستويات، فكانت تسهّل الانتقال من مستوى إلى آخر فمثلاً "تسقط بقعة ضوء على يسار المسرح، فنرى أبا خليل القباني وهو يرتدي بعض ملابس التمثيل، و..."[٩٤] وأيضاً "ينطفئ الضوء للحظات، ثمّ يضاء على الزاوية اليسرى". و"ينتقل الضوء إلى المقهى، يبدو الوجوم على وجوه الجميع أنور وعبد الرحيم ورجلان من المجموعة..يدخل دركيان..."[٩٥] وفي **مسرحية حفلة سمر** استخدم ونوس **الإضاءة** الساطعة، فمنذ جلوس المتفرجين في الصالة يجدون: "الصالة مضاءة، المسرح مضاء أيضاً وبلا ستارة"[٩٦]، ثمّ تتحوّل **الخشبة** بعد دقائق وسط اعتراضات الجمهور وصفيرهم وضوضائهم إلى "عين واسعة لا مكترثة"[٩٧] هنا، اعتمد الرؤية البريختية في الإضاءة المنتشرة في كل أرجاء المسرح ذات اللون الأبيض لكسر الإيهام لدى المشاهدين، ولكنّ ونوس خرج عن القاعدة عندما استخدم اللون الأزرق في إضاءة قاتمة لموقف تمثيليّ آخر، ويوصي بأن: "ينسحب إلى اليسار قرب الحائط، يزرق الضوء على المسرح،"[٩٨] وأيضاً "يتغيّر الضوء على المسرح، فينقلب غضارياً مشحوناً بالغبار والغازات وبروق الطلقات"[٩٩] 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.."[١٠٠] ثمّ نقرأ عن"المخرج: (ناهضاً عن كرسيه بعنف ومقترباً من الجمهور ترافقه بقعة الضوء، يبقى الكاتب في الظلّ) تلك كانت فكرتي لهذه السهرة" [١٠١] وعبد الغني: (ينهض بهدوء، يقترب هو الآخر من الجمهور يقف على الطرف الظليل من مقدمة الخشبة، كئيب الوجه والصوت)[١٠٢]، 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 كلاً من المخرج والكاتب منفصلين عن

بعضهما بحيث: "كلّ يسوق حديثه متجاهلاً الآخر ومتوجّهاً إلى المتفرجين، يتداخل الحديثان ويتقاطعان، ويبدو المخرج متذمرا باستمرار من كلام الآخر"[١٠٣] ومن شواهد ذلك أيضاً: "يتغير الضوء على المسرح، في الركن الخلفي يساراً حيث صفّت الكراسي وحاملات النوتات"[١٠٤] و"تنطفئ أنوار المسرح، يحدث هرج، تضاء الصالة.. يصبح **المتفرجون** على المسرح كالظلال، ويسود حركاتهم الارتباك)[١٠٥] و"المخرج: أضواء.. أضواء.. (تسقط حزمة من الأضواء على الرجل الرسمي، وتخفت أنوار الصالة) "[١٠٦] وذلك لإبراز دور السلطة المتنامي بعد حصول الهزيمة، وللإشارة إلى كونها المسؤول الرئيسي في حصولها وفي استمرار تداعياتها.

وهكذا استخدم **الإضاءة** لتشكّل عنصراً دلالياً في عروضه المسرحية، ولتوظيفها في تأدية مهام تقنية متنوعة، وآثر إعطائها ألوان غامقة حتى يبرز عناصر درامية أو مسرحة أحداث محددة. ولكن غالباً ما ساعدت الإضاءة الساطعة والكاشفة التي استخدمها ونوس في حفلة سمر في إبقاء أجواء الهزيمة مهيمنة على الجمهور.

الموسيقا والمسرح Music and Theatre و(الغناء):

استخدم ونوس **الموسيقا** قاصداً تحقيق وظيفة محددة ضمن سياق البنية النصيّة للمسرحية، فحيناً كان يوظّفها لتحقيق **إيهام** الجمهور ودفعه للاندماج **بالحدث**، ومثاله في **مغامرة رأس المملوك جابر** عندما اصطفّ الصبيان وراء الحلاق، وأخذوا يغنّون بصوت غنائيّ رقيق خافت: "يا معلمنا احلق ونعّم الحلاقة. خلّ الرأس يصير مثل خدود العذارى. يا معلم الحلاقين.. بفن ومهارة . خل الرأس يصير مثل خدود العذارى"[١٠٧] وأيضاً، في مسرحية حفلة سمر استخدم الأغنية لإيهام الجمهور عندما اندفع المتفرجون الذين احتلوا خشبة المسرح مع متفرج غنّى: "ياولد ابن المرعوبة، فاشتركت المجموعة معه

في الغناء: "دع أمك واطلب بارودة/ البارودة خير من أمّك/ عشرة منها تحمي بلدك/"[١٠٨].

وأحياناً أخرى جعل الموسيقا 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، فكان المؤلف والذين سيطروا على الخشبة يرفضون الغناء ويوقفونه 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 بمواجهتهم، و ذلك على النحو التالي: " تعلو **الموسيقا** وتظهر فرقة الرقص الشعبي بجميع عناصرها. يأخذون أماكنهم على المسرح ويتأهبون للرقص"[١٠٩] هنا محاولة المخرج **لإيهام** الجمهور، وآخرون 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 وأفشل تخدير المتلقي لإدماجه بالحدث.

وفي مسرحية **سهرة مع أبي خليل القباني** أدّت الموسيقا والغناء وظائف مغايرة ومختلفة، ففي بعض الأناشيد التي قدّمها ونوس، في أثناء العرض، كانت شاهداً على عروض القباني المسرحية في القرن التاسع عشر التي كانت تكسر الإيهام لدى المتفرج وتمنعه من الاندماج بالأحداث تلقائياً، واستخدم 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 "[١١٠] ولكن الأغنية هنا كانت بمثابة تأكيد مضمون الأحداث، وإن تميّزت بإيقاع ابتعد عن السياق العام للمسرحية.

وبشكل عام فإنّ ونوس لم يستخدم الغناء والموسيقا عنصراً دراميّاً أساسياً في نصوصه، بل لتحقيق التغريب من خلال إظهار التناقض بين الموسيقا والغناء من جهة ومضمون الموقف التمثيلي المعبّر عن الأحداث من جهة أخرى، إضافة لتحقيقه جملة من الوظائف المتنوعة عن طريق الغناء والموسيقا كما أسلفنا.

فضح اللعبة المسرحية:

أعطى ونوس أهمية قصوى للخروج عن التقاليد المسرحية المعروفة في تأليف نصوصه في مرحلة التسييس والتراث، فلا وجود لخشبة مسرح تقليدية لديه، ولا وجود لكواليس، ولاستارة، وكان مصرّاً أن تتم المسرحة بين وأمام جمهور الصالة، ولم ير ضرورة لإخفائها عنهم, وبذلك يكون قد قام بهدم **الجدار الرابع** للمسرح، أي حدّ الخشبة مع الصالة، واشتغل في أحيان كثيرة على إعطاء الجدار الرابع بعداً وظيفياً جديداً وتفاعلاً مباشراً مع **جمهور** Public الصالة باستخدامه أضواء بيضاء وقوية. ولعلّ استخدامه لأسلوب المسرح داخل المسرح كرّس هدم الحائط الرابع وأعانه على تكثيف المقولات المزدحمة في فكره إبان مرحلة تاريخية خطيرة بُعيد هزيمة حزيران كما أسلفنا في متن 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، وتمكّن من بناء نصوصه المسرحية هذه على أساس افتراضه وجود مرايا بين الصالة والخشبة فيحصل

تفاعلاً بين العرض والجمهور، يساهم الجمهور من خلاله باستكمال العرض المسرحي، كما تنعكس أحواله المعيشة على وعيه الذاتي من خلال عملية التمرأي، ليعرف درب الاهتمام بمصيره وخلاصه من البؤس الذي يغلف حياته، 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 يتضمن أحداثاً تتموضع في أمكنة أو أزمنة أخرى، كما يوظّف السرد فيها إطاراً لطرح ما هو دراميّ، وقد استخدم **بيراندييللو** (١٨٦٧- ١٩٣٦م) هذا الأسلوب حتى "يبرز اليأس من أي محاولة إنسانية، واستحالة إيجاد أي شخصية متكاملة وموضوعية لأيّ إنسان"[١١١] كما اسُتخدِمَت هذه التقنية عبر تاريخ المسرح العالمي، فيذكر أنّ "أول من استخدمها كان **وليم شكسبير** (١٥٨٦- ١٦٣٢م) في الفصل الثالث من مسرحية هاملت"[١١٢] وذلك عندما طلب هاملت من ممثلين تقديم مسرحية أمام الملك تمثّل قصة مقتل أبيه على يد الملك نفسه. ووجود مسرحيتين متداخلتين يمنح العرض المسرحيّ إمكانية تناول بعدين زمانيين، يتفاعلان مع بعضهما على خشبة المسرح، ويسمحان باللعب بمرايا عاكسة لأحداث كلٍّ منهما، والتي تنعكس على الممثلين الذين يمسرحون أدواراً في كلتا المسرحيتين وأمام الجمهور في الصالة.

استخدم **بريخت** هذا الأسلوب **لتغريب** الأحداث، و**كسر الإيهام** لدى **المتفرج**، إذ يعينه هذا الأسلوب على إحداث عملية **القطع الدرامي** التي يحتاجها لتحقيق هدفه في لحظة معينة من **الحدث** الرئيس؛ ولكن الذي أجاد في استخدامها في تاريخ المسرح العالمي هو **لويجي بيرنديللو** في مسرحيات **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** منذ عام ١٩٢٦م، و **لكل حقيقته**، و**الليلة نرتجل**،

فقام بتقسيم **الخشبة** إلى حيّزين مكانيين: 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 هذا الأسلوب أن يجذب المتفرج إلى داخل لوحة **تكعيبية** لتفتيت الواقع إلى مستويات متغيرة أو متصارعة، وليجد متفرج الصالة نفسه وقد تحلّلت أمامه فكرة **الممثل**. أراد **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 من الفولكلور الشعبي، واعتماده على 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 تقليداً للنموذج الغربي، بل معادلاً لأسلوب المسرح داخل المسرح التي استخدمها بريخت ولويجي بيرنديللو وغيرهم..، ومن الشواهد مسرحية **مغامرة رأس المملوك جابر** التي شكّل بنيتها على مستويات تتفاعل مع بعضها برشاقة مسرحية لافتة، فالمستوى الأول في مقهى شعبيّ يحتوي على كراسٍ وزبائن يشربون الشاي ويدخّنون النرجيلة، ويستمعون لحكاية يرويها **الحكواتي**، ويعلقون على أحداثها، والمستوى الثاني الحكواتي سارد الحكاية الذي يقوم بدور الموجّه للأحداث فيقوم ممثلون بتمثيل الأحداث المروية تناغماً مع قصّ الحكواتي لها، والمستوى الثالث صالة الجمهور بعدّه امتداد لزبائن المقهى الذين يعيشون في زمن العرض الحاضر المومىء لاحتمال سقوط مدينتهم، مثلما كان سقوط بغداد في زمن حكاية الحكواتي، لو ظلّوا يستمرأون القهر والسلبية، ويتعايشون مع الهوان والفقر، ويبتعدون عن فعالية تتجاوز حاضر البؤس وتغيّر كلّ ما يغمر حياتهم من تخلّف وجهل، إنّها دعوة للاتعاظ من قصة أهل بغداد الخانعين الذين تمسرح مواقفهم إزاء أحداث سقوط مدينتهم واستباحة كراماتهم وأملاكهم، وعطالتهم 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 أنّه استخدم مستويان متميزان:" 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"[١١٣] "أمّا المستوى الثاني فهو المجريات الوثائقية والتاريخية التي تحكي قصة القباني حتّى قيام الرجعية بإغلاق مسرحه وإحراقه"[١١٤].

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 فأعدّه مقهى شعبياً نقل من خلاله نشاط شباب دمشق في مقارعة الاحتلال العثماني، وقد رأينا كيف استخدم ونوس تقنية الإضاءة للتنقل بين المواقع الثلاثة، والذي يسمح بتحوّل المتفرج إلى ممثل والممثل إلى متفرج، ولتتحلل فكرة الممثل أمام المتلقين.

في **مسرحية الفيل يامك الزمان** استخدم ونوس هذه التقنية من خلال مسرحة تدريب زكريا للجماعة داخل عرض المسرحية، ولكن، بالنهاية، يتنحى مشهد التدريب هذا عن **الفعل** المسرحي الأساس مثلما لم يستجب الناس لنداء مدربهم زكريا أمام الملك. لقد أراد ونوس أن يثبت في مسرحية **الفيل يامك**

الزمـــان أنّ تـدريب النـاس كجوقـة منعزلـة عـن سـياق حيـاتهم الاجتماعيـة والاقتصادية، لا 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 في استخدامه تقنية يعزل عبرها الفعل المسرحي المعبّر عن الفعل اللاتاريخي عبر أسلوب المسرح داخل المسرح.

ولابدّ، هنا، من ذكر البنية المركبة التي صاغها ونوس في مسرحية **حفلة سمر من أجل٥ حزيران** والتي تتضمن جانباً مختلفاً ومميّزاً في أسلوب **المسرح داخل المسرح** التي 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، وارتكز ونوس في تشييد بنية مسرحية **حفلة سمر** المكوّنة من مستويات متنوعة على تفاعل وتداخل الخشبة المتروكة لعروض متعددة مع الصالة التي تحتوي على ممثلين يشاركون بالمسرحة، بحيث وجدنا أنّ مستوى من **الخشبة** مخصص **لمسرحية صفير الأرواح** التي كان قد اتفق على عرضها كلٌّ من **المخرج** (المسرح الرسمي) الذي يوجّه أحداثاً وفق وجهة نظر السلطة، محاولاً عرض حفلة رقص وغناء شعبي بدلاً من عرض المسرحية التي سحبها **الكاتب عبد الغني** ممثّل صوت الشعب، وموجّه الأحداث بما ينسجم مع تطلعات الشعب الرافض للهزيمة والذي يمتد لكلّ أرجاء وطن جريح. وقد تمّ عرض ما كانا قد اتفقا عليه في **مسرحية صفير الأرواح**، من خلال استذكار أحداث المسرحية وبذلك يكون ونّوس قد تمكن من عرض أحداث تتعلق بالهزيمة، وقد وظّف مواقف فلاحين 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 بوقائع تشكّل بمجموعها أسباباً للهزيمة، متضمنة استعداد الشعب لردّ الهزيمة، ومبرزة موقف السلطة التي لا يعنيها سوى تسلطها القهري واستمرار المتنفذين فيها على كرسي الحكم.

لقد دفعنا ونوس إلى **مرآته** المسرحية لنتمرأى مع أحداث مروعة في زمن الهزيمة المتأصل في سلوكنا لنكتشف ذواتنا و ذوات شخوص مسرحياته على شكل انكسارات تمسّ كرامة وحرية المواطنين والوطن، كما تمكّن من إطلاعنا على شخوص مثّلت مؤسسة السلطة السياسية الحاكمة التي تعكس غطرسة ووقاحة وفساداً، وأيضاً أطلعنا على تخاذل السلطة الدينية وانزواء شيوخها في المساجد بعيداً عن هموم الناس عند المحن والمصائب. واخترق البنية المجتمعية لينبش من داخلها روح الجريمة بحق المرأة، والمترافق مع ضعف في مواجهة الأعداء المغتصبين، وتمتد مرآته إلى باقي أنحاء البنية المجتمعية المتسمة بالقهر والتخلف والفساد أصلاً.

إنّ ونّوس أراد أن يخلق تفاعلاً افتراضيّاً بين الشهود في نصّه المسرحي و**المتفرجين** ضمن **الصالة**، وبالنهاية يهدف إلى التمدّد خارج المسرح، إلى كلّ أركان المجتمع، طامحاً للثورة الشاملة. ولولا توظيفه لتكامل الصالة مع الخشبة، ولمنح خشبة المسرح طاقة إضافية مقارباً أسلوب المسرح داخل المسرح لما تمكّن من هذا التكثيف والتركيز في طرح مقولات نصوص مسرحياته .

وفي النتيجة: إذا كانت تجربة ونوس في مرحلة التسييس والتراث قد توقفت، لكنها، بلا أدنى شكّ، شكّلت لبنة على درب ترسيخ فن المسرح في بيئتنا العربية، وقد أظهر مقدرة فذّة في تأصيل هذا الفن عندما استحضر التراث

ووظّفه لإنجاز مشروعه حاضراً، كما أنّ تجربة ونوس غنيّة بتجريبها واستلهامها للتجارب والتيارات الإبداعية العالمية في الغرب.

obeikandl.com

مصادر ومراجع الفصل الثالث

(١) محمد زكريا عناني وسعيدة محمد رمضان، في مناهج البحث وتحقيق النصوص، (الفتح للنشر: الاسكندرية، د٠ت للنشر) ص١١.

(٢) أحمد العشري، البطل في مسرح الستينيات،(الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٢) ص١٨.

(٣) ماري الياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، (مكتبة لبنان، ناشرون: بيروت، لبنان، ط١ ١٩٩٧) ص٥٢٠.

(٤) سعد الله ونوس، حوار مع الناقد الفرنسي"برنارد دوت" والمخرج" جان ماري سيرو"، (مجلة المعرفة السورية: العدد ١٠٢، عام ١٩٧٠) ص٢٠.

(٥) الرشيد بو شعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي (دار الأهالي: سوريا، دمشق، ط١، ١٩٩٦) ص٨٥.

(٦) حنان قصاب باشا وماري الياس، م.س، ص٢٦١.

(٧) سامي خشبة، مصطلحات فكرية، (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ١٩٩٧) ص٨٧.

(٨) سعد الله ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ط٢, ٢٠٠٠م) ص١١.

(٩) سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد (مجلة المعرفة السورية، ع ١٠٤، تشرين الأول، ١٩٧٠م) ص٢٦.

(١٠) مصطفى عبود، سعد الله ونوس في مرآة النقد (وزارة الثقافة، سوريا، ٢٠٠٨) ص ١٨٦.

(١١) خالدة سعيد، لغز النص القاتل، مأخوذ عن: مصطفى عبود، م.س، ص ١٨٨.

(١٢) يسري صابر م.س، ص٢١.

(١٣) سعدالله ونوس، (مجلة المعرفة السورية، دمشق،ع ١٠٤، ت١، ١٩٧٠) ص١٣.

(١٤) حنان قصاب حسن و ماري الياس، م.س، ص ٣٢٤.

(١٥) نبيل حفار، م.س، ص٩٥.

(١٦) فاتن عمار، م. س، ص ٨.

[١٧] محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، (دار علاء الدين: دمشق، ط١، ٢٠٠٣) ص٥٨.

[١٨] حنان قصاب باشا وماري الياس، م.س، ص٣٣٢.

[١٩] د. كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي (دار الوفاء: الاسكندرية، ط١، ٢٠٠٦) ص١٢١.

[٢٠] حنان قصاب باشا وماري الياس، م.س، ص١٣٩.

[٢١] سعد الله ونوس، الفيل ياملك الزمان (دار الآداب: بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٩) ص٣٨.

[٢٢] سعد الله ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني(دار الآداب، بيروت، ط٣، ١٩٨٠) ص١٢.

[٢٣] سهرة مع أبي خليل القباني، م.س، ص١٧.

[٢٤] مغامرة رأس المملوك جابر، م.س، ص١٠٦.

[٢٥] رحلة حنظلة، م.س، ص٥.

[٢٦] ــــــــ، م.س، ص٦٤.

[٢٧] كمال الدين عيد، م. س ص٥٤٧.

[٢٨] حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، م. س، ص١٢٠.

[٢٩] ــــــــــــــــــــــــ, م.س, ص١٣٣.

[٣٠] سلمان قطاية, حفلة سمر من اجل ٥ حزيران (مجلة الطليعة السورية، دمشق، ك١، ١٩٧٠) ص٣٥.

[٣١] نبيل الحفار، م.س، ص١٢٣.

[٣٢] ــــــــ، م.س، ص١٢٤.

[٣٣] مغامرة رأس المملوك جابر، م.س، ص٤٣.

[٣٤] حنان قصاب باشا وماري الياس، م.س، ص ٣٤١.

[٣٥] وليد بكري، موسوعة المسرح والمصطلحات المسرحية (دار أسامة: الأردن، عمان، ٢٠٠٣) ص٢٧.

[٣٦] ــــــــ، م.س، ص ٢٦.

[٣٧] د. أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي(مركز الاسكندرية للكتاب: الاسكندرية، ١٩٩٨) ص٩٢.

obeikandl.com

(٣٨) كمال الدين عيد، م.س، ص ٣٥٥.

(٣٩) ـــــــــــ، م.س، ص ٣٥٦.

(٤٠) مصطفى عبود، م.س، ص ١٨٥ و١٨٦.

(٤١) سهرة مع أبي خليل القباني، م.س، ص ١٢٣.

(٤٢) حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، م. س، ص٢٨.

(٤٣) ـــــــــــــــــــ، م. س، ص٧٥.

(٤٤) ـــــــــــــــــــ، م. س، ص١٢٩.

(٤٥) ـــــــــــــــــــ، م. س، ص١٣٨.

(٤٦) ـــــــــــــــــــ، م. س، ص٩.

(٤٧) ـــــــــــــــــــ، م. س، ص ٩٩ وص ١٠٧.

(٤٨) ـــــــــــــــــــ، م. س، ص ١٩.

(٤٩) ـــــــــــــــــــ، م. س، ص ١٤٨.

(٥٠) ـــــــــــــــــــ، م. س، ص ١٢٢.

(٥١) ـــــــــــــــــــ، م. س، ص١٢٣.

(٥٢) ـــــــــــــــــــ، م. س، ص١٢٦.

(٥٣) ـــــــــــــــــــ، م. س، ص١٢٦.

(٥٤) رحلة حنظلة، م.س، ص٥ و ٦.

(٥٥) ـــــــــــ، م.س، ص ٦٥.

(٥٦) سهرة مع أبي خليل القباني، م.س، ص ٢٥.

(٥٧) ـــــــــــــــــــ، م.س، ص١١٣.

(٥٨) حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، م. س، ص١١٦.

(٥٩) ـــــــــــــــــــ، م. س، ص١١٦.

(٦٠) ـــــــــــــــــــ، م. س، ص١٣١.

(٦١) الفيل يا ملك الزمان، م.س، ص٩.

(٦٢) ـــــــــــــــــــ، م.س، ص١٥.

(٦٣) مغامرة رأس المملوك جابر، م.س، ص٦٥.

(٦٤) حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، م. س، ص١٢٣.

obeikandl.com

[٦٥] رحلة حنظلة، م.س، ص١٨.

[٦٦] مغامرة رأس المملوك جابر، م.س، ص ٦٥.

[٦٧] ----------، م.س، ص٩١.

[٦٨] سهرة مع أبي خليل القباني، م.س، ص١٢.

[٦٩] ----------، م.س، ص١٥.

[٧٠] مغامرة رأس المملوك جابر، م.س، ص٢٢.

[٧١] ----------، م.س، ص٦٥.

[٧٢] رحلة حنظلة، م.س، ص ٢٤.

[٧٣] حنان قصاب باشا وماري الياس، م.س، ص٢٦.

[٧٤] حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، م. س، ص٥.

[٧٥] رحلة حنظلة، م.س، ص٦.

[٧٦] كمال الدين عيد، م.س، ص ٣٩٠.

[٧٧] حنان قصاب باشا وماري الياس، م.س، ص٣٣٣.

[٧٨] كمال الدين عيد، م.س ص٥٢٤.

[٧٩] رحلة حنظلة، م.س، ص١٤.

[٨٠] -------، م.س، ص٢٠.

[٨١] د. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي (مكتبة غريب:القاهرة، ط٣ منقحة، ١٩٨١) ص ١٧٤.

[٨٢] رحلة حنظلة، م.س، ص ١٨.

[٨٣] مغامرة رأس المملوك جابر، م.س، ص١٠٦.

[٨٤] رحلة حنظلة، م.س، ص٩.

[٨٥] محمد سعيد المبيض، الحكم والأمثال الشعبية في الديار الشامية (دار الثقافة: قطر، ١٩٨٦) ص ٣٢٨.

[٨٦] ----------، م.س، ص ١٣٧.

[٨٧] رحلة حنظلة، م.س، ص ٦٠.

[٨٨] -------، م.س، ص ٦٥.

[٨٩] د. نبيلة إبراهيم، م.س، ص١١٩.

obeikandi.com

[٩٠] مصطفى عبود، م.س، ص١٨٧.

[٩١] ـــــــــــ، م.س، ص١٧٩.

[٩٢] مغامرة رأس المملوك جابر، م.س، ص ٦٤.

[٩٣] ـــــــــــــــــــ، م.س، ص٦٦.

[٩٤] سهرة مع أبي خليل القباني، م.س، ص ٣٧.

[٩٥] ـــــــــــــــــــ، م.س، ص ١١٩.

[٩٦] حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، م. س، ص٥.

[٩٧] ـــــــــــــــــــ، م.س، ص٦.

[٩٨] ـــــــــــــــــــ، م.س، ص ١٢.

[٩٩] ـــــــــــــــــــ، م.س، ص٢٨.

[١٠٠] ـــــــــــــــــــ، م.س، ص٥٦.

[١٠١] ـــــــــــــــــــ، م.س، ص٦٦.

[١٠٢] ـــــــــــــــــــ، م.س، ص٦٦.

[١٠٣] ـــــــــــــــــــ، م.س، ص٦٦.

[١٠٤] ـــــــــــــــــــ، م. س، ص٧١.

[١٠٥] ـــــــــــــــــــ، م. س، ص١٣٢.

[١٠٦] ـــــــــــــــــــ، م. س، ص١٤١.

[١٠٧] مغامرة رأس المملوك جابر، م.س، ص٦٦.

[١٠٨] حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، م. س، ص١٣٥.

[١٠٩] ـــــــــــــــــــ، م. س، ص٨٧.

[١١٠] الملك هو الملك ص٨٠.

[١١١] فاطمة موسى، م.س، ص٣٦٧.

[١١٢] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات المسرحية (دار المعارف: القاهرة) ص٢٣٣.

[١١٣] سهرة مع أبي خليل القباني، م.س، ص٥.

[١١٤] ـــــــــــــــــــ، م.س، ص٧.

obeikandl.com