The Islamic University of Gaza

Deanship of Research and Graduate Studies

Faculty of Arts and humanities

PhD of Arabic Language

الجامعـــــــة الإســلاميــة بغـــزة

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

كليـــة الآداب والعلوم الإنسـانيـــة

دكتـــــــوراه لغـــــة عربيـــــة

المصـادر الغربيـة في مســرح سعـد الله ونـوس
دراسة تحليلية مقارنة

Western Sources Sa'adallah Wannus' Plays:
A Comparative Analytical Study

الباحثـــة

فداء فتحي البواب

إشـــراف

الأستاذ الدكتور **الأستاذ الدكتور**

محمد مصطفى كلاب **فوزي إبراهيم الحاج**

قُدمَ هَذا البحثُ اِستِكمَالاً لِمُتَطلباتِ الحُصولِ عَلى دَرَجَةِ الدكتوراه
فِي (اللغة العربية وآدابها–أدب ونقد) بِكُليةِ (الآداب) فِي الْجَامِعَةِ الإِسلامِيةِ بِغَزة

يوليو ٢٠٢٠–ذو الحجة ١٤٤١

إقـــــرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

المصـادر الغربيـة في مســرح سعـد الله ونـوس
دراسة تحليلية مقارنة
Western Sources Sa'adallah Wannus' Plays:
A Comparative Analytical Study

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل الآخرين لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

I understand the nature of plagiarism, and I am aware of the University's policy on this.

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted by others elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:	فداء فتحي البواب	اسم الطالبة:
Signature:		التوقيع:
Date:	/ /٢٠٢٠	التاريخ:

بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الإسلامية بغزة
The Islamic University of Gaza
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا
هاتف داخلي: 1150

الرقم Ref /ج س غ/35/
التاريخ Date 2020/08/16م

نتيجة الحكم على أطروحة دكتوراة

بناءً على موافقة عمادة البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحثة/ **فداء فتحي حسين البواب** لنيل درجة الدكتوراة في كلية **الآداب**/ برنامج **اللغة العربية** وموضوعها:

المصادر الغربية في مسرح سعد الله ونوس
دراسة تحليلية مقارنة

Western Sources Sa'adallah Wannus' Plays:
A Comparative Analytical Study

وبعد المناقشة التي تمت اليوم **السبت 18 ذو الحجة 1441**هـ الموافق **2020/08/08**م الساعة **العاشرة صباحاً**، في **قاعة اجتماعات كلية الآداب** اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

أ. د. محمد مصطفى كلاب	**مشرفاً ورئيساً**	.....
أ.د. فوزي إبراهيم الحاج	**مشرفاً**	.....
أ. د. عبدالخالق محمد العف	**مناقشاً داخلياً**	.....
أ. د. يوسف شحدة الكحلوت	**مناقشاً داخلياً**	.....
أ.د. عبد الجليل حسن صرصور	**مناقشاً خارجياً**	.....

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحثة درجة الدكتوراة في **كلية الآداب/برنامج اللغة العربية**.

واللجنة إذ تمنحها هذه الدرجة فإنها توصيها بتقوى الله تعالى ولزوم طاعته وأن تسخر علمها في خدمة دينها ووطنها.

والله ولي التوفيق،،،

عميد البحث العلمي والدراسات العليا

أ.د. بسام هاشم السقا

ملخص الدراسة

تختص الدراسة الحالية في البحث عن المصادر الغربية في مسرح الكاتب السوري سعد الله ونوس الذي ترك للأمة العربية رصيدًا مميزًا من الأعمال المسرحية التي تحاكي وقائعهم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية دون أية كليشهات مصطنعة أو تزييف للحقائق، تضعهم أمام واقعهم المأساوي مباشرة، وتجبرهم على الوعي به، وباتخاذ موقفٍ حاسمٍ منه، بالوقوف عند الحدث ومعالجته.

هذا المسرح الذي عرف بمسرح التسييس كان نمطًا فريدًا وجريئًا خاصًا بونوس، وكانت هذه التجربة الخاصة تستدعي من الكاتب أن يستفيد من تقانات خاصة، جعلت الكاتب يضطلع على آداب عديدة، ويستفيد منها، ناهجًا لنفسه طريقًا مغايرًا في الكتابة والمعالجة المسرحية، وعلى إثر ذلك وجدنا مساحة من التأثير والتأثر لدى الكاتب بالآداب الغربية، من مختلف المراجل، والمذاهب الأدبية، والبيئات الأوروبية، سواءً على مستوى الأفكار المسرحية العامة كتأثره بالمسرح الإغريقي، أو بمسرح الألماني بريخت الملحمي، أو مسرح الإيطالي براندللو المرتجل، أو على مستوى الاستفادة من المعالجات الدرامية والأفكار الفنية لبعض المسرحيات الغربية، وعليه فقد ولجت هذه الدراسة عبر المنهج المقارن الذي لا ينفصم عن الدراسة الجمالية؛ للبحث في المصادر الغربية التي استفاد منها ونوس في مسرحياته، أو تأثر بها، أو أعاد معالجتها في مسرحياته، والكشف عن مدى هذا التأثر، والوقوف عند أوجه التشابه والاختلاف في ذلك.

وسارت الدراسة في سبعة فصول، اشتغلت فيها الباحثة على المقارنة بين مسرحيات ونوس ومسرحيات غربية أخرى، أو بين مسرحه ومسارح أخرى، إلى أن انتهت الدراسة إلى خاتمة توصلت فيها الباحثة إلى مجموعة من النتائج والتوصيات، وكان من أبرز هذه النتائج؛ التأكيد على تأثر مسرح سعد الله ونوس بالعديد من المصادر الغربية على مستوى الفكر المسرحي أو البذور المسرحية أو البناء الفني لبعض المسرحيات العالمية المهمة؛ لكن كان لونوس طريقته الخاصة والمغايرة في أحيان كثيرة في المعالجة الدرامية لهذه الأفكار وفي التعامل دراميًا مع هذه المصادر، فيما أوصت الدراسة بالاهتمام بالدراسات النقدية في مجال المسرح، لاسيما بالدراسة المقارنة منها.

Abstract

This current study focuses on searching for Western sources in the theatre of the Syrian writer Saad Allah Wannous who left the Arab nation a distinctive legacy of theatrical works that mimic their social, economic and political realities without any artificial cliché or falsification of facts. These works put them right in front of their tragic reality, and compels them to be aware of it, take a decisive position towards it, and come to terms with events.

This theatre, which was known as the politicization theatre, was a unique and bold type that Wannous was known for. This special experience required the writer to take advantage of special techniques, which made the writer get acquainted with and benefit from many literatures, taking a different path for himself in playwriting and theatrical treatment.

As a result, we found for the writer a space for impact on and being impacted by Western literatures, from various aspects, literary doctrines, and European environments, whether at the level of general theatrical ideas, such as being influenced by the Greek theatre, or the Brecht epic German theatre, or the Italian Pirandello's Improvised Theatre, or at the level of benefiting from dramatic treatments and artistic ideas for some Western plays.

Therefore, through the comparative approach that is inseparable from the aesthetic study, this study sought to search for the Western sources that Wannous benefited from in his plays, or those he was influenced by, or those they he reconstructed in his plays, reveal the extent of this influence, and determine the similarities and differences in them.

The study is divided into seven chapters, in which the researcher worked on a comparison between Wannos's plays and other Western plays, or between his theatre and other theatres. The study ended with a conclusion which included a set of results and recommendations.

Among the most prominent of these results involved affirming that Saad Allah Wannous's theatre was influenced by many Western sources at the level of theatrical thought, theatrical seeds or artistic construction of some important international plays. However, Wannous had his own and often different method of dramatic treatment of these ideas and in dealing dramatically with these sources. The study recommends paying attention to critical studies in the field of theatre, especially the comparative studies of the theatre.

بســـــم الله الرحمـــن الرحيـــم

(النمل: ١٩)

الإهـــــداء

إلى الجميل في كل شيء الذي منحني اسمه فازدنت فخرًا، ووهبني حنانه فكنت أسعد البنات، وأحسن تربيتي فأعانني على حياة بأكملها، وكان لي قدوة فكنت أسابق الروح لتستحق ما وُهب لها، ولا زلت ألتصق به لا أكف عن الحاجة إليه ولا أستطيع الاكتفاء من حنانه، ولا زلت أحاول أن أوازي كل ذلك برضاه وأن أكون شيئًا يستحق...

إلى أبي فتحي حسين

إلى الدافئة الرؤوم، الحنون، المعطاءة الجميلة التي أغرقتني بفيض روحها، وكانت لي نعم الأم والصديقة والحبيبة

إلى أمي أمال الحنون

بدأ ما بدأه معي، قبلًا وبعدًا، في الظل وفي النور، صمتًا وكلامًا، كان يثق بقوة، ويشد العزم بإصرار، فكنت هنا وكان هنا فخرًا

إلى زوجي معاذ

إلى كل القلوب الدافئة التي كانت معي وإلى جانبي واحتلت في دواخلي مساحات من الفرح، إخوتي وأخواتي الأبناء والأزواج والخلان والأعمام والعمات والخالات إلى كل عائلتي الجميلة، عائلة زوجي والأحبة والأهل، والأصدقاء، إلى الراحلين والغائبين... حبة القلب أنتم وحصته الطيبة

إليكم جميعًا وإلى نفسي الشغفة ... أهدي بحثي هذا

والله ولي التوفيق

شكـــر وتقديـــر

إنَّ الشكر شيمةُ الأدب والشكر موصول بالعرفان لا ينقصه جهل ولا عتب
إن الشكر فرض من الربِ من يحفظه له رضا الله قبل تزكية العبدِ

اللهم اجعلنا من عبادك الشاكرين، الحافظين لنعمك، المنعم عليهم لا يكلون الحمد أبدًا، اللهم دوام ذكرك وشكرك ورضاك.

بجزيل الشكر والعرفان والتقدير أتقدم ما بين أفاضل العلم والعلماء من بعد الله، لكل من حق حقه، وأدى أمانته، وكان لي نعم المعلم، وخير مرشد، واليد الرؤوم التي لا تكل عن تقديم النصح في كل خطوة من خطوات إنجاز دراستي هذه التي أبدًا لم يخلُ طريقها من العثرات والهنّات، اللهم لك الكمال.

أتقدم بالشكر والامتنان الخالصين **للأستاذ الدكتور/ محمد مصطفى كلاب**، أستاذ الأدب في الجامعة الإسلامية؛ لقبوله الإشراف على دراستي هذه، وعلى كل ما قدمه لي من دعم وعون خلال فترة كتابتها بارك الله فيه ونفع به طلاب العلم، كما أتقدم بجلّ الشـــكر والتقدير والعرفان وخالص الامتنان لمعلمي الفاضل، الأب الحنون، والأستاذ الدمث الخلوق، المثل والقدوة، **الأستاذ الدكتور/ فوزي إبراهيم الحاج**، أســـتاذ الأدب والنقد بجامعة الأزهر، الذي كان رفيقًا داعمًا وعونًا وبوصـــلة طريق لي مذ كنت طالبة في مرحلة البكالوريوس وحتى يومي هذا، وإلى انعتاق الروح إن شـــاء الله، فجزاه ربي عني وعن طلبة العلم خير الجزاء، ومتعه بموفور الصحة والعافية.

كما أشكر **المناقشين الأفاضل** على تشريفهم لي بقبول مناقشة دراستي للدكتوراه، جزاهم الله خير الجزاء. ولا أنسى أن أتقدم بالشكر لكل **أساتذتي في قسم اللغة العربية بالجامعة الإسلامية ومن قبلهم أساتذتي الأعزاء في جامعة الأزهر**، كلٍ باسم ولقبه جزاهم الله عني وعن طلبة العلم كل الخير.

كما أتقدم بالشكر **للجامعة الإسلامية** التي احتضنت برنامج الدكتوراه لتخصص اللغة العربية وآدابها، **وعمادة الدراسات العليا** في الجامعة التي رعت وأشرفت عليه، لهم جميعًا كل الشكر والتقدير.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العلمين.

فهرس المحتويات:

إقـــــرار ..... أ

نتيجة الحكم ..... أ

ملخص الرسالة باللغة العربية ..... ت

ملخص الرسالة باللغة الإنجليزية ..... ث

صفحة اقتباس (الآية القرآنية) ..... ج

الإهداء ..... ح

شكرٌ وتقديرٌ ..... خ

فهرس المحتويات ..... ذ

المقدمة ١

الفصل الأول: تأثيـر بريخت في مسـرح سعدالله ونوس ١٠

المبحث الأول: التنظير المسرحي عند بريخت ١٣

المبحث الثاني: التنظير المسرحي عند سعدالله ونوس (بيانات لمسرح عربي جديد) ٤٠

المبحث الثالث: بين بريخت وسعد الله ونوس ٥٦

الفصل الثاني: المصادر الغربية والتأثر في المسرح الإغريقي في مسرحيات ونوس الأولى ٦٢

ميدوزا تحدق في الحياة ١٩٦٤ ..... ٦٥

حكايا جوقة التماثيل ١٩٦٥ ..... ٦٨

الرسول المجهول في مأتم انتيجونا ٧٥

الفصل الثالث: بين مسرحية (رجل برجل) للكاتب الألماني بريخت، ومسرحية (الملك هو الملك) لونوس ... ٨٣

التشابه والاختلاف بين المسرحيتين ١٠٦

الفصل الرابع: بين مسرحية (القصة المزدوجة للدكتور بالمي) لبييخو ومسرحيّة (الاغتصاب) لونوس ... ١١٢

التشابه والاختلاف بين المسرحيتين.....١٣٧

الفصل الخامس: مسرحية(تخليص السيد موكنبوت من آلامه) ومسرحية(رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) ١٤٤

التشابه والاختلاف بين المسرحيتين ١٦٠

الفصل السادس: بين مسرحية (فاوست) للكاتب الألماني يوهان جيته ومسرحية (ملحمة السراب) لونوس١٦٤

التشابه والاختلاف بين المسرحيتين.....١٨٥

الفصل السابع: تأثير المسرح المرتجل في مسرح ونوس (حفلة سمر) و(مغامرة رأس المملوك جابر) ... ١٩٢

بين المسرح المرتجل ومسرحيات سعدالله ونوس ٢٠٩

الخاتمة..... ٢٢٨

ثبت المصادر والمراجع..... ٢٣١

مقـــدمة

مقدمــة

لقد كان المسرح ولا يزال نافذة الأدب الأكثر تلمسًا للجمهور، والأقرب إليهم مساحة ومضمونًا، ولقد شكلت التجارب المسرحية منذ القدم وتشكلت من بوتقة المجتمع وله، وكانت مضامينه تحاكي الواقع بشكل صارخ، بعيدًا عن الملهاة الساخرة التي غزت المسرح في العقود الماضية في موجة أبعدت الإنسان عن واقعه، وتراجعت بالمسرح وبدوره الرائد في تنوير العقول وتوعيتها ومعالجة مصائرها.

في أواسط القرن الماضي كانت تجربة الكاتب سعدالله ونوس من بين التجارب الرائدة في المسرح العربي، التي رفضت أن ينجر المسرح إلى تلك الهوة التي شهدتها البيئة العربية على مستوياتها كافة، وتمسك الكاتب منذ ذلك الوقت بنهجٍ يصارع الحياة، ويحاول الثبات على مبادئ ومفاهيم كبرى، فسار ونوس بالمسرح نحو ذلك الأمل الذي داعب فكره؛ ليطرق باب الحرية ويحقق العدالة الاجتماعية، ويكتب للناس الفرح المديد، رفع شعارات رنانة؛ لكنها ليست شعارات سياسية زائفة؛ بل ضد السياسة الفاسدة، وفي مواجهة كل أشكال التغييب والتهميش والرضوخ والإذلال، ضد الظلم وضد القمع وضد الجوع، لقد كان ونوس ملتزمًا إلى درجة تفوق التزام المثقف، ونبض الشاعر، ورهافة حس الأديب، ومسؤولًا بدرجة أشد بكثير من أي قيادي، لقد ذاب جسده وفنى وهو يصرخ من أجل الناس وللناس ولحاجة الناس حتى النهاية.

من هنا كان اختيار سعدالله ونوس دون سواه ليس فقط لأنه قامة ليست كغيره، ولا لأنه أبٌ للمسرح العربي؛ بل كان ذلك لأنه كان أبًا للناس قبل المسرح، لقد كان رجلًا من الشعب قبل كل شيء، وسخر ذاته من أجل أهداف نبيلة وسامية، مستفيدًا من كل الإمكانات والطاقات التي تغذي مسرحه بترياق الحياة، وتبث فيه الطاقة لتحويل الأفكار إلى واقع، فكان أن استفاد الكاتب من مصادر غربية عديدة، وروافد فكرية متنوعة، أثرت كتاباته المسرحية، وجعلتها نماذج عليا حتى هذا اليوم.

لقد جاء عنوان الدراسة، ليحاول الوقوف عند فكر سعد الله ونوس والمعين الغربي الذي استقى منه مسرحياته، جاءت الدراسة لتدق الأبواب التي لجأ إليها الكاتب في مسرحياته، مكونًا اللبنات الأولى لنسج الحكايات المسرحية النابضة بفكره، والهادرة بصوت الشعوب التي تنزّ ألمًا، لا لمجرد تطهيرهم من هذا الثقل، وتخليصهم من متاعب الحياة ومشاعر الاضطهاد والظلم التي يُعايشونها؛ بل لتكون دفة وشراعًا لهم تقوّم مسلكهم؛ ليصنعوا بأنفسهم مستقبلهم كما يريدون ويبتغون.

منهج الدراسة:

تعتمد الدراســة على المنهج المقارن الذي يُعنى بدراســة الصــلات التي تربط بين أدبين أو أكثر، ويختص بالكشــف عن علاقات التأثير والتأثر ومعاينة امتياح الآداب أو النصــوص –التي تتم المقارنة بينها– بعض تقنياتها وأدوات تشـكّلها وأسـاليبها، وكل ذلك وفق رؤية المنهج المقارن الحداثية التي تقترب بالدراسة من البعد الجمالي في المقارنة بين الآداب، بحيث يتراوح اهتمام الدراسة بين معاينة ما هو خارجي في النصوص بين سبر الأبعاد الداخلية فيها.

والمدرســة الأميركية النقدية ترنو إلى هذه الوجهة الجمالية لتخطي أزمة المنهج المقارن، من خلال الوعي بجزئية التأثير في كل عمل أدبي، فليس هناك كاتب أو أديب بمنأى عن تأثيرات الآخرين، ومن هنا فإنها ترتكز على أن يكون التأثير وسيلةً للكشف عن البعد الجمالي في النصوص محل الدراسة المقارنة، فيتم الجمع ما بين التاريخ وعلاقاته وما يحيط به، مع الكشــف عن جمالية الأدب ودقائق التأثر والإبداع فيه، والمدرسة الأميركية الحديثة –أيضًا– ما عادت تشترط العودة إلى اللغة الأم في مثل الدراسات التي تُثار حول أدبين من لغات مختلفة، أو في مثل الدراســات التي تُعنى بدراســة ظاهرة معينة في الأدب من خلال الاطلاع على الآداب الأخرى، ويُكتفى بالترجمة وغيرها مما يُتاح في المجال ويسدّ عن الأصل.

ومن الوجهة السـابقة وحرصًـا من الباحثة –إلى جانب إبرازها للجانب المقارن من حيث تأثر ونوس بالمصـادر الغربية واسـتفادته منها– فإنّها وظفت فضـلًا عن المنهج المقارن وأدواته، بعض أدوات المناهج النقدية الأخرى؛ بغية إبراز الجوانب الجمالية ومظاهر الإبداع في توظيف ونوس لهذه المصــادر من عدمه على مستويي الشكل والمضمون الفني في مسرحياته.

الدراسات السابقة:

لقد رفد سعد الله ونوس الأدب العربي والمكتبة العربية بإنتاج ثريٍ وغني، وهادفٍ في الوقت ذاته؛ كانت الدراسات والبحوث وجهود الباحثين تنصّب في البحث عن أعماله الأدبية؛ للكشف عمّا فيها، وإفادة الدارسين والمبدعين وحتى الناس القراء أو المتلقين العاديين منها؛ إلا أن دراسة جانب من جوانب إبداع ونوس لا تحده حدود، ولا تكفيه مجلدات، كما تسعه الرؤى الجديدة، وتكشف الاختلافات في التوجهات وأدوات البحث عن جديد لا محالة فيه، أما أبرز الدراسات التي تناولت ونوس وتلتقي مع الدراسة في شيء منها، فكانت:

١) أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، الرشيد بوشعير، رسالة دكتوراه، جامعة دمشق، كلية الآداب، ١٩٨٣.

ولجت الدراسة في هذا الموضوع نظرًا لعدم تطرق الدراسات قبلها في مضمار البحث فيه، وضعف مواكبة الدراسات النقدية للحركة المسرحية، ولجهل المغرب العربي بمسرح المشرق العربي، فضلًا عن الضجة حول هوية المسرح العربي وما ارتبط بها من تهم وادعاءات وجهت إلى الأدباء العرب، ومع ميول الباحث إلى دراسة المسرح فقد وجد في موضوعه هذا منبعًا خصبًا وثريًا للدراسة ترضي طموحاته وميوله، فاختط دراسته في ثلاثة أبواب رئيسة، يتألف الباب الأول من فصلين، يتناول الأول حياة بريخت، آثاره ومسرحه الملحمي، فيما يدرس الثاني رحلة بريخت إلى الوطن العربي وسبل انتقال آرائه إلى المسرحيين العرب.

أما الباب الثاني فجاء بعنوان: ملامح أثر بريخت الفنية في النصوص المسرحية، جاء الفصل الأول منه ليتناول الملامح الفكرية، وتخصص الثاني في دراسة الملامح الفنية من خلال رصد بصمات بريخت في النصوص المسرحية. وجاء الباب الثالث من الدراسة بعنوان: تقييم عام للمسرح العربي المتأثر ببريخت، وذلك في ثلاثة فصول، وقف الأول عند تقييم فكري لها من ناحية المضامين المطروحة في هذه النصوص، فيما بحث الثاني في الفنيات مبرزا قيمة الشكل الفني ومدى اسهامه في تطوير المسرح العربي، تطرق الثالث لدراسة أمثلة تطبيقية على النصوص المتأثرة بمسرح بريخت بالوقوف عند مسرح سعد الله ونوس. وكان أهم ما توصلت إليه الدراسة: إنّ بريخت وجد التربة ممهدة لاستقبال بذور الفكر الجمالي وفنه المسرحي في كثير من أقطار الشرق العربي وخاصة بلاد الشام ومصر والعراق، ومنذ أواخر الخمسينيات من هذا القرن.

٢) أثر بريخت في المسرح الجزائري، مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا، سمية كعواش، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، ٢٠١١.

انطلقت الباحثة في اختيار دراستها هذه بناء على واقع مفاده أنه لا يمكن لأي دارس أن يتناول المسرح الجزائري إلا وينظر في تأثره بالأدب الغربي والترجمات والاقتباسات الأجنبية، ومن باب أن الشكل المسرحي الأوروبي كان منفذًا للكتاب الجزائريين، لاسيما مسرح بريخت الملحمي الذي عبر عن واقع المجتمع وهمومه، لذا اتجهت إلى البحث عن "أثر بريخت في المسرح الجزائري" وتحديدًا في مسرح المؤلف والمخرج عبد القادر علولة الذي تأثر بالمسرح الملحمي بجميع تقنياته، وفتح المجال للتجريب بكل ما تحمله هذه الكلمة من معانٍ، في محاولة للخروج عن قوانين المسرح التقليدية، وجرأة لإجراء فعل التغيير الشامل على الشكل

والمضمون، أما هدف الدراسة فتمثل بالإجابة عن مجموعة من التساؤلات وهي: ما مدى ارتباط الراحل عبد القادر علولة بقضايا مجتمعه؟ وما رؤيته الفكرية والفنية في ذلك؟ وكيف استطاع التوفيق بين الدعوة والفن؟ وتبيان كيف تعامل مع هذا الاتجاه الديالكتيكي الملحمي؟ وتحددت خطة الدراسة في مدخل وفصلين، فضلا عن المقدمة والخاتمة، تناول المدخل مصادر ثقافة بريخت التي طور من خلالها مسرحه الملحمي وأهم آثاره المسرحية، وفي الفصل الأول "المسرح الملحمي البريختي" تطرق إلى الخلفيات التاريخية لنشأة المسرح الملحمي لتحديد المرحلة التي كونت خط التماس مع مسرح علولة كما تطرق إلى تقنية التغريب وإجراءاته ومراحله ووسائله، والملامح الملحمية في المسرح الجزائري.

أما الفصل الثاني فتناولت فيه تحليل مسرحية "الأجواد" وإبراز الجانب الجمالي للنص، وأجرت مقارنة بين مسرحية "أجواد" ومسرح بريخت، وختاما استخلصت مجموعة من النتائج التي أثرت في التجربة الفنية في مسرح علولة، جاء أهمها في فهم التيار البريختي في نقطة ركزها عليها جميع الكتاب الجزائريين وهي شخصية الراوي، القوال والجوقة التي يجدونها منيرا سياسيا أو اجتماعيا لعتاب أو بث الأخلاق السامية أو مبادئ الحزب الاشتراكي أو نقد اجتماعي لاذع، كما لم يرتبط علولة بالتراث في علاقة تقديس؛ بل كانت طبيعة العلاقة حركية، تأخذ من التراث شيئا وتعطيه شيئا آخر، فهو مادة خام قابلة للتطوير والانفتاح على الحاضر، فيما اعتمدت الباحثة في دراستها على مجموعة من المناهج التي تخدم عملية البحث، كالمنهج التاريخي والمنهج التحليلي الوصفي، مع الاستفادة للمقارنة بين خصائص الملحمية التي استعملها علولة في مسرحيته "الأجواد" وبين الخصائص التي استعملها بريخت في مسرحه الملحمي.

٣) رؤية العالم في الخطاب المسرحي السياسي السوري سعدالله ونوس أنموذجا، رابح ذياب، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة ١، الجزائر، ٢٠١٦.

انطلقت دوافع الباحث في اختيار موضوع دراسته هذا من طابع الريادة التي تميز به المسرح السوري الحديث لارتباطه بحركة المجتمع وأحداثه المختلفة، ومما مثله سعد الله ونوس بمشروعه المسرحي التنويري الهادف إلى إحياء الروح الديمقراطية في الحوار والإسهام في وضع أسس عقلانية من شأنها خلق إنسان عربي قادر على خلع لباس الخوف والتخلّص من السلبية التي لازمته طويلا، فيصبح إيجابيًا ومشاركًا بفعالية في حركية المجتمع، وقد لجأ الباحث إلى جملة من المناهج بدءً بالمنهج التاريخي في التعريف بمدركات

البحث وأساساته إلى المنهج البنيوي والبنيوي التكويني في بقية أجزاء البحث، بالإضافة إلى بعض آليات المنهج الوصفي.

وجاءت خطة الدراسة في مدخل وأربعة فصول، عنون المدخل بـ"العرب والمسرح" تناول فيه مفهوم المسرح لغة واصطلاحًا ث نشأته وتطوره التاريخي، كما عرض للظاهرة المسرحية عند العرب، فيما تناول الفصل الأول، بعنوان: "الخطاب المسرحي والمقاربة البنيوية"، مفهوم الخطاب لغة واصطلاحا وعناصره وقوانينه، والخطاب المسرحي وأهم خصائصه، ثم عرّف البنيوية التكوينية وأهم المفاهيم المؤطّرة لها، لينتهي الفصل إلى الخطاب المسرحي من منظور بنيوي تكويني، وجاء الفصل الثاني: "المسرح السياسي في سوريا" ليقف عند نشأة فن المسرح في سوريا وتطوره، ثمّ مفهوم المسرح السياسي والظروف العامة التي أوجدته وصولا إلى عوامل نشأته في سوريا، ثم عنون الفصل الثالث: بـ"الخطاب السياسي في مسرح سعد الله ونوس" وتناولت فيه حياة ونوس ومراحل التجربة المسرحية عنده، ثم تتبع الخطاب السياسي في خمس عشرة مسرحية ارتآها ذات توجه سياسي، بالتركيز على قضيتين أساسيتين هما السلطة وفلسطين.

وخصص الفصل الرابع ليكون دراسة تطبيقية لمسرحية "الملك هو الملك" باعتبارها قمّة التسييس الذي نادى به ونوس، والحاملة بوضوح لرؤيته في مشروعه التنويري، مفصلًا الحديث فيها بالتحليل والشرح، وأخيرًا جاءت الخاتمة لتجمل أهم ما توصل إليه الباحث من نتائج، وأبرزها أن ونوس تميز بسمات و تفرد برؤى، فمنذ بدئه الكتابة في ستينيات القرن الماضي أخذ على عاتقه مهمة تطوير الكتابة المسرحية العربية، من خلال ديمقراطية الخطاب الثقافي، والجرأة على اختراق عوالم الظلم والاستبداد عبر الموقف السياسي الواعي، وتمتين العلاقة بين المسرح والجمهور عن طريق تحيين المادة التاريخية والتراثية كشكل من أشكال التواصل بين الماضي والحاضر.

٤) المؤثرات الغربية في المسرح العربي، المسرح المصري، السوري، الجزائري، واليمني أنموذجا، عزيز عايض سعد السريحي، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة-١، الجزائر، ٢٠١٧.

تشكلت دوافع الباحث لاختيار موضوع الدراسة من مجموعة أسباب، أبرزها: نشأة المسرح العربي منذ البداية متأثرًا بالمسرح الغربي، ولعدم تطرق الدراسات بصورة عامة للتأثير الغربي في المسرح العربي، وما كانت الدراسات السابقة إلا محض جزئيات بسيطة في هذا الموضوع، ولإبراز هذا التأثير والوقوف ومن هنا ولجت الدراسة في أكثر من نتاج مسرحي في الوطن العربي، فاختارت أبرزها: المصري، السوري،

الجزائري واليمني. وتمثلت إشكالية البحث في الإجابة عن تساؤلات أهمها: هل أثرت المدارس والاتجاهات الغربية في المسرح العربي نصًا وعرضًا؟ وهل استطاع المسرح العربي الحد من هذا التأثير لإيجاد مسرح عربي له خصوصياته؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات استندت الدراسة على المنهج الوصفي التاريخي، في خطة تسير في مقدمة وثلاثة أبواب وخاتمة، وكل باب في فصلين.

جاء الفصل الأول بعنوان (المسرح العربي النشأة والتطور)، وفيه فصلين، الأول يتناول نشأة المسرح العربي، ويفصل الحديث في نشأة المسرح العربي في الأقطار العربية على مراحل عدة في مطالب عديدة، أما الفصل الثاني فيدرس ظهور النص المسرحي العربي، ويبحث في ظهور المسرحية العربية وفي مرحلة الترجمة والتعريب، كما يتطرق إلى المسرحية في البلدان محل الدراسة.

أما الباب الثاني فيدرس تأثير المدارس الغربية على المسرح العربي وذلك في فصلين، الأول بعنوان: أثر المدرسة الكلاسيكية والرومانسية في المسرح العربي، مفصلًا الحديث عن كل منهما بالتفصيل في مبحث مستقل، فضلًا عن دراسة نموذج تطبيقي على ذلك، أما الفصل الثاني فيتطرق إلى المدرسة الواقعية والرمزية وأثرها في المسرح العربي، ويسير الباحث وفق النهج السابق مبرزًا تأثيرهما بالتفصيل كل واحد في مبحث مستقل، فضلًا عن دراسة نموذج تطبيقي على ذلك. وجاء الباب الثالث من الدراسة بعنوان: التأثيرات الغربية الأخرى على المسرح العربي، وتطرق الفصل الأول منه إلى تأثير المسرح الملحمي في المسرح العربي، وكان ضمن النموذجين التطبيقين هنا مسرحية (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) لسعدالله ونوس، أما الفصل الثاني فبعنوان: مسرح العبث و(اللامعقول) وأثره في المسرح العربي، وتم تفصيل الحديث فيه مع نموذج تطبيق. أما أبرز ما توصلت إليه الدراسة فكان: تأثر المسرح العربي بالمسرح الغربي منذ البداية الأولى من النصف الثاني للقرن التاسع عشر، وبدا هذا التأثير بطرق متعددة، منها التأثير الفكري وذلك عن طريق الهجرة من البلاد العربية إلى البلدان الغربية والأوروبية، وكان للمدرسة الواقعية انتشار في الواقع العربي من حيث الأدب والمسرح، فضلًا عن تأثير الرمزية والمسرح الملحمي فيها.

التعقيب على الدراسات السابقة:

تتلاقى الدراسات السابقة مع الدراسة الحالية من وجهة ما، فكل الدراسات تتناول مسرح سعد الله ونوس عدا الدراسة الثانية (أثر بريخت في المسرح الجزائري) التي تلتقي معها في الوقوف عند تأثير بريخت؛ لكنها تتميز عنها بالوقوف على أثر بريخت في تجربة سعد الله ونوس على وجه الخصوص، ولا

تتوقف عند هذا الحد فتدرس كل الآثار الغربية في مسرحه وتجربته الأدبية. كما أن الدراسات التي تتناول ونوس، وإن تقاربت مع الدراســـة في هذا الجانب إلا أن الدراســـة الحالية تتميز عنها جميعا في إفرادها المساحة كاملة لدراسة مسرح سعد الله ونوس هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فإنها تحاول الوقوف وقفة جدية ومتعمقة في جلّ المصادر الغربية التي تأثر بها سعد الله ونوس، واستفاد منها، ووظفها في مسرحه، وليس فقط الوقوف عند تأثير بريخت في مســـرحه، وإن كانت الدراســـة تدرك حقيقة أن الأثر الأكبر في مسرح ونوس هو لبريخت ومسرحه الملحمي.

حدود الدراسة:

تتمثل حدود الدراســـة في مســـرحيات ســـعدالله ونوس التي وجدت الباحثة فيها وجوه تأثير وتأثر بمصادر غربية، وهذه المسرحيات هي:

- ميدوزا تحدق في الحياة ١٩٦٤.
- حكايا جوقة التماثيل ١٩٦٥، وهي من جزأين، هما: مأســاة بائع الدبس الفقير والرســول المجهول في مأتم انتيجونا.
- مسرحية (الملك هو الملك).
- مسرحية (الاغتصاب).
- مسرحية (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة).
- مسرحية (ملحمة السراب).
- مسرحية (حفلة سمر من أن أجل ٥ حزيران)
- مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر).

أهداف الدراسة:

تمثلت أهداف الدراسة في:

١) بيان التأثير والتأثر والتلاقي بين مسرح بريخت التجريبي ومسرح سعدالله ونوس التثويري.
٢) الكشف عن المصادر الفكرية الغربية التي وظفها ونوس في مسرحياته.
٣) التعرف على مدى استفادة ونوس من المصادر الغربية في البناء الفني لمسرحياته.

٤) استقصاء التغييرات والتحولات التي أجراها ونوس على المصادر الغربية التي وظفها واستفاد منها في مسرحياته.

٥) الوقوف على تجربة مسرحية مميزة في تاريخ المسرح العربي، وهي تجربة خاصة سجلت نفسها كمدرسة خاصة تحت اسم "مسرح التسييس" أو "مسرح التثوير".

أهمية الدراسة:

أما أهمية الدراسة فتجلت في:

١) أنها أول دراسة–حسب علم الباحثة – تبحث مجمل التأثيرات الأجنبية على مسرح ونوس.

٢) أنها تقف جليًا عند دراسة المسرح التجريبي الذي شكّل فيصلًا وتحولًا جذريًا في مشهدية الخطاب المسرحي، وذلك من خلال نموذجين رفيعين فيه، غربيًا وعربيًا.

٣) التعرف على تأثير مسرح بريخت وغيره في مسرح ونوس.

٤) تُلقي الضوء على المصادر الغربية التي استقاها ونوس ووظفها في نسيج حكاياته المسرحية.

٥) تكشف عن طبيعة توظيف ونوس للمصادر الغربية في مسرحياته واستخدامه لها.

٦) بيان أهمية توظيف المصادر الغربية في مسرح ونوس وما عاد به هذا التوظيف من أهمية ودلالات ما كانت لتتحقق بغيره. (أي بيان رؤية ونوس في توظيفه للمصادر الغربية).

خطة الدراسة:

سارت الدراسة لتحقيق الأهداف التي وضعت لها وفق خطة تنتظم على النحو التالي:

❖ **الفصل الأول: تأثير بريخت في مسرح سعد الله ونوس:**

المبحث الأول: التنظير المسرحي عند بريخت. يبحث في رؤية بريخت للمسرح، خصائص المسرح الملحمي، سماته، شروطه، قواعده، أهدافه وغاياته وما يتعلق بأسس التمثيل المسرحي فيه المتعلقة بالمخرج، الممثل وطبيعة التمثيل وفنياته، ثم الديكور والإضاءة وغير ذلك.

المبحث الثاني: التنظير المسرحي عند سعدالله ونوس (بيانات لمسرح عربي جديد). يدرس أبعاد التأثر ببريخت وبالمسرح الملحمي، ورؤيته المسرحية وفقًا لذلك، الخصائص الخاصة لمسرح ونوس التي تميز بها، وطبيعة توظيفه لمسرح بريخت في البيئة العربية.

المبحث الثالث: بين بريخت وسعد الله ونوس. يمثل خلاصة البحث في التنظير عند كل من بريخت وونوس، وفيصل لبيان مدى التأثير الذي أوجده بريخت في مسرح ونوس، ومساحةً للكشف عن إبداع كل منهما ورؤيته المسرحية، وعن الهوية الخاصة لونوس في إطارها العربي.

❖ **الفصل الثاني: المصادر الغربية والتأثر بالمسرح الإغريقي في مسرحيات ونوس الأولى:**

ويدرس الفصل تأثر ونوس بالمسرح الإغريقي من خلال الوقوف عند مسرحياته الأولى وهي:

- ميدوزا تحدق في الحياة ١٩٦٤.
- حكايا جوقة التماثيل ١٩٦٥، وهي من جزأين، هما:

مأساة بائع الدبس الفقير.

والرسول المجهول في مأتم انتيجونا.

❖ **الفصل الثالث:** بين مسرحية (رجل برجل) للكاتب الألماني بروتولد بريخت، ومسرحية (الملك هو الملك) لونوس.

❖ **الفصل الرابع:** بين مسرحية (القصة المزدوجة للدكتور بالمي) للكاتب الإسباني أنطونيو باييخو، ومسرحية (الاغتصاب) لونوس.

❖ **الفصل الخامس:** بين مسرحية (تخليص السيد موكنبوت من آلامه) للكاتب الألماني بيترفايس، ومسرحية (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) لونوس.

❖ **الفصل السادس:** بين مسرحية (فاوست) للكاتب الألماني يوهان غوته، ومسرحية (ملحمة السراب) لونوس.

❖ **الفصل السابع:** تأثير المسرح المرتجل في مسرح ونوس: (حفلة سمر من أن أجل ٥ حزيران) و(مغامرة رأس المملوك جابر).

❖ **الخاتمة:** وفيها أبرز ما توصلت إليه الدراسة من نتائج، وأهم ما تقترحه من توصيات.

❖ **ثبت المصادر والمراجع:** وفيه أهم المصادر والمراجع التي استفادت منها الدارسة في بحثها.

الفصل الأول:

تأثير بريخت في مسرح سعد الله ونوس

لطالما كان المسرح، منذ بداياته الأولى، صوت الإنسان ونبضه، ولسان واقعه، وميزان حاضره، والمبشر بمستقبله، والمنبئ بتغيراته، معبرًا عن تطور البشرية في مختلف مجالات الحياة وأصعدتها، فـ"منذ أنْ ولد المسرح عند الإغريق الأوائل من رحم الاحتفالات الدينية ظل مقياسًا لنمو الشعوب وتطورها، لأنَه يستمد موضوعاته من الحياة وصيرورتها، يأخذ قوته من تشكّل الثقافات السائدة في زمان ومكان معينين، ويستمد تأثيره من تأقلمه مع مختلف العصور وتطوراتها، باعتباره الشكل الأكثر واقعيةً في رسم ملامح النفس البشرية، فرافق الإنسان في أوضاعه الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وغيرها، فكان ولازال المرآة الكاشفة لأحواله عارضًا، شارحًا وناقدًا، جوهره التواصل بين الأفراد والجماعات"(١). ومن هنا سمي (أبو الفنون).

ظلّت المبادئ المسرحية التي جاء بها كتاب (فن الشعر) لأرسطو مهيمنةً على المسرح الغربي بشكلٍ منقطع النظير، إلى أنْ جاءت العصور الحديثة، مصحوبةً بالنهضة التي شملت جميع المجالات، حيث حملت في طياتها ثورة على المفاهيم التقليدية مقوّضة لمبادئ المسرح الأرسطي، وهذا بعد أن أدرك المؤلفون بأن المسرح بمفهومه التقليدي القديم الذي سنّه أرسطو؛ أصبح لا يتماشى مع عصرهم ومتطلباته، كما يتنافى مع القيم الفكرية لهذا العصر، فكانت المحاولات وقد مرت محاولات التقويض عبر مراحل تاريخية متتابعة، إلى أن كُتب لها النجاح على يد كتاب وأدباء مسرحيين، أو كانت الثمرة الحقيقية لهذا النجاح على يد المبدع الألماني (برتولد بريخت) الذي أعلن انقلابه على دعائم المسرح الأرسطي، وأنشأ فنًا مسرحيًا جديدًا بمساعدة من سبقوه، وعلى رأسهم رينهارت وبيسكاتور(٢).

يقول الدكتور جميل ناصيف في مقدمة ترجمته لكتاب (نظرية المسرح الملحمي) لبرتولد بريخت: "يكاد بريخت يتميز، بين جميع المشتغلين بالمسرح الحديث، بهذا التنوع في المواهب المسرحية مع غنى وعمق. فهو كاتب وشاعر، ملحن وموسيقي، مخرج وممثل ومصمم ديكور إلخ. إنَّه باختصار هذا الاحتياطي الغني للعديد مما يحتاج إليه المسرح اليوم. لموهبة لا نكاد نجدها عند واحد من المشتغلين بالمسرح اليوم،

---

(١) ذياب، رؤية العالم في الخطاب المسرحي السياسي السوري سعدالله ونوس أنموذجًا، ص٧١.

(٢) يُنظر: كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا، ص٣٤.

رينهارت وبيسكاتور: مسرحيان كانت لهما بصماتهما في المسرح الملحمي، برؤيتهما السياسية وأفكارهما الثورية الواعية، فشكلا البذور الأولى لمسرح بريخت الملحمي في شكلها النهائي.

كما أنها لم تتوفر إلا للقليل من رجال المسرح عبر تاريخه ككل وفضلًا عن أن مسرح بريخت يعتبر، بحق آخر وأسمى مرحلة من مراحل تطور المسرح العالمي منذ أيام المسرح الإغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد"[١].

لقد شكّل بريخت علامةً فارقة في المسرح العالمي، فبعد سيطرة فكر أرسطو على المسرح، لردحٍ طويل من الزمن، جاء هذا الرجل ليكون حدًا فاصلًا ما بين زمنين وفكرين مختلفين تمامًا، وليهب للمسرح شكلًا جديدًا يتحرر من ضوابط مسرح أرسطو القديم الذي ما عاد ينفع الإنسان بشيء، ولم يعد يتماشى مع طبيعة هذا العصر وقضاياه.

خرج بريخت مثقلًا بأزمات الواقع، وهموم المجتمع، منطلقًا برؤية تستند على أيديولوجية واعية، وفكر ثاقب، ترفض الواقع المتدني لدور الإنسان، تصبو نحو تحقيق أهداف سامية، تريد ثورة عارمة في كل شيء، في الشكل والمضمون معًا، فـ"الشكل الدرامي التقليدي العاجز عن توصيل رسالة سياسية بشكل يضمن استفزاز المتفرج وتحريضه على أن يكون إيجابيًا في العمل لتغيير الواقع الاجتماعي"[٢] ينافي تمامًا مع ما يريده بريخت لمسرحه، ومن هنا كان لابدّ من التغيير، عبر إيجاد قالب مسرحيّ يحقق جلّ الرؤى التي يرسمها بريخت، ينتج متفرجًا فاعلًا، له دوره في المنظومة المسرحية، لا مجرد مستقبل لما يُعرض أمام ناظريه دون أن يبدي رأيه أو أن يقوم برد فعل عمّا شاهده، فكان أن اهتدى إلى المسرح الملحمي.

---

(١) بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص٥.

(٢) العيوطي، المسرح السياسي، ص٨٦.

المبحث الأول: التنظير المسرحي عند بريخت[١]:

نشأ بريخت في بيئة برجوازية، يسيطر فيها الفكر القديم المتسلط على كل شيء، تتحكم فيه الطبقة البرجوازية بمختلف الأوضاع، وبكل ما يتم تقديمه إلى الفرد، فيما يقتصر دور الأفراد على الاستقبال، لا دور لهم فيما يحصل في بيئتهم لا اجتماعيًا ولا سياسيًا ولا فكريًا ولا اقتصاديًا، ولا في أي شيء، حتى في خضم حالة الفوضى والانتكاسة التي تعاني منها ألمانيا، إلى أن ساعدت الظروف السياسية السيئة –في تلك الفترة– بريخت، حيث تسارعت الأحداث وتفاقمت الأوضاع المتأزمة؛ فانفجر الوضع، وثارت الطبقة الوسطى والكادحة من فلاحين وعمال بسطاء، وسارت الأحداث لصالح الحزب الشيوعي الألماني الذي سرعان ما استلم مقاليد الحكم، ووقف إلى جانب العمال ومطالبهم، فشكلوا بذلك وحدة لا تتجزأ، وأخذوا على عاتقهم مواجهة القوى الاحتكارية في المجتمع والتصدي لهتلر[٢].

---

(١) برتولد بريخت: ولد في مدينة (أوغسبورغ) الألمانية، في العاشر من شباط من العام ١٨٩٨، وعمّد باسم أوجين برتولد فردريك بريخت، لعائلة برجوازية صغيرة، كشف في الخامسة عشرة من عمره عن موهبة شعرية عظيمة في قصيدته (الشجرة التي تحترق)، التحق بكلية الطب في ميونيخ؛ لكن سرعان ما تم تجنيده ونقل إلى مستشفى عسكري في مدينته بصفة ممرض، وعاش هناك تجارب قاسية ومريرة، أغنت مشاعره بفيض من الأحاسيس المتنوعة التي أفرزت أشعاره المميزة، وحين عاد إلى الدراسة انتقل بين أكثر من تخصص من الطب إلى العلوم ثم إلى الأدب، وكان يعود إلى مسقط رأسه –دائمًا– لأنه يجد فيه الصمت الذي يسمح له بالكتابة، كان يحب الغناء ويعزف على أكثر من آلة موسيقية ويلحن الأغاني بنفسه، ويشارك فرقة موسيقية يصاحبها أحيانًا، اتسعت قراءاته وأُنير فكره وتدرج متأثرًا بالفكر الماركسي وبالكثير من المفكرين قبله، إلى أن أصبحت مشاركته فاعلة، عبر رفضه للمسرح الأرسطي وتقاليده الصارمة التي ما عادت تناسب العصر، مستفيدًا من تجارب من سبقوه، فبدأ من خلال المسرح التعليمي واستمر إلى أن أصبح لديه فكر ينادي بالتغيير عبر إشراك الجمهور بالعرض المسرحي، وعمل على ذلك إلى أن اهتدى إلى القالب الملحمي الذي حدد كل عناصره وأركانه، له العديد من المسرحيات أهمها: (حياة جليلو)، (طبول في الليل)، (الرجل هو الرجل)، (الاستثناء والقاعدة)، (دائرة الطباشير القوقازية)، (الأم شجاعة وأبناؤها)، توفي أثناء إخراجه لمسرحية (حياة غاليلو) في برلين عام ١٩٥٦م. يُنظر للاستزادة: مقدمة مسرحية الأخوة هوراس والأخوة كوراس. أوين، برتولد بريخت حياته. أعماله. عصره. بريخت، الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس، ص٧–٢٩.

(٢) يُنظر: كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص٣١.

ومع هذه الأحداث والتغيرات أدرك بريخت بأن المسرح البورجوازي المسيطر ما هو إلا أداة لخدمة طبقة معينة، ولمساعدتها على الاستمرار في ظلمها، وأنه للقضاء على هذه الطبقة البورجوازية الرأسمالية الهتلرية، يجب أولًا القضاء على المظاهر المساعدة لها، والمؤثرة في المجتمع، وعلى رأسها المسرح البورجوازي، ولا بدّ من استبداله بمسرح آخر، يعمل على نشر الوعي بين الناس، يحارب الفساد ويمنع الاحتكار، ومن ثمّ يتم القضاء على السلطة الحاكمة المستبدة وإبدالها بحكم سلطة عمالية تراعى احتياجات الناس البسطاء[١].

بدأ بريخت أولى خطواته لترسيخ رؤيته التي وضعها؛ بتحرير المسرح من القيود البورجوازية المفروضة عليه، وجعله أداة للتنوير والتوجيه ونشر الوعي والتحريض على الثورة، فتمخضت هذه الظروف لتلد له المسرحية التعليمية التي كانت وسيلة وأداة في يد المؤلف لتعليم وتوجيه وتنوير العقول والألباب، وهي بمثابة قاعدة للمسرح الملحمي الذي جاء للتعليم لا للمتعة، ثم توسعت قراءاته فتأثر بالماركسية، وآمن بها ورأى فيها الحل الذي يستطيع من خلاله القضاء على البورجوازية، ثم أخذ يعالج قضايا عصره المزرية من منظور ماركسي في مسرحياته التعليمية: (القرار، القاعدة والاستثناء، "الإخوة هوراس والإخوة كورياس، المعيار وبارنر والمعلم)، تجلت في أعماله مقاومته للنازية وفضح هتلر وحكمه، والتهجم على توجهه السياسي، كما حملت في طياتها العديد من الأهداف السياسية منها؛ تغليب الجماعة وتغييب الفرد وذلك من خلال القيام بنشاطات جماعية وتسليط الضوء على الجماعة وقضاياها، وعدم الاهتمام بقضايا الفرد بالتعليم والتنوير والتوجيه[٢].

(١) يُنظر: كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري مسرحية الأجواد، ص٣١.

(٢) يُنظر: المرجع السابق، ص٣١-٣٣.

❖ **التعريف بمسرح بريخت ورؤيته للمسرح:**

يُعرّف المسرح الملحمي على أنَّه "مسرح سرد حكاية على شكل لوحات مستقلّة، بعيدًا عن الإيهام تتبع شخصياته من وظيفة الفرد الاجتماعية، على أساس أنّ الفرد ليس سوى نتاج البيئة والظّروف الاجتماعية، وتقوم العناصر المساعدة للعرض مثل الديكور، والإضاءة والموسيقى على نوع من الاستقلال، دون أن تكون مكملة للنص، حيث لا تسهم في إحداث أي تأثير درامي، وذلك تحت شعار تبديد الوهم"(١). فالنص الملحمي "يقوم على القصص الدرامي وسرد الأحداث، ويجعل، من المتفرّج مراقبًا ولا يدمجه بالأحداث كما يفعل المسرح التقليدي كما أنه يهدف إلى إيقاظ طاقته دون أن يستنفد تلك الطّاقة، ودون أن يلهب تشوّق المتفرّج إلى الخاتمة التي يتمركز فيها التأثير"(٢) فالتأثير في النص الملحمي يمتد على نطاق المسرحية التي –أحيانًا– قد تتشكل من أكثر من قصة مسرحية، تقدّم كل منها بشكل حلقي تراتبي فيما يربط بين هذه القصص فكرة واحدة أو خيط معين بحيث تؤدي ك القصص إلى التأثير المنشود مجتمعة.

يقول بريخت: "إنَّنا بحاجةٍ إلى مسرحٍ قادرٍ ليس فقط على إثارة أحاسيس وأفكار مسموح بها في مثل هذه العلاقات البشرية، وفي مثل هذه الظروف التاريخية، بل والذي يستخدم ويولّد أفكارًا وأحاسيس تعتبر ضروريةً لتغيير الظروف التاريخية"(٣).

إنَّ كل عناصر النص المسرحي الملحمي تختلف عن النص المسرحي الكلاسيكي، فقد مثّل بذلك "ثورة عنيفة على أصول المسرح التقليدي"(٤) وقد نسج لنفسه خطًا معينًا يجعل من المتفرج مجرد سائح على المكان، يقصده من أجل الانتشاء أو التخلص من المشاعر السلبية التي يشعر بها، أو بقصد المتعة. فالدراما الأرسطية "تحاول أن تخلق الخوف والشفقة في نفس المتفرج، لكي تطهره من الانفعالات الضارة، فيخرج من المسرح مستريحاً متجدد المشاعر، بحيث يمكنه أن ينسجم مع مجتمعه، ويتحقق هذا في المسرح بخلق إيهام

---

(١) الديب، مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألماني، ص٢٨٦.

(٢) مندور، في المسرح العالمي، ص١٦.

(٣) بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص١٣١.

(٤) مندور، الأصول الدرامية وتطورها، ص١٢.

بالواقع يشد المتفرج نحو الاندماج مع البطل فينسى نفسه تماماً"[١]. فيما مسرح بريخت جاء بأهداف توعوية ثورية تضع التغيير نصب عينها، ومن أجل ذلك ولأن هدف التغيير لا يتعلق بالمسرح بل بالمتفرج، فقد وضع المتفرج كمركز لهذا النص، وتطور دوره ليصبح مشاركًا فعالًا فيه، بعد أن رأى بأن المتفرج في المسرح الأرسطي "يخرج مستريحًا حقًا لكن دون أن يتعلم أو يتهذب، والمسرح يجب أن يكون وسيلة للإنعاش العقلي، ويجب أن يحطم أي إيهام بالواقع، حتى يحتفظ المتفرج بوجوده المنفصل عن الأحداث، وكذلك بقدرته على النقد المحايد"[٢] هذا النقد الذي يجعل منه إنسانًا إيجابيًا على مستوى الحياة الحقيقية، مشاركًا فعالًا في أمور مجتمعه ووطنه، والسياسية منها على وجه الخصوص.

إنَّ الأهمية في المسرح الملحمي لم تعدْ ترتكز على النص كشكل درامي يسير وفقَ الشكلِ الأرسطي التقليدي، فيسير الحدث حتى ذروته ثم يتسلسل بالتدريج نزولًا إلى الحل، بقدرِ ثراءِ هذا النص بالقيم والأفكار والرؤى التي تحقق حالةَ التنوير والوعي للمتفرج، لذا فالعقدة فيه قد تغيب، وقد لا توجد ذروة للحدث، كما أن الصراع فيه لا يطرح كصراع معلن ومباشر بين الإنسان والإنسان، أو بين الإنسان والعالم، وإنما يقوم المتفرج باستنتاجه استنتاجًا[٣]. و–غالبًا– ما يتم رسم الصراع بطريقة مغايرة، عامة، يشعر معها كل متفرج أنه صراعه الخاص ضد قيوده ومخاوفه التي تُكبله وتمنعه عن التحرك قدماً، فالصراع في المسرح الملحمي نوع من التفكير العقلي الذي يقود إلى سلسلة من الفرضيات والحتميات التي تؤدي في نهاية المطاف إلى حل[٤]. هذا الحل يتمّ بناء على وعي ورؤية واضحة تؤدي للوصول إلى الحل في النهاية.

يقول بريخت مؤطرًا لنظريته في المسرح الملحمي، مبرزًا الفرق بينه وبين المسرح الكلاسيكي الأرسطي، وملخصًا لرؤيته: "إن ما يميز العمل الدراماتيكي عن الملحمي، هو قدرتنا على تقطيع الأخير إلى أجزاء، ومع ذلك فإن كل جزء يحافظ في حدود معينة على قدرته الحياتية، ولهذا فإن المسرح الملحمي يهتم بالعرض الواسع للوسط الاجتماعي أما الدراما السابقة وإن كانت قد عرضت الوسط الاجتماعي، فإنها قد أخضعته

---

(١) جراي، بريخت.. رجل المسرح، ص٨.

(٢) المرجع السابق، ص٨.

(٣) يُنظر: إلياس وقصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات، ص٤٥٨.

(٤) يُنظر: رشيد، مسرح بريخت، ص٦٣.

بصورة كاملة إلى البطل الرئيس في الدراما، أي أن هذا الوسط يعرض من خلال رد فعل البطل الرئيس عليها، أما في المسرح الملحمي فيظهر على أنه عنصر مستقل"[١]. وهذا هو الجوهر الذي أسس عليه بريخت مسرحه، والهدف الذي تشكل منه وتبلورت عبره رؤيته، أن يُبنى المسرح من أجل المجتمع، وأنْ تُحاكي الدراما قضاياه وواقعه، وأنْ يكون أداةً للتغيير تمثل كل أفراده، وتسعى إلى استيعاب كل ردود الأفعال، وليست مقصورةً على ردّ فعلٍ محدودٍ وأحاديٍ لبطل النص المسرحي فقط.

لقد أُسس المسرح الملحمي ليكون نظرية متكاملة "تعالج العملية المسرحية بأبعادها كافة، بما في ذلك كتابة النص، وإعداد العمل للعرض والإخراج وشكل الأداء والديكور والسينوغرافيا[٢] والموسيقى، كما تشمل أيضًا التأثير على المتفرج"[٣] وحثه على المشاركة في النص المسرحي وسير الحبكة، وأن يكون له موقفه الخاص منها.

لقد بُنيت رؤية بريخت للمسرح على فكرة مفادها أن "الفن الذي لا يضيف شيئًا إلى تجربة الجمهور، والذي يغادره كما وجده، والذي لا يريد أكثر من أن يتملق غرائزه البدائية ويؤكد آراء فجّة ومهترئة: إن فنًا كهذا لا يساوي شيئًا. إنَّ ما يُسمى بالتسلية المحضّة لا يترك سوى ما يشبه الآثار البغيضة التي يخلّفها في المرء إسرافه في الشراب. وليس هناك من قيمةٍ للفن الذي لا يهدف سوى إلى التعليم، ويعتقد أنه سيفعل ذلك باستعماله العصا، متجاهلًا كل الأساليب المختلفة الموضوعة تحت تصرف الفنون، وهذا لن يعلم الجمهور ولكنه سيضجره ..."[٤]. إنّ بريخت انطلق من مجتمعه، نظر إلى حاجاته، وهمومه، وتطلعاته، فخرج بأفكار ثورية، تعالج الواقع المرير، وتنقد الحياة والإنسان والسلطة الحاكمة بطريقة مباشرة من خلال خشبة المسرح.

---

(١) بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص١٠٤-١٠٥.

(٢) السينوغرافيا: سينوغرافيا أو (Scenography) بالإنجليزية من أصل يوناني، وهي كلمة (Skini-Grafo)، تنقسم الي مقطعين (Skini) وتعني خشبة المسرح، أما (Grafo) فتعني "أن تكتب أو تصف"؛ لذلك فمعناها الأصلي هو "أن تصف شيئا علي خشبة المسرح". هي البيئة المكانية للعرض المسرحى، من منصات، عناصر منظرية، إضاءة، موسيقى، مؤثرات خاصة.

(٣) إلياس وحسن قصاب، المعجم المسرحي، ص٤٥٦.

(٤) بريخت، مسرح التغيير، ص٧٧.

لقد نظر بريخت إلى المسرح باعتباره أداةً للتثوير، وجد فيه النافذة التي يمكنُه من خلالها الوصول إلى أكبر عدد من الناس وتوعيتهم وتثقيفهم وتنوير فكرهم، من أجل تغيير الواقع، والانقلاب على الحالة العامة السلبية السيئة التي عاصرها بنفسه في وطنه ألمانيا، في ظل حكم برجوازيّ طبقيّ مقيت، فتوجه إلى "العرض المسرحي ليس باعتباره حدثًا اجتماعيًا طقسيًا، كما جرت العادة، وإنّما باعتباره محفزًا على التغيير، حتى أطلق عليه ((مسرح التغيير)) أراد المسرحي الألماني أنْ يكون المتفرج مشاركًا إيجابيًا وفعالًا في العرض المسرحي، وأراد له أيضًا أنْ يكون يقظًا واعيًا، لا تنطلي عليه خدعة الإيهام، بحيث يقوي على المحاكمة العقلية أو الذهنية، وعندما يُدرك هذا المتفرج أنَّه في المسرح، وأنَّ ما يتفرج عليه ليس الواقع نفسه، وإنَّما مسرحة له، يُصبح مؤهلًا لاستيعاب الدرس (في المرحلة التعليمية في مسرح بريشت) أو الفكرة أو الأيديولوجيا التي يدعو إليها"[١].

وقد أيقن بأنَّ الدراما الأرسطية الفردية التي تبحث عن البطولة، وتعبر عن قصة محورها بطلٌ واحد؛ لم تعدْ تتماشى مع معطيات العصر، وباتت الحاجة ماسّةً "إلى تأليف دراما لا تحتاج إلى أنْ يؤمن بها أحد، وهذا لا يعني طبعًا أنَّها ستكون بعيدة عن الواقع وخيالية بشكل مطلق ولا يربطها شيء بالحقيقة، إنَّها ببساطة دراما غير مضطرة لأنْ تبني حساباتها على إيمان المشاهد بها أو أنْ تكون متوقفة عليه –بكلمة– إننا بحاجة إلى دراما تضع في حسابها نقد مشاهدها وتستعين بهذا النقد"[٢]. كما رأى بأنَّ "الفن يجب أنْ يُستوعب على اعتباره شيئًا ثانويًا. أما الشيء الرئيسي فهو ما يصوره الفن، الوجود الاجتماعي والمتعة التي يتم الحصول عليها بفضل كمال التصوير، الذي يجب أن يتحول إلى متعةٍ أسمى تتحقق بفضل الكشف عن قانونية الوجود الاجتماعي، على اعتبارها ظاهرة عابرة ووقتية وغير كاملة. وبهذه الوسيلة يتيح المسرح لرواده إمكانية تخطي حدود الحوادث الملاحظة بصورة غير مباشرة، وهذا التخطي مثمر"[٣]. هذه الأفكار ذاتها التي دار حولها وتمحور مسرح بريخت الملحمي.

---

(١) معلا، لغة العرض المسرحي، ص١٣٢.

(٢) بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص٤٩.

(٣) المصدر السابق، ص٢٣٠.

لقد رفض بريخت "اعتبار هذا الواقع واقعًا جامدًا يؤثر المجتمع على الفرد فيه كما في المسرح الطبيعي، أو يتجابه فيه الفرد مع المجتمع كما في المسرح التعبيري، طرح بريخت جدلية العلاقة ما بين الفرد والمجتمع، أي ما بين الإنسان والعالم من خلال توضيع الحدث في سياقه التاريخي"[١] الذي جاء فيه.

❖ **المسرح كونه أداة اجتماعية سياسية:**

إنَّ مصطلحات على غرار أيديولوجية وسياسة وفكر ومذهب وعقيدة وميول، مصطلحات تتداخل مع بعضها بعضًا، وتختلط في مفهومها، وتُلتبس على المتصفّح لها، وعلى المعبّر عنها؛ لكن مفردة أيديولوجية تبقى أوسع من كل ذلك، ولا تنحصر في فكر سياسي، أو تيارٍ أو مذهبٍ أو اتجاه عقائديٍ، فهي لا تُشير إلى الدين، أو تنحصر في العقل والتفكير، أو بوجدانيات الإنسان وميوله في الحياة، ولا يُقصد بها السياسة فقط كما يأخذ بها عادةً[٢]. فـ"الإيديولوجية ليس مفهومًا عاديًا يعبّر عن واقع ملموس فيوصف وصفًا شافيًا، وليس مفهومًا متولدًا عن بديهيات فيحدّ حدًا مجردًا. وإنما هو مفهوم اجتماعي تاريخي، وبالتالي يحمل في ذاته آثار تطورات وصراعات ومناظرات اجتماعية وسياسية عديدة. إنه يمثّل ((تراكم معانٍ))، مثله في هذا المفهوم مثل مفاهيم محورية أخرى كالدولة أو الحرية أو المادة أو الإنسان"[٣] وغيرها من المفاهيم.

لقد جاء الفكر الماركسي الذي تأثر به بريخت وغيره من الكتاب والمبدعين في ألمانيا والعالم؛ ليعقد العزم على الاهتمام والتساؤل عن شكل الأيديولوجية ومضمونها وكيفية اشتغالها ووظيفتها في المجتمع، وكان ذلك إحدى أكبر المشكلات التي شغلت حيزًا أساسيًا في حركة التفكير الماركسي[٤] فسعى إلى تفسيرها وبلورتها ونسجها للعامة. وترى الوجهة الأيديولوجية بأنَّه يستحيل أنْ يحيا الإنسان في مجتمع، ويكون مستقلاً

---

(١) إلياس وقصاب حسن، المعجم المسرحي، ص٤٥٧.

(٢) يُنظر: سبيلا، الإيديولوجية نحو نظرية تكاملية، ص١٠.

(٣) العروي، مفهوم الإيديولوجية، ص٥.

(٤) يُنظر: بلحسن، الأدب والأيديولوجيا، ص١١.

بذاته عنه[١]. وهذا ما شغل بريخت في مسرحه الملحمي، أراد نشر أيديولوجية ثائرة، واعية، متّقدة، ترفض الطبقية العقيمة المتجذرة في البيئة الألمانية، تنشغل بالهم الجماعي بعيدًا عن أيةِ مصالح فردية.

لقد كشف مسرح الأيديولوجية الذي عبرت عنه تجارب القرن الماضي وأوائل هذا القرن عن رؤية الإنسان للعالم كنظام قائم يسعى بكل قواه إلى فهمه والسيطرة عليه، عبر سمتي التأثير والتعليم التي تميز بهما مسرح بريخت التعليمي ثم الملحمي على وجه الخصوص، فضلًا عن عنصر التأمل والتعليق؛ فالمسرح الملحمي جعل المتفرج البطل، والأنا الملحمية أصبحت تفرض نفسها بقوة، وتتدخل بين خشبة المسرح والقاعة التي يجلس فيها جمهور المشاهدين، والأنا الملحمية الوسيط بين المسرح والجمهور، تتأمل الحدث المسرحي من أعلى وتُعلق عليه. وهي لا تكتفي بالتأمل الذاتي؛ بل قد تتجه أيضًا إلى الجمهور لتُشركه فيه[٢] وتجعل عنصرًا أساسيًا مهمًا من عناصر العمل المسرحي.

لم يعملْ بريخت في مسرحه الملحمي على إخفاء أغراضه السياسية؛ بل على العكس في كل كتاباته وتنظيراته وحتى في شعره كان يصرح بهذا الهدف، والمسرح الملحمي البريختي "يريد للمتفرج أن يفكر ويعي أن الواقع الذي يعيشه قابل للتغيير، وأنَّ المسرح بعامة مؤسسة اجتماعية، لكن هذه المؤسسة تخضع لسلطة السائد سياسيًا واجتماعيًا، وما يهمنا هنا أنَّ العلاقة بين المسرح (الخشبة) والمتفرج، ليست علاقة تماهٍ واندماج، وليست ذات أهداف ترفيهية أو مجرد تسلية يقبل عليها المتفرج لينسى واقعه"[٣]. ووفقًا لهذا الغرض السياسي المعلن الذي يخرج من رحم القضايا الاجتماعية السائدة التي ينادي بها؛ كان التغريب عند بريخت أداةً أساسية في هذا الجانب فهو ليس حيلة خارجية، وإنما هو جزء أساسي في بناء المسرحية، ذلك أن المسرح لم يعد يكتفي بعرض صورة الواقع، وهذه الصورة لا بدّ أن تكون مغربة؛ لأنّ العالم إذا عرض أمامنا بصورة غريبة فإنّ هذا يدفعنا للعمل على التغيير[٤] ففي تلك اللحظة تتجرد كل الأشياء من قشورها وتتبدى في صورها الحقيقية التي تجبر الإنسان على المواجهة والوعي.

---

(١) يُنظر: دكروب، الأدب الجديد والثورة، ص٢٣-٢٤.

(٢) مكاوي، المسرح الملحمي، ص٣٤-٣٥.

(٣) معلا، لغة العرض المسرحي، ص١٣٣.

(٤) يُنظر: جراي، بريخت.. رجل المسرح، ص٨.

لقد هدف بريخت من التغريب مقاومة الاستلاب التقليدي في المجتمع، وتحطيم الأثر اللاجمالي لما هو اعتيادي، فالدراما التقليدية عند أرسطو تقوم على الاندماج عن طريق خلق عاطفة مشتركة بين الممثل والمتفرج عبر المسرحية، فيكون التعاطف مند بداية المسرحية، ويتعرفان إلى بعضهما بعضًا فتشرح خطأ البطل في سياق درامي حتى يتقبل الجمهور حدوث الكارثة للبطل الذي سيكون مقتنعًا بها، وبعد الكارثة يحدث التطهر، وبعد التطهر والإيهام يخرج الجمهور راضيًا بما وقع. وقد عارض "بريخت" هذا المفهوم الاندماجي وخلق مفهومًا مناقضًا له هو التغريب حيث يتم ذلك عن طريق دفع المتلقي إلى التفكير في واقع آخر يمكن حدوثه[١].

❖ **القالب/ البناء الفني لمسرح بريخت الملحمي:**

ظلَّ أرسطو يُمارس تأثيره وسطوته على المسرح قرونًا طويلًا، إلى أنْ جاء العصر الحديث بحركات دراميّة أخذت تهدّ جدران نظرية "المعلم الأول"، عن وعي حينًا، وعن لا وعي حينًا آخر[٢]، وحدثت تحولات كبيرة في المسرح منذ العصر الإليزابيثي أو عصر النهضة الأوروبية وكانت أبرز التحولات التي أخرجت المسرح من ربقة المسرح الأرسطي أفكار هيجل الفلسفية عن الحرية وإعطاء قيمة كبيرة للوعي بالذات، وظهرت العديد من المسرحيات والأسماء اللامعة منذ ذلك الوقت التي تحاول الخروج عن التقاليد المسرحية السابقة، منها تجارب شكسبير الذي خالف العديد مما جاء في مسرح أرسطو، وابسن وتشيخوف اللذين اعتنيا بالأفكار الباطنية وحولا الصراع إلى المجتمع، واسترندبرج وبريندللو صاحب الفكر الواعي الذي يدعو إلى التفكر والتأمل ورج عن غالبية التقاليد والقواعد الأرسطية في المسرح من خلال مسرحه الذي عرف بـ(المسرح داخل المسرح)، واستمر الخروج عن فكر أرسطو عبر السنوات متماشيًا مع التغيرات والتحولات التي طرأت على مجالات الحياة وأصعدها كافة، إلى أنْ اهتدى بريخت إلى المسرح الملحمي، وبدأ يضعُ فيه رؤيته، ويرسمه ويضبط كل أركانه؛ وفقًا للطريقة التي سيعالج فيها تلك القضايا الحاسمة التي تشغلُ تفكيره، تلك الرؤى التي يرى فيها حتمية جعل المتفرج عنصرًا فاعلًا في العرض المسرحي، ومن هذه الحتمية توصل بريخت إلى أنَّه لابدّ من استبدال المسرح الدرامي أو ما يسميه بـ(المسرح القديم) بمسرح آخر، ليضمُ المتفرج

(١) يُنظر: كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص٦٠.

(٢) يُنظر: بوشعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، ص٣٩.

كعنصر أساسي في تركيبه؛ ما أوجب معه تغييرًا جذريًا في كلٍ من مفهومي الدراما والإخراج المسرحي. وقد أطلق بريخت على مسرحه الجديد اسم (المسرح الملحمي) لأسباب عديدة، أهمها؛ أنَّه يريد التمييز بينه وبين المسرح التقليدي، والسبب الآخر أنَّه يرى بأنّ مسرحه يشبه الملحمة وهي تتألف من الحوار والسرد معًا، وحيث تُروى القصة من وجهة نظر الراوي [١]. كما أنَّ الملحمة تقومُ على مجموعةِ حلقاتٍ أو فصولٍ تشكل فيما بينها البناء الملحمي، وهي بذلك "لا تقوم على اندماج المتفرج/ المشاهد كما تقوم المسرحية" [٢]. وهذا جوهر الفكر البريختي، أنْ يقدم عملًا مسرحيًا دون أن يحدث للمتفرج حالة الاندماج، فهو يريد متفرجًا يقظًا واعيًا ناقدًا، لا ينتهي دوره بانتهاء العرض المسرحي، وخروجه من صالة العرض.

استخدام بريخت لمصطلح الملحمي كان نحتًا لمفهوم يتجاوز المفهوم التقليدي للجنس الأدبي، فالملحمي ليس فقط غير مرتبط بجنس بعينه؛ بل يمكن العثور عليه في الأجناس الأخرى، حاملًا معه إيحاءاته بالمسافة القصية، وهكذا تتخلى الدراما عن إحدى سماتها النوعية (التشويق)، مع تأثيرها الملازم بإغراء المتفرج بالتوحد بالذاتي المحض، وما يترتب عليه في النهاية من ضمان التفريج الوجداني، وبدلًا من ذلك تبدأ خشبة المسرح ليس فقط في القص؛ بل أيضًا في التعليق والنقد انطلاقًا من وجهة نظر لا ترتبط بالضرورة بالفعل الآتي[٣] إنها ترتبط بالفعل الكلي والأثر والشحنة الفعالة التي تصل إلى الجمهور.

لقد أوجد المسرح الملحمي بفكره وأهدافه شكلًا جديدًا فلم يعدْ "هناك داعٍ لما يشترط المسرح من شروط أو يضعه من تقاليد مثل خط الفعل المتصل، وتطور الحدث، ووحدة الموضوع، والاعتماد على الصراع المركز النامي، والتزام البناء الهرمي للعمل الدرامي، وعرض الشخوص المحددة الأبعاد التي تنمو بنمو المسرحية، كل هذه العناصر الأساسية التي ينهض عليها المسرح التقليدي والتي تعتبر أصولًا يرعاها كاتب المسرحية ويلتزمها لم تعدْ لها داعٍ ومن ثم لم يعدْ لها وجود في مسرح بريخت [٤] الذي خطّ لنفسه بناءً خاصًا

---

(١) يُنظر: رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص١٥٣-١٥٦.

(٢) الحاج، المسرحية والرواية والقصة القصيرة، ص٦٠.

(٣) يُنظر: رايت، بريخت ما بعد الحداثة، ص٤٨.

(٤) كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص٢٦.

به. وسرعان ما نشر جدولًا يقارن فيه بين المسرح الأرسطي والمسرح الملحمي، يبين الحدود الفارقة بين كل منهما، ويرسو بمسرحه في ميناء مستقل:

المســـرح الدرامـــي	المســـرح الملحمـــي
-يعتمد على الحدث.	-يعتمد على السرد
-يستغرق المتفرج في الحدث (الإيهام).	-يجعل من المتفرج ملاحظًا (كسر الإيهام).
-يسمح للمتفرج بالإحساس والشعور	-يتطلب من المتفرج قرارات
-يعتمد على التجربة الإنسانية	-يعتمد على وجهة النظر فقط
-يقود المتفرج إلى شيء ما.	-يواجه المتفرج بشيء ما.
-يعتمد على الإيحاء.	-يعتمد على المناقشة.
-يسعى إلى خلق الشعور.	-يسعى إلى أن يتحول الشعور إلى عمل.
-يمر المتفرج بنفس تجارب الشخصيات.	-المتفرج يواجه الشخصيات ويدرسها.
-المفروض بأنَّ الإنسان معروف.	-الإنسان موضع دراسة دائمًا للتعرف عليه.
-الإنسان غير قابل للتغير.	-الإنسان قابل للتغير وهو دائمًا يتغير.
-كل مشهد يؤدي إلى الآخر.	-كل مشهد وحدة مستقلة في ذاته.
-يعتمد على التطور والنمو.	-يعتمد على المونتاج.
-النمط خط صاعد.	-النمط أقواس أو منحنيات.
-هناك حتمية التطور.	-هناك قفزات مفاجئة.
-الفكر هو الذي يحدد الكيان.	-الكيان الاجتماعي هو الذي يحدد الفكر.
-يعتمد على الإحساس.	-يعتمد على الفكر.

والجدول السابق بكل تفصيلاته يتمحور حول رؤى ثابتة، يصادفها القارئ عن المسرح الملحمي منذ السطور الأولى، وتتكرر في كل حديث عن عناصره وأهدافه، فكل البنود الآنفة تدور في فلك جعل المتفرج العنصر الأكثر فعالية في المسرح، فعالية تتأتّى بمنع انفعاله معها واستثارة مشاعره بطريقة تجعله يحدّ فكره.

يجب المحافظة على مسافة كافية بينه وبين نص المسرحية والممثلين، وبين كل تفصيلات العمل المسرحي. من هنا صار السرد بديلًا عن الحدث في تقديم القصة، وأصبح المسرح يعتمد على وجهة النظر وليس معبرًا عن تجارب إنسانية هي أداة من أدوات الإيهام؛ بل أصبح المتفرج ملاحظًا (كسر الإيهام) لا يستغرق في الحدث (الإيهام)، ومع منع الإحساس والتماهي مع العمل بات المسرح يواجه المتفرج وينتظر منه اتخاذ قرارات ووجهات نظر اتجاه ما يراه أمامه، فمسرح بريخت لا يقود المتفرج كالأعمى، أو يسوقه إلى أفكار ورؤى محسومة، خفيةً كانت أو واضحة، إنَّه يعرض عليه شيئًا ما وينتظر منه ردود فعل، يناقشه ويحاوره بشتى الوسائل الممكنة لا يوحي إليه إيحاءً. يسعى لأنْ يتحول الشعور إلى عمل، ينشد منه التغير والتغيير دائمًا، وكل بناء العرض الملحمي عبارة عن تكرار للأفكار ومناقشة للمتفرج في سبيل تحقيق كل تلك الرؤى، تجد المسرح يستغني عن تتابع المشاهد التي يؤدي فيها كل مشهد إلى الآخر، ويعمد إلى بناءٍ تستقلُ فيه المشاهد عن بعضها بعضًا، في شكل حلقات متتابعة، وما يعرض ويتم تقديمه في كل حلقة يهمّ الوصول بالمتفرج إلى حالة التنوير التي تقوده إلى الوعي بما يدور حوله، والتفكير في واقعه، في مجتمعه، فيما يجري ويُحاك، في طبيعة تسلسل الأحداث وتأثيرها، والمؤثر فيها، وهذا الذي سيقوده للتغيير في النهاية.

❖ الممثل في مسرح بريخت:

يرى بريخت بأنَّ المسرحية هي عملية اتصالية تقوم بين الصالة والمنصة، الممثل وكل ما هو موجود على خشبة المسرح، وبين المتفرج الذي حضر ليشاهد ما سيتم عرضه، ودفع مقابل ذلك مبلغًا من المال، وبالتأكيد كان لديه تصورات معينة، وسقف أهداف حفزته على الحضور، لذا فبريخت يسعى إلى خلق حالة متوازنة بين الصالة والعرض، هو "لا ينشئ بعدًا واحدًا وثابتًا بين هذه وتلك: جهل أعمى من ناحية، وبصيرة من ناحية أخرى، قضاء وقدر على المنصة ووعي في الصالة. وهو لا ينفك يسعى إلى المجابهة بينهما، على أن يستنير الواحد من الآخر، وانطلاقًا من مطابقة أولية بين هذين البعدين، فإن بريخت يعمل على التفريق بينهما شيئًا فشيئًا ثم تأخذ الصالة تدريجيًا موقفًا إزاء المنصة"[1].

(١) دورت، قراءة بريشت، ص٢٢٤.

وكي تتحقق هذه المطابقة، وتستمر المواجهة بين المنصة والصالة، ينطلق بريخت في رؤيته لـ(الممثل) من خلال التوليفة ذاتها التي رسمها لمسرحه، فكل عناصر المسرح عند بريخت هي حجرات بناء لهذا القالب، لا تنفصل عنه، ولا يمكن تهميش أيٍ منها، فدور الممثل فيه أساسي كغيره، وهو دورٌ يحتاج إلى العناية والدراسة والفهم الجيد، ويتعيّن على الشخصية التي ستقوم بهذا الدور أنْ تدرك قبل كل شيء الأهداف والرؤية العامة لمسرح بريخت، والوظيفة المنوطة بها فيه، فعلى الممثل بدايةً "أن ينسى كل ما تعلّمه عندما كان يُحاول أن يحقق بواسطة تمثيله الاندماج الانفعالي للجمهور بالشخصيات التي يخلقها، فإن كان الممثل لا يهدف إلى الوصول بجمهوره إلى حالة من النشوة والوجد، عليه من باب أولى أن لا يقع هو نفسه في هذه الحالة"[١] حتى لا يعمل على إيهام الجمهور وتغييبه عن الأفكار الأساسية الحاسمة الذي جاء النص المسرحي بها.

وعليه أيضًا "أنْ يقرأ دوره محتفظًا بإمكانية الاندهاش والسعي للاعتراض بخصوص هذا الدور نفسه. يتعين عليه أن يضع في كفة الميزان لا مجرى الحوادث التي يقرأ حولها وحسب بل وكذلك تصرفات الشخصية التي يعرضها، وكذلك كل خصائص هذه التصرفات، ولا يحق له كذلك، مقدمًا، أن يعتبرها تصرفات قاطعة وأنها اتخذت هذا الشكل الذي ((لا يمكن أن يكون غيره)) والتي ((تتبع بشكل كامل من خلق الشخصية))" [٢]. لقد وضع بريخت العديد من القواعد والشروط التي تضبط عمل الممثل على خشبة المسرح؛ كي تتحقق الأهداف المنشودة للتغيير، وتتلخص في النقاط التالية:

- على الممثل قبل أن يتذكر كلمة دور أن يتذكر ما الذي يدهش له وما هو مبرر الاعتراض. هذه هي الحقائق بالضبط التي عليه عكسها خلال التمثيل. كما عليه أن ينسى كل ما تعلمه عندما كان يحاول أن يحقق بواسطة تمثيله الاندماج الانفعالي للجمهور بالشخصيات التي يخلقها، فإن كان الممثل لا يهدف للوصول بجمهوره إلى حالة من النشوة والوجد، عليه من باب أولى ألّا يقع هو نفسه في هذه الحالة.

---

(١) بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص٢٣٥.

(٢) المصدر السابق، ص١٣١.

- لا يتعين على الممثل وهو يسعى إلى عرض شخصيات معينة مع إظهار تصرفاتهم، أن يرفض نهائيًا وسائل التقمص. إنَّه يستخدم هذه الوسائل في ذلك المستوى فقط الذي يمكن أنْ يستخدمها به أي إنسان، من أجل يقدم إنسانًا آخر. وعليه عندما يظهر على المسرح يتعيّن وهو يكشف عمّا يفعل أنْ يجبر المشاهد بأنْ يرى جميع الأمكنة المهمة، ويفهم ويحس الشيء الذي لم يفعله هو، بمعنى أنَّه يمارس التمثيل بشكل يجعل من الممكن رؤية الخيار بين شيئين أكثر وضوحًا، وبشكل يجعل التمثيل يشير إلى الإمكانيات الأخرى.
- نظرًا لأنَّ الممثل لا يماثل نفسه مع الشخصية التي يمثلها فبإمكانه أنْ يتخذ من هذه الشخصية موقفًا محددًا أو يعبر عن رأيه ويحفز المشاهد على أنْ يقف منهما موقفًا انتقاديًا.
- شجع بريخت الممثل على طرح المقترحات البناءة أثناء التدريبات، ويذكر اسم صاحب المقترح الجيد أمام الجميع لإضفاء الروح الجماعية على العمل. ورفض المناقشات الطويلة أثناء التدريبات. كما رفض أن يقوم الممثل صاحب الدور البارز بإجبار بقية الممثلين على خدمته. ورأى أن على الممثلين تبادل الأدوار خلال التمارين؛ لتتلقى الشخصيات من بعضها بعضًا[١].

يعمل التمثيل على خشبة المسرح التقليدي من وجهة نظر بريخت على "جذب المتفرج بصورة مغناطيسية، تذكرنا بسلسلة الحلقات المغناطيسية التي تحدث عنها أفلاطون في محاورة (أيون)، حيث الشعراء يتلقون الإلهام والوحي من الآلهة، فيرددون الأشعار الملهمة دون أن يفهموها؛ فهم مجرد أدوات أو حلقات في السلسلة الممغنطة"[٢] والممغنطة هي الفكرة الجوهرية الموجودة في المسرح التقليدي ورفضها بريخت، وهي الوصول بالمتفرج إلى الإيهام ثم حالة التظهير اللحظية.

والمسرح التجريبي في ألمانيا في تطوره قبل الوصول إلى قالب المسرح الملحمي، كان لديه التصور نفسه اتجاه الممثل، فليس بريخت وحده من قال إنَّه يجب على الممثل "أنْ يفكر لا أنْ يشعر، أنْ يعرض القضية لا أنْ يتقمص الشخصية"[٣]؛ بل سبقه إلى ذلك رابنهارت وبسكاتور.

---

(١) يُنظر: نظرية المسرح الملحمي، ص١٣٠-١٣٥. وبريخت، المنطق الصغير في المسرح، ص١٢٨-١٣٥.

(٢) عتمان، قناع البريختية دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه العصرية، ص٧١.

(٣) إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ص٢٥٧.

لا يُسمح في مسرح بريخت للممثل بأنْ يتقمص الشخصية بصورة كاملة، وهذا الفكر جاء به ستانسلافسكي قبل بريخت، حيث نادى بأن يكتفي الممثل بجزء من الإيهام وليس الإيهام المطلق[١]، وقد استند بريخت على هذه الرؤية وزاد عليها أكثر، في مسرح بريخت يعرض الممثل الشخصية ويصور طريقة تصرفها بقدر معرفته بالناس، من غير أنْ يوحي أنَّه قد تقمص الشخصية بصورة كاملة. إنَّه ملزم فقط بعرض الشخصية لا أنْ يعيشها. فالممثل ليس عليه "أنْ يتصور نفسه ملكًا أو عالمًا أو حفار قبور وما إلى ذلك، ولكن عليه أنْ يتمثل الملوك والعلماء وحفاري القبور، وهذا يعني أنَّ عليه أنْ يغوص في الواقع. وفي نفس الوقت فإن عليه أن يتعلم المحاكاة"[٢] التي تمنع تقمصه للشخصية التي يؤديها.

ولمنع عملية التقمص الكامل للشخصية؛ ارتأى بريخت أن يستند الممثل على ثلاث وسائل تمكّنه من هذا الأمر، وهي: النقل على لسان شخص ثالث، النقل بالزمن الماضي وقراءة الدور إلى جانب التعليمات والملاحظات. وضمن ذلك يعمد الممثل أيضًا إلى تقطيع دوره أمام المتلقي، فهو قد يؤدي الدور ويعود إلى شخصيته، وبعد أن يقدم دورًا غيره يعود إلى الدور الأول الذي كان يؤديه سابقًا، وليس إلى شخصيته، وقد يتحول الممثل إلى شخصيته ذاتها ليقول رأيه فيما تفعله أو تقوله تلك الشخصية التي قدمها قبل لحظات، وربما يوقفه زميل له للتعليق على ما حدث [٣] أو غير ذلك من التقانات والأساليب التي تكسر الإيهام، وتمنع اندماج المتفرج مع العرض المسرحي.

❖ **الجمهور/ المتفرجون:**

لقد تمثّل السبب الرئيس الذي دفعَ بريخت للتنقيب على مسرحٍ بديلٍ للمسرح الأرسطي التقليدي في أنَّ هذا المسرح "لا يغير العالم ولا الصراعات الاجتماعية الكبرى... إنَّه لا يصلّح سوى الرؤية التي يملكها مشاهدو هذا المسرح. وهكذا فالجمهور البرجوازي لا يجد فيه سوى ما يحمِله له. لم يختَرْ بريخت فسخ العلاقة مع لعبة الانعكاسات هذه، وإنَّما على نقيض ذلك أراد أن يزيد عليها. إنها حقًا الصورة التي يكوّنها جمهور

---

(١) يُنظر: محمد، قراءة في مشهدية الأداء وتطوراته، ص٢١٢.

(٢) بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص١٤٠.

(٣) يُنظر: محمد، قراءة في مشهدية الأداء وتطوراته، ص٢١٢.

المسارح المألوف عن الحياة والمجتمع والتي سيحملها هو نفسه إلى المنصة – ولكن دون أن يخدع بها"[١]. وهذه الرؤية التي باتت تشكل فكر بريخت، وتشغل عقله ووجدانه؛ اشتّد بروزها وأصبحت تريد الظهور على أرض الواقع، مع ما عايشه بريخت في حياته، ومع اطلاعه على ما حاوله، وقراءاته الواعية، لاسيما للفكر الماركسي الذي جعله ذا رؤية أيديولوجية تستند على أفكار ورؤى تسعى إلى التغيير، تنظر إلى الطبقات الاجتماعية الأخرى التي استبعدتها الطبقة البرجوازية عن الحياة السياسية والاقتصادية وهمشتها اجتماعيًا.

ومن الطبيعي أنْ يظل التفكير الأيديولوجي الذي يصبح بمثابة هوية وعقيدة، يرتبط بذهن بريخت، لاسيما وأن هذا البعد يشتد "بروزًا وتألقًا في الحقب التي يشتّد فيها تشبث الأمة بأهداب قوميتها، واستنفارها لها وهي في العادة مراحل الانتصار والانكسار في حياة الأمة التي تدعو إلى الزهو بانتمائها القومي، أو إلى الإهابة بجذورها والاتكاء عليها في مواجهة خطر دائم"[٢]. وعهد بريخت كان عهد الانكسار، عصر الفوضى في المجتمع الألماني؛ ما فرض على المثقفين اتخاذ خطواتٍ جديّة نحو التغيير.

كان بريخت ينظر إلى نظريته بجدية، فاعتبر المسرح ماهيةً متكاملة، لا يُمكن أنْ يكون الجمهور أقل عناصره، كما رأى من الضروري عدم الاكتفاء بتطوير فن المؤلف أو الممثل؛ بل الوصول إلى تطوير فن المتفرج، فالجمهور بالنسبة إليه منتج يلعب دورًا أساسيًا في المسرح، فهدف في مسرحه الملحمي إلى تغيير الأنماط التقليدية للإنتاج والتلقي، لذا كانت كل الإضافات التقنية التي أدخلها تهدف إلى تطوير المسرح يتماشى مع عصر العلم، وهي ذات الإضافات التقنية التي وضعت لدفع الجمهور إلى التأمل والتفكير؛ لكن دون أن يفقد المتعة المسرحية، ومن هنا جاء الشكل الجديد للمسرح تعليمي منطقي، له دور كبير في النهوض بالمجتمع ومحاربة الطبقية، رافضًا أن يكون مجرد أداة للتسلية بل منحه وظيفة تربوية لنشر الوعي السياسي والاجتماعي والثوري بين الناس، فأصبح الصراع معه يدور بين البشر والمجتمع ضد القوانين الجائرة، لا بين البشر والآلهة[٣] فقد تحول الصراع من شكله الأسطوري إلى واقع مرير محتدم يحاكي الواقع.

---

(١) دورنت، قراءة بريشت، ص٢٢٦.

(٢) إسماعيل، الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر، ص٦٦.

(٣) يُنظر: كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص٢٦.

إنّ على المتفرج أثناء عرض المسرحية أمامه، ألا يجلس ساكنًا، عليه "باستمرار تركيب وصلات مفترضة في بنائها وذلك بأن يستبعد بينه وبين نفسه القوى الاجتماعية المحركة أو يستبدلها بغيرها ومن خلال هذه العملية يمكن إضفاء اللا مألوف على سلوك مألوف في الأصل (يقصد التغريب)، وبذلك تفقد القوى المحركة الآتية بداهيتها وتصبح خاضعة للمعالجة"(١). كما عليه أن يركز جيدًا في كل ما يقدم له، فليس المقصود بجعله ضمن عملية العرض المسرحي أنْ يُصبح مشاهدًا فقط، وهذا ما قصده بريخت حينما قال تركيب وصلات مفترضة وبنائها واستبعاد قوىً أخرى، إنّه هنا ليس للمتعة فقط، عليه أنْ ينظر جيدًا في هذا النص، في منطقيته، في منفعته، في سير حبكته، في النهاية التي ختمته، إن كان يرضى بها أو لا، إنّ السمو بدوره "لا يعني تورط المتفرج في اللعبة المسرحية قبوله المطلق لها حتى وإنْ لمْ ينسحبْ من العرض، والاستجابة لما يعرض عليه محكومة بخلفيات ثقافية وجمالية، وخبرات سياسية وسلوكية واجتماعية، ومدى سطوتها ونفوذها وصعودها، أو هبوطها في مرحلة ما"(٢). ولهذا من البدهي أن تختلف ردود الفعل بين متفرج وآخر.

❖ المخـــرج:

الإخراج المسرحي هو عملية فهم نصٍ مكتوب للعرض على خشبة المسرح، وإدراك كل ما فيه من عناصـــر، والوقوف جيدًا عند أهدافه؛ ليتم تحويله بعد ذلك من نصٍ ورقي إلى عرضٍ مرئي، أي تحويل النص من رؤية للحياة مكتوبة بالحبر على الورق إلى حياة مادية يتم تمثيلها على خشبة المسرح بواسطة مجموعة من الممثلين، يديرهم مخرج جيد. والمخرج هو العقل المدبر لعملية الإنتاج المســـرحي كافة، بكل تفصيلاتها، والمشرف على كل ما فيها من عناصر؛ إلا أنَّ قيامه بهذه المهمة على أكمل وجه، وتحكمه التام بسير العمل المسرحي كما هو مطلوب؛ يتطلب تكاتف الكثير من الفنانين والفنيين المختصين معه وتعاونهم، فمهما كان النص مبدعًا لن تكتب له الحياة والنجاح إلا إذا كان هناك مخرج مبدع يحسن تقديم

---

(١) بريخت، الأرجانون الصغير للمسرح، ص١٢٦.

(٢) معلا، لغة العرض المسرحي، ص١٣٤-١٣٥.

هذا النص[١]. فكيف وإن كان هذا المخرج يتعامل مع مسرحٍ من نوعٍ خاص، مسرح يضع المتفرج نصبّ عينيه ويسعى إلى توعيته.

لقد نتجت الاختلاف في وجهات النظر الإخراجية بين المخرجين، لاسيما الألمان، قبل بريخت، وفي فترته، وبعده، من طبيعة تعامل هؤلاء المخرجين مع عناصر العرض المسرحي، وما يكتنف هذا التعامل من اختلاف وتشابه من مخرج إلى آخر [٢]. مخرجٌ كبريخت كانت رؤيته واضحة، وهي كما أطلق عليها منذ البداية؛ تعليمية، تتعامل مع المتفرجين وكأنهم طلاب يحضرون إلى الفصل الدراسي ويتعلمون فيه شيئًا عن الحياة، فيكون صبورًا في تعليمهم، يوظّف كل عناصر العمل من أجل هذه المهمة، فيدور كل شيء على المسرح كالدولاب في سبيل تحقيق ذلك.

أقام بريخت مسرحه الملحمي متأثرًا بتقنيات "صينية هي التغريب والراوي والحكاية والأمثولة والغناء والرقص والبهلوان والأقنعة"[٣]. واهتم بوجه خاص بالإخراج المسرحي الذي يشكل أساس العرض ومن خلاله يتم له تقديم المسرحية وفقًا لرؤاه الملحمية التي تمنع الإيهام، وتشتغل على تعبئة المتفرج، وقد دخل بريخت الإخراج "من باب البحث العلمي والاجتماعي، بهدف الكشف عن الأسلوب المرضي الصالح لتحقيق الفعالية المطلوبة من النشاط المسرحي في مجتمع القرن العشرين"[٤]. فطالبَ المخرج بعدم اللجوء أبدًا إلى خلق أجواء غامضة مذكية للخيال، أو مثيرة للعواطف في مسرحيته، وتوظيف كل الوسائل المسرحية التي يمتلكها من أجل أغراض المسرح الملحمي التي تنصب في صالح السمو بفكر المتفرج بالدرجة الأولى، كما رأى ضرورة توزيع الشخصيات إلى مجاميع على خشبة المسرح، وتحريكها بطريقة تفيض بالصور الجمالية، والكشف عن مجمل منظومة الحركات أمام الجمهور[٥]، وألا يكون أي شيء في الخفاء، كل الأمور تجري

---

(١) يُنظر: عبدالمعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ص٤٥.

(٢) يُنظر: عطية، الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث، ص٩٣-٩٤.

(٣) برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص٤٤.

(٤) أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص١٤٧.

(٥) يُنظر: المرجع السابق، ص١٥٤.

أمام المشاهدين، حتى تغيير الديكور، والتواصل بين المخرج والممثلين، إلقاء بعض الملاحظات، الحوارات الجانبية بين الممثلين.

❖ **التغـــريب:**

إنَّ أبرز مصطلح برز في حقل التنظير للمسرح البريختي، هو مصطلح (التغريب)، هو دعامة أساسية وفكرة جوهرية في فكره لإرساء المسرح الملحمي، والتغريب يعني الخروج عن الأمور المألوفة في الفعل المسرحي، فالأمور غير المتوقعة تحدث فجأة، والتسلسل المعتاد للأحداث ينتفي وجوده، وينفصل الممثل عن دوره، لا بمعنى تناقضه مع دوره؛ بل عرضه لهذا الدور وكأنه يعرض حادثة معينة أو يرويها، أو يتساءل عنها، محركًا ذهن الجمهور باستفزازهم لمحاكاته عقليًا، وليتخذ الجمهور نفسه القرارات الحاسمة، أو يجيب عن تلك التساؤلات.

إنّ التغريب "تقنية تناول الأحداث الاجتماعية الإنسانية المطلوب تصويرها وتسميتها على اعتبارها شيئًا يدعو للتفسير والإيضاح، لا مجرد أمر طبيعي، مألوف، والغرض من هذا (التأثير) هو السماح للمتفرج بأن يلجأ إلى النقد بشكلٍ بناء من وجهة نظر اجتماعية"[١] وعبر هذه التقنية يتم تحويل الحدث في النص المسرحي أو أي شيء مهما كان بسيطًا مألوفًا بشكل جديد غير مألوف ومغايرٍ عن كل ما اعتاد عليه المتفرج، فيظهر بثوب جديد يجبره على التعامل معهم بشكل مختلف.

من جهته يعرف فريدرك أوين التغريب بقوله: إنّه "العملية التي تقوم بوضع الشيء الذي يفحصـــه المرء بعيدًا عنه، والنظر إليه بأعين جديدة، وبوصفه غريبًا وبإعادة اكتشافه"[٢]. وجاء في المعجم المسرحي أنَّه "تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصـــور بحيث يتبدّى الموضـــوع من خلال منظار جديد يُظهر ما كان خفيًا أو يلفت النظر لما صـــار مألوفًا فيه لكثرة الاســـتعمال"[٣]. ويعرفه بريخت بقوله هو "جعل المألوف غريبًا، والتوصل إلى تغريب الحادثة والشخصية يعني فقدانها لكل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة

---

(١) العواني، دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية، ص٢٣-٢٥. ويُنظر: بنتلي، نظرية المسرح الحديث، ص٨٢.

(٢) أوين، بريخت حياته، أعماله، عصره، ص١٦٢.

(٣) إلياس وحسن قصاب، المعجم المسرحي، ص١٣٩.

إلى إثارة الدهشــة والفضــول بســبب الحادثة نفســها"[١]. في فكر بريخت المنطلق من أيديولوجية ماركســية "التغريب الحقيقي يحمل طابعًا كفاحيًا"[٢] طابعًا ثوريًا.

يقول بريخت: إنَّه لتحقيق التغريب الذي يراه في المسرح الملحمي "رفضنا كل المحاولات الرامية إلى إقامة جوٍ على المسرح يتعلق بمكان الحدث مهما كان نوع المكان (غرفة عن المساء، أو طريق خريفي). كما رفضنا كذلك المحاولات الرامية إلى إثارة مزاج معين عن طريق استخدام الكلام الموقع (الإيقاعي)، إننا لم نعمد إلى ((إثارة محددة)) للجمهور بواسطة الأمزجة الجامحة للممثلين، ولا إلى ((سلب عقولهم)) بواسطة التمثيل شبه الطبيعي، وباختصار فإنّنا نسعى إلى أنْ يقع الجمهور في ((نشوة)) كما لم نسعَ إلى أنْ نوحي إليه أوهامًا كما لو أنَّه يحضر مشاهدة فعل لم يحفظ مقدمًا عن ظهر قلب..."[٣].

ولكي يحقق بريخت تقنية التغريب لجأ إلى عملية تقطيع البنية والحدث المسرحي وتفتيتهما "بحيث يتم عرض الحوادث بأسلوب بانورامي إلى حدٍ ما على عكس ما يجري في المسرح عادةً من بنية فنية يمليها منطق الضرورة أو منطق الاحتمال وتحقق واقعًا فنيًا بحيث نجد كل حدث ما عدا الحدث الأول في المأساة مبنيٌ على سابقه ممهدًا للحدث اللاحق في بنية متنامية تصل إلى الذروة وتؤدي إلى الحل"[٤] لكنَّها في شكل مختلف عن تشكيل المسرح التقليدي وأساسياته وطبيعته، فعادةً تُبنى المسرحية بشكلٍ مترابط، بحيث يؤدي كل مشهد إلى المشهد الآخر، ويشكل ترتيبه فرضًا أساسيًا لاكتمال المشهد السابق له كما المشهد اللاحق، فـ"من المهم جدًا من أجل بناء القصة الحقيقية أنْ تعرض المشاهد حسب تسلسلها دون الأخذ بعين الاعتبار للمشاهد اللاحقة أو دون التقيد بالمغزى العام للمسرحية ولكن مع الاعتماد على الخبرات المستقاة من الحياة، فالقصة تتطور بشكل متناقض ويحتفظ كل مشهد بمغزاه الخاص به"[٥] لكن كل قصة ترتبط بباقي القصص بخيط رفيع يؤدي في النهاية إلى التأثير والفكرة الأساسية التي حملها الكاتب لمسرحيته.

---

(١) بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص١٢٤.

(٢) المصدر السابق، ص٢٥٩.

(٣) المصدر السابق، ص١٣٠.

(٤) عقلة عرسان، سياسة في المسرح، ص٢٧٢.

(٥) بريخت، الأرجانون الصغير للمسرح، ص١٤٥.

هذا المغزى الخاص يخضع لرؤى المسرحية وما يناسب أهدافها، ففي المسرح الملحمي تتخذ المشاهد شكلًا ملحميًا حلقيًا، دوائر تلتف قد تكون كل دائرة منها عبارة عن قصةٍ منفصلة، أو مشهدٍ مستقل، ويبقى رابط يجمع بين كل هذه الحلقات والدوائر، هذا الرابط يُكرر في كل حلقة، بأشكال متعددة، أو يقدم بأساليب متنوعة؛ لكنه يحمل –غالبًا– فكرة واحدة، تظل تتردد على مدار سير المسرحية؛ كي يضمنَ وصول دلالاتها إلى المتفرج، ووعيه بها، والتأثير فيه، ووقوفه منها موقفًا حاسمًا، أو ليكونَ لهُ رأيٌ نحوها.

❖ **الإيهام والتطهير:**

أقرّ أرسطو في كتابه (فن الشعر) بأنَّ جوهر العرض المسرحي وأساسه إحداث مشاعر الخوف أو الشفقة في نفس المتفرج ليحدث في النهاية التطهير[١]، أو أنْ يفرّغ المتفرج من خلال العرض عن كل المشاعر والانفعالات المكبوتة داخله، فيشعر بالراحة ويخرج من المسرح منتشيًا. إنَّ عملية التطهير التي تتم عبر الإيهام أو ما يعرف بالاندماج، والذي يتحقق بالاتصال والتواصل بين الجمهور وخشبة المسرح والقائم على أساس التقمص [٢] من خلال تماهي الممثل أولًا بالشخصية التي يؤدي دورها، ثم ينتقل ذلك إلى المشاهد أو المتفرج الذي يتماهى ويندمج بالشخصية التي يؤديها الممثل هو الآخر، وينسجم ويتفاعل معها، بغض النظر عن الاختلافات الفكرية، وبعيدًا عن التفكير الواعي العقلاني العميق في الموقف والسلوكيات ومدى صوابها.

هذا التفاعل اللاواعي الذي يجعل المتفرج في حالة من الانسجام التام، لا يميز بين الأمور، أو يحسم موقفه منها، بالنظر والتعمق فيها، ثم اتخاذ موقف جدي واعٍ منها؛ ما رفضه بريخت، وكان من الأسباب الرئيسة التي جعلته يثور على المسرح التقليدي، وهذه الثورة فرضتها الظروف السياسية والاجتماعية التي انعكست على الأدب والفن آنذاك [٣]. فلمْ يعدْ الواقع يتحمل الخضوع لمسرح يعتمد الإيهام، ويشجع المتفرج على قراءة النص المتاح أمامه سلفًا قراءة ساذجة، كما لو كانت تلك صورة مرآة

---

(١) يُنظر: أرسطو، فن الشعر، ص٩٥.

(٢) يُنظر: بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص١٣٠.

(٣) يُنظر: مروشية، أثر المسرح الملحمي البريختي في التغريب عند سعدالله ونوس، ص١٢٢. والعواني، دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية، ١٨–٢٢.

لعالم ســـابق الوجود، لقد فرض الواقع شـــكلًا جديدًا يتيح إمكانية تغيير هذا العالم الموجود، من خلال الاشـــتباك مع ما هو مســـرحي في الحياة [١]. وتغيير القالب المســـرحي كان لابدّ منه لأنَّ "التكنيك الذي يحدث ((التغريب)) يتعارض بشكل أساسي مع التكنيك الذي يوفر الشروط الضرورية للتقمص"[٢] فالتغريب لن يكون أبدًا على خشـبة مسـرح أرسـطو التقليدي، وعلى العكس تمامًا، كان يجب الانحلال مما جاء به المسرح الكلاسيكي ومخالفته في الكثير من تفصيلاته وعناصره؛ ليجد التغريب مكانه، وليتحقق معه كسر الإيهام، ثم بعد ذلك الوعي فالتغيير المنشود.

❖ **إسقاط الحائط الرابع:**

إنَّ بريخت ليس الأول في ثورته على ما جاء به المسرح الكلاسيكي الذي استمر لقرون طوال، فجمعٌ من المثقفين والكتّاب والمخرجين الألمان كانت لهم بصمات واضحة قبله، شكّلت قبسًا لبريخت في بلورة المسرح الملحمي، وهم أصحاب فكر تجريبي وسياسي، توجهوا مثله إلى الأساليب التجريبية والتعليمية.

اتجهت آراء بريخت نحو جعل المســـرحية لا تنحصـــر في خشـــبة المســـرح وما عليها؛ بل تتعداها لتصبح كل قاعة المسرح بما فيها من منصة وأماكن مخصصة للجمهور هي كلها عبارة عن المسرحية أو العرض المســـرحي، لقد ألغى بريخت هذا الجدار الوهمي القائم بين الممثل والجمهور، وســـمح للمتفرج أن يكون ممثلًا هو الآخر في العرض متى شاء ذلك، أن يتدخل في سير الحبكة إذا كان لديه موقف منها.

❖ **العاطفـة والعقـل:**

حدد أرســطو للتراجيديا هدفًا عاطفيًا وعلةً غائية انفعالية، وجعل الموضــوع أو القصـــة القادرة على تحقيق هذا الهدف والوصول إلى تلك العلّة الغائية هي المقوم الأساسي للفن[٣] أي أنّ المسرحية الأرسطية التقليدية كانت تقوم على إثارة العاطفة، ومدى شدة قدرتها على ذلك كانت أفضل وأسمى بالنسبة إليه.

---

(١) يُنظر: رايت، بريخت ما بعد الحداثة، ص٧٨.

(٢) بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص١٣٠.

(٣) يُنظر: مندور، الأدب وفنونه، ص٧١. يُنظر: بريخت، الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس، ص٣٧.

إنَّ أرسطو لمْ يلتفتْ أبدًا إلى وعي المتفرج، ولم يردْ من الفن إلا أنْ يُشعر الجمهور بالتطهير الروحي والنفسي، وهكذا تتحدد وظيفة الفن ومفهومه لديه، أما بريخت في مسرحه الملحمي فقد حرص على ضبط انفعالات المتفرجين، ومنع اندماجهم في النص المسرحي والشخصيات التي تؤدى أدوارها على خشبة العرض؛ كي تتحقق الوظيفة التي يراها للمسرح الملحمي، التي لا يهمها المتعة فقط بل تطمح إلى وظيفة أخرى هي أبعد من حدود المتعة، وهي وظيفة فكرية، يريد تعبئة المتفرج وتنويره وتوعيته، من خلال الأفكار التي تعالجها النصوص المسرحية، نصوص تفرض عليه إعمال العقل جيدًا، أما العاطفة فهي محدودة الوظيفة في مسرح بريخت لكنها غير ملغية تمامًا[١] فالعاطفة مؤثر أساسيّ لا يمكن إغفاله لكنها تسير بشكل متوازٍ، نوعًا ما، مع الأفكار الأساسية والمغزى والخلاصة التي يجب أن تكون محصلة المتفرج في نهاية المسرحية، فالعاطفة أساس في التأثير والشعور بطبيعة الموقف، وفهم الواقع، واتخاذ موقفٍ حاسم منه؛ لكنها يجب ألا تتغلب على العقل الذي يحتكم إليه الإنسان للتفكير في حل للتغيير.

صحيحٌ أنَّ بريخت يرفضُ مفهوم التعاطف. ووفقًا لما يقوله فإنَّ المحاكاة، أو تقليد الفعل يكون بغرض إحداث تطهير، بحيث يتم تنقيةُ المتفرج من عاطفتي الخوف والشفقة، وما يرفضه هنا هو فكرة التنقية أو التطهير عند أرسطو، فهو لا يريد هذه التنقية؛ بل يرغب في تحويل الخوف والشفقة إلى "رغبة في المعرفة" واستعدادًا للمساعدة، ومن خلال هذه التركيبة الجديدة فإنّه يدعو إلى لذة الاكتشاف.

يرى بريخت بأن "الواجب هو قلب كل عاطفة إلى الخارج، وأن تظهر هذه العاطفة بنفسها كشبكة العلاقات الاجتماعية. والعاطفة التي يجب أن يستولدها الممثل البريختي لا يمكن أن تكون –بهذا الشكل– هدفًا في حد ذاتها، بل وسيلة إلى غاية. وسوف يستخدمها الممثل كإجراء تمهيدي، أو كطعم للمتفرج، وهو شيء يذكرنا بنظرية فرويد عن المتعة المقدمة في الفن، مع فارق أنّ السماح بمتع أكبر قادمة ليست مرتبطة بعملية إشباع الرغبات الذاتية الخاصة؛ بل بالمشاركة في الإنتاجية والتغيير في مجالها العام"[٢] أي أنه يدعو إلى ما أشرنا إليه سابقًا، من حيث تحكيم العقل للعاطفة، فتصبح عاملًا مساعدًا للتفكر والتفكير والتغيير.

---

(١) يُنظر: كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص٤٤.

(٢) رايت، بريخت ما بعد الحداثة، ص٤٠-٤٤.

❖ **توظيف السرد أو القص:**

كي يتمكن بريخت من توصيل القدرات الكامنة للنص المسرحي إلى المتفرج كان عليه خلق مسافة قصيّة بين النص والممثل، بتقنياته في الكتابة والتجسيد المسرحي والتمثيل الإخراج، وقد كان من الضروري على المسرح كله، وليس النص أو الممثل أو العرض المسرحي فقط بأنْ يُغير من شكله، كما أنَّ على المتفرج أيضًا أنْ يغير من موقفه، وإنَّ الاعتراض المتكرر للقص يُساهم أكثر في خلق مسافة بين خشبة المسرح والمتفرج [١]. فأوجد وسائل مساعدة متعددة يمكن للممثل من خلالها تجنب التقمص الكامل للشخصية أثناء أداء دورها، وسائل تعمل على (تغريب) آراء وتصرفات الشخصية التي يتم إبرازها عبر التمثيل –وقد سبق أن أشرنا لها– وهي النقل على لسان الشخصية، النقل بالزمن الماضي وقراءة الدور إلى جانب التعليقات والملاحظات[٢]. وجميعها وسائل تعتمد على لغة السرد والمباشرة في التعبير عن الشخصيات، ويغلب عليها النمط السردي في عرض الأحداث.

يركز بريخت في مسرحه على تقديم الأحداث توظيف السرد لا التشخيص، هو يفسح المجال للراوية ليضفي على الفعل طابع الإعادة، للتذكير الدائم والمتكرر للحدث، وهذا الأسلوب يحافظ على تبديد الوهم الذي يستولي على المشاهد، ويبعد الحدث الذي يمكن أن يجرفه كتيار النهر، أو ينسجم إلى حدّ التماهي الذي لا يترك مجالًا للعقل والتفكير للتمييز بين الأمور، إن الراوية عند بريخت لا يسعى لجعل المتفرج يتفاعل مع الوقائع التي يعيشها ويشاهدها أمام عينيه ممثلة على خشبة المسرح؛ بل مهمته أن يفصل تلك الوقائع عن أهواء المشاهدين وإظهارهم في صورة مغربة عن المعتاد والمألوف مما يشاهدونه عادةً، فتبدو معه الأحداث وكأنّها خارجة عن الحاضر، وعن طبيعة الواقع المعاش، وتظهر شخصيات العمل المسرحي وكأنها شخصيات غريبة عنا وظروفهم تختلف عن ظروفنا وطبيعتنا[٣] وهذا ما يقود إلى تحقيق أهداف هذا المسرح، ويؤدي بالنص المسرحي إلى التأثير المطلوب في النهاية.

---

(١) يُنظر: رايت، بريخت ما بعد الحداثة، ص٤٨.

(٢) يُنظر: بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص١٣٣.

(٣) يُنظر: بوشعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، ص٤٥-٤٦.

والسرد القصصي للوقائع والأحداث في مسرح بريخت أداة مهمة لتغريب الأمور، تأخذ المتفرج نحو التفكير، والسرد أيضًا وسيلة مهمة للحفاظ على هذا الإيقاع الذي يشغل المتفرج بالدهشة والتفكير، لاسيما مع توظيفه بشكل مكثف لتكرار الدلالات ذاتها، والأفكار نفسها، مرارًا، حتى لو تعددت الصور، وتنوعت المشاهد، يظل السرد محافظًا على الرؤى الأساسية التي حمّل بها النص، ليحقق أهداف المسرح الملحمي الذي يسعى إلى جعل المتفرج فاعلًا خارج حدود مسرحه الجامد منطلقًا في الحياة الحقيقية.

❖ **المؤثرات المسرحية:**

- **الديكور/ المكياج/ الإضاءة/ الموسيقى التصويرية:**

إنَّ نظرية بريخت في المسرح لم تقتصرْ على النص وحده، إنَّما شمل معه الإخراج والتمثيل والديكور والإضاءة والمؤثرات الأخرى[١] بحيث اهتم بكل ما من شأنه أنْ يشغل حيزًا في العرض المسرحي.

وتلتزم هذه العناصر –المذكورة– جميعها بضوابط المسرح الملحمي وأهدافه، ورؤى بريخت التي خضعت للتجريب طويلًا. وجلّ هذه العناصر لها ضوابطها وحدودها في مسرحه كي تحقق الوظيفة السياسية للمسرح الملحمي، فمصممُ المنصة عليه "ألا يضع شيئًا على مكان ثابت مرة وإلى الأبد، كما أنّ عليه ألا يغيره كذلك بلا سبب، أو أنْ يغير مكان شيء ما، ذلك أنه يقدم صورةً عن العالم لا يراه مصمم المنصة وحده، ولكن يراه أيضًا أولئك الذين يراقبون من داخل صالة العرض ما يصوره هذا المصمم... المهم كذلك هو إلى أي مدىً تستطيع هذه الرؤية مساعدة المشاهد على فهم العالم. وهذا يعني أنَّ على مصمم المنصة أنْ يتذكر النظرة الانتقادية التي يتحلى بها المشاهد"[٢] أي أنْ يُراعي طبيعة النص المسرحي والمشاهد والظروف الراهنة، وكل العوامل التي تكون خاصة بعرض معين عن غيره حتى ولو كان للمسرحية ذاتها.

أما مصمم **الديكور** للمسرحية فعليه التزام العديد من الأمور غير ما يجب أن يأخذه بعين الاعتبار عن طبيعة المساحة المتاحة له على المسرح، أولًا يميل بريخت إلى الديكور البسيط، حتى أن بعض مسرحياته قد تقتصر على تفاصيل صغيرة جدًا للمكان، ثانيًا يجب أن يسعى مصمم الديكور إلى الانتهاء من عملية

---

(١) يُنظر: الحاج، المسرحية والرواية والقصة القصيرة، ص٦١.

(٢) بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص١٨٧.

تحديد الديكور في مجرى عملية التمارين، وعليه أن يراعي كل ما في العرض المسرحي من تفصيلات تساعد الممثل على الحركة، وأن يقدر جيدًا المواقف، يهبّ لنجدة الممثل وغيره في حال أي خطأ حين العرض، وأن يأخذ بحسبانه الأثر الذي تتركه الديكورات الموجودة على المنصة فلا تثير عند الممثل وهمًا كما لو أنه موجود في العالم الواقعي؛ بل لأن تؤكد له أن هذا العالم حقيقي[١]، وهذا كله يؤثر في أداء الممثلين وفي استقبال (المتفرج/المشاهد) للنص.

وعن ضـوابط **الإضـاءة**؛ يجب الابتعاد عن الإضـاءة المؤثرة أثناء عملية التمثيل حتى لا يندمج المشـاهد في المسـرحية من خلال تلك الإضـاءة، فيطالب بريخت بالإضـاءة الغامرة [٢]. يقول: **(أعطنا المزيد من الضوء يا مهندس الإضاءة! لأنه كيف يتسنى لنا نحن كتاب المسرح وممثليه أن نقدم رؤيتنا للعالم في العتمة والظلال؟)** [٣] أي أن بريخت يرى الإضاءة الكاملة الغامرة هي أساس المسرح، وهذا ينعكس على طبيعة هذا المسرح الذي يعكس الأشياء والواقع على حقيقته بكل وضوح.

أما اسـتخدام **الموسـيقى** وشـروطها، يشـار أولًا إلى نجاح المسـرحيات التي وظفت فيها الموسـيقى بشـكل مختلف عنه في المسـرح التقليدي، فأثناء الإخراج المسـرحي للعديد من المسـرحيات الملحمية ومنها مسرحية بريخت (الأم) تم توظيف الموسيقى بأسلوب جديد، ما أدى إلى نجاحها بشكل جميل، فقد ساهمت المؤثرات المرئية على خلفية خشبة المسرح، والموسيقى مع التقانات الأخرى المستخدمة في جعل الحكاية تبدو واقعية جدًا، فسـاهمت في إبراز أفكار المسـرحية بصـورة جليّة، كما سـاهمت في تدفق الانفعالات، ومشاركتها للنماذج المختلفة التي تشاهد العرض المسرحي[٤] وتكون كخلفية داعمة لسير الحدث.

---

(١) يُنظر: بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص١٨٨-١٩٤.

(٢) يُنظر: الحاج، المسرحية والرواية والقصة القصيرة، ص٦١.

(٣) مقار، دراسات في الأدب الأوربي المعاصر، ص١٥٤.

(٤) يُنظر: بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص١٩٤.

❖ كشف الحقيقة والنهاية في مسرح بريخت الملحمي:

إنَّ بريخت يقرّ بأنَّ كتابة الحقيقة أمر صعب، لأنها مضطهدة في كل مكان، وبأنَّه ليس من السهل مبدئيًا أن نجد الحقيقة الجديرة بالقول[١]. ويعرض في خضم مناقشته لقضية الحقيقة وصعوباتها مجموعة من الآراء الواقعية التي تصور رؤيته للحياة وأهداف المسرح الملحمي ووظيفته، وهي:

- يجب أن تقال الحقيقة بسبب نتائجها المنبثقة عنها، لتحديد الموقف هذا الموقف يجب أن يستحق قول الحقيقة لأجله، أن يجازف بكل مخاطرها، وأن يصحو الضمير ليعلو صوته معلنًا عنها. ولا يمكن للإنسان أن يكتب الحقيقة فقط بل يجب أن يكتبها لإنسان يستطيع أن يعتمد عليها لعمل ما.
- إن التعرف على الحقيقة عملية مشـــتركة بين الكتّاب والقراء. ويجب أن نقول الحقيقة عن الأوضـــاع السيئة للذين يعانون من أشدها سوءًا، ويجب أن نعرفها منهم. يجب ألا يخاطب الإنسان من عقيدة معينة فقط، بل عليه أن يتجه إلى أولئك الذين تنبع عقيدتهم من وضعهم... من الممكن مخاطبة حتى الجلادين للتوقف عن عمليات الإعدام أو تجاوز الخطر.
- كي تنشـــر الحقيقة لابد من الدهاء، لابد من الكفاح ضـــد حالات الجبن المفاجئة، والبحث عن أولئك المستعدين لاستخدام الحقيقة كسلاح [٢].

ويفصّل بريخت موقفه من الحقيقة بجملة مفادها: "ألم يكن كافيًا ما عرفناه حتى الآن، من أنهم يحرموننا شيئًا ما؟ وأن الستارة تسدل على هذه الحقيقة أو تلك: إذن فلنرفع الستارة"[٣]. إنَّ المسرح الملحمي يقوم أساسًا على رفع الستارة، وكسر الحواجز الوهمية بين الممثل والمتفرج، وإلغاء كل حدود الفاصلة، وإزالة وسائل الاندماج والإيهام التي تخدع المتفرج وتلعب بمشاعره فتعميه عمّا يدور حوله، تخدره، وتُثبط عزيمته، وتُلغي تفكيره، وتعدم له رأيًا، والنهاية التي يريدها ويرتضيها بريخت لمسرحه هي النهاية التي لا تتوقف عند حدود مسرحه، وبانتهاء عرض النص، إنَّها النهاية الممتدة عبر التاريخ، والعابرة لكل الحدود والحواجز.

---

(١) بريخت، مسرح التغيير، ص١٥٨.

(٢) يُنظر: المصدر السابق، ص١٥٩-١٧٥.

(٣) بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص٢٢٩.

المبحث الثاني: التنظير المسرحي عند سعدالله ونوس[١].

شكّل الكاتب والمسرحي السوري سعدالله ونوس علامةً فاصلةً في تاريخ المسرح العربي الحديث "إنّه الأب الروحي للمسرح السوري، ومركز خارطة المسرح السياسي... والعربي على حد سواء"[٢]. لقد كانت رؤيته واقعية ملهمة، تُحاكي واقع المجتمع، وتعبر عن همومه، وتعالج قضاياه، وتضرب على الوتر الأكثر حساسيةً فيه دافعةً إياه لتخطي الدروب الوعرة، وتلمس مستقبله، فلقدم ونوس منذ ستينات القرن الماضي مسرحيات هادفة، ترفع شعار الإصلاح، وتُنادي غدَ التغيير، ولم يكتفِ ونوس بجهوده التطبيقية بإنتاجه المسرحي؛ بل تجاوز الأمر ذلك؛ ليضع أساسيات ولبنات المسرح العربي الذي يراه الأنسب لمجتمعاتنا العربية وهو ما يطمح إليه للتعبير عن قضاياه. لقد "جاءت جهود ونوس التنظيرية منذ عام ١٩٧٠م، وذلك بعد

---

(١) {سعد الله ونوس: كاتب مثقف ومسرحي سوري مبدع، ولد عام ١٩٤١م في قرية حصين البحر التابعة لمحافظة طرطوس في سورية، ترعرع في كنف أسرة فقيرة عاشت حياة البؤس والفقر والحرمان، دأب على اقتناء الكتب والمطالعة والقراءة منذ صغره، استكمل مراحل تعليمه في طرطوس ونال الثانوية العامة عام ١٩٥٩م، وحصل على منحة لدراسة الصحافة في كلية الآداب في جامعة القاهرة، ثم كان للانفصال بين سورية ومصر وقع كبير عليه حيث كتب مسرحيته الأولى "الحياة أبداً" عام ١٩٦١م، تخرج عام ١٩٦٣م، وعاد إلى دمشق، وعُين مديرًا لقسم النقد في مجلة المعرفة الصادرة عن وزارة الثقافة، وهناك ازداد اهتمامه بالمسرح، وعندما سنحت له الفرصة سافر إلى باريس في إجازة دراسية لدراسة الأدب المسرحي في معهد الدراسات المسرحية التابع لجامعة السوربون، كانت صدمته الثانية عندما حدثت نكسة ٥ حزيران عام ١٩٦٧، شعر بأنها هزيمة شخصية له، وكتب وقتها مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران"، عاد إلى دمشق وأمضى أربعة أشهر سيئة للغاية، فعاد إلى فرنسا فشدته الحياة الفكرية فيها وأخرجته من عزلته، مارس مع زملائه في الجامعات الفرنسية العديد من النشاطات السياسية التي كانت تهدف إلى التعريف بالقضية الفلسطينية، وقد كان مؤمنًا بالاشتراكية العلمية منهجًا وأسلوبًا في الحياة، عاد إلى دمشق ثانيةً، وبدأ نشاطه المسرحي إلى جانب تقلده للمناصب في المجلات وغيرها، أسس فرقة للمسرح التجريبي، وانطلق في عروضه التي تهدف إلى الإصلاح والتغيير، فكتب مسرحيات عديدة تحمل أهدافا ورؤى سياسية، وتعالج قضايا الأمة العربية جمعاء، منها: الفيل يا ملك الزمان، الاغتصاب، منمنمات تاريخية، طقوس الإشارات والتحولات، يوم من زماننا، ملحمة السراب، في عام ١٩٩٢م أصيب بورم في العنق؛ لكنه لم يثنه عن الكفاح والنضال من أجل مبادئه ونشر تعاليم التغيير التي آمن بها إلى أن توفي عام ١٩٩٧م}. يُنظر للاستزادة: الأعمال الكاملة، سعد الله ونوس، ج١+ج٣.

(٢) مزنيز ولعور، المسرح السياسي عند سعدالله ونوس، ص١٥.

ثماني سنوات من كتابته لأول نصوص المسرحية (مادوزا تحدق في الحياة) عام ١٩٦٢م، وكان ونّوس وضع رؤية طليعية للمسرح تتجاوز التجارب المسرحية الجاهزة والمستوردة في آن واحد معًا، وتركن في الوقت نفسه إلى تعرية الواقع العربي وفضح سلبياته، ولتحقيق طموحه قدم نظريته حول (مسرح التسييس) الذي أراد من خلاله طرح القضايا السياسية على غرار المسرح السياسي عند بيسكاتور وبريخت، وتسييس الطبقات الشعبية الكادحة التي من المفترض أنْ يتوجه إليها هذا النوع من المسرح"[١] الذي يحاول إرساء أفكار وآراء جديدة ترفض أكثر ما جاء به المسرح التقليدي.

كان المسرح العربي بالكاد اجتاز مخاضه ليولد ويرى النور بين أروقة المسرح ومنصة العرض ليكون سياسيًا بامتياز، يخوض المعارك مع أبناء الوطن العربي كاملًا، يُقارع التخلف والجهل والمستعمر والفساد والظلم؛ لكن النقاد لم يطلقوا عليه اسم (المسرح السياسي) بالرغم من إشاراتهم الدائمة إلى دوره السياسي، أما اسم (المسرح السياسي) فبرز في بواكير سبعينيات القرن العشرين، وعُرّف على أنَّه المسرح الذي يتصدى، بالدرجة الأولى، لمعاركة الساسة وأصحاب السلطان رابطًا الفساد بهم، وداعيًا إلى الإطاحة بأنظمتهم. وإذا كانت المسرحية التاريخية قد حملت لواء السياسة بمعناها الواسع فكانت (نضالية) في المرحلة الأولى، فقد حملت لواء السياسة بمعناها المحدد في المرحلة الثانية والثالثة فكانت (سياسية) [٢] بامتياز بعد ذلك.

وونوس نفسه يعبر عن ذلك قائلًا: "نشأ المسرح سياسيًا وما يزال. وحتى عندما يبدو غير مكترث بالسياسة، يتحاشى الخوض في مشاكلها، ويبتعد ما استطاع عن شجونها ودوّاماتها، فإنه يعبر عن موقف سياسي، ويؤدي وظيفة سياسية هي باختصار صرف الناس عن الاهتمام بقضايا هم المصيرية، وإلهاؤهم عن التفكير بأوضاعهم، وسُبل تغيير هذه الأوضاع. ذلك جوهر المسرح، وربما الثقافة بعامة في كل زمان ومكان"[٣]. هذا الجوهر الذي يتغافل عنه كثيرون، هو ما تطلّع إليه ونوس وحمله على ظهره ردحًا طويلًا من خلال أعماله ونشر آرائه عن المسرح العربي.

---

(١) يُنظر: المشابقة وعيسى، الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية في مسرح سعدالله ونوس، ص٢٠١-٢٠٢.

(٢) يُنظر: بلبل، مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، ص٣١-٣٢.

(٣) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٣، ص٣٥.

ولم يكتفِ بما حملته مسرحياته بل توجه ليسطرها في (بيانات لمسرح عربي جديد) مبرزًا أنَّ هدفه من المسرح يتمثل في مبادئ أهمها:[١]

١) خلق مسرح جماهيري للطبقات الكادحة من الشعب.
٢) رفض القوالب الجاهزة في المسرح.
٣) تسييس الخطاب المسرحي وتكريسه في الممارسة المسرحية العربية.

وبالنظر إلى الرؤى السابقة فإنَّ ونوس لم يُسقط عن المسرح الوظيفة السياسية في دلالاتها ومرتكزاتها، فالهم السياسي كان هاجسه الأول في بياناته، وكان كل همّه منصبًا على محاولات تغيير الإنسان والمجتمع نحو الأفضل، لاسيما بعد الخيبة المريرة التي شعر بها بعد نكسة حزيران١٩٦٧م، فجاء مفهومه لمسرح التسييس معبرًا عن زاويتين متكاملتين، الأولى: فكرية، وتعني طرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية. أما الثانية: فجمالية، فالمسرح الذي يريد أن يكون سياسيًا تقدميًا يتجه إلى جمهور محدد مستلب الوعي والثقافة، مخربُ الذائقة، ووسائله التعبيرية مزيفة، وينبغي لهذا النوع من المسرح أن يكون له أشكال اتصال جديدة ومبتكرة لا يوفرها تراث المسرح العالمي والعربي، حتى لو كان يحمل مضمونًا سياسيًا تقدميًا [٢].

إنَّ ونّوس "كمبدع مسرحي عايش الهزيمة وأصبح يحمل همًا فكريًا وفنيًا، إذ لم يستسلم للتيار العبثي أو اللامسؤولية، بل أضحى الثائر الباحث عن مسرح أصيل، حيث سخر المسرح كقناة توصيلية تعكس الواقع بمستوى جمالي"[٣]. لا ينفصم عن معالجة قضايا الإنسان وهمه الذي يلوكه يوميًا، فكان المسرح بحق أداة للتعبير عن المجتمع.

(١) يُنظر: الأعمال الكاملة، ج٣، ص٢٣-٣٩.
(٢) يُنظر: المشابقة وعيسى، الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية في مسرح سعدالله ونوس، ص٢٠٢.
(٣) مزنيز ولعور، المسرح السياسي عند سعدالله ونوس، ص١٥.

❖ **التعريف بمسرح ونوس ورؤيته للمسرح:**

يدعو ونوس إلى الاهتمام بالظاهرة المسرحية "فالمسرح فن مركب لا يمكن تقليصه إلى مجرد نص. لأن مثل هذا التقليص يلغيه، أو ينفي بنيته الجوهرية كعلاقة تفاعل بين ممثل ومتفرج"(١). ويؤكد أن "أي دراسة تتناول تجربة مسرحية، اعتمادًا على النصوص فقط، تظل قاصرة، ولا تستطيع أن تُلمّ بما هو جوهري فيها.. أقصد بالجوهري، البعد الاجتماعي للتجربة"(٢).

فهو يريد من عملية التواصل والتلقي الذي لا يحدد في اتجاه واحد، يريد التواصل بمعناه الحقيقي، لا أن يستقبل الجمهور ما يعرض عليه في المسرح دون أن ينبس ببنت شفة، أن يكون للمتفرج دوره في العملية، أن يعبر عن رأيه وعن موقفه اتجاه ما يشاهده أمامه. لقد أراد ونوس من خلال هذه التصورات "وضع رؤية طليعية للمسرح تتجاوز التجارب المسرحية الجاهزة والمستوردة في آن واحد معًا، وتركن في الوقت نفسه إلى تعرية الواقع العربي وفضح سلبياته"(٣)، وبذلك قد توجه بالمسرح لأن يكون قضية ورسالة.

لقد سعى ونوس لأنْ يكونَ مسرحه للوعي، مسرحًا يدفع المجتمع نحو تغيير الواقع السياسي؛ لكنه كان مؤمنًا في الوقت نفسه بحدود هذا الأمر في بيئة كالوطن العربي، فـ"فاعلية المسرح الآن ليست في أن ينجز ثورة، أو أن يغير حركة التاريخ. هناك بعض المراحل الهامة في تاريخ الإنسانية، هي بالأصل مراحل ثورية، وفي منظور هذه المراحل تبدو التعبيرات الأدبية وبالذات المسرحية وكأنها أكثر فعالية"(٤). أي أنّه كان يدرك موقفه الأدبي اتجاه الواقع، فعمل على تسخير المسرح ليخدم المجتمع، أنْ يقوم بدوره التاريخي في حركة الإنسانية خلال تلك الفترة التي تشهد انكسارًا في الحياة الفكرية والسياسية.

أما عن تأثير ذلك في الأذن العربية فقد كان لا يعوّلُ عليهم بشكل مبالغ، فيتوقع بأنّ مسرحه سيكون شرارة للثورة، "أخذ يكتب منذ البداية كان يعرف أنَّه يكتب أكثر مما ينشئ مسرحًا، فهو يعرف أنَّ الذين

---

(١) ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص٥٩.

(٢) المصدر السابق، ص٥٩.

(٣) البشتاوي، المسرح والقضايا المعاصرة، ص٧٤.

(٤) المرجع السابق ص٣٦.

يكتبُ لهم تعودوا على السماع، على التقاط الهمسات أكثر مما تعودوا على المكاشفة"[١] وكان يدرك أن مسرحه سيواجه صعوبات عديدة، حتى وإن وجد في النهاية إصغاءً.

إنَّ أقصى ما كان يتمناه أن يحدث بمسرحه وعيًا ونضجًا فكريًا، أنْ يحثّ المتفرج على الالتفات إلى أمور حياته، أن يتخذ موقفًا منها، ويقف عند الأحداث المفصلية في حياة أمته، أن ينتمي إلى مجتمعه ويكون جزءًا منه، ولذلك لم يكن ونوس في مسرحياته يسعى إلى تقديم وعي جاهز للمتفرج؛ بل كان مهمًا بالنسبة إليه أن ينقد ويحلل وعيًا سائدًا، فهو بالذات الذي يقود إلى الهزيمة أو إلى الاستسلام لها[٢] يقود إلى التحرك الفعّال الإيجابي حتى وإن كتب له الفشل في نهاية المطاف.

❖ المسرح كونه أداة اجتماعية سياسية:

إنَّ المسرح السياسي هو "المسرح الذي يطرح الحالة المراد توصيلها ليتخذ المشاهد موقفًا فكريًا ومبدئيًا من تلك الحالة ..... إنَّه عملية تحريك، عملية نقل إلى حيز الفعل"[٣]. وهذا هو المسرح الذي أسس له سعدالله ونوس، وزرع لبَناتِه شيئًا فشيئًا. لقد تعامل ونوس مع المسرح على اعتباره مكانًا لتجمع الناس كي يتناقشوا ويتحاوروا في أمور حياتهم، كي يتبادلوا المعلومات التي تنير عقولهم حول ما يحصل حولهم على الصعيد السياسي على وجه الخصوص[٤]، أراد للناس أنْ يتواصلوا فيما بينهم، أنْ يظلوا متيقظين يدركون طبيعة واقعهم، وأنْ يحاولوا تغييره إنْ كان سلبيًا، أنْ تسعفهم الحوارات الجماعية في الكشف عما خفِي عنهم، وأن تكون منفذهم الأول للبوح بآرائهم اتجاه كل شيء، أن يتخذوا موقفًا مما حولهم، ولا يقفوا مكتوفي الأيدي، لقد رأى المتفرج من زاوية تنبض بالفاعلية.

---

(١) الوزة، وعي الهزيمة: قراءة في أعمال سعدالله ونوس المسرحية، ص١٢.

(٢) يُنظر: ونوس، الأعمال الكاملة، ج٣، ص١٠٩.

(٣) العشري، المسرح التحريضي، ص١٠٣-١٠٤.

(٤) يُنظر: حسن، الاتجاه الواقعي في المسرح السوري "سعدالله ونوس أنموذجًا"، ص٤٠.

ويرى ونوس في (بياناته) بأن "مسرح التسييس ليس صيغة، ولقد تحاشيت منذ بدء تجربتي المسرحية الصيغ الجاهزة. هو ليس إطارًا، ما زلت مؤمنًا بجدواه وبأهميته"[١]. وأهم ما يميز مسرح ونوس أنه خرج كصرخة رافضة للواقع المهزوم الذي بات يكسو الأمة العربية، رد فعل على الانكسار والهزيمة المريرة التي وقعت كزلزال صاعق، وضرب علقمها في جوف كل مؤمن بقضايا الأمة الواحدة؛ فخرج مسرحه برسالة واضحة قوية، مختلفة، وعلى اختلافها فإنّ تطبيقها لن يكون سهلًا.

وضع ونوس، بدايةً، تصوره للمسرح الذي يأمل به ويسعى إليه: "المسرح العربي الذي نريد هو الذي يدرك مهمته المزدوجة: أن يعلم ويحفز متفرجه، هو المسرح الذي لا يريح المتفرج أو ينفس عن كربته .. بل على العكس هو المسرح الذي يقلق، يزيد المتفرج احتقانًا، وفي المدى البعيد يهيؤه لمباشرة تغيير"[٢] ما على مستوى حياته التي لا تنفصم عن مجتمعه.

وقد دعا المتفرجين إلى المشاركة في العرض المسرحي وكان ذلك من باب "إشراك الجماهير في تقرير مصيرها، إنَّه نوعٌ من الطموح إلى الحرية والديمقراطية، بل وتحقيق هذه الحرية علنًا"[٣]. كانت هذه الخطوة هي جوهر مسرحه الرامي إلى توعية الناس وتسييسهم، فقد تأسس طموحه على هذا المبدأ، يقول: "كان مهمًا بالنسبة لي دائمًا –وُفقت أم لم أُوفق، لكن هذا هو ما كنت أريده– أن أبني وعيًا، لا أن أعطي وعيًا جاهزًا. وبناء الوعي يمكن أن يتم عبر عرض ما هو سلبي، أي أن تعلّم عبر السلب. تأخذ عيبًا من العيوب وتضخّمه وتُظهر عقابيله وآثاره، وتكون بذلك قد قدّمت أمثولة أو درسًا تطبيقيًا لهذه الحالة. ويجب ألا ننسى أنَّ المسرح في النهاية هو عملية جدل، وأنَّ الخلاصة ليست فيما يُطرح على الخشبة فقط، وإنّما فيما يتمخض عنه الجدل بين الصالة والخشبة"[٤] هذا الجدل الذي لا يتوقف عند حدود العرض المسرحي؛ بل يمتد تأثيره بعد ذلك، بعد خروج الجمهور من هذه الصالة، يمتد إلى الحياة الحقيقية.

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٣، ص٩٥.

(٢) المصدر السابق، ص٣٦.

(٣) الحاج، إسقاط الحائط الرابع في مسرح سعد الله ونوس، ص١٤٨.

(٤) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٣، ص١٠٧.

كانت الظروف السياسية التي واجهها العالم العربي وما أسفرت عنه من هزّة فكرية ونفسية طالت أغلب مثقفي الأمة على وجه التحديد، وأقعدتهم في حالة نفسية صعبة، خاصة بعد هزيمة عام ١٩٦٧م التي خرج منها ونوس كغيره من المثقفين العرب، مذهولًا منكسرًا خائبًا، هوت بأحلامهم سريعًا من القمة إلى القاع، بعد أن كانت مشاعرهم وأفكارهم وآمالهم مشحونة للغاية، منتعشين بالشعارات القومية الرنانة، والخطابات الحماسية والهتافات الصاخبة، يُعبر ونوس نفسه عن ذلك في حوار معه يقول: "بعد عام ١٩٦٧ كانت المعركة ملحة بالنسبة للمسرح وعلاقته بالسياسة. وكان واضحًا أن المسرح قد بوغت، مثله مثل الشعوب العربية، بهزيمة الخامس من حزيران ١٩٦٧. وأنَّه قد تأخر كثيرًا في الإجابة على أسئلة ملحّة. ويبدو أنَّه بسب الاستهتار، ومشاكل ثقافية أخرى معقدة، تدخل فيها التبعية، لم يجدْ المسرح الوقت لمواجهة هذه الأسئلة والإجابة عليها بشكل صحيح إلا غداة الحرب، حين اكتشف أنَّه جزء من خدعة أو جزء من تضليل ثقافي كبير، لم يسمح للمواطن ولم يسمح لهذه البلاد بأن تكون مفاجأتها بالهزيمة أقل حدّة. إذن بعد ١٩٦٧ طُرحت العلاقة بين المسرح والسياسة بشكل حاد"[١] عبر نصوص عديدة، ومنها نصوص مسرحية، لعل أهمها كان لونوس في تجربته المسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران).

❖ القالب/ البناء الفني لمسرح ونوس:

سعى ونوس إلى "أنْ يُؤسس العلاقة بين الممثل وجمهوره بحيث تحقق نظامًا للمشاركة العقلية والعاطفية"[٢]. وتبعًا لهذه العلاقة الجديدة؛ كان القالب المسرحي الكلاسيكي لا يتناسب وهذا الفكر الجديد، فكل معطيات التجربة الجديدة تدعو إلى بناء فني مختلف. وهو يعبر عن ذلك في بياناته حينما يقول: إنَّ "النص المسرحي، كلاسيكيًا كان أم معاصرًا، ليس مُعطى ثابتًا وواحدًا في تمييز ((لحظة أولى)) وهي ظهور النص المسرحي في فترة محدّدة والعلاقة المباشرة أو الخاصة التي تربط العمل بعصره. هذه اللحظة هي التي يسميها ((إميل كوفرمان)) ((الإبداع الأول)). بعدها تتعاقب لحظات تالية، في كل منها تنبثق

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٣، ص٨٩.

(٢) المشابقة وعيسى، الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية في مسرح سعدالله ونوس، ص٢٠٣.

علاقة جديدة ومغايرة مع النص. لأن كل عصر يتلمّس مشكلاته، ويعكس نفسه في إعادة قراءة ((النص)) في ضوء المعطيات والمتغيرات التاريخية الجديدة"[١] التي باتت تفرض معالجات جديدة.

لقد فرض الواقع السياسي الذي عاصره ونوس أن "يتوجه للطبقات الكادحة، في محاولة لتقديم مشاكل تلك الطبقات ضمن رؤى سياسية مثالية، بعيدة عن الصيغ الخطابية الجوفاء والشعارات الزائفة"[٢] ما جعله يبحث عن القالب الذي يتناسب وهذه المضامين والقضايا الفكرية. فكان القالب الذي ارتضاه لمسرحه هو قالب المسرح الملحمي البريختي، فقد وجده يتلاقى مع كثير من رؤاه نحو المسرح وهي إشراك المتفرج في العمل، ودعوته كي يكون عنصرًا فاعلًا، ورفض الإيهام، والسعي إلى توعية المتفرج، وطرح قضايا اجتماعية وسياسية، وفكرة التغريب، وغير ذلك؛ كلها آراء وُجد المسرح الملحمي لأجلها، وتشكل قالبه ليصيغها ضمنه، وهي ما تسعف ونوس على بناء وعي عربي، وتسييس الناس اتجاه قضايا أمتهم الملحة.

وكان الأسلوب الذي يعتمد على السرد في شكل حلقات ودوائر ومنحنيات، ولا يركن إلى قصة واحدة، ويجعل من فكرته عبارة عن مجموعة من المشاهد المتتابعة، يواجه بها المتفرج ويجعله ملاحظًا (كسر الإيهام)، ويناقشه ويحاوره، ويتطلب منه تبعًا لذلك قرارات؛ لكن ونوس لم يلتزم بالشكل الملحمي كما هو؛ بل كانت كل مسرحية هي من تفرض أسلوبها، وطبيعة التوظيف لهذه العناصر جمعاء.

ففي مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) وظف ونوس كل مدركات المسرح الملحمي، في ثورة عارمة منه، ردًا على النكسة، فجعل المسرح بكل ما فيه عبارة عن مسرحية كاملة، وكسر كل الحواجز بين خشبة المسرح والمتفرجين، وجعلهم جميعًا وكأنهم في حلقة نقاش، وتفريغ لانفعالاتهم الشديدة، وكذلك فعل في مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) مع اختلاف في التوظيف والتشكيل الفني للمسرحية، أما في مسرحية (الملك هو الملك) فكان التغريب هو الجوهر الأساس الذي قامت عليه المسرحية.

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٣، ص٦٩.

(٢) البشتاوي، المسرح والقضايا المعاصرة، ص٧٦.

❖ **الممثل في مسرح ونوس:**

لم يخصصْ ونوس في (بياناته) حديثًا مستقلًا عن الممثل وشروطه ودوره في مسرحه السياسي، عدا حديثه عنه خلال تأكيده على تغريب جميع عناصر العمل المسرحي ومن ضمنها الممثل؛ لكن في مقدمات مسرحياته إشارات إلى ذلك. في مقدمة مسرحية (الملك هو الملك) يشير ونوس إلى ملاحظات تساهم في تغريب الممثلين، بحيث يعمد الممثل إلى وضع مسافة بينه وبين الشخصية، والتواصل مع الجمهور، ومنع الإيهام من خلال السرد وعملية القراءة التي تجري على لسان شخصيتين هما عبيد وزاهد اللذين يتحكمان بسير العرض، ويذكران المتفرجين –باستمرار– بأن ما يشاهدونه هو مجرد تمثيل.

تمت الإشارة سابقًا إلى أنّ مسرحيات على غرار مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) ومسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) [١] شـــهدت حرية تامة من الممثلين، وانفصـــالهم في كثير من الأحيان عن العرض، يناقشون ويحاورون المتفرجين، ويسردون الأحداث سردًا لا تقمصًا عبر الشخصيات التي يؤدون أدوارها، وخروجهم عن شـــخصـــية التمثيل في أحيان كثيرة وتحولهم إلى متفرجين، وهذا يبرز الرؤية التي يريدها ونوس للممثل، في إطار تغريب الحدث والشخصية، وفي طور الوصول إلى تسييس المتفرجين، وتوعيتهم بالقضايا التي يتم معالجتها دراميًا.

❖ **الجمهور/ المتفرجون:**

انشغل ونوس بالمجتمع العربي ونفضّ الغبار المتراكم عن قضاياه، وتوجه من هذا الباب إلى معالجة قضايا الإنسان العربي وهمومه، وفي مسرحه ووضع المتفرج كأساس لفكر نصوصه وعروضه المسرحية، وتوجه إليه يدعوه إلى أن يكون فاعلًا في العمل المسرحي، وبما يراه أمامه ممسرحًا على الخشبة، هو يرى بأنه "مما لا شك فيه أن المتفرج يستطيع أن يقوم بدور إيجابي كبير في توجيه المسرح، وعلينا أن نعلمه كيف يقوم بهذا الدور، وأن نشجعه على الاطلاع به بشكل فعّال، حتى يتحقق لنا فعلا توجيه المسرح، وتقويم أساسه.."[٢]. لينعكس ذلك بمرور الوقت ليصبح دورًا فعالًا في واقعه، لأن يكون إيجابيًا تجاه قضايا مجتمعه.

---

(١) للاطلاع على المسرحيات والاستزادة: ونوس، الأعمال الكاملة، ج٢.

(٢) البشتاوي، المسرح والقضايا المعاصرة، ص٣٥.

وقد حرص على ضرورة أنْ يكون الجمهور مشاركًا في العمل، بعيدًا عن عنصر الإيهام الذي من شأنه أن يخدره، مؤكدًا أهمية العلاقة التي تربط بين الممثل الذي يشكل محورًا من محاور الإبداع، والجمهور الذي رأى فيه المدخل الصحيح للحديث عن المسرح، بوصف المسرح "ظاهرة اجتماعية يمكن من خلالها تحقيق الثورة وخلق الوعي الفكري بالقضايا السياسية الملحة"[١]. ويرى بأنه كي يقوم المتفرج بهذا الدور ينبغي أن يتغير هو نفسه أولًا، وأن يمارس دوره كمتفرج بطريقة جديدة ومختلفة، عليه أن يقوم بأمور عدة تتلخص في الأمور التالية:

أولًا: ينبغي أن يعي المتفرج أهميته في أي عرض مسرحي. فكل ما يدور على الخشبة يستهدفه ويتوجه إليه. بمعنى أن قيمة هذا العرض مرهونة بالموقف الذي يتخذه منه.

ثانيًا: ينبغي أن تنتهي سلبية المتفرج ووضعيته الساكنة حيال الخشبة وما يدور عليها. ينبغي أن يدرك جيدا أن كل ما يدور أمامه يعينه ويهمه، وعليه أن يتخذ موقفا منه[٢].

ثالثًا: على المتفرج أن يحسّ بالمسؤولية، وبأن لموقفه من أي عمل ثقافي بشكل عام ومن أية مسرحية بشكل خاص، نتائج مهمة وخطيرة أيضًا عليه وعلى أوضاع بلاده. لهذا مطلوب من المتفرج أن:

- يغير قبل كل شيء جلسته المدرسية في المسرح. استسلامه على كرسيه، وقبوله كل ما يُعرض عليه. أن يتذكر أهميته كمتفرج ويرفض استغلاله أو خديعته. ينتبه جيدًا إلى ما يقال له، وما يدور على الخشبة أمامه ويحذر من أن يسقط في فخ الكاذبين أو الغشاشين والتافهين. وأن يتدخل وبصراحة حين يلمح كذبًا، أو يكشف تفاهةً وغشًا. أن يقاطع الذين يحاولون تخديره، أو الابتعاد به عن مشاكله وقضاياه الأساسية. إذا لم يرَ نفسه على المسرح ليتدخل، ويعلّم الممثلين درسًا عن المجتمع الذي يعيشون فيه. إذا وجد صورته مزيّفة ليمنع الاستمرار بعرضها. ليوقفها. ليصرخ في وجه المزيفين.
- أنه لا يحق له التغاضـــي عن الكذب، أو الخداع أو التفاهة لصـــالح بعض اللياقات الاجتماعية، أو بعض مظاهر الاحترام المدرسية، والسخيفة. عليه أن يمارس حقوقه كاملة، أن يؤدي دوره بشكل تام

(١) المشابقة وعيسى، الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية في مسرح سعدالله ونوس، ص٢٠٣.

(٢) يُنظر: ونوس، الأعمال الكاملة، ج٣، ص٣٨.

وإيجابي. أن يملأ حيزه في كل نشـاط مسـرحي، أن يقبل ويرفض. أن يضـغط ويقاطع. أن يقول ما يريد ويصـحح ما يُحكى له. أن يكون واعيًا وجريئًا. وبذلك فقط يمكن أن تتسـاقط كثير من التفاهات والأكاذيب، وأن يصبح المسرح نشـاطًا اجتماعيًا وثقافيًا فعّالا يجمع بين الخشـبة والصـالة في علاقة جدلية وثيقة وغنية[١].

❖ **المخــرج:**

يؤكد ونوس في (بياناته) بأن مسرحياته تحتاج إلى نوعية خاصة من المخرجين، وأنَّ بعض عروضه المسرحية واجهت مشكلات وعوائق نتيجة لذلك، فـ"المشكلة تنشأ عندما يحاول مخرج أنْ يقدم هذه الأعمال كنصـوص تامّة، ودون أن يبذل أي جهد في البحث. إنَّ محاولة البحث على مستوى الكتابة لا تكتمل، ولا تغتني إلا إذا وازنتها تجربة بحث على مستوى العرض المسرحي، على مستوى الإخراج والتمثيل معًا. هذا للأسف لا يتحقق دائمًا"[٢] وهذا ما تحدث عنه –صراحةً– بعد إخراج بعض من مسرحياته التي اعتبر بأنها فقدت الكثير من قيمتها بسبب الإخراج الذي لم يتم معاملتها بشكل خاص.

يؤكد ونوس مرارًا أنَّ مسرحياته تحتاج إلى نوعية خاصة من التعامل الإخراجي، وإذا لم يبذل المخرج جهدًا في التحضير للعرض، وإنْ تعامل مع نصوصه كأي نص عادي فإن هذا يحكم على عمله بالفشل، ويؤكد ذلك بقوله "يجب أن تكون لدي الشجاعة لأقول: إنّي في الإخراج، لم أجدْ المعادلات الحركية والبصرية والأدائية لتجربة البحث الموجودة في الكتابة. ففي حين أنَّه كان في الكتابة بحث، كان في الإخراج تنفيذ. وهنا تبهت وتسقط مثل هذه المسرحية (وكم كان الفرق كبيرًا بين إخراجي وإخراج الأسدي لها...). وهذا تكرر مرارًا، في كل مرة يتناول فيها أحد المخرجين واحدة من مسرحياتي دون القيام بإضافة أو بحث جديد، تسقط المسرحية"[٣] وهو يقصد بسقوطها، سقوط قيمتها الفكرية وتأثيرها المطلوب في الجمهور.

وبهذا فإنَّ الإخراج في مسرح ونوس السياسي يحتاج إلى وعي بطبيعة هذا المسرح وأهدافه ورؤيته، يحتاج إلى مُخرج مُدرك لأهمية كل عنصر من عناصر العمل المسرحي، وكيفية التحكم فيها جميعًا لتحقيق

---

(١) يُنظر: المصدر السابق، ص٣٨–٣٩.

(٢) الأعمال الكاملة، ج٣، ص١١٠.

(٣) المصدر السابق، ج٣، ص١١٢.

فكرة التسييس، وأن يضبط العمل كي لا يحدث الإيهام، ولا ينشغل المتفرج بشيء آخر عدا الأفكار التي يجب أن يستوعبها، ويناقشها، ويتخذ منها موقفًا حادًا، أن يدرك طبيعة هذا المتفرج ويتعامل معه بالأسلوب الذي يحقق الهدف الذي تأسس المسرح الملحمي لأجله.

❖ **التغريب:**

يُقصد بالتغريب ببساطة "جعل المألوف غريبًا"[١]. وإنّ توظيفه في المسرح الملحمي "يرمي ((تأثير التغريب)) إلى تحويل الشيء الذي يجب أن يُدرك والذي يجب أن يلتفت إليه، من شيء اعتيادي ومعروف ومطروح أمام أعيننا إلى شيء خاص، يلفت الانتباه ومفاجئ. ويصبح الشيء البديهي، في حدود معينة، غامضًا، غير أن هذا يحدث بهذه الصورة من أجل أن يكون مفهومًا أكثر. ومن أجل أن يصبح المألوف مدركًا (بفتح الراء) يجب أن يبرز، يجب أن ننبذ التصور الشائع الذي يزعم أن هذا الشيء لا يحتاج إلى إيضاح. ومهما كان الشيء اعتياديًا وشائعًا ومتواضعًا فإنه يتسم الآن بطابع فريد"[٢].

والتغريب من أبرز المرتكزات التي اعتمدها سعدالله ونوس في رؤيته المسرحية، وتشمل جلّ عناصر العرض المسرحي، بدءًا بالممثل والمتفرج والمخرج وانتهاء بالمؤثرات المختلفة والديكور المستخدم في العرض، وقد طبقه عبر أدوات متعددة في مسرحياته.

❖ **كسر الإيهام ومنع التطهير:**

إنَّ مهمة مسرح ونوس السياسي هي توعية الناس من خلال توضيح ما يدور حولهم من أمور وصراعات، خفية كانت أو ظاهرة، ومعالجة الموضوعات السياسية المهمة التي تشغل مجتمعهم، وتتعلق بمصائرهم، لذا فمسرح ونوس "هو المسرح الذي لا يُريح المتفرج أو ينفس عن كربته.. بل على العكس هو المسرح الذي يُقلق، يزيد المتفرج احتقانًا، وفي المدى البعيد يهيؤه لمباشرة"[٣] التغيير. لكن ضمن هذا المسار والهدف السامي، ثمة "محاذير كثيرة أمام هذه المهمة الشاقة.. فإذا لم يكتشف المسرح الحقيقة، أو أخطأ في

---

(١) حمادة، آفاق المسرح العالمي، ص٥٣.

(٢) بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص١٤٣.

(٣) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٣، ص٣٦.

تحليل الأوضاع، ينقلب أداة جهل وتضليل. وإن لم يعرف كيف يبني عمله، ويستخدم وسائله وأدواته كي يحقن المتفرج، ويحفزه إلى العمل، يتحول إلى أداة تفريغ، تطهّر المتفرجين من عوامل النقمة أو الغضب، أو القلق.. وتزيد من قوة احتمالهم لمأساتهم.. وفي النهاية تخدر المتفرج، وتزيد الوضع القائم رسوخًا ومتانة. وكم هو دقيق وشفاف الخيط الفاصل بين خاتمة تشحَن، وأخرى تُفرغ.."[١] الأخيرة تشير إلى مسرح أرسطو فالتفريغ أو التطهير هو النهاية المنشودة فيه، أما الأولى وهي الشحن فهي الغاية السامية التي لا تتوقف بانتهاء المسرحية وفروغ الجمهور إلى أعماله؛ بل تبدأ في تلك اللحظات.

لقد رفض سعدالله ونوس مصطلح (التطهير) الأرسطي رفضًا تامًا، فهو يُخالف الرؤية التي يسعى إليها، وحدوث التطهير يعني اندماج المتفرج مع الحدث والشخصيات، انفعاله، وخروج مشاعره شيئًا فشيئًا ليشعر في النهاية بالراحة النفسية، ويخرج من العرض المسرحي هادئ النفس والطباع، وونوس يريد عكس ذلك تمامًا، يريده أن يعي ما يقدم أمامه، يحاور ويناقش، ويكون له موقف من كل ما هو معروض أمامه، أنْ يخرج من المسرح وهو معبئ بالمشاعر والأفكار، يعي وجوده، وأن عليه يكون فاعلًا في الحياة خارج العرض المسرحي، أن يكون ما شاهده في العرض وجهته لتصحيح واقعه، وتغيير السلبيات الموجودة فيه.

❖ **إسقاط الحائط/الجدار الرابع:**

إنَّ مصطلح الحائط الرابع في المسرح يعني "افتراض وجود حائط وهمي ممتد على طول خط الستارة الأمامية، ومن خلال هذا الحائط المتخيل يُشاهد المتفرجون الأحداث الممثلة على المسرح كما لو أنها نسخة أصيلة من الحياة _ أي أنَّ التمثيل ينبغي أنْ يجري بمعزل عن المتفرجين المفترض عدم وجودهم. ومن ثم يعطي الإحساس الإيهامي بالواقع"[٢]. وعزل المتفرجين عن خشبة المسرح وما يدور عليها يعني وقوعهم في الإيهام وانفعالهم مع العرض وهذا ما يرفضه مسرح ونوس السياسي؛ لأنه يعني عدم تحقق أيٍ من رؤاه وأهدافه التسييسية. ولذلك كان إسقاط الجدار الرابع في مسرح ونوس ركيزة أساسية نادى بها في مسرحه ليصل به إلى النتائج المرجوة منه، بحيث يجعل كل ما في المسرح عبارة عن مسرحية كاملة، فيشارك

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٣، ص٣٦-٣٧.

(٢) يُنظر: حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص٩٣.

المتفرجون الممثلين في العرض المسرحي، ويتحول المسرح –حينًا– إلى حلقة حوار ونقاش، وتتشكل النهاية وفقًا لهذا النقاش الجاد، وقد طبق ونوس هذه الرؤية في العديد من مسرحياته على غرار مسرحيته (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران).

❖ **العاطفة والعقل:**

إنَّ إثارة العاطفة مرتبطة بقضية الإيهام وكسر الإيهام في المسرح، فالانفعال وتفريغ المشاعر، وإعلاء قيمة العاطفة يعني حدوث الإيهام، أما الإعلاء من قيمة العقل وإعطاؤه مساحةً في العمل من خلال التفكير والنقاش والحوار، وكسر سير الحدث باستمرار لمنع الاندماج يعني كسر الإيهام وتحقيق أهداف مسرح ونوس السياسي، ومن هنا ارتبط هذا المسرح بفكرة إعلاء قيمة العقل على حساب العاطفة؛ لكن هذا لا يعني أن مسرح ونوس نادى بقتل العواطف في العروض المسرحية، ولم يكترث بها، أو عمل على منع ظهورها، فونوس وغيره من مثقفي هذه الأمة الذين عايشوا الانكسار والهزيمة كانوا يهدفون إلى حدوث توازن بين العقل والعاطفة، ونجحوا في ذلك، فحققوا "المعادلة الصعبة –معادلة الفكر والفن، ومعادلة الإمتاع الجمالي والتميز التقني والوعي التقدمي"[١] وهذا لأن طبيعة العصر، والوضع السياسي القائم في البلاد العربية كان بأمسّ الحاجة إلى مثل هذه المعادلة الصعبة التي لم تتحقق في أدبه سابقًا.

❖ **توظيف السرد أو القص:**

يُوصي ونوس في (بياناته) بتوظيف شتى الأدوات والأشكال الفنية وغير الفنية التي تساهم في تحقيق أهداف مسرحه، (ومنع انفعال المتفرجين مع العرض)، وضمن ذلك وظف أسلوب السرد والقص، ففي مسرحية (الملك هو الملك) يُرفق ونوس ملاحظتين صغيرتين في مستهل نص المسرحية، يقول "يمكن أن نبدأ المسرحية، وعبيد يقرأ الملاحظات الأولى (يدخل الشخوص إلى المسرح ..إلخ)، ويرافق القراءة دخول الممثلين، وذلك لتأكيد أنّ عبيدًا وزاهدًا هما اللذان يقودان اللغة. اللافتات يقرأها عبيد وزاهد"[٢]. فيشكل ذلك أداة قوية لكسر الإيهام والاندماج مع العرض المسرحي.

---

(١) صليحة، المسرح بين النص والعرض، ص٩٣.

(٢) ونوس، الأعمال الكاملة، ج١، ص٤٨١.

في هذه المسـرحية يُوظف ونوس كلًا من (عبيد) و (زاهد) وفقًا للشـكل الحكواتي القديم الذي ظهر بشكل أوضـح في مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) وكذلك في مسرحية (الأيام المخمورة) كشكل من أشكال القص أو السرد التي يألفها المتفرج العربي، وفي الوقت نفسه تحقق عملية كسر الإيهام بين المتفرج والعرض المسرحي.

❖ **المؤثرات المسرحية:**

- **الديكور/ المكياج/ الإضاءة/ الموسيقى التصويرية:**

يتبنى ونوس في مسرحه السياسي قالب المسرح الملحمي كاملًا، حتى في تعامله أو نظرته للمؤثرات المسرحية من ديكور، مكياج، إضاءة، موسيقى وغيرها، وتتضافر كل تلك الأدوات والعناصر ويتم توليفها بالطريقة ذاتها التي يتم فيها ضبط العناصر الأساسية في المسرح من ممثل، متفرج، إخراج، بحيث يتم تغريب هذه العناصر حينًا، أو جعلها أحيانًا أخرى أمور ثانوية، فيكتفى بالديكور البسيط، وبعض القطع الصغيرة المتناثرة، حتى لا ينشغل المتفرج فيها ويركز على ما يقدم له من أفكار عبر العرض، وهذه القطع يتم نقلها وحملها وتفكيكها بسهولة، ويقوم الممثلون أنفسهم بتغييرها من مشهد إلى مشهد أمام المتفرج؛ ليشعر باستمرار أنه أمام عرضٍ تمثيلي، فلا يتماهى معه. ويفضل في الإضاءة والمؤثرات البساطة، فتكون الإضاءة خافتة مريحة، تركز على العرض لا غيره، بحيث لا ينشغل المتفرج بها، وكذلك توظف المؤثرات الصوتية بطريقة تخدم أهداف المسرحية، تكون بسيطة تستخدم عند الحاجة، وبطريقة تفيد العرض المسرحي، وتعزز فكرة كسر الإيهام، وتدفع المتفرج نحو التفكير بما يعرض أمامه.

❖ **كشف الحقيقة والنهاية في مسرح ونوس السياسي:**

يقول ونوس: "لقد أُعطينا وعيًا جاهزًا وبقينا خلال كل هذه السنوات ننهزم وينهزم هذا الوعي معنا"[١]. من هذه العبارة تنجلي رؤية ونوس لفكرة كشف الحقيقة والنهاية التي يرتضيها لأي عمل مسرحي، إنَّه يرفض (الوعي الجاهز) فقد حمل الزيف والكذب المخالف للحقيقة، ما أوصل المواطن العربي إلى حالة الانهزام التي يعايشها منذ ستينيات القرن الماضي، كذلك حرص ونوس على عدم تقديم الوعي الجاهز إلى المتفرج،

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٣، ص١٠٨.

وبسط الأمور أمام ناظريه ليتفاعل معها، ويفكر جيدًا حتى يصل إلى تلك المرحلة من الوعي بنفسه. لتقدم الحقيقة في شكلها الشفاف، دون تزييف أو مواربة، ولا مانع أن يُصدم المتفرج بهذه الحقيقة وينهزم.

الهزيمة تحصل عن وعي، والمتفرج نفسه يتوصل إليها مع إدراكه أنّه كان بالإمكان تغييرها. غير مطلوب –كما يرى ونوس– من العمل الفني أن يحقّق الانتصار أو أنْ يكون متفائلًا حتى في نهايته. فتفاؤل العمل المسرحي يكمن في الكيفية التي يطرح بها المشاكل، وفي الآفاق التي يطرحها أمام المتفرج، والانتصار على خشبة المسرح يكون بتبسيط الصراع، وهو جزئيًا إعطاء وعي جاهز للمتفرج، فضلًا عن انطوائه على مطامنة سلبية له: فهو يخرج من المسرح مرتاحًا، ثمة نصر ما، ولا يغير من الأمر. إنَّ هذا النصر تمّ على مستوى الصورة الشعرية أو المسرحية، أما تفاؤل العمل أو تشاؤمه حقيقة ينبع من مُجمل العمل وبنيته[١]، وضمن فكرة الحقيقة ثمة رؤية لابد من الإشارة إليها في مسرح ونوس، أكد عليها مرارًا في بياناته، وهي أنه يكتب عن اللحظة الحالية التي شهدها ويعايش معاناتها، كما يكتب لجيله الذي عاصره: "كانت الراهنية بالنسبة لي مهمة جدا. والراهنية تعني أنّي لم أكن أغذي أوهامًا بالنسبة لأجيال قادمة، وإنما كنت أكتب إلى جيلي، إلى الناس الذين أعيش بينهم، إلى هؤلاء الذين أعرفهم وأعرف مشاكلهم، وكان لدي الأمل أنه بالإمكان تغيير هؤلاء"[٢]. وبذلك تتجسد فكرة الحقيقة عند ونوس في التعبير عن الوضع الراهن، عن روح العصر ومشكلاته وقضاياه، عمّا يواجهه المجتمع في فترة حياة الكاتب، لا عن قضايا سابقة أو معالجة أوضاع مستقبلية محتملة الحدوث، إن ونوس يؤكد على فكرة المعاصرة التي يتشكل منها الأدب في أبهى حلة له متكئًا على الصدق الأدبي والشعوري الذي يكتسبه من فكرة الراهنية.

(١) يُنظر: ونوس، الكاملة، ج٣، ص١٠٨–١٠٩.

(٢) المصدر السابق، ج٣، ص١١٤.

المبحث الثالث: بين بريخت وسعدالله ونوس.

لا مجال للنقاش في تأثر ونوس الكبير ببريخت ورؤيته المسرحية، وبمسرحه الملحمي الذي مثّل بوصلة في مشروعه المسرحي؛ وكان ركيزته في تحميل العروض المسرحية أفكاره ورؤاه السياسية التي قدمها للمتفرج العربي، وقد اعترف ونوس صراحة بذلك كثيرًا، سواء في مقابلاته الصحافية أو في (بياناته). **أما عن مدى هذا التأثر، وهل كان كما ألمح البعض نقلًا لتجربة بريخت الألمانية كما هي إلى المجتمع العربي؟ أو أنَّه عمل على ترجمة بعض نصوص بريخت المسرحية كما هي بإلباسها مسميات عربية وتمثيلها عبر شخصيات بملامح أخرى؟** وما رافق تجربة ونوس المسرحية من نقد وأقوال ضد مسرحه وفكره، فهذا ما سنقف عنده في هذا المبحث، متلمسين حجم التأثر والتأثير الذي أوجده بريخت في مسرح ونوس.

من حيث الشكل والقالب المسرحي اختطّ ونوس لنفسه قالب المسرح الملحمي الذي وضع بريخت نظريته، وأرسى دعائمه، ووضّح كل عناصره وتفاصيله، رافضًا هو الآخر كل ما اعتاد عليه المتفرج من تقسيمات المسرح الأرسطي القديم ورؤاه، وقد ارتكز في ذلك على دعامةٍ أساسيةٍ التقى فيها فكر ونوس مع آراء بريخت، وهي رفض مفهومي (التطهير) و(الإيهام). هذه الركيزة الأساسية التي سار عليها كلاهما في مسرحه. فضلًا عن مصطلح (التغريب) الذي كان الأداة الفعالة المانعة لتحقيق المفهومين السابقين في العروض المسرحية.

وفق هذه الرؤى العامة تلاحمت أفكار ونوس مع ما جاء به بريخت، وسط دافع متشابه –نوعًا ما– عند كل منهما للبحث عن مثل هذا القالب، فبريخت انتفض على الواقع المزري في ألمانيا على جميع الأصعدة، وثار على برجوازية المجتمع، وعلى تسيد هذه الطبقة الأرستقراطية لسدة الحكم، وعدم اكتراثها إلا بمصالحها الخاصة، ما هوى بالمجتمع سريعًا، ووضع الطبقات الاجتماعية في واقع مطحون ومأساوي، فيما واجه ونوس هو الآخر واقعًا مشابهًا بعض الشيء في المجتمعات العربية، من طبقات برجوازية أخرى في شكلها العربي؛ لكن مأساويتها دحرجت المجتمع إلى الفقر المدقع والانكسار، ثم كانت الطّامة الكبرى والصفعة المدوية بهزيمة حزيران الساحقة التي أردت بالآمال جميعًا، وجعلت ونوس وغيره من مثقفي هذه الأمة يجابهون نار الانسحاق.

ويبدو بأنَّ ونوس نقل التجربة البريختية بكل ملامحها وجزيئاتها، نظريًا وعمليًا إلى البيئة العربية، على المستوى النظري؛ لكن وجدنا ونوس في بياناته ردّ على مقولات التبعية والابتكار وموقع المسرح العربي بين المسارح الأوربية، وأكد أنَّه ليس من أنصار أولئك الذين يريدون التخلص من وضع (تَبَعي) وإثبات هوية أصيلة عبر التعارض المتعصب والمفتعل، فهذا الأسلوب ما هو إلا تأكيد للتبعية بصورة سلبية، ويرى بأن الواقع –أساسًا– لا يقدم مفهومًا واحدًا متماسكًا للمسرح الأوروبي، فالآلة الأكاديمية موجودة وجاهزة دائمًا لاختراع هذا المفهوم وإسباغ شرعية عليه، لذا تصبح أشد التعارضات جذرية في الحركة المسرحية مجرد إضافات على مفهوم محدد(١).

ويبرز بأنَّه من نافل القول أنْ يكون هذا المفهوم مسجلًا كـ(ماركة أوروبية) أو أنَّه أداة مسخرة لخدمة الطبقة الحاكمة داخليًا وخارجيًا، ويرى من هذا المعتقد السلبي جاء المسرح المستورد في العالم العربي، وهذا ما ضيع الجهود في إيجاد مسرح عربي، فالمسرح يرتكز على فكرة مفادها بأن المسرح يفترض المضمون دائمًا، أي الموقف الفكري من الإنسان في سياق حركة التاريخ، وكل تغيير في المضمون –تلقائيًا– يتبعه تغيير في الشكل، والشكل كما يراه ونوس يحمل معنىً مزدوجًا: البنية الدرامية من جهة، والمكان المسرحي من جهة أخرى، وضمن هذه الرؤية تشكلت مختلف المسارح الأوروبية، معادلة المسرح في النهاية –عند ونوس– هي هدم كل التعريفات الأكاديمية الجاهزة، والتعامل مع المسرح كمضامين ومواقف فكرية، ولا يبقى من تعريفات المسرح إلا (ممثل ومتفرج)، وتبعًا للمتفرج تتغير ملامح المسرح في أوروبا عنه في البلدان العربية، بحسب طبيعته، وحاجاته، وسياقاته الاجتماعية والتاريخية، وقضاياه(٢) فالطبيعة العربية لها خصوصيتها وفكرها وأحكامها الخاصة المغايرة ما يختلف معها أمور كثيرة تبعًا لذلك.

يضيف ونوس أنّه: "لو تأملنا المسرحيات العالمية، أو تلك التي تحمل مضامين سياسية تتفق مع حاجات المرحلة التي نعيشها، لاكتشفنا فيها مستويين يتعذر علينا مطابقتهما، فهي تنطوي على رؤية صحيحة وعلى تحليل عميق ومفيد بالنسبة لنا، لكنها على مستوى البنية المسرحية نجدها مكتوبة –وتلك علامة أصالتها– لكي تتواصل مع جمهور له مستواه الثقافي وتجربته المسرحية، إضافة إلى تجربته التاريخية في

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٣، ص٨٠–٨١.

(٢) يُنظر: المصدر السابق، ج٣، ص٨١–٨٢.

النضال وفي العمل السياسي ومن الصعب جدًا، رغم حماستي لمقولات بريشت، تقديم معظم مسرحياته كما هي –دون إعداد جديد– في بيئة محلية كبيئة دمشق مثلًا، ذلك أن بريشت في معركته ضد المسرح البرجوازي المتيّبس في أوروبا، قد استخدم بعض التقنيات وبنية في الكتابة هي بمثابة إشارات أسلوبية، لدى المتفرج الغربي قابلياته الخاصة ورصيده المسرحي الذي يسمح له باستقبالها وفهمها، في حين أنَّ الأمر عندنا ليس كذلك. فنحن جمهور طازج ليست لديه –وهذا امتياز– تقاليد مسرحية ثقيلة تكبّله، وتفرض عليه استجابة سلبية، هي التي ثار بريشت ضدها"[١] ولحقه في ذلك كثر، كان ونوس من أبرزهم عربيًا.

يجيب ونوس نفسه عن الاختلاف ما بين تجربتي المسرح الملحمي وتطبيقه في المسرح الأوروبي والمسرح الشرقي العربي، فيقول: "جمهورنا غير متيبس، وقد نقل عاداته الشعبية في الفرجة، إلى الصالات المبنية حديثًا. لذلك فإنَّ التجديدات التي اقتضت الكثير من الجهد والوقت لدى بريشت، مبذولةٌ لنا بشكل تلقائي. وبعض محاولاته لكسر الإيهام المسرحي تبدو بالنسبة لنا غير مفهومة، لأننا لم نعشْ مرحلة الإيهام المسرحي. أو لم تترسخ لدينا تقاليد فرجة تتضمن الإيهام المسرحي"[٢]. كما يوضح أنَّ بريخت قد ابتكر "تجديداته وفي ذهنه متفرّج معيّن. هو هذا البرجوازي الصغير، الذي يعيش في مدن أوروبا الصناعية، والذي يؤمّ المسرح وسط طقوس شكلية وأنيقة. إنَّ ذلك المتفرج الذي يجلس جلسة منشّاة، ولا يسمح لنفسه بأنْ يعطس أو يسعل أو يتكلم. يتخذ وضعية سلبية أمام المرآة، مرآة الوهم المسرحي، ويُمارس ما يشبه العادة السرية الفكرية والاجتماعية عبر هذه العلاقة الصامتة بين جلسته في العتمة، وما يقوله الممثل مغمورًا بالضوء. هذا الوضع غير موجود لدينا، ولهذا فإنَّ الصعوبة في تقديم بريشت والإفادة منه" [٣] وهو يقصد – هنا– طبيعة البنية التي يقوم عليها العمل لا في المضامين التي تحملها هذه الأعمال المسرحية التي تلتقي كثيرًا مع الواقع العربي، وهموم مجتمعاته وتطلعاتهم.

لقد كتب بريخت في حياته اثني عشر مسرحية، هي: (طبول في الليل) و(حياة إدوارد الثاني ملك إنجلترا) و(الرجل هو الرجل) و(أوبرا الثلاثة قروش) و(صعود وهبوط مدينة مهاجوني) و(حياة جاليلو)

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٣، ص٩٦–٩٧.

(٢) المصدر السابق، ج٣، ص٩٧.

(٣) السابق، ص٩٧.

و(الاستثناء والقاعدة) و(الأم) و(البؤس والخوف في الرايخ الثالث) و(الأم شجاعة وأبناؤها) و(الإنسان الطيب من سيتشوان) و(دائرة الطباشير القوقازية). أما ونوس ففي رصيده ستٌ وعشرين مسرحية، وهي: (الحياة أبدًا) و(ميدوزا تحدق في الحياة) و(فصد الدم) و(عندما يلعب الرجال) و(جثة على الرصيف) و(مأساة بائع الدبس الفقير) و(حكايا جوقة التماثيل) و(لعبة الدبابيس) و(الجراد) و(المقهى الزجاجي) و(الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا) و(حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) و(الفيل يا ملك الزمان) و(مغامرة رأس المملوك جابر) و(سهرة مع أبي خليل القباني) و(الملك هو الملك) و(رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) و(الاغتصاب) و(منمنمات تاريخية) و(طقوس الإشارات والتحولات) و(أحلام شقية) و(يوم من زماننا) و(ملحمة السراب) و(بلاد أضيق من الحب) و(رحلة في مجاهل موت عابر) وأخيرًا (الأيام المخمورة).

إذا ما وقفنا عند كل من هذه المسرحيات السابقة؛ لنرى **إنْ كان ما قاله ونوس، تنظيريًا، عن الفرق بين تجربته وتجربة بريخت في المسرح هو حقيقةً ما تم تطبيقه، عمليًا، من خلال المسرحيات والعروض التي قدمها أو لا؟ وهل كانت تجربة ونوس مختلفة فعلًا من حيث تطبيقها في بيئتها العربية؟ وهل كان التشابه بينه وبين بريخت في الإطار العام للنظرية الملحمية فيما حمل الإطار الداخلي لمسرحه تشكيلًا فنيًا ورؤى ومعالجة مسرحية مختلفة بتقنيات ومؤثرات خاصة بمسرحه أو لا؟**

إنَّ الدراسة في فصلها الثالث تُخصص الجانب المقارن فيها للوقوف على كل من مسرحية بريخت (الرجل هو الرجل) ومسرحية ونوس (الملك هو الملك) لذا لن نفيض بالحديث عنهما؛ لكن يجب التنويه هنا إلى أنَّ مسرحية بريخت السابقة هي المسرحية الوحيدة التي يتلمس فيها القارئ تشابهًا بين مسرحية لونوس ومسرحية لبريخت، وقد يقتصر ذلك على العنوان، أما عن المعالجة والمسار الذي تتخذه كل مسرحية فهذا ستتبينه الدراسة في حينه. أما بالنسبة للمسرحيات الأخرى والتي يزيد عددها عند ونوس عنه عند بريخت؛ فلم تتلمس الدراسة الحالية أو أية دراسات سابقة مثل هذا التشابه ما بين مسرحيات بريخت وونوس، ومعه تنفي الدراسة –بدايةً– تأثر ونوس ببريخت درجة نقل تجربته كما هي، فالاستفادة مما حملته مسرحية واحدة ولو قليلًا –وهذا قبل أن نقف حقيقة عند ذلك– لا يعني نقل التجربة كما هي أو التأثر الكامل بمسرح بريخت، فيما يحفل رصيد ونوس بواحد وعشرين مسرحية أخرى عدا هذه المسرحية، كما أنَّ بريخت نفسه –وهذا شيء نجده عند كل الكتاب والرواد ولا نعدمه عند أي منهم، كما لا يعد عيبًا بل على العكس– استفاد مما جاء به

من قبله، سواء على المستوى الفكر الذي أوصله في النهاية، إلى نظرية المسرح الملحمي، فقد طوّر رؤى بيسكاتور وستانسلافسكي وغيرهم، أو على مستوى الاستفادة من الكتّاب قبله، إذ استفاد من كتابات لشكسبير على سبيل المثال، ونقلها إلى مسرحه مع معالجة مغايرة فرضتها طبيعة المسرح.

من جانب آخر للتمهيد لقضية التأثر بينهما، أشار بريخت إلى عدم إمكانية تحقيق المسرح الملحمي في كل مكان لكثير من الأسباب، ومنها المستوى التكنيكي المعلوم لهذا المسرح، وأنَّه يتطلب قيام حركة جبارة في ميدان الحياة الاجتماعية، هدفها إثارة الاهتمام بمناقشة المشاكل الحياتية مناقشةً حرة لحلها مستقبلًا، وتذليل العقبات التي تعترض طريق القوى الحية[١]. وتشهد كل من مسرحيات بريخت وونوس على اختلاف الفكر أو القصص التي عالج من خلالها كل منهما قضايا أمته، لقد استقى كل منهما أفكاره لمسرحياته من واقع مجتمعه، ومن القضايا الشائكة والسلبية التي يجب الوقوف عندها في كل أمة من أمتيهما، وإن تشابهت بعض القضايا فذلك في إطارها العام الذي خضعت له كل منهما في حينه، كل منها لبس ثوبًا مغايرًا مختلفًا، في الطرح والعرض، وفي البيئة المؤسسة، وفي التقاليد التي حددت مسارات القصة، وكل تلك التفاصيل التي تحكم أمة بخصوصيتها وكينونتها المستقلة عن غيرها، فضلًا عن طبيعة الظرف الراهن، وسبل التعامل معه حتى ولو على ساحة عرض حرة.

فالمسرح عند بريخت "لا يعتبر حدثًا أو تحريكًا لهذا الحدث الدرامي، وإنَّما هو سرد وتحريك درامي للحجة الجدلية"[٢] والمقصود بالحجة الجدلية؛ العملية التي أقيم مسرح بريخت الملحمي على أساسها، والتي تدفع المتفرج وتستثيره للنهوض عن مقعده، واتخاذ موقف مما يشاهده، وعدم البقاء ساكنًا، يشارك في العرض المسرحي، ناقدًا حينًا، ورافضًا أحيانًا، وتارة موجهًا إلى تغيير الأحداث، ونظرًا للموقف الذي اتخذه ضد الأصول الدرامية العامة للفن المسرحي؛ لإيمانه بأن لديه وسائل أخرى قد لا تخضع لوسائل المسرحية التقليدية ويراها تتلاءم معه أكثر في الوصول إلى أهدافه، فاخترع مسرحه الجديد الذي وظّف فيه وسائل خاصة تمكّنه من تحقيق هدفه الرئيس؛ الاحتكام إلى جمهور المشاهدين الذين يجلسون في مقاعد النظارة يتابعون أعماله. وهذا هو المشترك الأهم بين التجربتين، أما المسرحيات فبالرجوع إلى مواضيعها سنجدها

---

(١) يُنظر: بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص٩٦-٩٧.

(٢) المنيعي، المسرح والارتجال، ص٢٩.

مختلفة تشترك في ذلك القدر من الفكر الجدلي القائم على التوعية والتسييس من خلال معالجة أفكار معينة، ومحاولة توظيف الكثير من الأدوات من أجل ضمان الوصول إلى هذه الحالة من الوعي، في قالب (التغريب) الذي يضاعف إمكانية التفات المتفرج إلى ما يعرض أمامه، والتنبه لما يحمله العرض المسرحي من أفكار.

لقد "أراد ونوس من مسرح التسييس أنْ يُقيم حوارًا ديمقراطيًا مشتركًا بين الممثل وجمهوره، إلا أنَّ ذلك قد اصطدم بمحددات السلطة التي قيّدت فعالية المتفرج العربي بحكم ما تُمارس عليه من قهر واستلاب"[١] وهذا نفسه ما واجهه بريخت؛ لكن يظهر أن ونوس تمسك بأفكاره أكثر، أو أن الوضع المأساوي في بلاده لم يتحسن أبدًا؛ فظل هذا الهم يشغله طويلًا، توالت مسرحياته في إطارها الفكري ذاته، كحلقات أخرى من حلقات بناء المسرحية الواحدة، لتشغل حيزًا كاملًا من هذه الرؤية الممتدة التي تحاول نفض صدأ فكري طال به الأمد، فكانت مسرحياته جميعًا ضمن هذا الحوار الديمقراطي المشترك. ويؤكد ونوس "أنّ مسرح بريشت لم يستطع أنْ يُلغي الستارة، في حين أن مسارحنا ألغتها ودون أي إشكال"[٢]. ربما للحاجة الماسة التي فُرضت على الجمهور بعد مأساة الهزيمة، أو لتغلغل الفساد في كل أطراف الأمة، فظلت تتخبط ما بين محتل غازٍ ومحتلٍ وطني.

يرى الدكتور فوزي الحاج بأنَّ ما قدمه ونوس من عطاء يكاد يُشكل نظرية فنية متكاملة ومتماسكة تقوم على فكرة التسييس، وهي مرحلة تالية للمسرح السياسي، وتقوم على الإيمان بقدرة الشعوب على تغيير واقعها السيئ إلى واقع أفضل، عن وعي منها، لذا يمكن القول إنّ ونوس كان النسخة العربية من بريخت، نسخة لا تقل قوة وصفاء وأصالة عن الأصل، وإذا كان بيتر بروك يرى في بريخت "أنَّه أقوى رجال المسرح في عصرنا وأشدهم تأثيرًا وأعظمهم راديكالية، فإنَّ هذا الوصف يمكن أن يطلق على ونوس ومكانته في المسرح العربي بكل اطمئنان"[٣].

---

(١) المشابقة وعيسى، الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية في مسرح سعدالله ونوس، ص٢٠٤.

(٢) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٣، ص٩٧.

(٣) يُنظر: إسقاط الحائط الرابع في مسرح سعد الله ونوس، فوزي الحاج، ص١٤٩.

الفصل الثاني:

المصادر الغربية والتأثر بالمسرح الإغريقي في مسرحيات ونوس الأولى

تنقسم مراحل الكتابة المسرحية عند سعدالله ونوس إلى ثلاث مراحل، الأولى هي مرحلة (البدايات)، الفترة التي سبقت عام ١٩٦٧م، ويقصد بها الكتابات المسرحية الأولى التي خطّ من خلالها ونوس خطواته الأولى نحو المسرح، ومثلت توجهه الفكري ومحاولاته البكر لبلورة رؤيته للعالم ولما يحيط به من قضايا فاصلة عبر نصوص مسرحية أبرزت انشغاله بالإنسان وهمومه، وقد كتب ونوس خلال هذه الفترة مجموعة من المسرحيات القصيرة وهي (لعبة الدبابيس) و(الجراد) و(جثة على الرصيف) و(حكايا جوقة التماثيل) و(ميدوزا تحدق في الحياة)، أما المرحلة الثانية فهي مرحلة أكثر نضجًا شكلتها الظروف العربية التي عايشها الكاتب بنفسه، لاسيما مع وقع هزيمة عام ١٩٦٧، وشهدت هذه الفترة مسرحيات مميزة في سجل ونوس على غرار مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) ومسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) ومسرحية (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة)، أما المرحلة الثالثة والأخيرة فبدأت مع مسرحية (الاغتصاب) في عام ١٩٧٩م، وختمت عام ١٩٩٦ بمسرحية (الأيام المخمورة) وكانت هذه الفترة عصيبة على ونوس على الصعيدين الشخصي حيث أصيب بمرض عضال، وعلى صعيد الظروف العربية حيث شهد العالم العربي تحولات كبرى من جميع الجوانب؛ داخليًا وخارجيًا الأمر الذي جعل كتاباته ثرية بالرؤى والأفكار والتجارب الإبداعية.

تشكلت الكتابات المسرحية البكر عند ونوس من رحم المآسي التي باتت تشغل مساحة واسعة من الحياة الاجتماعية بتأثير مباشر وأساسي من التدهور الفكري والسياسي والاقتصادي العام الذي نهش ليس بيئة المجتمع السوري وحده؛ بل كل أقطار الأمة العربية، خرجت مسرحياته مصليةً بهذا الواقع فتشكلت في قالب اجتماعيّ واقعيّ لـ"تمثل غربة المثقف غير المنتمي، وتناقش مسألة إحساسه بوحدته، وتطرح همومه ومعاناته، إضافة إلى طموحاته، كل هذا يأتي مدعمًا بالأمل المبشر في التعبير والتجاوز، لكننا في الوقت ذاته لا يمكن أنْ نغفل أنَّ النمط الفردي في العمل هو السمة المميزة لشخوصه في تلك الفترة"[١] حيث برزت جهود فردية تحاول تجاوز المرحلة.

(١) إسماعيل، سعدالله ونوس ورحلة الالتزام والوضوح، ص٢٩.

هذه الرؤية الفردية ليست غريبة عندما نتعامل مع أفكار تتلمس لها طريقًا في أرض مزروعة بالقمع، في بيئة لم تعهد الكتابة عن الحقيقة، ولم تفكر بانتقاد المنظومة الثقافية والسياسية، فكيف يخرج فجأةً عن كل تلك المسلمات التي استقرت ولم يعد أي مجالٍ لغيرها، كيف له أن تكون بداياته إن لم تنطلق لتتجرأ على ذاته أولًا، وتتجرد من مخاوفها الفردية قبل أن تثور لأجل مخاوف الآخرين وهمومهم. وهل الفن المبدع إلا "نتاج قح للنزعة الإنسانوية التي حملت في متاعها توابل عبادة الفن (مفهومات العبقرية، وذاتية الفن، والجمالية، وموجات الخلق الشاعري) هنا كل عمل فني وحدة كلية تتأصل في حاضر جديد خاص بها وتبيد بحدوثها شيئاً من القديم"[١] حتى تستقر بالجديد الذي تؤمن به.

وُلدت مسرحيات ونوس في بيئة اجتماعية كانت تتلمسُ بصيص أملٍ لحياةٍ أفضل؛ لكنها في الوقت نفسه بيئة خائفة تحتاج من يهزّ منابت الأمل فيها، من ينفض الغبار عن سنوات عجاف تسببت بتحجر العقول، وانزواء النفوس بهذه الحياة وهي **تصارع** للحصول على لقمة العيش المغمسة بالذل والتعب، في ذلك الجو السلبي العام ظهرت مسرحيات ونوس الأولى، منشغلًا بالواقع، واعيًا له، ومدركًا لقضاياه المتعددة، كاشفًا عنها بحدة وجرأة، يُحاول البحث عن أسبابها الحقيقية، معبرًا عن نقمةٍ حادة وإحساسٍ شديد بالإحباط؛ لتكشف القضايا السياسية التي يعالجها عن الواقع المحلي بجرأة باسلة، بصوتٍ أبح صارخ، مبرزةً الواقع الذي يطحن المواطن ويسحقه، فإذا اليأس هو الشعور السائد، وإذا الخيبة هي المصير من غير وثوق بشيء، إنَّ كان من الممكن التحرك أو الرفض أو التغيير، فلا أمل في المستقبل، ولا رجاء، وليس ثمةَ غير الوقوف عند مظاهر العسف والظلم، من دون اهتمام بمظاهر الصمود والتصدي والكفاح، فالصورة السائدة في المجتمع هي صورة الإنسان وهو في الحضيض، يشقى ويعاني من غير أن يحاول الخلاص، منعزلًا، فليس ثمة معاناة جماعية إلا قليلًا، في بعض الصور والنماذج المتفرقة [٢] والحقيقة أن الهدف الأساسي من مسرح ونوس كان التعبير عن الهم الجماعي، والمعاناة الجماعية، وكان يريد تغييرًا يتمّ على يد الجماعة وخلاصًا جماعيًا.

---

(١) عساف، المسرحة أقنعة المدينة، ص٥٧.

(٢) يُنظر: محبك، التأليف المسرحي في سورية والواقع السياسي ١٩٤٥-١٩٦٧، ص١٠٤.

يقف البحث عند المصادر الغربية التي استقى منها ونوس كتابته لمسرحياته الأولى، أو الأدوات الإغريقية التي وظفها واستفاد منها ولو قليلًا، في إنتاج هذه النصوص التي أظهرت اتجاهه الفكري في الكتابة المسرحية الناقدة للفرد والمجتمع معًا، الاتجاه الذي تشكّل بصورته الناضحة في مراحل متقدمة أكثر ليعرف بمسرح ((التسييس)).

أولًا- مسرحية ميدوزا تحدق في الحياة (١٩٦٣م).

كانت مسرحة (ميدوزا تحدق في الحياة) المسرحية الأولى التي نشرها سعدالله ونوس، وصدرت عن مجلة الآداب في العام (١٩٦٣م)، وقد قال عنها: "حاولت أن أمزج فيها بين المسرحية والقصة، مستفيدًا من الإمكانيات التي يتيحها القص في تصوير الجو والشخصيات، وفي حضوري كمعلق وراوٍ. لقد سميتها يومذاك ((مسرحية مروية)) وقلت إنَّ المسرحية المروية لا تختلف عن المسرحية التقليدية إلا في أنها تغني الإمكانيات الوصفية والإيحائية التي يسمح بها السرد، ثم إنّ الكاتب يستطيع أن يتدخل في المسرحية المروية بحرية"[١]. وعلى ذلك خرجت مسرحيته الأولى تحاول تلمس هذه الأفكار التي وضعها، وقد حققت جزءًا كبيرًا مما وضعه.

تدور المسرحية حول الحاكم (كورش) وسعيه إلى استمالة (هراري) للتعلق بابنته (هيرا)، بمساعدة مستشاره (فيدوس)، وذلك لتحقيق هدف واحد كان يشغل كل فكره، وهو الحصول على الاختراع الجديد الذي سيحقق له السيادة على النوع البشري برمته، وهذا الاختراع بحوزة الشاب (هراري) الذي قام باختراعه، وهو عبارة عن عقل آلي، ولم يكترث هذا الحاكم في سبيل هدفه هذا بالشاب (داريو) المغرم بابنته والذي انتحر لفقده محبوبته؛ لكن المفارقة الصادمة كانت حينما أعلن (هراري) أمام الملأ بأن

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج١، ص٣٥٩.

-كان توفيق الحكيم قد كتب في ١٩٦٧ "بنك القلق" وأطلق عليها "مسـرواية" ومزج فيها بين الرواية والمسـرحية، من باب التجريب.

الآلة أصبحت تتحكم في كل شيء، لذا فهو لا يملك القدرة على منحها لأحد، وهنا تتفجر دلالات المسرحية المروية، متمثلةً في انتصار الآلة على الإنسان وتحكمها فيه:

"**إن العقل الذي احتشـــدت في تركيبه شـــتى العلوم في ذروة تطورها وارتقائها، امتلك وجودًا ذاتيًا في اللحظة التي أنجز فيها. وتمايز.. انفصـــل عن خالقه بلا مبالاة وقســـوة، ليمارس سيادة مستقلة.. لا تخضع لشيء، وتسير بنظام حازم ودقة مريعة**"(١).

- **عتبـة العنــوان:**

يحدد ونوس في بداية المسرحية المقصود بـ(ميدوزا)، قائلًا: "هي في الأساطير اليونانية إحدى الغيلان الغورغونات وكانت مرعبة، ونظرتها تحيل من تقع عليه حجرًا"(٢). وبتعريفه هذا يعترف ونوس من البداية بكل وضـوح بتوظيفه لهذه الأسـطورة في نصّـه المسـرحيّ، فتعريفه لها هو بمثابة صـك اعترافٍ رسـميّ لما يقصـده من العنوان، فالعنوان هو من "يهب النّص كينونته، بتسـميته وإخراجه من فضـاء الغُفل إلى فضـاء المعلوم، إذ النّص لا يكتسب الكينونة ولا يحوزها في العالم إلا بالعنونة، هذا الحدث الذي يجعل المكتوب قابلاً للتداول والحياة"(٣) والكاتب يضعه عن وعي كامل بأهميته.

إنّ العنوان هو العتبة الأولى التي يقف عندها القارئ محاولًا الولوج "إلى أعماق النّص لكشـف دلالاته واسـتكناه معناه وفك شـفراته ورموزه، ويمكّن القارئ من معرفة هوية ومضـمون النّص الذي يعنونه"(٤) من هنا كانت ميدوزا بكل فضـاء دلالاتها ورمزيتها الأسطورية حاضرة بقوة في متن النص، وعلى القارئ أن يكتشـفها في النص، أو يصـل إلى انعكاسـات هذه الدلالات وتوظيفها في مسـرحية

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج١، ص٣٨٠.

(٢) المصدر السابق، ج١، ص٣٥٩.

(٣) حسين، سيمياء العنوان: القوة والدّلالة (النمور في اليوم العاشر) لزكريا تامر نموذجًا، ص٣٥٠-٣٥١.

(٤) بخيت وآخرون، سيميائية العنوان في قصيدتي "شب كير" لأحمد شاملو و "ليل يفيض في الجسد" لمحمود درويش (دراسة مقارنة)، ص١٩.

ونوس، فتوظيف الأسطورة يحمل بالضرورة معاني ووظيفة دلالية ثرية، تكشف عن طبيعة تجربته الإبداعية وعمق تأثرها بالأساطير الإغريقية.

- **توظيف الجوقة:**

لم يصرحْ الكاتب في المسرحية بالجوقة، ويحملها جزءًا علنيًا من الحوار المسرحي؛ لكن بعض العبارات في المسرحية تعدت حدود الملاحظات العادية للمسرح، وحضرت في شكل عبارات عادةً ما تخرج على لسان الجوقة المصاحبة للعرض المسرحي، وذلك على غرار قوله:

"**وخيم وجوم، وذعر في العيون. وكانت الشمس تغرق في البعيد بعد أن صبغت الأفق بخثرات دمها المغموسة بالصديد...**" (١)

فالعبارة السابقة تتعدى كونها ملاحظة مسرحية تبرز طبيعة الحالة المسرحية، أو مزاج الشخصيات التي تفيد المخرج والممثلين عند أداء المسرحية على خشبة العرض، فهي تصف الحالة العامة المخيمة على الجو المسرحي، مهيأة له في لغة سردية شاعرية عامة لا تتحدد من خلال التمثيل، مما يبرز أنها يجب أن تقال على لسان الجوقة، وهذه وظيفة المخرج عند توزيع المشاهد، وتحويل المسرحية إلى صور مرئية تقدم على خشبة المسرح.

- **البطولة والبناء الفني:**

إنّ أول ملمح حكائي يبرز في المسرحية خلال النص ويحيلنا إلى تأثيرات المسرح الإغريقي؛ هو الأسماء التي يطلقها الكاتب على شخصياته المسرحية، فالمسرحية تُقدم إلى القارئ بمسميات غربية، تنطلق من الأساطير والمسرحيات الإغريقية القديمة، فليست (ميدوزا) وحدها مستوردة من الفكر الإغريقي القديم؛ بل غالبية أسماء شخصيات المسرحية: ابنة الحاكم الجميلة (هيرا)، والمستشار (فيدوس).

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج١، ص٣٧٨.

لقد ظهرت شخصية (ميدوزا) الأسطورية في عتبة العنوان فقط، ولم يتكرر ذكرها في النص المسرحي، وهي تشكل رمزية أخرى تنعكس في المسرحية المروّية غير ما جاءت به في هذه المسرحية، وهذه الرمزية تتكشف ملامحها مع نهاية النص، حينما يخرج (هيراري) ليعلن غلبة الآلة للإنسان، وانتصارها على المشاعر الإنسانية التي جعلت الحاكم يخرج نيران حقده، ولا يعبأ بأي شيء في مقابل الحصول على هذه الآلة التي سعى للحصول عليها لأنه ظنّ بأنها ستمكنه من تسيد العالم والسيطرة المطلقة على الحكم؛ لكنها حملت اللعنة له وللجميع وهذه اللعنة هي لعنة الأسطورة (ميدوزا). في هذه اللحظة تتجلى معالم الأسطورة ودلالات ارتباطها بالحكاية المسرحية التي نسجها ونوس واختار (ميدوزا) لتكون عتبة ولوج لها.

ثانيًا- حكايا جوقة التماثيل (١٩٦٥م):

إنَّ نص (جوقة التماثيل) أول عمل مسرحي طويل لسعد الله ونوس، أنجزه ما بين العامين ١٩٦٤-١٩٦٥م، وهو عبارة عن مسرحيتين، الأولى هي مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) وكتبها عام ١٩٦٤م، والثانية مسرحية (الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا) وقد أنجز كتابتها في العام اللاحق ١٩٦٥م. وقد أشار ونوس إلى ترابط المسرحيتين وأنهما عبارة عن جزأين في أول كتابته للمسرحية الثانية حينما قال: "**يرتفع الستار عن جزء من ساحة، هي تلك التي دارت فيها أحداث الحكاية السابقة -مأساة بائع الدبس الفقير- ومع هذا طرأت تغييرات ملحوظة...**"[(١)]. وكذلك بتوظيفه للتماثيل في المسرحيتين والتماثيل "هم شهود على انتهاك مدينة ما"[(٢)]. وتكراره لعبارة (نحن الناس الذين كانوا والذين ليسوا الآن) كثيرًا في نصي المسرحيتين رسم بينهما خطًا ممتدًا من الدلالات الحافلة بالرمزية، فضلًا عن معالجة كل مسرحية لتجربة إنسانية تعبر عن همٍ فردي ومأساة شخصية بأسماء متقاربة بين (خضور) و(خضرة).

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج١، ص٢٥٩.

(٢) إسماعيل، سعدالله ونوس ورحلة الالتزام والوضوح، ص٣٠.

الجزء الأول: مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) ١٩٦٤م.

تتناول مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) من عنوانها مأساةً بكل معنىً الكلمة تتعلق برجل فقير يدعى (خضور) اعتاد على أن يدور في المدينة مرارًا وتكرارًا ليبيع طعام الفقراء (الدبس)، شخص أعمته همومه عن رؤية أي شيء في الحياة أو مما يدور حوله خارج حدود عائلته وتوفير لقمة العيش لهم، ترتسم شخصيته ليظهر بسذاجة مفرطة أدت به إلى الوقوع في شرك المخبر أو رجل الشرطة أو مهما كانت تسميته أو مسماه (حسن) أو (حسين) أو (محسن) تتغير الأسماء فقط وتبقى الحقيقة المزيفة متسترة خلف هذه الأقنعة، فيما يظل (خضور) بشخصيته الضعيفة المستسلمة، يلدغ من الجحر مرارًا ولا يتعلم من أخطائه أبدًا ليكتب بنفسه المأساة.

إنَّ (خضور) لا يتعلم مما يحصل معه، يظل خانعًا لذلك الرجل الخبيث الذي يترصد له من دون أن يؤذيه بشيء، وحتى من غير أن يفكر في ماهية هذا الشخص، ويمثل هذا الرجل الخبيث الوجه المستبد للسلطة "فيفضح ممارساتها القمعية، ضد أفراد من الطبقة المسحوقة، البائسة، الفقيرة، التي لا تملك قوت يومها والتي تبحث وراء اللقمة، ولا تتدخل في أمور السياسة، وهو يدينها بهذا الموقف السلبي الذي تتخذه، والذي يجر عليها أوخم العواقب، ويتيح للسلطة أن تزيد من حدة قمعها"[١] فـ(خضور) ليس بريئًا مما يحدث معه، فهو من أوصل نفسه لهذه المأساة، بتخليه عن واقعه، وعدم ارتباطه بمجتمعه وبما يحدث حوله، مشغولًا غير مبال، فسيبقى عرضة لعسف السلطة، لأنّه بتخليه عن دوره، بوعي ومسؤولية فهو يسمح للسلطة أن تطغى[٢] وليس لمرةٍ واحدة، ومن دون أن يتعلم.

لا يقف ونوس موقفَ المتعاطف مع شخصية (خضور) فهو يقدمها بنقدٍ لاذع، ويحملها جزءًا من الجريمة، يُبرز قمع السلطة ووسائلها المتعددة والقهرية؛ لكنه في الوقت نفسه يُدين الفرد الذي يرضخ ويقبل بمثل هذا القمع، ويقف مدهوشًا أمام ما يتعرض له، لا تعلمه التجارب حتى كيف يواجه

---

(١) محبك، التأليف المسرحي في سورية والواقع السياسي ١٩٤٥-١٩٦٧، ص١١٢-١١٣. ويُنظر: صالح، مسرح سعدالله ونوس، ص٣٢٣.

(٢) يُنظر: محبك، التأليف المسرحي في سورية والواقع السياسي ١٩٤٥-١٩٦٧، ص١١٣.

أو يرفض، فيفضـــل البقاء صـــامتًا، أو يتهرب من الواقع أكثر وأكثر، وهنا يؤكد ونوس أنَّ هذا لا يعفيه، وأنَّه بذلك لن يمنع المأســـاة؛ بل على العكس تمامًا، فالتهرب والوقوف على الحياد من غير رفض أو قبول سـيوقعه في الشـرك أكثر، لذا لا مناص له إلا المواجهة، والوقوف موقفًا حاسـمًا من قضاياه وهمومه ومشاكله وما يجري في واقعه.

إنَّ المسـرحية في جوهرها تقوم على فكرة أسـاسـية "هي ((أنَّ طبيعة المؤسـسـة الأمنية طبيعة جوهريـة)) لا تتغير رغم تغير الظروف والأحوال. ويبدو بناء الحدث المســـرحي موظفًا لخدمة هذه الفكرة"[1]. على الفرد أن يدرك دوره، لقد شـهدت المسـرحية تغيرًا وتبدلًا فيمن يتحكمون بالسـلطة لكنها لم تعرف تغيرًا في ممارسـاتهم، وفي نظرتهم للفرد والمجتمع وتعاملهم معهم، وهذا الإصـرار على هذه الصورة والمعالجة هو تأكيد من الكاتب على الفكرة التي يريد إيصـالها، التشديد على ضرورة أن يتخذ الفرد لنفسه وجودًا فعليًا، أن يكون صاحب موقف وكلمة، أن يكون إيجابيًا مكترثًا؛ ليكتب لنفسه واقعًا صحيًا طبيعيًا، لا يسمح لغيره أن يكدر صفوه أو ينتزع منه أبسط حقوقه.

- **عتبـة العنــوان:**

بالحديث عن المصادر الغربية وتأثيرات المسرح الإغريقي لدى ونوس والتي يوظفها في مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير)، فالبداية من العنوان الذي يُشكل العتبة الرئيسة والاستهلال الأول فيها، تبرز الكلمة الأولى منه لتحيلنا بدلالاتها إلى الزمن البعيد حين تبرز الدراما الإغريقية في شكلها الأول والأسمى (المأساة). هنا ينوه رضا عطية إلى أن عنوان المسرحية "يكشف عن جنس الكتابة المسرحية والقالب الدرامي للنص وهو (المأساة)، كما يحدد بطلها وهو (بائع الدبس الفقير). ولما كانت المأساة –كما في المسرح الإغريقي القديم–تتناول عذابات البشر ومكابداتهم في انغماسهم في لجة صراع قوى الخير في مواجهة الشر، كذلك ألاعيب القدر ومواجهات البشر بوصفهم قوى أرضية مع الآلهة بوصفها

(١) صالح، مسرح سعدالله ونوس، ص٣٢٣.

قوى عليا سماوية، فيبدو أننا سنشهد صراعًا أو معاناة بين طرفين، ليكمن عمق المأساة وجوهرها في عدم عدالة هذا الصراع"[١].

التأثر الأول بالمسرح الإغريقي الذي يتضح من مسرحية ونوس يقرره العنوان الذي اختاره لهذه الحكاية، ثم تركيزه على طرفي الصراع مجسدًا إياه على شكل صراع يشبه صراع الإنسان القديم في المسرحين اليوناني والروماني حيث كان الإنسان يكابد مصارعًا قوى الآلهة التي كانت تشكل قمة الهرم السلطوي أو سدة الحكم، وفي عصر بائع الدبس الفقير كانت السلطة الحاكمة في البلاد مجسدة في شخصيات بشرية لكنها تقابل في بطشها وتسلطها وتعسفها تلك القوى القديمة؛ لتتشكل من خلالها المأساة الإنسانية في شكلها الأكثر شدة وقساوة، ومن هنا جاء تكرار لفظة (الأوصياء) لوصفهم، وهي لفظة تقترب من الدلالة التي تعطيها مفردة الآلهة وتتوازى معها.

ب- توظيف الجوقة:

في المسرحية تظهر التماثيل لتجسد دور الجوقة، والجوقة تعد جزءًا أساسيًا من أجزاء المسرحية الكوميدية على وجه الخصوص، إذ كانت تتدخل في العرض بالكلام والغناء والرقص بصورة أكبر وأكثر تنوعًا وجرأة عنه في المسرحيات التراجيدية[٢]، وقد أشار نيتشه في كتابه (مولد التراجيديا من روح الموسيقى). إلى أنَّ التراجيديا لم تكنْ في الأصل سوى جوقة ولا شيء غيرها، وإنَّها أصل الدراما الحقيقي. والأساس الذي نشأت عنه التراجيديا الإغريقية في أول عهدها[٣]. والجوقة "خاصة في الأزمنة المبكرة، كانت توظف لإعطاء بعد مرئي للممثل، وأنَّه لا يجب النظر إلى التراجيديا اليونانية باعتبارها تطورًا بسيطًا من دراما كورالية إلى دراما تمثيلية ولكن كوسائل مركبة من اكتشاف الإمكانات المتاحة بواسطة علاقات متباينة بين كل المؤدين في المقام الأول"[٤].

---

(١) عطية، مسرح سعدالله ونوس دراسة سيميولوجية، ص٥١-٥٢.

(٢) يُنظر: إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص١٠٢-١٠٣/ ص١٢٢-١٢٥.

(٣) يُنظر: المرجع السابق، ص٦٧. ويُنظر: نيتشه، مولد التراجيديا، ص٦٤-٦٥.

(٤) والتون، نظرة جديدة إلى التراجيديا المفهوم الإغريقي للمسرح، ص٢٧.

وفي مسـرحية ونوس (بائع الدبس الفقير) تتشـكل الجوقة في هيئة تماثيل قائمة على خشـبة المســـرح منذ البداية (ميدان عام في مدينة ما.. وفي الميدان تســـعة تماثيل مترامقة تمثل الجوقة)، تشـــغل هذه التماثيل حيزًا ثابتًا من المكان، وتتدخل منذ البداية للتعليق على الحدث بين الفينة والأخرى، والبداية تكون للجوقة لتشكل مدخلًا للقصة، تلقي بظلال عباراتها لتهيئ لما هو آتٍ في لغة رمزية مكثفة:

"**الجوقة: في ســاحة عامة تدور الحكايا. ســاحة تحددها أعمدة من الناس، الناس الذين كانوا والذين ليسوا الآن.**

لا تطلبوا التفاصيل الكثيرة.

فنحن مثلكم. الخوف يلجمنا، والريبة منهجنا.

يقال: ما ينفع الحذر عند القدر.

لكن من يتعلم الارتياب تشق عليه الصراحة.

حين كنا نغني في مآسي الإغريق،

كان القدر مختلفًا إلى حد بعيد.

كان أكثر منطقية وأقل تفاهة،

أما الآن.. آه.. يائسة مدن الأقدار التافهة!

لا تنتظروا تعقيباتنا العادلة.

لا تتوقعوا تدخلنا في مجريات الأحداث،

فما نحن بعد إلا تماثيل في الساحة.

نحن الناس الذين كانوا والذين ليسوا الآن"[1].

يشـير ونوس نفسـه على لسـان الجوقة إلى هذا التوظيف الذي اسـتمده من المسـرح الإغريقي القديم، مع اختلاف الزمن والدور، حينما تقول الجوقة (حين كنا نغني في مآسي الإغريق، كان القدر

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج١، ص٢٢٥.

مختلفًا إلى حد بعيد. كان أكثر منطقية وأقل تفاهة). ويستحضر ونوس هذه الأداة الأساسية في المسرح الإغريقي لاستثمار طاقاتها وإمكاناتها في التعليق والتدخل في الحدث، وإنارة الزوايا التي يريد إبرازها أكثر، أو ليشكل من خلالها جانبًا من رؤيته ويبين موقفه اتجاه ما يحصل في الحكاية.

وأوضح رضا عطية في دراسته السيميولوجية لمسرح سعدالله ونوس تأثر الأخير بالمسرح الإغريقي في توظيفه للجوقة، يقول تحت عنوان (الجوقة والاستهلال المسرحي) "يشيّد ونوس مبناه الدرامي لتلك المسرحية مُشابهًا للهيكل الدرامي للمسرحيات اليونانية التراجيدية القديمة، مع بعض الإضافات الحداثية، فتتكون تلك المسرحية الأحادية الفصل من أربعة مناظر، فيبدأ المنظر الأول من المسرحية عبر جوقة تقدم للحالة التي سيتم تناولها دراميًا"[1]. وقد أشرنا إلى ذلك سابقًا.

لقد شغلت الجوقة مساحة غير قليلة من المسرحية ولعبت دورها جيدًا فيها، فكانت تظهر بين الحين والآخر لتقوم "بتعديل موقفها مما يجري، وهي الجماعة الوحيدة في المسرحية التي يطرأ تغير إيجابي على موقفها. إنّ خضور يبقى على سلبيته حتى وهو يموت ميتته الشنيعة دوسًا بأقدام المسوخ. أما جوقة التماثيل التي تتهشم، في إشارة خوف أو تعاطف، فإنها تُنشد في نهاية المسرحية **((اندثر.. اندثر.. وتحطمت تماثيل أخرى.. وفي ضمير الساحة لا تزال حكايات لم ترو...**"[2]. هذا النشيد الذي حتى في مأساويته لم يتوقف أو ينطفئ صداه وبقيت تعبر عن موقفها مما يجري حولها، وما تشاهده بأم عينيها، وهي في الأصل تماثيل لا يفترض ولا ينتظر منها أي شيء، على العكس من خضور الذي كان مطالبًا بالتعبير والرفض وأخذ فرصًا عديدة لذلك وبقي على ثباته.

- **البطولة والبناء الفني:**

يعقد أحمد زياد محبك مقارنة بين شخصية (أوديب) بطل مسرحية (أوديب الملك) الشهيرة لسوفوكليس من المسرح اليوناني القديم، وشخصية (خضور) بطل مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير)

(١) عطية، مسرح سعدالله ونوس دراسة سيميولوجية، ص٥٢-٥٣.

(٢) صالح، مسرح سعدالله ونوس، ص٣٢٣-٣٢٤.

لونوس، فيرى أنّ كلًا منهما يمثل مأساة خاصة فيه، أوديب يمثل جانب القوة والذكاء والإدارة الناجحة بينما خضور مجرد رجل فقير وبسيط [١]، ويقف حسين العمري عند هذه المقارنة فيرى بأن محبك لم يسلط الضوء إلا على هذه النقطة فقط، فيما يرى العمري أنَّه من وجهة أخرى نجد خضور يُقابل أوديب الذي خرج من كورنثوس إلى ثيبة باحثًا عن الحقيقة، وهناك تحل الفاجعة، فيحدث أن يقتل أباه ويتزوج أمه من دون معرفة مسبقة بأنها أمه. ويصبح الملك، ثم يخرج منها مدحورًا مذمومًا فهذه الصورة تقترب من صورة خضور الذي خرج من بيته باحثًا عن لقمة عيشه وسرعان ما وقع في شباك المخبرين ويجد المصير الذي لا يرضاه أحد[٢]. ويعقد العمري جدول مقارنة بينهما على النحو التالي:

خضور بائع الدبس	أوديب
-عجوز ضعيف متواضع متردد خرج من بيته	-شـــاب قوي ومتكبر وشـــجاع خرج من المدينة التي ربي فيها.
-البحث عن الرزق.	-البحث عن الحقيقة.
-القدر يقوده إلى المخبر والسجن.	-القدر يقوده إلى ثيبة.
-يبوح بما في نفسه.	-يحل اللغز.
-لا يفعل شيئًا.	-يقتل الملك.
-يحرم من زوجته.	-يتزوج الملكة.
-يقتل ولده إبراهيم.	-يرزق أولادًا.
-يكتشف ذاته ابن مدينته.	-يكتشف ذاته ابن زوجته.
-يُداس بالأقدام ويُسحق.	-يفقأ عينيه وينفي نفسه.

بناءً على ما سـبق نقبل كلام العمري الذي يقول إن وجه الشـبه بين المسـرحيتين قائم على التشابه ما بين القوى التي تحكم الحكايتين، فـــ"الآلهة تقابل المخبرين لدى الكاتب فهما السلطة في

(١) يُنظر: محبك، سعدالله ونوس، ص٣٨١.

(٢) يُنظر: العمري، إشكالية التناص "مسرحيات سعدالله ونوس أنموذجًا"، ص٧٨.

نهاية الأمر، وهاجس ونوس السلطة. وإنصاف المظلومين، وبثّ الوعي لدى العامة للحصول على حقوقهم"[1]. وهكذا تلاقت رؤية ونوس نفسه مع الهدف السامي الذي سعى إليه أوديب في بحثه عن الحقيقة، وهي الحقيقة التي يبحث عنها ونوس من خلال شخصية (خضور). حقيقة الوجود، وطبيعة الواقع المعاش ودور الإنسان ضمن المنظومة الاجتماعية التي يعيش فيها.

لكن حقيقة الأمر أن أوديب عندما خرج من (كورنثوس) لم يخرج كي يبحث عن الحقيقة كما قال العمري؛ بل كان يهرب من قدره، من لعنته التي أُخبر عنها وتقضي بقتله لأبيه وزواجه من أمه، فشتان بين سبب خروج كل منهما، لقد خرج خضور يبحث عن احتياجات عائلته البسيطة، وهو يخرج لهذا السبب كل يوم منذ زمن، خضور لم يملك ملكًا ضائعًا، ولم ينتظر من أحد أن يتوّجه على عرش أي مدينة، أما خروج أوديب فقد كان من أجل الهرب من اللعنة، التي كان لا مفر منها مهما حاول.

الجزء الثاني: مسرحية (الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا) ١٩٦٥م.

مسرحية (الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا) هي الجزء الثاني من عمل ونوس المسرحي الطويل الأول (جوقة التماثيل)، وأشرنا في بداية الحديث عن المسرحية الأولى (مأساة بائع الدبس الفقير) بتنويه ونوس إلى أنّ العمل من جزأين في أول المسرحية الثانية، كما أشرنا إلى الأمور المشتركة التي تجمع ما بين النصين معًا وتؤكد توحدهما، من ناحية مكان حدوث كل منهما، الساحة المشتركة، وتردد التماثيل التي تمثل الجوقة، وأيضًا من ناحية معالجتهما لقضية مأساة فردية، فإنّ كانت الأولى تحكي تجربة بائع الدبس الفقير (خضور)، فهذه المسرحية تعالج قضية معاناة أخرى للفتاة الجميلة البسيطة (خضرة)، هذا فضلًا عن أن مسرحية "أوديب" تكونت من ثلاثة أجزاء، ومسرحية ونوس أيضًا جاءت في أجزاء على غرار سابقتها.

المخبر في المسرحية الأولى الذي كان السبب الرئيس في معاناة (خضور) تطور في الجزء الثاني من المسرحية ليصبح هو الحاكم الآن، وهو السبب الرئيس هنا في المأساة، فلعنته تتنقل لتلاحق

(١) المرجع السابق، ص٧٧.

بطلة المسرحية (خضرة) نموذج بسيط فقير آخر من الواقع، يصطدم بنماذج تبرز السلطة القمعية التي تنال من الضعفاء وتسحقهم بكل عنف وقسوة، هذا الحاكم يغتصب (خضرة) ويحكم عليها بالموت وهي على قيد الحياة، بعد أن كان أوقع في المسرحية السابقة بـ(خضور) وأودى به إلى الموت، وشخصية المخبر (حسن) التي تتطابق في المسرحية –بمرور الأحداث وتكاثر جرائمها– مع شخصية الديكتاتور، يكون مصيرها مع نهاية المسرحية الموت بطريقة شنيعة هي الموت بالحكة[١] إذ أخذته نوبة من الهرش والحك فأخذ يتقلب ويهوي أرضًا من شدة الألم وكأن البراغيث وكل الحشرات قد تجمعت على جلده تنهشه بقوة.

والرسول المجهول الذي يشير إليه العنوان يتجسد في صبي صغير ينقل رسالة إلى هذا الحاكم جاء فيها: "**يقول لك سيدي التاريخ.. إنك لن تنجو، ولن يختلف مصيرك عن مصير الذين سبقوك**"[٢]. يغضب الحاكم ويقطع لسان الصبي؛ لكن صوت الصبي لا يموت ويظل صدى كلماته يتردد حتى نهاية المسرحية التي تشهد نهاية هذا (الحاكم/المخبر) الفاسد بأبشع طريقة يرسمها الكاتب:

"**... المدينة الملعونة. (يتمايل دائخًا) قديمة لعنتها.. ولم يصـــرخ.. لم يتأوه.. لم يبك.. نمل.. نمل.. نم.. (يسقط على الأرض.. يجأر.. يحشرج.. تطوف فقاعات الزبد المتنامية حول فمه، وشيئًا فشيئًا...). بعد قليل يتقدم الصبي من نقطة مظلمة في المؤخرة وعلى وجهة ابتسامة مغسولة...**" [٣]

يقول (الحاكم/المخبر) في لحظات موته مشيرًا إلى المدينة التي شهدت أحداث المسرحيتين (المدينة الملعونة/ قديمة لعنتها) وهذه العبارة تربط المسرحيتين أكثر بأسطورة أوديب، فالمدينة الملعونة منذ القدم هي ثيبة التي لعنت بإثم أوديب.

---

(١) يُنظر: صالح، مسرح سعدالله ونوس، ص٣٢٤–٣٢٥.

(٢) ونوس، الأعمال الكاملة، ج١، ص٢٨٤.

(٣) المصدر السابق، ج١، ص٢٨٨.

وكانت نهاية مسرحية (أوديب) بأجزائها الثلاثة أن يعمّ الخير على المدينة التي سيدفن فيها (أوديب). وكذلك فعل ونوس بـ(حكايا جوقة التماثيل) فجعل النهاية تحمل أملًا وبذور خير، حيث انتصر فيها لقوى الخير، فكان مصير (الحاكم/ المخبر) عادلًا ونال ما يستحقه، كما زرع ونوس الأمل لحياة أجمل من خلال (الرسول المجهول/ الصبي) الذي حمل رسالة خير وسلام تبشر بغدٍ يحتمل الأفضل: **(ترتفع أكوام تراب أخرى وبينما هي في الذروة، تستعيد الحياة، وينسدل الستار سريعًا)** [1].

- **عتبـة العنـــوان:**

كما بدأنا في المسرحية الأولى بالوقوف عند فضاء العنوان، نتلمس في عنوان هذه المسرحية الدلالات التي تُبرز تأثر الكاتب بالمسرح الإغريقي القديم، يستوقفنا سريعًا اسم (أنتيجونا) ليحيلنا إلى جذوره التاريخية والأدبية الضاربة في عمق الذاكرة الإنسانية "فأنتيجونا هي ابنة أوديب. حيث لاقت أشد العذاب على يد كريون بعد أن دفنت أخاها. لكن المصيبة الكبرى التي لا تحتمل معرفة أوديب بزواجه من أمه وقتله أباه بعد أن يفقأ عينيه. ويهيم في البراري"[2]. وأنتيجون عنوان أحد الأجزاء الثلاثة من مسرحيات سوفوكليس التي تستكمل قصة أوديب وسميت بهذا الاسم تكريمًا لأنتيجونا الابنة الوفية لأوديب التي لم تتركه في مأساته، وكانت له العين التي يرى فيها بعد أن فقأ عينيه لتنتهي لعنة ثيبة بعد تكشّف الحقائق.

تستدعي مسرحية (الرسول المجهول) أيضًا أوجه شبه مع مسرحية (في انتظار جودو) لصموئيل بيكيت، حيث يظل كل من على خشبة المسرح والمشاهدين ينتظرون حضور جودو، في النهاية يأتي رسول من جودو، وهو صبي صغير كما في مسرحية (الرسول المجهول)، وأيضًا تكون الرسالة التي يحملها قصيرة لكنها مؤثرة، كما أنه يفهم في النهاية بأن (جودو) شيء معنوي كذلك.

---

(١) الأعمال الكاملة، ج١، ص٢٨٨.

(٢) العمري، إشكالية التناص "مسرحيات سعدالله ونوس أنموذجًا"، ص٨٠.

والكاتب حينما حدد اسم (أنتيجونا) في العنوان فلأنه قصد توسيع دائرة الفضاء الدلالي للمسرحية في إطار معطيات هذا الاسم، والأصول التاريخية الممتدة له، مما يوحي بأن هذا الاسم سيشتغل على فضاء المعنى في رحاب متن المسرحية التي بين أيدينا ومعطياتها.

وتوظيف كلمة (مأتم) في العنوان أيضًا لها دلالاتها وانبعاثاها في المسرحية، فـ(مأتم) التي تعني الوفاة، هي إشارة إلى وفاة (أنتيجونا) الشجاعة التي ترفض قرار الملك كريون، وتدفن أخاها، و(مأتم) تدلل على حزن عميق تستحقه (أنتيجونا) الشجاعة التي لن يحمل موتها ألمًا أو حزنًا عاديًا؛ بل تستحق أن يتحول الحزن على رحيلها إلى مأتم من حيث اتساع الحزن وامتداده زمنيًا.

- **توظيف الجــوقة:**

كما استهل ونوس مسرحية (بائع الدبس الفقير) بالجوقة، بدأ هذه المسرحية أيضًا بالجوقة التي مثلت تهيئة للجو العام للحكاية متأثرًا بالمسرح الإغريقي في ذلك، ويصرّح ونوس في هذه المسرحية، علانية، بالتماثيل، فيصدّر جزءًا من كلام الجوقة على لسان التماثيل التي يشير لها عددًا، فتقتصر على ثلاثة تماثيل فقط، بعد أن كانت تسعة في بداية الجزء الأول من المسرحية، وكان ونوس أشار في الملاحظات المسرحية التي تأتي –عادة– في مستهل المسرحية إلى مصير التماثيل الأخرى التي شهدت أحداث مسرحيته الأولى تهشّم بعضها وكيف أصبحت حجارة متراكمة على أرض المسرحية، يقول في الملاحظات:

(فالأرض أكثر تلطخًا وجهامة. وفي المقدمة بركة آسنة من بقايا دم يمازج الوحل. وهنا.. وهناك، تتبعثر أكوام من حجارة وتراب) [1].

وفي الملاحظة السابقة تنويه إلى التماثيل التي تحطمت في الجزء الأول وتناثرت على الأرض، وكأن هذه المسرحية في جزئها الثاني جاءت لتشغل ركام ساحة المسرحية الأولى وتبدأ من حيث انتهت

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج١، ص٢٥٩.

سابقتها، لذا ظهرت الجوقة بما تبقى من تماثيل، وللتأكيد على ذلك، جاء الكلام على ألسنة التماثيل كلٍ على حدة، فتوزع ما بين الجوقة وهذه التماثيل:

"**الجوقة: الريح الرمادية ترشّ التوابل في العيون الذابلة والوجوه الرمادية. (لحظة صمت).**

التمثال الأول: كانت السماء رمادية.

التمثال الثاني: والأرض رمادية.

التمثال الثالث: والشمس رمادية.

الجوقة معًا: وكانت الغربان تهزج في الفضاء.

وعلى الأرض تناثرت جثث إخوة.. كانوا يتبادلون في الطفولة البسمات والدعابات.

التمثال الأول: فسد الدم. جمد الدم.

في القعر ماتت صلات.

التمثال الثاني: وكانت الغربان تهزج في الفضاء.

التمثال الثالث: وعلى الأرض راحت تجول مذعورة كشراع أسود.

الجوقة معًا: (الصوت متفجع) أنتيجونا.. أنتيجونا"[1].

في قول الجوقة: ((**في القعر ماتت صـــلات**)) هنا إشـــارة إلى قتال ابنيْ أوديب: قتال الإخوة. وهذه دلالة تحيل إلى مســـرحية أوديب إلى جانب ما تحمله عبارة (على الأرض تجول مذعورة) من دلالات وإشارات تستحضر نهاية أوديب المأساوية بعد أن فقأ عينيه ونفى نفسه في الصحراء بعيدًا، مع تكرار اسم (أنتيجونا) بصوتها المفجوع الذي يحمل دلالة الحكاية الإغريقية الشهيرة.

يخرج الكلام على ألسنة التماثيل متفرقًا في هذه المسرحية، في رمزية للتفرق والشرخ الذي أصاب التماثيل التي كانت مجتمعة تحت مسمى واحدًا هو (الجوقة) وتنطق بلسانٍ واحدٍ مجتمعةً في تناغم مع بعضها بعضًا ضمن هذه الفرقة المتماسكة إلى أنْ أصابتها المأساة، وتهشم بعضها نتيجة هول ما رأت وسمعت في المسرحية الأولى، وكأن الظلم أصابها حتى هي، أي الحجارة لم تسلم من المأساة،

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج١، ص٢٥٩-٢٦٠.

وتصمد ثلاثة تماثيل فقط لتشهد في هذه المسرحية مأساةً جديدة، وفي الوقت نفسه تدخل التماثيل الباقية وهي مخضبة بالحزن والمشاهد القاسية التي شاهدتها بأم عينيها في المسرحية الأولى، ما جعل الجوقة تبدأ هذه المسرحية بصورة أكثر سوداوية فقد استفاد ونوس من توظيف الأسطورة في مسرحيته، حيث جعل من أنتيجونا بعدًا واضحًا فيها، ما جعل المسرحية تنطلق بأجواء كئيبة، من جمود التماثيل الأربعة، والجو الموحش المبطن بالحزن والرعب؛ لتنطلق الجوقة بعدها معلنةً بقوة عن ذلك الجو الحزين [١]. هذا الجو بات يستمد عمقه من أكثر من ركيزة ومأساة، فيمتد في التاريخ والأمم السالفة حتى مأساة أوديب ويمتد على مساحة المسرحية السابقة التي مثّلت مأساة صارخة في حق الفرد والإنسانية.

وكما في مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) يستمر دور الجوقة على امتداد المسرحية، فتعمل كخلفية معززة للنص، ومشـــددة على الجو المأســـاوي الذي يســـيطر عليها، فهذه الجوقة ومن خلال حوارها وتدخلها في الأحداث والتعليق عليها تكشف بشدة عن مأساة الفتاة التي يرمز الكاتب لها من خلال أسطورة أنتيجونا [٢]. في تعبير عن حجم المعاناة والمأساة التي تتعرض إليها هي الأخرى، مع الفارق الزمني الطويل بين القصتين.

- **البطولة والبناء الفني:**

تروي المسرحية حكاية (خضرة) من خلال الأبعاد التي تضفيها مأساة أنتيجونا، فخضرة الفتاة الطيبة البسيطة سارت خلف أحلامها تنتظر الفارس القادم؛ لكن (الحاكم/ المخبر) كان الكائن الذي افترس الجمال مرة تلو مرة، ولم يسمح للخير بأن يستمر وينتشر وينعم بالسلام، جاء ليحطم الأحلام، ويســـحق أمنيات خضـــرة ويرديها إلى الهاوية؛ ليترك تلك الفتاة تعاني مرارًا وتكرارًا على يديه، حتى تصاب بالجنون، تستغيث للنجاة، وانتهاء المأساة والألم.

---

(١) يُنظر: العمري، إشكالية التناص "مسرحيات سعدالله ونوس أنموذجًا"، ص٨٠.

(٢) يُنظر: المرجع السابق، ص٨١-٨٢.

في قصة (أوديب الملك) بعد تجلي الحقيقة، تنتحر (جوكاست). وهي والدة أنتيجونا ابنة أوديب، وفي الوقت نفسه والدته هو أيضًا، ثم تتوالى المصائب على الأسرة فيقتتل الشقيقان بولينس وإيثيوكلين على السلطة، وتنتهي المعركة بينهما بموتهما، ويعاقب الملك كريون بولنيس بتركه في العراء ومنع دفنه، وهذا ما لم يرق للشقيقة الحنون أنتيجونا التي تمثل رمز الحنان والحب والوصال فهي تودع أخوتها على الرغم من اقتتالهما، وترى من الواجب دفنهما وإقامة الطقوس اللازمة لهما على العكس من كريون، وهذا ما جعل كريون يشعر بتحديه فيأمر بإلقاء القبض عليها وسجنها حتى الموت بالرغم من وقوف أهل ثيبة جميعهم معها، وتستمر بذور الخير من أنتيجونا وكل من ساندها أمثال هيمون ابن كريون الذي حاول الضغط على والده بكل قواه ليخرجها من السجن ويتم مسامحتها، وحينما لم ينجح في ذلك وضع حدًا لحياته.

القصة الأسطورية السابقة حول أنتيجونا يستدعيها ونوس في مسرحيته (الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا) ولا يتوقف عند حدود لعنة والدها (أوديب)، فخضرة هي الأخرى تقف صلبة في وجه (الحاكم/المخبر) كما وقفت أنتيجونا بكل شراسة وبسالة في وجه (الملك/كريون)، كما يشير حسين العمري إلى أن وجه الشبه بين أنتيجونا وخضرة يمتد إلى أبعد من ذلك ويعقد ما بين المسرحيتين مقارنة لتأكيد هذا التقارب بينهما، ضمن ذلك يرى –غير ما أشرنا إليه– بأن أنتيجونا تمسكت بالأعراف كما تمسكت خضرة بالأعراف والتقاليد، والكاهن تدخل لإنقاذ أنتيجونا من بطش كريون بينما تدخل الصبي الصغير وهو الرسول المجهول لإنقاذ خضرة من الحاكم المغتصب، كما يرى بأن نهاية كريون متشابهة مع نهاية الحاكم، فالأول فجع بمآسي عائلته والثاني مات موتًا شنيعًا، فكتبت خاتمة المسرحية نهاية كل منهما وماتت أنتيجونا لإصرارها على موقفها فيما تخلصت خضرة من الظلم.

لقد تأثر ونوس بالمسرح الإغريقي في بدايات كتابته المسرحية بشكل واضح من خلال مسرحيات (ميدوزا تحدق في السماء) و(مأساة بائع الدبس الفقير) وفي (الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا)، ويظهر ذلك بشكل جليّ منذ اللحظة الأولى لقراءة عناوين المسرحيات الثلاثة، بتوظيفه للأسطورة (ميدوزا) أو كلمة (مأساة) أو الشخصية الشهيرة في المسرح الإغريقي (أنتجونا) وهي ابنة أوديب.

وقد استفاد ونوس في مسرحياته الثلاثة من هذه المصادر الإغريقية، وقد كانت لكل منها دلالاتها وموحياتها، وقيمتها في النصوص الثلاثة، ما أثرى النصوص المسرحية وكثّف من الدلالات والقيم والأفكار التي جاءت فيها.

وقد وظف ونوس كل منها بشكل نقدي مأساوي، فكانت المصادر الإغريقية الثلاثة تحمل دلالات سلبية وقمة في الحزن، وجاءت لتعبر عن هذه المشاعر والدلالات.

لكن على صعيد التأثر الفني بالمصادر الإغريقية، فقد كان التأثير والتوظيف والمعالجة الدرامية لونوس لهذه المصادر محدود نوعًا ما، فاستخدمها في شكلها المعهود وحدودها الفنية والدلالية المباشرة، فيما يشبه التناص الأدبي من الأدب الإغريقي وهذا أمر تطور عند ونوس في المراحل والمسرحيات المقبلة كما سنرى في الفصول المقبلة، لاسيما بعد نكسة حزيران ١٩٦٨م.

الفصل الثالث:

بين مسرحية (رجل برجل) للكاتب الألماني بريخت ومسرحية

(الملك هو الملك) لونوس

خطّ سعدالله ونوس لمسرحه سياقًا خاصًا به، رسمه من خلال قراءاته الواسعة، وتأملاته العميقة في الواقع العربي المعيش، ونظرته للمستقبل، وبنى رؤاه وفقًا لهذا المجتمع وطبيعته بعد أنْ خلّف الواقع السياسي العربي آثارًا عميقة في الحياة العربية، وبات الأدب مجهرًا يرصد مشكلات الواقع الكبرى، فأصبح المسرح ينشغل بالتعبير عن رؤية الأديب المسرحي، وموقفه من هذا الواقع الذي تفرضه طبيعة الأحداث السياسية والاجتماعية المرتبطة بالإنسان العربي، ضمن رؤية شمولية واعية لجوهر الأحداث وظروفها الموضوعية ضمن حركة التاريخ(١).

وضمن هذا السياق خرج ونوس برؤيته التي تنادي بالتغيير فتحول المسرح –عنده– إلى أداة للتسييس معتمدًا في ذلك على منهج بريخت في نظريته الملحمية، ومرتكزًا على إيمانه بما نظر إليه بريخت ورؤيته للمسرح، لاسيما في مسألة التغيير، لقد أدرك ونوس من خلال بريخت بأنَّه لمعالجة قضية ما يجب تقديمها بشكل يثير في المتلقي أسئلةً عمّا يحدث في مجتمعه، وفي علاقاته الاقتصادية والسياسية والطبقية؛ ليقف عند حدود نفسه متسائلًا كيف أنَّه كمشاهد وصل إلى حالةٍ من عدم القدرة على الفعل أو فعل شيء ضد رغبته؟ أدرك ونوس أنَّ عليه أنْ يثير الأسئلة لدى المتلقي، الأسئلة التي توقظُ فيه تأمل الذاتي والعام معًا، وتُحفزُه على ممارسة تفكيره النقديّ في حياته اليومية، ما يضعُه في موقف يمكّنُه القيام بعمل سياسيّ في محاولة منه للتغلب على شرور هذا المجتمع، والعمل على تغييره نحو الأفضل(٢). انتمى ونوس لهذه الأفكار بشكل كبير نتيجة الوضع المأساوي العربي الواقع في مستنقع من السلبيات التي تمنع حتى محاولة التغيير، خرج بجرأة في زمنٍ كان فيه الصمت اللغة الشائعة؛ لينبّش في غياهبِ فكرِ المواطن العربي ويستحثّ كل ما بداخله لواقع أجمل.

وهذا التأثير من بريخت والذي خصص بداية الدراسة له، لم يكنْ مطلقًا كما تبين، أي لم يقدمْ ونوس فكر بريخت كله جاهزًا كما هو للحالة العربية، فقد كان مدركًا للاختلافات الكبيرة بين مجتمع بريخت الألماني والمجتمعات العربية، من نواحٍ كثيرة، فكريًا وثقافيًا واقتصاديًا واجتماعيًا وسياسيًا،

---

(١) يُنظر: اسلن، تشريح الدراما، ص١٣٠.

(٢) يُنظر: شيتور، الاتجاه السياسي في المسرح العربي مسرحية "الملك هو الملك" سعدالله ونوس، ص٧٤.

ويعي –ونوس– تمامًا تلك التفاوتات بينهما، وطريقة تقبل كل مجتمع لما يُقدَّم له، في تلك الفترة التي احتاج فيها كل منهما للخروج عن صمته والتجذيف عكس التيار الدارج.

يقول سعدالله ونوس نفسه مؤكدًا هذه الوجهة المختلفة بينهما، إنَّه "من الصعب جدًا، رغم حماستي لمقولات بريشت، تقديم معظم مسرحياته كما هي –دون إعداد جديد– في بيئة محلية كبيئة دمشق مثلًا، ذلك أنَّ بريشت في معركته ضد المسرح البرجوازي المتيّبس في أوروبا، قد استخدم بعض التقنيات وبنية في الكتابة هي بمثابة إشارات أسلوبية، لدى المتفرج الغربي قابلياته الخاصة ورصيده المسرحي الذي يسمح له باستقبالها وفهمها، في حين أنَّ الأمر عندنا ليس كذلك. فنحن جمهور طازج ليست لديه –وهذا امتياز– تقاليد مسرحية ثقيلة تكبّله، وتفرض عليه استجابة سلبية، هي التي ثار بريشت ضدها"[1]. أي أنّ كلًا منهما –بريخت وونوس– نظر إلى مجتمعه من جميع الجوانب قبل أنْ يُقدم على إعداد نصّه المسرحيّ الذي يفترض أنَّه يُقدّم جديدًا قد لا يجد آذانًا تُصغي، أو عقولًا تتفكر. لقد اهتما بذوق المجتمع وسياقه التاريخي الراهن، وتبعًا لذلك –وإنْ تشابهت الكثير من التقانات عند كل منهما لكنّ المعالجة والطريقة التي طرحت فيها الأفكار كلها هادفة إلى التغيير نحو الأفضل– فإنه من الحتميّ أنْ تختلف المعالجة وطريقة التقديم؛ وفقًا لكل مجتمع ومساره الفكري والحضاري وطبيعة القيود المفروضة عليه.

في هذا الفصل من الدراسة تقف الباحثة عند مقاربة بين مسرحية بريخت (رجل برجل) أو (الرجل هو الرجل) ومسرحية ونوس (الملك هو الملك) مقارنةً بين النصين، من خلال طرح فكرة كل مسرحية، وطريقة تقديمها ومعالجتها مسرحيًا على الورق، والوقوف عند البناء الفني؛ شكله ومكوناته وحبكته حتى نهايته، والكشف عن نقاط التلاقي الحقيقية بين النصين ونقاط الاختلاف والمغايرة، وقد وجدت هذه المقارنة صداها في النقد الأدبي منذ فترة طويلة؛ حينما خرج الدكتور أحمد الحمو بمقالة في مجلة (الموقف الأدبي) السورية، في السبعينيات من القرن الماضي، بعنوان (الملك هو الملك أو الرجل هو الرجل بين سعدالله ونوس وبرتولد بريخت) مؤكدًا وجود تطابقٍ شديدٍ بين المسرحيتين، وخرج ونوس

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٣، ص٩٦–٩٧.

نفسه ليرد على هذا المقال معتبرًا أنَّ ما قدمه الحمو "يرتب هذه المطابقات بصورة قسرية تصل إلى حدّ الاستخفاف بالقارئ والمسرحيتين معًا"[1]. وناقش في رده هذا الحدود الفارقة –بحسب رأيه– بين المسرحتين، بالنقد والتحليل.

بدايةً تقر الباحثة بأنَّ وجهتها من التحليل لا تبغي منها إثبات هذا التطابق الذي أشـــار إليه الحمو أو النفي المطلق لذلك كما جاء في ردّ ونوس، فوجهةُ النقد المقارن الذي تسـلكه الدراســة لا تعتمد أيًا من الوجهتين، وأيًا منهما لا يُنقص النص المســرحي أو يقلل من قيمته؛ بل على العكس تمامًا، قد يكون التطابق الذي أشار إليه الحمو ودحضه ونوس هو ما يفيد النص المسرحي الونوسي ويُعلي من قيمته؛ لكن في حدودٍ وتوجهاتٍ نقدية تضْـمن جودة النسـخة العربية، من خلال المعالجة المميزة وطريقة التقديم التي تكتب لها النجاح في بيئتها العربية.

إنَّ هذا الفصـل من الدراسـة ينطلق في المقارنة ما بين المسـرحيتين، وفق رؤية تتجهُ ناحية الكشـف عن وجوه التأثر والتأثير بين النصّـين، مع إبراز ما يمكن إبرازه من أفكار وقيم وتقانات معالجة وظّفت في كل نصّ منهما، في دراسـة جمالية نقدية لا محاولة للرد أو النفي أو الإثبات على أيٍ مما قيل حول التشـابه أو التطابق من عدمه بين المسـرحيتين، وسـيخصـص الجانب الأخير من الفصل للمقارنة ما بين المسرحيتين من هذه الوجهة.

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٣، ص١٣١.

❖ مسرحية برتولد بريخت (رجل برجل) أو (الرجل هو الرجل):

– عتبة العنوان:

تُرجمت مسرحية بريخت إلى اللغة العربية على يد الدكتور نبيل الحفار في العام ١٩٧٩م، تحت عنوان (رجل برجل) [١]، وهذه هي الترجمة التي اختارها الدكتور عبدالغفار مكاوي كما أبرز ونوس[٢]، كما جاءت هذه الترجمة في العديد من الدراسات ومنها في ترجمة الدكتور إبراهيم العريس لكتاب فردريك أوين (برتولد بريخت حياته، أعماله، عصره)[٣]، كما ترجمت المسرحية إلى (الإنسان هو الإنسان) كما في ترجمة نسيم مجلى لكتاب رونالد جراي (بريخت.. رجل المسرح) [٤]. وأيضًا في مقال خالد صفدي في مجلة (رؤى تربوية) حيث جاء المقال تحت اسم: (برتولد بريخت ((الإنسان هو الإنسان)))[٥]. وقد اعترض ونوس –وسنناقش ذلك في نهاية الفصل– الترجمة الثانية التي يعدها المنفذ الذي اتخذه (الحمو) وغيره لنقد مسرحيته (الملك هو الملك) إذ جاءتا بالصيغة التركيبية نفسها.

عمومًا، لا يهم الباحثة في هذا المقام البحث في هذا الخلاف الذي سيتم التنويه له في نهاية الفصل، المهم أنه سواء كان العنوان (رجل برجل) أو (الرجل هو الرجل) فالمقصود من العنوان يتمحور حول فكرة واحدة وإن كان العنوان الأول هو الأقرب إلى مقصد بريخت الذي يتضح من النص، فما تبرزه الدلالات التي تنثرها هذه الجملة التي ترتكن في اتساعها الدلالي على بنية التكرار التي تشكل غالبية العنوان، وهي تحيل إلى فكرة أن الرجل الأول بديل للثاني، فـ(رجل برجل) تعطي معنى أنَّ هناك رجل بديل عن رجل آخر، أو يحل محله، كأنها مقايضة أو عملية إحلال للثاني مكان

---

(١) يُنظر: بعلي، الترجمة الأدبية: الخطاب المهاجر ومخاطبة الآخر، ص٢٣١.

(٢) يُنظر: ونوس، الأعمال الكاملة، ج٣، هوامش ص١٣٢.

(٣) يُنظر: أوين، برتولد بريخت حياته، أعماله، عصره، ص٩٥–١٠٣.

(٤) يُنظر: جراي، بريخت.. رجل المسرح، ص٤٤.

(٥) صفدي، برتولد بريخت: ((الإنسان هو الإنسان))، ص٥٨.

الأول، فيما تعطي جملة (الرجل هو الرجل) أنَّ الثاني مشـابه للأول، لا خلاف بينهما أبدًا، مع عدم تحديد هذا الوجه الدقيق من التشابه بينهما، هل في كل شيء هل كلاهما سيّان؟

إنَّ عنوان (رجل برجل) هو المطابق لمضـمون المسـرحية التي تقوم على صـفقة بين (غالي غاي) والجنود الثلاثة. هذه الصـفقة يحلّ طبقًا لها رجلٌ مكان رجلٍ آخر ويتقمص دوره اسـمًا وزيًا، فيما يترك الباقي لـه، وفعلًا لم يتوقع الجنود أكثر من ذلك من (غالي غاي) فقط كان همهم الهرب من العقاب، ولم يهمهم أمره بعد ذلك؛ لكنه أثار دهشـتهم ودهشـة الجميع وحلّق في هذه الشـخصـية بعيدًا عن كل التوقعات وعن حدود الصفقة التي تم الاتفاق عليها.

- **المعالجة الدرامية للفكرة:**

تدورُ الفكرة التي يطرحُها بريخت في مسـرحية (الرجل هو الرجل) حول سـؤال مفاده: هل الإنسـان قابل للاسـتبدال؟ أي هل يمكن للإنسـان أن يخلع جلده؛ تاريخه بكل ما يحمله من معتقدات وأفكار وعلاقات... وأخلاقه وطبعه وتصـرفاته، وحتى اسـمه وهويته، فيقبل أنْ يُقتل حيًا، ويبدأ حياةً جديدةً من خلال تقمص دور جديد، شخصية مختلفة، باسم وهوية جديدة، لإنسان غيره موجود حقيقة على أرض الواقع لكنَّه مفقود؟!

هذا ما يُعالجه بريخت في مسـرحيته هذه، "منذ البداية تأتي كلمات الأغنية الافتتاحية لتصـفَ حالةً من عدم اليقين، ولتمهّد للفكرة التي تعالجها المسـرحيّة: التّمعن في تصـرّفات الإنسـان حين يقع تحت تأثير قوى معيّنة، وبيان أنَّ الإنسـان ما هو في حقيقة الأمر إلّا نتيجة لعوامل تحيط به. يمكن فعل كل شـيء بالإنسان"[1]، حيث توافق الشخصية الأساسية في المسرحية والتي تدعى (كالي كاي) على انتحال هوية أخرى، إنَّ نفي الإنسان كما يقولون يبدأ دائمًا بحيلة ما. والحيلة في هذه المسرحية تجسدت على يد الجنود الثلاثة الذين حاولوا التستر على أفعالهم والهرب من العقوبة التي ستلحق بهم من خلال إيجاد بديل للجندي الرابع المفقود.

---

(١) صفدي، برتولد بريخت: ((الإنسان هو الإنسان))، ص٥٨.

وينبه بريخت إلى هذه الفكرة الهزلية الســـاخرة التي تتجلى في المســـرحية بنقدٍ مرير لاذع منذ البداية، يقول في مفتتح السرد:

"... **فقط انتبهوا باهتمام لقصّــتنا، قصـــة غالي غاي، الشـــخص البســـيط، الزّوج المحب المخلص، الذي تحوّل، أو ربما تحوّل شكلًا، في نهاية الأمر، إلى مواطن، مناضل، جندي، باني إمبراطورية...**" [١].

إنَّ (غالي غاي) الحمَّال المُسالم يسوقُه القدر إلى مشرب (ليوكاد يا بغبيك) حيث يعقد صفقة مع ثلاثة جنود احتُجز رابعهم داخل معبد هندي كانوا قد أقدموا على ســـرقته، ولمّا أرادوا أنْ يبعدوا عنهم الشـبهات، أقنعوا الحمّال البسـيط بتقمص دور الجندي الرابع مقابل صـفقةٍ ماليةٍ مغرية، وعليه حلّ (غالي غاي) محل الجندي (جرايا جيب)، ارتدى الزي العسكري الإنجليزي، وانتحل هويته، وأكمل بذلك الطقم الخاص الذي كان يتشكل منه الجنود الأربعة، لينجوا جميعهم من العقاب [٢].

ثم تتسارع الأحداث تباعًا، "خطوة بخطوة يتحول مواطنٌ مسالمٌ إلى محاربٍ شرس، مسلحٍ حتى أسنانه، متعطشٌ للدم. المسرحية تقدّم عمليةَ غسيلِ مخٍ تمتْ عن طريق عدم تحديدٍ دقيقٍ للإحساس بالهوية الشـــخصـــية، مع اختلاف أنَّها تمتْ ليس عن طريق محققين مدربين، بل عن طريق عملاء الإمبريالية. وفي هذه الحالة فإنَّ المسرحية كلها استعراض هائلٌ هزليٌ لمهزلةٍ حزينة؛ كما يدل عنوانها الرجال هم الرجال، والرجل هو الرجل، وأي رجل يمكن أن يتحوَّل إلى رجلٍ آخر ويبقى رجلًا. بمجردِ أنْ ندركَ إمكانيات الإنســـان، يمكّن تحويلها في أي اتجاه"[٣]. هذه فكرة بريخت التي يُشـــكّلها في المسرحية مذّ استهلالها، وقبل حتى أنْ يتعرف القارئ على أيٍ من شخصيات المسرحية، هذه وجهة بريخت التي استمدّها من الهوة السحيقة للحياة المحيطة به التي تعجّ بالتناقضات.

---

(١) بريخت، مسرحية رجل برجل، ص١٢١.

(٢) يُنظر: بوشعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، ص٣١٠.

(٣) جراي، بريخت.. رجل المسرح، ص٥١.

وعلى لسان الحمّال البسيط ترد المفارقة التي تشكّل أزمة الإنسان الحقيقية التي يعالجها بريخت من خلال حبكته المسرحية، حينما يقول:

"إنَّه مجرد عمل معروف صغير، رجلٌ لرجل، بمعنى – لا يضرُّ أبدًا، إنني أشرب الويسكي كما لو كانت ماءً وأحدّثُ نفسي: لقد قدّمتُ لهؤلاء السّادة عرضًا جيدًا. أليس هذا ما يهمّ في هذا العالم؟ أن تُطلق بالونًا صغيرًا– "جاري جيب"– ليس أصعب من قول "مساء الخير"؛ وعندما ستكون الرَّجُل الذي يتمنّاه النّاس –سهلٌ جدًا!" (١).

بطريقةٍ ساذجة يُبرر (غالي غاي) لنفسه فعله المصيري، يعلّق ضعفه على شماعة (حُسن النية)، هذه النية الساذجة هي انعكاس للواقع كما يراه بريخت، في إشارة إلى السبب الحتميّ الذي يؤدي بالمجتمعات إلى التردي سياسيًا واقتصاديًا، إنَّه ضعف النماذج المجتمعية التي تقدمها الحياة، هي كثرة الأفعال التي يتم ارتكابها وتبريرها تحت ستار كلمات أخلاقية، وفي الحقيقة وعند التعمق في الأمر والنظر إليه جيدًا؛ تجد قمة السخافة الرضوخ إلى مثل تلك المبررات التي تتكاثر لتخلف مجتمعًا متخلفًا سياسيًا وفكريًا، فلا يتعجبُ أحدٌ من المنظومة السياسية وقصورها التي تنطوي – أساسًا– على قصور أكثر فحشًا يصنعه الإنسان بيديه حينما يتخلى عن هويته، صوته، وجوده، ويتخفى تحت مسميات لا تمسّه بصلة، ولا يعرف عن تاريخها شيئًا، ومقابل ماذا؟!

– البناء الفني:

تدور أحداث المسرحية في العام ١٩٢٥م، عندما خرج الحمّال (غالي غاي) من منزله، يومًا، وذهب إلى السوق ليبتاع سمكةً لتجهزها زوجته للغذاء، قبل أنْ يُصادفه الجنود الثلاثة، ويسمعوا حواره وجداله مع إحدى السيدات حول أُجرتِه مقابل حمل بضاعة لها، فقرروا على إثرها –حيث ظهرت لهم شخصيته الضعيفة التي لا ترد لأحد طلب أو لا تقول كلمة (لا)– أنْ يضمّوه إلى فرقتهم التي كانت مؤلفة من أربعة جنود قبل أنْ يفقدوا رابعهم في أحد المعابد الهندية حينما حاولوا السطو عليه، أصرّوا

(١) بريخت، مسرحية رجل برجل، ص١٢١.

على (غالي غاي) وتحايلوا بكل الطرق الممكنة وأغروه ماديًا ومعنويًا، ورسموا له صورًا براقة عن حياة الجنود وما سيعود عليه من هذه الصفقة؛ حتى وافق على ذلك، وخرج بعدها معهم ليمثل شخصية (جرايا جيب). ارتدى الزي العسكري ومارس حياة الجنود؛ بل وتعمق في الدور حتى آخره، ويصل إلى حدّ إنكار زوجته [١].

يُركز بريخت في المسرحية على تكرار "مقولة أساسية، وهي أنَّ الإنسان نسبيّ ومتغير. وهذه المقولة –كما هو واضح– هي بمثابة الاعتراض على تلك الآراء الشائعة التي تعتبر الإنسان جوهرًا مطلقًا ثابتًا غير قابل للتغير"[٢]. وفكرة التغيير أساس نظرية بريخت الملحمية و"بإمكان الإنسان أن يتغير، وهو يتغير في هذه المسرحية بمعنى سلبي للأسف؛ فغالي ليس مصنوعًا إلا من الشمع الرخو، بحيث يكون عرضةً لتأثير القوى الخارجية التي تفعل به ما تشاء"[٣] فيتحول ببساطة إلى شخصية ثانية بعد بضع مغريات وقليل من الإقناع.

إنَّ بريخت منذ البداية يرسم شخصية (غالي غاي) ليُبرز ملامحها الضعيفة، في الحوار الذي دار بينه وبين زوجته بدايةً، حول خروجه لشراء سمكة للغداء، أمر عادي لكنّه كان بمثابة قرار يحتاج منه إلى التفكير، ثم التشاور مع زوجته لتحديد حجم السمكة ونوعها، ما أبرز طبيعة هذه الشخصية البسيطة العادية، ثم الحوار الذي دار بينه وبين الأرملة (بيغبيك) التي تجادلت معه حول أجرته عن حمل سلتها من السوق إلى بيتها، فقايضته أخيرًا، بإعطائه خيارةً نظير عمله، فوافق من دون تردد، إلى حين اجتماعه بالجنود الثلاثة الذين تمكّنوا في النهاية من إقناعه بالانضمام إليهم بديلًا عن الجندي الرابع المفقود[٤] وتنكر لشخصيته الأولى وتحول إلى جنديّ باسل.

---

(١) يُنظر: أوين، برتولد بريخت حياته، أعماله، عصره، ص٩٦.

(٢) بوشعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، ص٣٠٨.

(٣) أوين، برتولد بريخت حياته، أعماله، عصره، ص٩٦–٩٧.

(٤) يُنظر: ونوس، في مهب الرقابة: العرض المسرحي في سورية ١٩٨٨–١٩٩٧ (قراءات نقدية)، ص٥١.

ظهرت شـــخصـــية (غالي غاي) في أحداث المســـرحية ككرة ثلجٍ متدحرجة، بداية كان الوهن المفرط في حياتها حتى تلك النهاية التي حملته إلى مصيرٍ مأساوي، لقد تقمّص شخصية أخرى وقبل دفن شخصيته، ثم لم يستطع العودة إلى شخصيته الحقيقية، وأودّت به الصفقة الساخرة التي رضي بها وحلم أن يجني من ورائها الأموال إلى الحكم بالإعدام، بعدما كاد الجنود الثلاثة نفسهم له، وأوقعوه في شباكهم، فلم يعد ثمةَ عودة إلى الوراء، ولم يعد هناك مفر، قال وقتها:

"**اســـــمعوا، أنـا أعترف. أنـا أعترف بأنني لا أعرف ماذا جرى لي. صـــــدّقوني، أنا رجلٌ –لا تضحكوا الآن– لا يعرف من هو**"(١).

لم تسعف توسلات أو عبارات الندم (غالي غاي) ليشعر الجنود بالرأفة عليه، هؤلاء الذين من البداية لم يهمهم في هذه الصفقة إلا النجاة من العقاب، واختاروه دون غيره؛ لأنهم وجدوه ساذجًا ولا يعرف الرفض، فكان كبش الفداء الثمين لخلاصهم.

وقد قدم بريخت هؤلاء الجنود –من البداية– بمظهر ســـلبي، الجندي الرابع فقدوه عندما كانوا يســـرقون معبدًا هنديًا، عندما يصـــور لك بريخت جنودًا بريطانيين ينهبون معابد صـــلاة وعبادة، ويُظهرهم بهذا الشكل الدنيء؛ فإنّه يعبر عن نظرته لهم من جانب، وفي الوقت نفســه يقول لك انتبه ماذا تتوقع من هؤلاء. إنَّهم محض صورة خارجية مرتبة، زيّ شكلي، أما المضمون فهو لا شيء غير كل شيء أسود عفن، لا يعرفون المعنى الحقيقي لأن تكون جنديًا وقائد حرب حقيقيًا.

لقد شكلت أجواء الحرب خلفية مكانية وزمانية لهذه الحكاية المسرحية، في بلد بدائي عانى من حروب البريطانيين وغيرهم، وشــهد نهبًا وســرقةً تحت شــعارات التحرير والديمقراطية، لقد جاء على لسان أحد الجنود الثلاثة عند محاولتهم اقتحام المعبد:

---

(١) بريخت، مسرحية رجل برجل، ص١٧٤.

"تمامًا، هاتوا بطاقات جنديتكم. ممنوع الإضرار ببطاقات الجنديّة بأيّ شكل من الأشكال، ولا في أيّ وقت من الأوقات. ولماذا؟ لأن الشـخص يمكن اسـتبداله في كل وقت، ولكن بطاقة الجنديّة مقدّسة، وإلا فلا يوجد شيء مقدّس"[1].

هل حقيقةً يمكن استبدال الشخص! وهل بطاقة الجندية مقدسة؟!

إنَّ بريخت في مسرحيته يقدم نقدًا سياسيًا واجتماعيًا، ينقد فيه من خلال الجنود الطبقة البرجوازية الحاكمة، ويقدم طرحًا للحروب التي شهدها عصره من وجهة نظره، وكما يراها، ويعرض لشخصية (غالي غاي) ليبرز نمطًا من الشخوص الضعيفة والسلبية في الحياة، وكيف يمكن تحويل الإنسان إلى شخص آخر، استبداله بكل بساطة ليحل محل شخصية أخرى، ويتبرأ من كل شيء يملكه في الحياة، وفي ماضيه وذكرياته مقابل صفقة، هذه هي رؤيته–بريخت– للحياة والعالم، وللفساد الذي يستقر في المنظومة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للبلاد فيغدو معه كل شيء ممكنًا.

أما شخصية الأرملة (بيغبيك) فهي وإنْ لم تشاركْ في الأحداث بشكل مباشر؛ إلا أنَّها بذلك حملت وجهة، وحمّلها بريخت في الوقت نفسه آراء عديدة عن الشخصيات وعمّا يحصل في حبكة الأحداث، فجزء كبير من الأبعاد الفكرية للمسرحية يدركه القارئ على لسان هذه الشخصية[2]. لقد جاءت هذه الشخصية لتلعب دور الجوقة في المسرحية، وهذا ما يؤكده الحوار الذي توجهت به إلى الجمهور في منتصف الأحداث، متحدثة بكل وضوح وصراحة، كاسرة الحاجز الوهمي بين الممثل والجمهور، ومخاطبة المشاهدين مباشرة، كاشفة حدود الرؤى التي يحملها الكاتب في هذه المسرحية، وما هو جوهر الخطاب الذي يرسله إليهم، محققة بهذا التواصل تعاليم بريخت في نظريته الملحمية:

"الإنسان هو الإنسان؛ هذا اعتقاد السيد برتولد بريخت

ولكن ذلك شيء بإمكان أي شخص أن يذكره

---

(١) المصدر السابق، ص١٢٨.

(٢) يُنظر: أوين، برتولد بريخت حياته، أعماله، عصره، ص٩٨. صفدي، برتولد بريخت: ((الإنسان هو الإنسان))، ص٦١.

السيّد بريخت يضيف إلى ذلك:

يمكنك فعل ما تريد بالكائن البشري

فكّكه كما سيّارة. أعد بناءَه قطعة قطعة

كما سترى، لن يكون لديه ما يخسره...

ورجاءً لا تفقد الجانب الأخلاقي للقضيّة:

إن هذا العالم مكانٌ خطير"[١].

يصل بريخت بـــ(غالي غاي) في النهاية إلى حالة من الإدراك والوعي، التغيير الفكري الذي نقله من رداء إلى آخر، لم يقتصر على ذلك أو حتى على تشبهه بالجنود الأقوياء؛ بل تدريجيًا قادته الصـــفقة للوعي حتى بما أقدم عليه لتبدأ لحظات الندم المرير، صـــفعته الأيام عندما طالت تلك الصفقة، ولم يعد بإمكانه تركها، يقول ضمن ذلك:

"**ما هو الرجل؟ شيء ولا شيء. لا شيء إلى أن يناديه أحدٌ بشيء ما...**" [٢].

لقد أدرك (غالي غاي) في نهاية المسرحية الكارثة التي أوقع نفسه فيها؛ لكن لا إمكانية للعودة إلى الوراء أبدًا، هذا المصير الذي وصل إليه، بضغط من الجنود الذين مثلوا الطبقة التي يناهضها بريخت ويدعو إلى إلغاء وجودها؛ تمكّنت من محو هويته، وحاكمته في النهاية حتى على إخلاصـــه ورضوخه لها، في نهاية مأساوية حزينة لحكاية ساخرة وهزلية.

---

(١) بريخت، مسرحية رجل برجل، ص١٦٠.

(٢) المصدر السابق، ص١٨٣.

❖ مسرحية سعدالله ونوس (الملك هو الملك):

– عتبة العنوان:

اختار ونوس لمســـرحيته عنوان (الملك هو الملك) تركيب جملي من ثلاث كلمات ترتكن في طرفيها على مفردة واحدة تتكرر في العنوان فيما يتوسطهما ضمير غائب جاء ليؤكد التلاحم والترابط التام بين هذه المفردة المكررة كما هي، وكأنها رمانة هذا الميزان الذي يقيس وزن المفردتين فيؤكد تماثلهما في كل شــيء، ويصــنع في الوقت ذاته رابطة لطرفي هذه المعادلة، فيقول بكل بســاطة هذا الملك يتســاوى مع هذا الملك/ هذا الملك يشــابه هذا الملك، كلاهما ســيّان وإن اختلفت الوجوه، وإن جئت به من طبقة اجتماعية وثقافية واقتصـــادية أخرى، فالمنظومة الفكرية والســـياســـية كلها تعاني وتحتضر، ولن يشكل هذا التبديل بين الشخصيات أية تغييرات.

كما يؤكد العنوان على الفكرة المسرحية الأساسية التي جاء بها النص، حيث تركزت في شكل مسرحية تمثيلية داخل المسرحية الأساسية فأشارت إلى هذه التمثيلية من خلال العنوان فكانت المعادلة تامة حيث الملك الأول الذي جاءت به المسرحية هو ذات الملك الذي بدأت به المسرحية التمثيلية الثانية، فلا يتخيل أحدٌ من القراء أو المشاهدين للمسرحيتين المتداخلتين بأن تغير الوجوه سيتبعه أيٌ تغير في الشخصية وتصرفاتها وأفعالها.

– المعالجة الدرامية للفكرة:

تتناول مسرحية (الملك هو الملك) الواقع السياسي وتنتقده من خلال (لعبة مسرحية) تدور داخل المسرحية الأساسية، يضجر الملك من الروتين الذي يعيشه، يخرج متنكرًا يجوبُ الطرقات مع وزيره ليرفه عن نفسه قليلًا، ثم يقرر أنْ يعبث ليخفف من مله وضجره، وحين يسمع أبا عزة وهو يتمنى أنْ يصبح ملكًا يملك البلاد والعباد لينتقم ممن كادوا له وأفسدوا تجارته، يقرر الملك أنْ يحقق حلم (أبي عزة) ليوم واحد. يضع الملك ووزيره المنوم لـ(أبي عزة) ويضعانه في القصر، وحينما يستيقظ يجد أنه قد أصبح ملكًا، والمفارقة تحصل حينما يتقمص (أبو عزة) دوره حتى النهاية، ويبدو وكأنه ملك عاش

وترعرع في القصور وبين النبلاء[١]، فيقبض على أمور البلاد بيدٍ من حديد، ويُمسك بزمام الأمور بقوة، ما تثور معه حفيظة الملك الحقيقي وتثير حنقه ودهشته في آن معًا، وتمنع عنه بذلك تسريته عن نفسه التي كان يتوقعها من خوضه لهذه اللعبة، فعلى العكس تمامًا يُصاب بالذهول مما يجري أمامه، يحاول الملك السابق إنهاء هذه اللعبة قبل أنْ تتفلت الأمور من بين يديه، يجن جنونه ويهيم مضطربًا في النهاية ليقول:

"**(وهو يدور، وزنار الملكة يتدلى من عنقه كالرسن..) هي لعبة. لابد أنها لعبة. أناهو. أو.. هو أنا.. مرايا.. مرايا مهشمة ووجهي ألف قطعة. من يلم وجهي! أين الوزير؟ أين الحراس؟ أين الجواري؟ أنا الملك.. كانت لعبة.. وأنا الملك. إني الملك. وأنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض**"[٢].

إنَّ المفارقة التي تحصل في هذه الحكاية هي لبّ النص والفكرة الجوهرية التي يعالجها ونوس في مسرحيته، حين يتمكّن (أبو عزة). هذا الرجل الذي فقد عقله تقريبًا بعدما خسر عمله وتجارته على يد أعدائه، من تقمص دور الملك بجدارة بمجرد ارتدائه لباس الملك وتتويجه بتاج الملكية وتثبيت يده بصولجانه، فسريعًا تبدلت شخصيته وأخذ يمارس مهام الملك بكل سهولة؛ بل وأكثر شدة وحدة، يتابع كل مجريات الأمور وما يحصل حوله بكل فطنة ودهاء [٣]. إنَّ المسرحية توضح أنَّ تغيير الأشخاص في السلطة لا يعني تغيير السلطة نفسها، فها هو (أبو عزة) الشخصية المتنكرة التي لبست ثياب (الملك الحقيقي) استطاعت تأدية دوره بسهولة؛ بل وأصبح أشد بطشًا منه [٤].

---

(١) يُنظر: الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص١٧٦-١٧٨.

(٢) ونوس، الأعمال الكاملة (الملك هو الملك)، ج١، ص٥٧١.

(٣) يُنظر: بوشعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، ص٣١١.

(٤) يُنظر: الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص١٧٩. الرويني، حكى الطائر سعدالله ونوس، ص١٠١. ذياب، الخطاب المسرحي في مسرحية "الملك هو الملك" لسعدالله ونوس دراسة بنيوية، ص٧٦. عطية، مسرح سعدالله ونوس قراءة سيميولوجية، ص٢٦٣-٢٦٤. مرينز ولعور، المسرح السياسي عند سعدالله ونوس، ص٣٢.

مفارقة أخرى تواجه المشاهد حينما تتوجه (أم عزة) وابنتها إلى الملك المزيف (أبو عزة/ زوجها) ولا يتعرفان إليه مطلقًا، فهل أنَّ اللعبة تأخذ مجراها إلى حدودها القصـوى، أم أنّ الزوجة وابنتها حتى ولو كان خيّل إليهما تشـابه شـكلي بين زوجها وهذا الملك، قد اسـتبعدتا حصـول ذلك. أي أن يكون ملكًا؟ أم أنَّ الكاتب يريد أن يصل بفكرته حدّ النهاية؟

في الوقت نفســه تتخذ هذه النقطة موقعًا دلاليًا مكثفًا من الرمزيات، فهي إشــارة من ناحية إلى عمق هزلية اللعبة التي مارســها الملك الحقيقي مع (أبي عزة). وأيضًــا عمق الســخرية ولا معقولية الحدث، والتفكير السطحي الذي لا يخرج عن الدائرة المحدودة له، حين لم تتعرف الزوجة على زوجها لارتدائه لباس الملك وتاجه وتمسكه بصـولجانه؛ هل الزوجة نفسـها شـاركت في هذه اللعبة، أو أثبتت حقيقةً بأن هذه التفاصيل قد حوّلت (أبا عزة) إلى ملك فلم تعرفه حتى هي؟ حتى حينما تعرفت (عزة) على (عرقوب) وأخذت تراقب الملك أخمدت الأم صوتها:

"**عزة: (تلمح عرقوب. تجحظ عيناها) أماه .. انظري.. كأنه عرقوب.**

أم عزة: (تنظر هامسة بغضب) لا تكوني حمقاء. أتخلطين بين الوزير الخطير وعرقوب؟"(١).

حتى الملك (مصـطفى) نفسـه أصـابه الذهول من هذا التمادي من (أبي عزة) حتى مع زوجته وابنته، وكذلك من عدم تعرف أي منهم على بعضهم بعضًا:

"**مصطفى: كأني الذي يتكلم.. امتدادي الذي يتكلم. من هو؟ من أنا؟..**

مصطفى: هي زوجته، وتلك ابنته. ولم يتعرف أحد على أحد. أأنا مسحور أم أصاب عقلي أمر من الأمور؟"(٢).

كما دُهش الملك الحقيقي عندما خالفت الأحداث جلّ توقعاته، لقد خدّر (أبو عزة) وجاء به إلى هذا القصر بغرض التسلية، انتظر أنْ يستيقظ من نومه ليبدأ بالاستمتاع، فـ"لا ينسى الكاتب أن يظهر

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج١، ص٥٥٨.

(٢) المصدر السابق، ج١، ص٥٥٨-٥٥٩.

لنا هذا الملك ظالمًا مستبدًا واثقًا من ثبات عرشه وكفاءة رجال أمنه وخنوع شعبه خنوعًا عربيًا"[١]، لكن يحدث كل شيء خارج توقعاته، والدهشة الأكبر تكون من نصيبه؛ لأن حاشيته وأقرب الناس إليه لا يلاحظون زيف الملك، بل يلتفون حوله متملقين، يرددون الأناشيد ذاتها، ويبدون له فروض الطاعة[٢]، ويستمر حال القصر على ما هو عليه، لا أحد يلاحظ أي اختلاف يطرأ على الملك.

إنَّها اللعبة التي أصرّ ونوس على التأكيد عليها على مدار القصة، من خلال اللافتات والتعليقات التي تملأ الحكاية المسرحية، وكذلك من خلال تأكيد شخصيات المسرحية على ذلك مرارًا:

"**عبيد مناديًا وسط الضوضاء هي لعبة!**

أبو عزة: هي لعبة.

الملك: نحن نلعب..

عبيد: الكل جاهز!

أصوات: (تتدافع دون تناسق) نعم.

-الكل جاهز.

-فلنبدأ"[٣].

هذا التكرار والتأكيد يحمل دلالات عديدة، فسواء قصد من ذلك السخرية والاستهجان أو قصد ما وراء ذلك من دلالات تسييسية لإيقاظ المشاهد من سباته، وإشعال تفكيره للمقارنة بين هذه اللعبة وبين ما يحصل حقيقة على أرض الواقع وعبثيته، في كل الأحوال ونوس يعالج قضية حاسمة في المجتمع العربي، لم تكن تلقى صدىً لدى المشاهد، ولم يتجرأ حتى على التفكير فيها.

---

(١) الحاج، المسرحية والرواية والقصة القصيرة، ص٩٤.

(٢) يُنظر: عصمت، المسرح العربي: سقوط الأقنعة الاجتماعية، ص٦١.

(٣) ونوس، الأعمال الكاملة (الملك هو الملك)، ج١، ص٤٨٢.

إنَّ المعالجة التي يريدها ونوس من مسرحيته ليس مجرد إحداث صدمة مما يحدث، والوقوف كما الملك الحقيقي مذهولين عندما ارتدى (أبو عزة) زي الملكية شكلًا ومضمونًا. إنَّ الفكرة الأساسية التي تتمخض عنها الحكاية المسرحية تقف عند ما هو أبعد من ذلك، عند أسباب هذا الخلل، ما أحدث الصدمة حقيقةً، إنَّها تصدم المشاهد بالواقع السياسي الراهن، حيث "تنعكس فيها حقائق المجتمعات العربية وما أصابها من فساد سياسي بسبب فساد حكامها وفساد سياساتهم"[١] فيما "يبقى التغير الحقيقي مرهونًا بممارسة سياسية تنضج عبر التناقضات وتتمثل في فكر جديد ونظام جديد يناهض فكر الملكية الخاصة"[٢].

إنَّ ونوس لا يُقدمُ أفكاره كي يحدث تلك الدهشة التي جاء بها مسرح أرسطو القديم، وعلى أثرها يتشبع القارئ جمالية وتفيض مشاعره مع تقدم أحداث القصة وسير الحبكة حتى يصل في النهاية إلى لحظات فالتطهير، إنَّ الكاتب يقف على الأفكار لمعالجة الأسباب والمسببات، يعرضُ فكرته بالطريقة الأكثر درامية ومفارقة؛ كي يهزّ التابوه[٣] الحجري الذي رسخ في أذهان المشاهد العربي؛ ليجبره على الالتفات إلى ما يحدث أمامه والتمعن فيه، إنَّه يصرخ فيه بقوة أنْ انظرْ كيف تمكّن رجلٌ مخبولٌ من حكم بلادك عندما سنحت له الفرصة بذلك. وقد اتّبع في حكمه وسلطته طريق من سبقوه بكل بساطة؛ بل كان أكثر استبدادًا وبطشًا ممن سبقوه جميعًا، فهل السر في اللباس أو في كرسي العرش وتاجه وصولجانه؟! أم في ماذا؟ هنا جوهر الفكرة، والمعالجة الحقيقية التي يقدمها الكاتب، إنها القضية المفصلية التي يسعى إلى تقويمها من جذورها، يريد من المشاهد المشاركة في هذه النقطة. فهنا يكمن التغيير الحقيقي.

---

(١) بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص٢٢.

(٢) الرويني، حكى الطائر سعدالله ونوس، ص١٠١.

(٣) التابوه: أصل كلمة تابو أتى من لغات سكان جزر المحيط الهادئ، وتعني المحرم أو الممنوع، وقد تعني المقدس أحيانا، وهي تشير إلى الأشياء الممنوع على الفرد القيام بها من فعل أو قول؛ لأن هذا يُطلق الأرواح الشريرة الموجودة داخلها. (والفكرة موجودة تقريبا لدى كل الشعوب البدائية).

- **البناء الفني:**

تمثلت شخصيات هذه الحكاية المسرحية عبر شخصيات ثنائية تربطها علاقات ما، فبدأت بالملك ووزيره الذي يعرف أسراره ولا يفارقه أبدًا، ثم أظهرت شخصية (أبا عزة) ومساعده (عرقوب). فيما شكل كل من (زاهد) و(عبيد) جوقة هذه المسرحية، ولعبا دورهما في كسر حاجز الإيهام الذي يرفضه ونوس في مسرحه الذي يقوم على بناء ملحمي، إذ "كانا يقدمان الحكاية إلى الجمهور ويعلقان عليها أحيانًا ويشاركان في أحداثها من حين لآخر"[1] وتدعمهما –غالبًا– المجموعة التي تتآزر معهما كجوقة لهذه المسرحية:

"**زاهد: وحتى لو تغير الملك، فإن الطريق الوحيدة الممكنة أمام الملك، هي الإرهاب والمزيد من الإرهاب.**

عبيد: ينبغي أن نتواقت مع اللحظة. لا نبكر ولا نتأخر.

زاهد: ألم تقترب اللحظة؟

عبيد: إنها ليست بعيدة على كل حال.

–تروي كتب التاريخ عن جماعة.

–ضاق سوادها بالظلم والجور والشقاء.

–فاشتعل غضبها.

–وذبحت ملكها.

–ثم أكلته.

–ثم أكلته.

–في البداية شعروا بالمغص.

–وبعضهم تقيأ.

–لكن بعد فترة صحّت جسومهم. تساوى الناس وراقت الحياة.

---

(١) بوشعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، ص٣٠٨.

-ولم يبق تنكّر، ولا متنكّرون..

-ولم يبق تنكّر، ولا متنكّرون.." [١].

تبعًا لرؤى ونوس الملحمية التي تمنع الإيهام، وتسعى إلى تغريب الحكاية وكل ما فيها من عناصر، وإلى تركيزها على تقديم أفكار معينة والإصرار عليها حتى تُحدّث تأثيرها لدى المشاهد؛ جاءت المسرحية في شكل حلقات، حيث تتنقل المَشَاهد ما بين الملكِ ووزيرهِ وحاشيته، (أبو عزة) في بيته و(زاهد) و(عبيد) ودورهما في المسرحية.

جاءت المسرحية في مقدمة وخاتمة وفصلين، فيما تعتمد "في مستهل مشاهدها وفواصلها على تقنية اللافتات -وهذا مظهر بريختي- لتقديم المشهد أو شرحه، فيفتتح المدخل بلافتة مكتوب عليها: "الملك هو الملك.. لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية" من البداية فإن تلك اللافتة تكثّف الغرض من المسرحية بتناول تركيب السلطة في أنظمة التنكر والملكية، ولا يقصد هنا بالملكية نظام الحكم الملكي فحسب، بل إلى بنية السلطة والحاكم عمومًا في الأنظمة الاستبدادية بتصور أنَّه قد ملك البلاد وأنَّه راعٍ يملك الأمر على رعيته، ومن البداية يصرّ ونوس على مبدأ لعبة المسرح وهو مؤشر موجّه نحو أداء الفرجة في تلقيها للرسالة المسرحية"[٢]. واللافتات تقانة من التقانات التي يوظفها ونوس من أجل المساهمة في منع عملية إيهام المشاهد واندماجه مع أحداث القصة. ومن اللافتات في المسرحية:

المشهد الأول لافتة: ((عندما يضجر الملك يتذكر أن الرعية مسلية، وغنية بالطاقات الترفيهية) [٣]

فاصل (٣) لافتة: ((نذكر بأنها لعبة.. ولنتراهن على النتيجة)) [٤]

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة (الملك هو الملك)، ج١، ص٥٧٢-٥٧٣.

(٢) عطية، مسرح سعدالله ونوس قراءة سيميولوجية، ص٢٦٤-٢٦٥.

(٣) ونوس، الأعمال الكاملة، ج١، ص٤٨٩.

(٤) الأعمال الكاملة، ج١، ص٥٢٩.

فاصل (٤) لافتة: ((أعطني رداء وتاجًا، أعطك ملكًا)) [١]

تمتد على مساحة المسرحية "سلسلة معقدة من عمليات التنكر الشكلي والجوهري، والتي تصل ذروتها في التجريد المحضّ إلى الملك أو الحاكم الذي يتحلل في مجموعةٍ رموز هي الثوب والتاج والصولجان والعرش والحاشية.. تلك العلائم هي وحدها شرط الملك، تستمد فعاليتها من القوى التي تمثلها "أعطني رداءً وتاجًا، أعطك ملكًا".. ولهذا عندما يستيقظ المواطن "أبو عزة" ليجد نفسه ملكًا.. يندمج قطعة قطعة في رداء الملك وتاجه ويصبح بالفعل ملكًا"[٢].

إنَّ المسرحية منذ العنوان تشي بعملية التكرار التي تبرزُ في النصّ من خلال فكرة (المسرحية داخل المسرحية)، ومنذ بدء لعبة التنكر التي شغلت الحكاية، ومارستها الشخصيات، وإنّ "كل شخصية تنكرت من أجل إشباعِ رغباتها وطموحاتها الخاصة وتغيير شيءٍ في النفس وتحطيم الروتين. فـ"الملك" تنكر هو ووزيره من أجل التسلية والخروج من الجو الممل الذي يعيشه. ويُمثل تنكر "الملك" وحبّه للهو في الواقع تنكر الطبقة الحاكمة واستغلال المنصب من أجل تحقيق مآرب خاصة"[٣]. فيما تنكر (أبو عزة) بدور الملك وكانت غايته "الانتقام والقضاء على خصومه "الشهبندر" و"الشيخ"، فهو رمز للعبث الحقيقي المتواجد في الطبقات العليا البرجوازيّة وكيف يكون اللا مسؤول مسؤولًا"[٤]. وعملية تنكر (أبي عزة) لا تُدينه وحده؛ بل هي إدانة لمن يسمح لمثل هذه الشخصيات غير المؤهلة بأن تعتلي المناصب وتدير مصالح البلاد بكل سذاجة، وكأنّ هذا الأمر لعبة يقوم بها كل من هبّ ودبّ بكل بساطة، ومن دون أي قيود أو ضوابط، ويجرد ونوس هنا الواقع مبرزًا أن هذا الأمر وعلى سخافته في الآن نفسه لا يجد من يعترض عليه أو حتى يُنبه أو ينتبه له، موضحًا بذلك أكثر، هول الواقع السياسيّ والاجتماعيّ المأساويّ الذي يقود (أبا عزة) في نهاية المسرحية إلى أنْ يجُور في حكمه

---

(١) المصدر السابق، ج١، ص٥٥٤.

(٢) الرويني، حكى الطائر سعدالله ونوس، ص١٠٠-١٠١.

(٣) مرنيز ولعور، المسرح السياسي عند سعدالله ونوس، ص٣٣.

(٤) المرجع السابق، ص٣٤.

حتى على (ابنته/ عزة). وكذلك تنكر كل من (زاهد) و(عبيد) على طريقتهما في المسرحية، وشغلا دورهما فيها بامتياز في كل أحداثها "حتى يحققا الهدف الحقيقي وهو الإطاحة بالظلم فهما يرمزان للحرية والحياة الهنيّة التي تختفي بين أضلع الفساد والظلم"[١]. لقد شكلا أملًا وبعض التوازن لحالة الفساد التي كانت عارمة جدًا في المسرحية ولا تجد من يردعها، فكان الميزان الذي يحاول انصاف الكفة الثانية التي على الرغم من منطقيتها لم يعبأ بها أحد. لقد بيّن ونّوس في مسرحيته بكل جرأة "سخط الحكام وتفاهة قراراتهم التي تجعل من الشعب الضحية وسط مؤامرات يحيكها صاحب السلطة ومن بيده زمام الأمور. كما أشار أيضًا إلى اعتباطية القدر وسخريته، ومساهمة الجميع في هذه اللعبة، سواء عن قصد أو غير قصد"[٢].

حاول أن يضـمّن هذه التجربة صـراعًا أقوى من خلال زرع بذور للأمل، وإبقاء صـوت الثورة والأمل بالتغيير موجودًا من خلال (زاهد) و(عبيد) وعبر الحوارات التي جرت على لسـانهما، والتي جاءت على صـيغة "الثورية المباشـرة، فإن النتيجة المنطقية التي ينتهي إليها الفعل الدرامي في المسرحية هي أنَ الفساد لا ينتهي باستبدال الملك الظالم بآخر من بيئة مسحوقة. بل لعل الثاني هو أسوأ من الأول. وأشد بطشًا. بذلك يغلق ونوس الدائرة تمامًا في وجه أي حل وأيّ إصلاح أو أمل. إنه حائر بين الحتميات التي تحكم تفكيره وبين حرية الشخصيات الغارقة في العبث"[٣]. وهذه المعادلة والتجربة أثبتها الواقع التاريخيّ السياسيّ العربيّ مرارًا وتكرارًا قبل ونوس وفي أيامه وحتى الآن، فيما لا يزال مثقفو الأمة يحاولون بذر أمل التغيير في أضلاعه المتكسرة.

---

(١) مرنيز ولعور، المسرح السياسي عند سعدالله ونوس، ص٣٣.

(٢) المرجع السابق، ص٣٥.

(٣) عصمت، المسرح العربي: سقوط الأقنعة الاجتماعية، ص٦٩.

❖ بين (رجل برجل) و(الملك هو الملك):

لقد انتقد الدكتور أحمد الحمو مسـرحية ونوس (الملك هو الملك) وعدّ أنّها مأخوذة تمامًا عن مسرحية بريخت (رجل برجل) حتى في عنوانها الذي اختاره ونوس لها، وعليه رأى بأن الجديد الوحيد الذي يُضاف إلى مسرحية ونوس (الملك هو الملك) عنه في مسرحية بريخت هو "عرضه للعبة الحكم وتفسيره لطبيعة الحكم البرجوازي من منطلق ماركسي"[١]. كما قال بهذا الرأي الدكتور هاني الراهب، موافقًا الحمو، مؤكدًا أنَّ مسرحية ونوس في مجملها "تعلن أنّ الرجل ليس المهم بل ثيابه. وهو إعلان يذكر بإعلان: أعطني ثيابك أعطك ملكًا"[٢].

من جهته، يرى الدكتور بوشـعير بأن "في هذا الرأي اجحافًا كبيرًا بمسـرحية ونوس، وربما بمسرحية بريخت ذاتها"[٣]. ولفضّ هذه القضية لنتناول المسرحيتين شيئًا فشيئًا.

لقد جاء عنوان ونوس لمسرحيته بكل بساطة، متناسبًا أيّما تناسب مع الواقع الذي حمله النص (الملك هو الملك) ومقصده من ذلك تجلى بكل دلالاته ومعالمه، وبكل الطرق والوسائل خلال حبكة المسرحية التي أثبتت أنَّ المنظومة السياسية في الدول العربية فاسدة من جذورها، وأنَّ الحل لها ليس بإيجاد ملكٍ جديدٍ من الطبقة البسيطة المهمشة التي تشعر بهموم الناس، إذ عاشت حياة العوز والحاجة وعرفت معنى التقشف، سيأتي ملك جديد من هذه الطبقة وبمجرد أن يتقلد الحكم ويرتدي لباس الملك وتاجه ويمسك بصولجانه، سوف ترى نفسك أمام ملك يشبه من سبقه، وربما أكثر غطرسةً وقسوة، وكأنه شخص لم يعش أبدًا تلك الحياة؛ بل وكأنه لم يخرج أبدًا من تلك القصور المزخرفة، وحياة الرفاهية والسلطة المطلقة.

---

(١) الحمو، الملك هو الملك أم رجل هو الرجل؟، ص١٢٦.

(٢) الراهب، الملك هو الملك، كيف استيقظ هاملت؟، ص٦.

(٣) بوشعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، ص٣١٠.

أما مسرحية بريخت التي دار بسببها الجدل حول مسرحية ونوس، وأصلها، ومن أين استمدّها، فقد ارتكز الدكتور الحمو في اعتراضـــه على المســـرحية، بدايةً، على التشـــابه بين عنوانها وعنوان مسرحية بريخت، وقد أخذ الحمو بترجمة (الرجل هو الرجل) التي سيجد القارئ العادي تشابهًا نسقيًا في هذا التركيب مع عنوان ونوس لمســرحيته (الملك هو الملك) ما ســيحْكُم عليها من الوهلة الأولى بالأخذ أو الاســتفادة –على أقل تقدير– من بريخت الذي يعد ملهمه في المســرح، ويُعرف جيدًا تأثر ونوس بآراء بريخت وأفكاره وبنظريته للمسرح الملحمي ما سيعزز هذا الرأي.

إنَّ الترجمة الأكثر ثقة لعنوان مســـرحية بريخت هي (رجل برجل) وقد أخذ بها أغلب النقاد العرب والغربيين وقد أشـرنا إلى ذلك في كلام سـابق، وهذه الترجمة التي دافع من خلالها ونوس عن نفسه بها، ورفض نقد الحمو لمسرحيته بناءً على هذه الترجمة، وأخذ يتحدث عن الأصول التي استمد منها مســرحيته مشــيرًا في هذا المقام إلى حكايات (ألف ليلة وليلة) وعلى وجه التحديد حكاية (النائم واليقظان)، وحقيقةً ونوس في مسرحيته هذه عاد إلى أصوله ومصادره العربية الشرقية واستفاد منها، ووظفها في مسرحيته، وكانت الأقرب إلى معالجته الدرامية من مسرحية بريخت.

وهنا نريد الإقرار بأن تشـــابه العنوان بين المســـرحيتين في واقع الحال ليس برهانًا أكيدًا على اتحاد فكرتهما، وتشـــابههما، فلطالما تشـــابهت حكايات كثيرة واختلف مضـــمونها، ونقرّ أيضًـــا، بأنّ التشـابه بين نصـين في أماكن مختلفة من هذا العالم الذي يفصـل ما بين الشـرق والغرب، وحتى إنْ كان يفصل بين منطقتين متجاورتين، لا يعد دليلًا على الأخذ، إنّ الأدب في أساسه يقوم على التعبير عن تجارب البشـر وهمومهم وأحلامهم وشـتى مشـاعرهم، وبالضـرورة، فإنّ الكثير من هذه التجارب والمشـاعر متقاربة، وما يحدث في زوايا الشـرق من قصـص، يحدث في زوايا أخرى من الغرب حتى ولو بمعادلات وأسماء ومسميات وتعابير مغايرة.

تجربة ونوس في الكتابة المسرحية:

بالنســـبة لتجربة ونوس فإنها انطلقت من أرض عربية خصـــبة لمثل آراء بريخت وغيره من المثقفين الذين انشـغلوا بقضـايا أمتهم، وحاربوا من أجل التحرر من ربقة كل القيود التي حاصـرتهم

لسنين طويلة، لقد أخذ المسرح العربيّ السوريّ طابعًا ريادًيا في مسرحنا العربيّ الحديث، لاسيما بما حواه من منطلقات قومية ومضـامين طليعية، وكان طبيعيًا أن يرتبط هذا المسـرح بالواقع العربيّ بكل سـلبياته وذلك من خلال تصـوير الهمّ القوميّ للإنسـان العربيّ من ناحية، وتوجيه النقد للسـلطة التي قيّدت حرية الإنسـان من ناحية أخرى، وقد برزت في هذا السـياق مسـرحيات ونّوس التي سـعى من خلالها إلى إذكاء أفكار التحرر من كل القوى التي تهدد وجود الإنسـان العربيّ، وكل ما يحتشـد في حياته من صراعات مختلفة: سياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة، فجاءت نصوصـه المسرحيّة لتعكس رؤيته من خلال تمثل أبعاد التجربة، وتمريرها عبر الذات المبدعة ثم إعادة تشـكيلها وصـياغتها صـياغةً تتوافق مع رؤيته الإبداعية وموقفه الفكري من الواقع(١).

من هذه الرؤية انطلق ونوس في مسـرحه، وكان اختياره للمسـرح الملحمي وفقًا لهذه الرؤية وليس تقليدًا عبثيًا، فحينما وجد القالب الذي يحقق له مطامعه اختاره دون سـواه، ولم يكن في تمثله للمسـرح الملحمي وفنياته مقلدًا؛ بل واعيًا لكل الأدوات وطبيعتها وما يصـلح لبيئته العربية، وللأفكار التي يعالجها مسـرحيًا مؤكدًا "كررت مرارًا أنّي لمْ ألجأْ إلى الأشـكال الفنية التي لجأتُ إليها تلبيةً لهواجس جمالية، أو لتأصـيل تجربة المسـرح العربي من الناحية الحضـارية، وإنَّما لجأت إلى هذه الأشكال وجربتها، بحثًا عن تقاليد أكبر، كنت أريد أنْ أتواصل مع جمهور واسع، وكنت أريدُ أنْ يكون مسـرحي حدثًا اجتماعيًا وسـياسـيًا يتم مع هذا الجمهور"(٢). فغاية ونوس وتصـوره للمسـرح كان يبدأ وينتهي عند حدود الجمهور وتطلعاته، وما يحتاج إليه في حياته الحقيقية، ويعينه عليها.

(١) يُنظر: المشابقة وعيسى، الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية في مسرح سعدالله ونوس، ص٢٠٠.

(٢) حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، ص١٢٩.

التشابه والاختلاف بين المسرحيتين:

من المؤكد بأنَّ ونوس الذي قرأ لبريخت كثيرًا وتأثر بكل ما جاء عنده؛ قد اطّلع على مسرحيته (رجل برجل) وتأثر بها، سواء كان ذلك بشكل قصديّ أو دون شعور منه، وهذا طبيعي، ولا يُخفي بأنَّ ونوس حقيقةً في مسرحيته (الملك هو الملك) يظهر متأثرًا بشكل كبير بمسرحية بريخت المذكورة، على صعيد البذور واللبنات الأولى التي شكلت ملامح المسرحية وأسست لحبكتها، وهذه الوجوه المتشابهة تتمثل في الجدول التالي:

مسرحية (رجل برجل)	مسرحية (الملك هو الملك)
الفكرة القائم عليها البناء في المسرحية هي (صفقة) تقضي بإيجاد بديلٍ لجنديٍ مفقود.	فكرة بناء المسرحية تقوم على (لعبة) تبادلٍ للأدوار بين ملك مزيف وملك الحقيقي.
البديل للجندي هو شخص بسيط من العامة، يعمل بمهنة حمّال.	البديل للمك هو تاجر خسر ماله وتجارته بسبب تجار آخرين، وأصبح مخبولًا على أثر ذلك.
الجندي البديل (غالي غاي) بمجرد أن يرتدي زي الجندي المفقود، ويحمل عدّته وسلاحه.	الملك المزيف (أبو عزة) بارتدائه لباس الملك ووضعه لتاجه وإمساكه بصولجانه وجلوسه على العرش، سرعان ما يتقمص الدور.
(غالي غاي) يصبح بمرور الوقت جنديًا متعطشًا للدماء.	(أبو عزة) يتقمص دوره إلى أقصى حدّ، ويصبح ملكًا قاسيًا وأكثر بطشًا من الملك السابق.
(غالي غاي) يتنكر لحياته كلها وحتى لزوجته.	(أبو عزة) يتنكر لزوجته وابنته.
الجنود الثلاثة يدهشون من تحوّل (غالي غاي) السريع، ويكيدون له.	الملك السابق ينذهل من (أبي عزة) ويفقد متعته، وسرعان ما يحاول إنهاء اللعبة.

لقد تشـابهت حكاية المسـرحيتين من حيث فكرة التحول، وإحلال البديل، الاسـتبدال الذي كما يشـير العنوان في كل منهما؛ لا يُلاحظ، وعدم الملاحظة في حدّ ذاتها شـيء عبثي مقيت، وكأنّ ما يهم البشـر هو وجود شـخص في هذا المكان يرتدي هذا الزي، ولو أن الزي في كل مسـرحية يتعلق بجانب من السلطة، ويتخذ مسار البطش والقتل، ما يشي بأنَّ ذلك ما يمنع الملاحظة والتفريق ما بين الشـخصـيات البديلة والأصـلية، وهنا قمة المأسـاة والسـخرية في الوقت ذاته. أما الاختلافات بين المسرحيتين فنرصدها على النحو التالي:

مسرحية (رجل برجل)	مسرحية (الملك هو الملك)
كانت الغاية من الصفقة النجاة من عقاب رئيس الكتيبة.	كانت الغاية من اللعبة تسلية الملك والترفيه عنه من خلال هذه (اللعبة).
(غالي غاي) قبِلَ بعد عناء بالصـفقة، ولم يكنْ يخطر على باله أبدًا مثل هذا الأمر.	(أبو عزة) وضـع في اللعبـة وقبـل بهـا بكـل سـهولة؛ لأنه كان يتمنى أن يصـبح ملكًا ويثأر من أعدائه.
لم يكنْ في المسرحية هذا الخادم أو الرفيق الذي تتبدى من خلاله شخصية (غالي غاي) أكثر.	جاءت شـخصـية (عرقوب) لتعزز دور (أبي عزة) وفكرة المسرحية الجوهرية.
شـكّلت الأرملة (بيبيغك) صـوت بريخت في المسـرحية لتعلق على الأحداث، وتكشـف الشخصيات، وتجسد الأحداث، وتبرز الأجواء، وتواصـلت مع الجمهور بشـكل مباشـر فعملت على كسر حالة الإيهام.	ربما ما يقابلها في شكلٍ آخر في المسرحية هو تقنيـة اللافتـات التي اعتمـد عليهـا ونوس بين المشاهد والفصول للتعليق على الأحداث وإبرازها أكثر، وفي الوقت نفسـه كسـر الإيهام بين العرض والجمهور.
لم يعمل بريخت على إيجاد تعادل في الصـراع ما بين الخير والشـر، لقد قدم مسـرحيته بشـكل	(زاهد) و(عبيد) شـخصـيات إيجابية أوجدها ونوس ورسمها بشكل دقيق في مسرحيته، معززًا

هزليّ ساخر، وقاد حبكته لإبراز مصير (غالي غاي) في النهاية. كما لم يحاول الحفاظ على بريق أمل في المسرحية من أجل أي تغيير مُنتظر.	من خلالهما أمرين، الأول يتمثل في إثراء الصراع في المسرحية، بين الخير والشر، وثانيًا من خلال جعلهما شعاع الأمل الذي لا ينطفئ من أجل التغيير والإصلاح.
———	شكّل (زاهد) و(عبيد) و(الجماعة) جوقة المسرحية التي عملت على تقديم المسرحية في أجواء تناسب المسرحية، وعززت مسار الحبكة، وأثرت الأحداث، وأضفت عليها طابعًا خاصًا.
النهاية هنا مأساوية، الصفقة لا يمكن خرقها؛ بل وتنتهي بـ(غالي غاي) إلى المقصلة.	اللعبة يمكن إنهاؤها؛ لكن المأساة بأن مسار اللعبة عزز من بطش الحاكم وضاعفه.

إنَّ التشابه في الفكرة بين المسرحيتين منطقي وطبيعي كما سبق وأكدنا مرارًا، خاصةً بين تجربتين تنطلقان في اتجاه فكريّ متقارب؛ لكن هل حقيقة كل هذا التشابه الذي تم رصده بين المسرحيتين، بغض النظر عن التشابهات المذكورة آنفًا، يدلل على أخذ ونوس لمسرحية بريخت كما هي وبلورتها في سياقها العربي مع إضفاء رؤيته الأيديولوجية وموقفه من الحكم والسلطة؟ (١)

لقد عالج بريخت في مسرحية سابقة من مسرحياته بعنوان (إنسان ستسوان الطيب) أو (المرأة الطيبة من ستزوان) الفكرة نفسها التي تتعلق بتغير الشخصية إلى شخصية أخرى بمجرد إضفاء جديد

(١) فكرة مسرحية (الملك هو الملك) تلتقي أيضًا مع فكرة مسرحية بيراندييللو (هنري الرابع ١٩٢٢م): بطلها نبيل شاب يعتقد المحيطون به أنه مصاب بالجنون. وهو يقوم بتمثيل دور الملك البائس العظيم هنري الرابع (١٥٥٣- ١٦١٠م) ويتقمص شخصيته إلى الحد الذي يدفع من حوله لمحاولة شفائه من هذا الجنون. يُنظر: مكاوي، المسرح الملحمي، ص٢٩-٣٠.

عليها من الملبس وغيره، حيث كلما استبدلت البطلة الطيبة ثيابها ومكياجها تحوّلت إلى رجل أعمال اسمنتي القلب[1]، كما تقترب فكرة مسرحية (بجماليون) لبرنارد شو من هذه الفكرة الجوهرية التي تقوم على تغيير الملابس وتبعًا له تبديل الشخصيات بشخصيات جديدة، وهناك مسرحية أيضًا لألفريد فرج بعنوان (النار والزيتون) كتبها في عام ١٩٧٤، ترصد المسرحية (الصراع العربي/الفلسطيني–الإسرائيلي)، وضمن البناء الحكائي يعقد الكاتب حوارًا بين شخصية عربية وأخرى لمجندة إسرائيلية، يتتبع خلالها أبعاد التحول التي تطرأ على هذه الشخصية (الإسرائيلية) مع ارتدائها ملابس الجيش الإسرائيلي، فبعد أن كانت ترتدي الملابس المدنية وتعامل الشخصية العربية بكل ودّ واحترام، تحولت بمجرد ارتدائها للزي العسكري إلى شخص آخر، مختلف تمامًا، عدواني ووحشي.

يعرض بريخت من خلال الحمّال (غالي غاي) نموذجًا للتحول الذي تصنعه تلك المجتمعات التي فاضت حولها الحروب، وباتت شيئًا اعتياديًا، حتى الدم صار شيئًا لا يدعو إلى الاستهجان أو النفور، في ظلّ أنظمة إمبريالية متسلطة، تنشر الحروب أينما حلت، وضمن هذه الرؤية التفت بريخت إلى نماذج تظنها ضعيفة جبانة في المجتمع لكنها متى حملت السلاح ووضعتها في خضم هذه الحروب ستتحول إلى جنود مقاتلة ودموية، وهذا فعلًا ما بات سمة العصر الحالي الذي نحن فيه، حشود من الشخصيات المهمشة الضعيفة في المجتمع صارت تتزعم جماعات مسلحة، تقاتل بشراسة تحت شعارات واهية كما في قول الجندي (أوريا) عن قدسية الجندية.

اهتم بريخت بمعالجة هذه الفكرة أكثر من معالجته لقضية تهم النظام الذي يتسيد بلاده، ومن دون أن يسمح لبعض الشخصيات في أن تكون على الضفة الثانية من الصراع لتنير الوجه المظلم لهذه الفكرة، ودون أن يجعل للمشاهد دورًا في هذه الحبكة مكتفيًا بإبراز رأيه وشخصيته عبر شخصية الأرملة (بيغبيك)، وحتى نهاية المسرحية جاءت مأساوية دون أفق للحل والخلاص، لم يحاول بريخت

---

(١) يُنظر: الأعمال الكاملة، سعدالله ونوس، ج٣، ص١٤٦. بريخت.. رجل المسرح، رونالد جراي، ص٤٦–٤٨. وبحث: معالجة الشخصية في مسرح بريخت الملحمي "مسرحية الإنسان الطيب أنموذجًا"، مظفر كاظم محمد.

معالجة هذه القضـية وطرح حلول في آخر المطاف لها، لقد حرص على تقديم صـورة (غالي غاي) ورسمها من البداية وحتى اللحظة الأخيرة، مركزًا على فكرة التحول بحدّ ذاتها.

أما كيف عالج ونوس هذه الفكرة، فلم يطرحها بطريقة بريخت، ولم يركز على ما ركز عليه، حتى مع كل تلك الأمور المشـتركة بين المسـرحيتين، كما لم يقدم ونوس مسـرحيته في ثوبها العربي وحسب؛ بل وعالج فيها بكل جرأة ومصداقية الوضع السياسي العربي الذي عايشه، لقد قدم فكرة تحول (أبي عزة) هذا الرجل المجنون السّكير، إلى ملك، في ظل منظومة سـياسـية واجتماعية واقتصـادية رديئة فاسـدة، سـاهمت جميعها في هذا التحول، في لعبة اعتلاء (أبي عزة) الحكم وتحوله إلى ملك ظالم قاسٍ لا يعرف الرحمة حتى مع ابنته (عزة). لقد خلع (أبو عزة) كل ما يتعلق بحياته السابقة في بضـع سـاعات فقط تخلى عن عائلته وماضـيه، حتى عن الانتقام الذي كان دافعه للتحول إلى ملك؛ متى ما اعتلى حقيقة عرش الحكم؛ لكنه ذهب بعيدًا في لعبته المسرحية.

ينتقد ونوس بما قدمه في المسرحية من شخصيات الواقع العربي الراهن بكل منظومته، مقدمًا رموزًا عديدة تعكس هذا الواقع بكل تفاصيله، فـ(الملك الحقيقي/مصطفى) كان نموذجًا للسياسي الفاسد، وشخصية (الشهبندر) كانت رمزًا اقتصاديًا فاسدًا هو الآخر، فيما عبّر (الشيخ/ الإمام) عن فساد في المنظومة الدينية في البلاد، وشكلت (أم عزة) و(عرقوب) و(الحاشية) وغيرهم ممن لم يتعرفوا على الملك الحقيقي والملك المزيف زيفًا وفسادًا متعفنًا داخل الطبقة الاجتماعية الراضخة التي اعتادت على شكل ومضمون اعتيادي (موثّن) للحكام، حيث الجبروت والتسلط والأمر والنهي، وما عليهم إلا الرضوخ وتنفيذ كل ما يطلبه دون نقاش أو اعتراض، فيما كان (زاهد) و(عبيد) رموزًا للتحرر والرفض، أصوات تحاول أن تجد مساحة لها، تبحث عن اللحظة الحاسمة التي يمكن خلالها؛ اختراق هذه المنظومة الفاسدة، وبدء مرحلة التغيير الشاملة؛ لكنه أمر يحتاج إلى وقت، وصبر وحنكة، وإلى أصوات غفيرة.

لقد رسم ونوس كل تلك الشخصيات المتنوعة التي لم تتواجد في مسرحية بريخت (رجل برجل) وضمّنها في التوليفة المسرحية التي يريدها، والتي تتوافق مع أفكاره ورؤاه، والبيئة التي يعبر عنها، ويعالج قضاياها الحاسمة، ويُشرك المشاهد في تحديد مصيره، ويؤكد له مرارًا من خلال السرد، وتكرار

العديد من العبارات، وعكس كل ردود الفعل والملامح الداخلية والخارجية للشخصيات، الملك في مرحلة عبثه وتسليته وضجره ثم تحوله إلى شخص مذهول، خائف على عرشه، (أبو عزة) في انكساره بسبب الشهبندر والشيخ، ثم سطوته وتسلطه في زي الملكية، وهكذا... إنَّ مسرحية ونوس تشكل درسًا نقديًا قاسيًا للمشاهد، تجرد المجتمعات العربية بكل شفافية، وتبرز أن الأزمة لا تكمن في النظام السياسي فقط، ثم يوجه الكاتب البوصلة في اتجاه الحلول التي ستغير من هذا الواقع على حجم سوداويته.

الفصل الرابع:

بين مسرحيّة (القصة المزدوجة للدكتور بالمي) للكاتب الإسباني أنطونيو بييخو ومسرحيّة (الاغتصاب) لونوس

يبرز سعد الله ونوس في مقدمة مسرحيّة (الاغتصاب) التي كتبها في عام ١٩٨٩م، أنّه "في بناء الحكاية، استفدت من عمل الكاتب الإسباني أنطونيو بويرو باييخو ((القصة المزدوجة للدكتور بالمي)) وفي البداية كان مشروعي هو أنْ أعدّ نصّ باييخو ذاته للعرض المسرحيّ، ولكن سرعان ما عدلتُ عن الفكرة مؤثرًا كتابة نصّ جديد حول قضيتنا المحوريّة، قضية الصراع العربي الإسرائيلي"(١).

كما يشير إلى نقطة مهمة في معرض تقديمه للمسرحيّة، وهي "أنَّ إلهام المسرح الحقيقي لم يكنْ في يومٍ من الأيام الحكاية بحدّ ذاتها، وإنَّما المعالجة الجديدة التي تُتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخي والوجودي. وحين كان الأثينيون القدماء يتوافدون منذ الفجر حاملين سلال طعامهم وشرابهم على المدرجات الحجرية حيث تُقام المسابقات المسرحيّة، لم يكونوا يأتون إلى المسرح ليسمعوا حكايات جديدة، بل ليتأملوا شرطهم الحياتي والاجتماعي في ضوء المعالجات التي يقدمها المسرحيّون العظام للحكايات المعروفة"(٢).

ويُعلق هشام بن الهاشمي في بحث يتناول مسرحيّة (الاغتصاب) على الملاحظات السابقة التي طرحها ونوس قبل تقديمه لنصّه المسرحيّ، بالقول: "من هنا، يكون ونوس قد قدم تبريره لاستلهام حكاية الكاتب الإسباني، لصياغتها صياغةً جديدةً في نصٍ عربيّ المحتوى والقضية. ونلمسُ في هذا التبرير أيضًا وعيه الحاد بالشرط التاريخي للكتابة الذي يجعل من الحكاية المستقاة حدثًا مسرحيًا جديدًا يُعانق قضايا الحاضر، ليمتزج الأنا بالآخر والمحلي بالوافد في بوتقةٍ واحدةٍ ترفضُ الانشطار. فقد انتقلَ النصّ الغربيّ من سياقه الأصليّ إلى سياقٍ جديدٍ وحاضن، وفي مسافة الرحلة فقد عناصر جوهرية واكتسب عناصر أخرى جديدة مكّنته من التكيف مع السياق العربي وقضاياه"(٣).

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٦٣.

(٢) المصدر السابق، ص٦٣.

(٣) الهاشمي، سعدالله ونوس في ضوء النقد ما بعد الكولونيالي: مسرحيّة الاغتصاب نموذجا، ص١٨٠.

ويستعيد الهاشمي هنا ما أشار إليه إدوارد سعيد بخصوص نظرية الارتحال أو (النظرية المهاجرة)، حيث يبرز أن القصة في هذا السياق تمر بأربع مراحل مهمة وهي: أولًا: الظروف الأصلية التي في كنفها تخلقت النظرية ونشأت، ثانيًا: انتشارها وذيوعها بين الناس والمثقفين، ثالثًا: مسافة الرحلة التي تجتاز الأفكار والنظريات من سياق إلى سياق زماني ومكاني مغاير، رابعًا: أنه قد تقبل الأفكار والنظريات وقد ترفض، وقد يتم احتضانها أو استيعابها في السياق الجديد. تعتري النظريات والأفكار التي أضحت موضع احتواء أو دمج تحويرات وتعديلات جزئية أو كلية جراء استعمالاتها الجديدة، أي من خلال الموقع الجديد الذي تحتله في زمان ومكان جديدين(١).

ولعلّ من الفقرات المهمة في تقديم ونوس لمسرحيّته؛ تبريره الواضح لماذا جاء بتلك الملاحظات الآنفة الذكر حينما أوضح "لقد تعمدت إيراد هذه الملاحظة لأنّ عددًا من نقادنا لم يفهموا جوهر المسرح. وهم يعتقدون خطأً أنّ العنصر الأساسيّ في النصّ، وفي العمل المسرحيّ كلّه هو الحكاية. ولذا فإنّهم يمسخون المسرح وإلهامه الأصلي إلى تلخيصات سقيمة للحكايات، ويمسخون عملهم إلى مطاردة عقيمة لتقصّي أصل الحكاية"(٢).

وبالفعل إنَّ الحياة تثبت لنا بأنّ التجارب الإنسانية نفسها ومهما اختلفت ملامحها، أو البقعة الجغرافية التي شهدتها، أو تبدّلت الوجوه التي عاصرتها؛ فإنّها تتشابه وتتلاقى، والتعبير عن هذه التجربة يتقارب وإنْ لم يطّلع الآخرون على آداب بعضهم بعضًا، فكيف وإنْ كان هناك تأثير وتأثر وتواصل.

وفي التجربة التي يطرحها ونوس في نصّ (الاغتصاب) نجده يقرّ منذ البداية بأنّه عندما همّ بكتابتها كان ينوي إعداد نصٍ مسرحيّ على غرار (القصة المزدوجة للدكتور بالمي) إلا أنّه عدلَ عن ذلك بعدها؛ لكنه يعرف مسرحيّة باييخو جيدًا وكانت النموذج الذي في رأسه حين بدأ كتابة نصّه

(١) يُنظر: سعيد، العالم والنص والناقد، ص٤٦٣-٤٦٤.

(٢) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٦٤.

هذا، فهل حقًا كانت (الاغتصاب) مسرحيّة مغايرة تمامًا عن (القصة المزدوجة) أو ما هي العناصر والسمات الفنية المشتركة بينهما؟

هذا ما يقف عنده هذا الفصل من الدراسة، مستقصيًا الأمر، مجيبًا عن هذه التساؤلات وذلك من خلال الوقوف عند النصين المسرحيّين وتحليلهما مضمونيًا وفنيًا والمقارنة فيما بينهما.

❖ مسرحيّة أنطونيو بابيخو (القصة المزدوجة للدكتور بالمي):

– عتبة العنوان:

توحي كلمة (المزدوجة) بالتناقض، أو أنّ لهذه القصـــة وجهان مختلفان، ســـلبي وإيجابي، متعاكسان في اتجاهين متضادين، لذلك تُفهم القصة من جانبين مختلفين.

(الدكتور بالمي) اســم ولقب صــريحان ومباشــران تبرز معهما الشــخصــية التي تتعلق بها المســـرحيّة، وربما ترتبط بها هذه الازدواجيّة في القصـــة التي يُلمح إليها المقطع الأول من العنوان، وتشـــير كلمة (الدكتور) إلى مكانته في المجتمع، فيما يترك للنص بقية التوضـــيح إن كان دكتورًا جامعيًا، أو طبيبًا، وقد أوحى العنوان بأن الشـــخصـــية واعية ومثقفة وذات مكانة اجتماعية مرموقة ومقبولة في السياق الاجتماعيّ الذي تجري فيه القصة.

– المعالجة الدرامية للفكرة:

يُقدم بابيخو في هذه المسرحية (القصة المزدوجة للدكتور بالمي) معالجة درامية لقضية حساسة شـغلت المجتمع الإسـباني في ظل الفكر الفاشـيّ الذي سـيطر على سـدة الحكم فترة ليسـت بالقليلة، ويغوص بابيخو في هذه المســـرحية ليجرد مكاتب المخابرات الأمنية في الدولة، كاشـــفًا النقاب عن ممارساتها القمعية والتعسفية إزاء كل من يعارضها، أو لا يتماشى مع آرائها وسلطتها.

يعرض الكاتب المســـرحية معتمدًا على جدلية بين الســـرد والحوار، يتنقل بالقارئ في أماكن محدودة ليتكشـف الحدث شـيئًا فشـيئًا، وتبرز شـبكة العلاقات التي تجمع شـخصـيات هذه القصـة، الدكتور بالمي طبيب نفسي يملي على سكرتيرته مذكراته الخاصة التي هي شبه تدوين للتجارب التي يخوضها في حقل المعالجة النفسية مع اعترافات وبوح شخصي لما يتعلق بتجاربه الخاصة تجاه هذه الحالات التي التجأت إليه طلبًا للعلاج والراحة.

من بين هذه القصص يبدأ الدكتور بإملاء سكرتيرته القصة التي تعالجها المسرحية، وتدور حول رجل اسمه (دانييل) يعمل في جهاز المخابرات أو الأمن الداخلي للبلاد، وفي غياهب هذا العمل تبدأ المعضلة، وتتشكل الحكاية الدراميّة، وتتضح الأزمة التي تُلقي بهذه الشخصية إلى عيادة الطبيب النفسي، بعد إصابته بعجز جنسي مقيت، تتكشف حالته مع الاعتراف لتكون هذه الإصابة نتيجة رفض داخلي لما يحدث في أقبية سجون المخابرات ومكاتب التحقيق، يعترف هذا الرجل بأنه أقدم على تجريد أحد المعارضين من رجولته بأبشع الطرق، بناءً على أمر من رئيسه، عقب أن رفض هذا الشاب الخضوع لمطالبهم والاعتراف بما يريدونه.

من هذا العجز أو المرض العصابي تتشكل كل أبعاد الحكاية، وتتجلّى الفكرة الأساسية للنص المسرحي الذي وضعه باييخو، إنّه يعالج تلك الظروف المجحفة التي تحول إنسانًا تقلد منصبًا في أمن الدولة إلى رجل لا إنساني، محاولًا نقد تلك الممارسات عبر هذه الشخصية التي وكأنه يوصمها بذلك المرض العصابي، يحاول إصلاحها على رضوخها وقبولها لتلك الأفعال تحت غطاء واهٍ يتمثل في حماية الدولة أو أمنها، وسط بيئة تجعل منهم بشرًا متجردين ليس فقط من أي مشاعر؛ بل مسوخًا لا يفكرون، يفعلون ويفعلون تحت دولاب متدحرج من الأكاذيب والمزاعم والحجج الواهية التي تبرر كل ما يرتكبونه من آثام.

تتشكل الأزمة في الحكاية من هذا المرض العصابي ثم تبدأ كل الأشياء بالظهور والتبدد، وتتساقط تباعًا كل تلك الأبراج العاجية والمسلمات التي آمن بها هذا الرجل يومًا، أما العقاب الذي ناله فقد كان وخيمًا، تنبذه زوجته حتى ينتهي كل ذلك بمأساة مفجعة بأن يموت بين يديها.

إنّ باييخو في هذه المسرحية ذات النهاية المأساوية يريد تأسيس حياة عادلة في هذه المجتمعات التي نخرت عظامها وتكسرت مرارًا عديدة، يتعمق في تلك الأزمنة البعيدة من عمر إسبانيا باحثًا عن أخلاق نبيلة، عن إنسان غير متقد بالظلمة، وغير خانع إلى الظلال، عن مجتمعات سليمة معافاة في ظل حكم عادل وطبيعة بشرية سويّة.

- **البناء الفني:**

تُفتتح مسـرحية باييخو بدعوة إلى الجمهور لعدم تصـديق كل الحكايات التي يسـمعونها ومنها القصة التي ستمثل أمامهم أو يقرؤونها، لأن فيها بعض التهويل، وربما غير حقيقية:

"**الرجل: سيداتي**

السيدة: سادتي

الرجل: أصدقاءنا الأعزاء

السيدة: نحن نعرف القصة التي سيحكونها لكم

الرجل: حكوها لنا من قبل

السيدة: وهي زائفة

الرجل: زائفة، أو على الأقل مبالغ فيها

السيدة: وأنتم لم تجتمعوا ها هنا كي تصدقوا أي شيء. بل جئتم لتمضية وقت لطيف.

الرجل: وأنتم تعرفون الوسيلة الناجحة، وهي الاستمتاع بما يحكى دون الاعتقاد في صحته، نريد أن نذكركم بذلك لأنه دائما يوجد بعض السذَج ممن يصدقون ما يقال لهم من هراء.

السيدة: أو بعض الأشخاص ممن لا زالت لديهم هواية – ((الميلودراما))" [1].

تبدأ أحداث المسـرحية بعد هذه الافتتاحية من خلال سـرد وقائع (القصـة المزدوجة للدكتور بالمي) حيث يجلس الدكتور بالمي الذي تتضح ملامح شخصيته فهو دكتور نفسي له عيادة خاصة يعالج فيها المرضـى، تجلس إلى جواره سكرتيرة تقوم بالنقر على أزرار الآلة الكاتبة وهو يُملي عليها ما يشبه المذكرات التي تتعلق بالنماذج البشرية التي عالجها في عيادته، يبدأ برواية حكاية المسرحية على اعتبارها ثاني قصـة يرويها لتدونها سـكرتيرته في هذا الكتاب الذي يهم بكتابته وجمعه، تدور

(١) باييخو، القصة المزدوجة للدكتور بالمي، ص٣١-٣٢.

الحكاية الثانية حول قصتين لمريضين جاءا إليه، ومن هنا جاءت تسمية المسرحية بـــ(القصة المزدوجة)، إذ تتعلق القصة بزوجين لجأ كل منهما إليه من أجل الفكاك من أزمة عصابية.

يبدأ السرد على لسان الدكتور بالمي عاكسًا أو لنقل ممهدًا لأجواء هذه الحكاية المسرحية التي يهم بسردها متخذًا دور الراوي:

"كل الأطباء يفضلون حكاية الحالات التي تنتهي نهاية سعيدة، مثلهم في ذلك مثل كتاب القصة الضعفاء، لكن هؤلاء الذين يضعون موضع الشك مهارتهم المهنية ربما كانوا أكثر نموذجية... نحن مثل المرضي نريد أن ننسي أخطاءنا، لكنهم يوما ما يهرعون إلى استشارتنا ونحن –ذات يوم أيضا– ننشر حصيلة ذلك في كتاب، على أننا لسنا كما يقال قساة لا نعبأ بعذاب الناس.. فذكرى التعساء من هؤلاء الذين لم نستطع أن نمنحهم الشفاء تطاردنا طيلة حياتنا... هذه الكتب هي بمثابة اعترافاتنا .. ويجب عليّ أن أقرر أنه... في هذه القصة الثانية.. لا أظن أنني تصرفت كما ينبغي، فعلى الطبيب أن يحتفظ أمام المريض بشعوره الشخصي بالنفور منه، وهذا ما لم أستطع مداراته بالحكمة اللازمة..." (١).

من هذا الشعور بالنفور يعود الدكتور بالمي إلى الوراء ليسرد قصة هذا الرجل كاشفًا عن السبب الذي جعله ينفر منه، وعن سبب لوم نفسه على ذلك.

تتركز الأحداث في هذه المسرحية في ثلاثة أماكن هي بيت الزوجين حيث يقطن دانييل وزوجته ماري مع والدته وطفله الصغير، والمكان الثاني هو الذي افتتحت به المسرحية وهو عيادة الدكتور بالمي، أما المكان الثالث الذي تُحيلنا إليه الأحداث فهو مكتب التحقيق حيث يستعرض باييخو القضية التي يعالجها عن قمع الأجهزة الأمنية والسلطة في البلاد لكل من لا يوافقهم الرأي، ومن ذلك المكان يتأسس المرض العصابي الذي يعاني منه (دانييل) وليس وحده كما تظهر الأحداث، وفي هذا إشارة

(١) باييخو، القصة المزدوجة للدكتور بالمي، ص٣٣-٣٤.

إلى دلالة عميقة ومتّسعة الرحاب تختص بهذا المكان ومن يعمل فيه، فهذا مكان من وحشيته لا يخرج منه إلا أُناس مرضى.

يتوجه (دانييل) إلى عيادة الدكتور بالمي الذي سبق أن التجأت إليه زوجته قبل الزواج به إثر مشاكل واضطرابات كانت تعاني منها، وكانت نصحته بالتوجه إليه بسبب (عجز جنسي) أصابه وبات يؤرق كل حياته منذ أيام عديدة وذلك أثناء حوار دار بينهما تجلت خلاله مشكلته وكم يعاني على إثره، يذهب (دانييل) سرًا إلى عيادة الدكتور ويشتكي أنه لم يعد قادرًا على أداء واجباته الزوجية، ويريد علاجًا لهذه الحالة التي تقضّ مضجعه.

من هذه الزيارة تبدأ ملامح عمل (دانييل) ويأخذنا إلى الأقبية المظلمة، أسئلة كثيرة يطرحها الدكتور عن عمله ومن خلالها يبرز السبب الذي أدى به إلى هذا (العجز الجنسي). يا للفظاعة ما أقدم عليه بناءً على طلب مديره في الجهاز المخابراتي، لقد أفقده رجولته بالاعتداء عليه حتى يكسره، جرده من قيمته الذكورية كي يعترف بجرم لم يفعله فيما قام زملاؤه بانتهاك جسد زوجته، خلال هذا الحوار يُلاحظ القارئ أن (دانييل) يعتمد تبرير كل أفعال الجهاز الأمني من خلال أكاذيب واهية، يرجع كل تلك البشاعة إلى شماعة حماية أمن الدولة واستقرارها، فيما تتصدر مفردات الإرهاب وخيانة الدولة أكثر لتزيّف الواقع الذي هم يضمحلون فيه. قائلًا: "**لم أفعل شيئا أندم عليه... إن هؤلاء الإرهابيين يستحقون الاحتقار أكثر من أي مجرم عادي...**"[1].

هنا ينفر الدكتور أكثر وأكثر من هذه الشخصية وأمثالها، تعلو نبرته ولا يستطيع التحكم بانفعالاته وسط هذه البشاعة التي يسمعها، يواجهه بأن مرضه ناجم عن هذه الوحشية، هو نتيجة إثمه الذي ارتكبه بيديه هاتين، ويخبره بأنه لن يشفى إلا بعد أن يخسر شيئًا عظيمًا يُضاهي حجم ما فعله، ولا يتردد في أن يعتذر عن علاجه.

(١) باييخو، القصة المزدوجة للدكتور بالمي، ص٧٢-٧٤.

إنَّ الحوار الذي دار بين الدكتور بالمي وبين ضـابط المخابرات (دانييل) وغيرهما عمل على كشـف الكثير من الأحداث والأمور، وبواطن الشـخصـيات وطبيعتها. إنَّ باييخو أراد أنْ يكشـف عن الجحيم الذي يتم فيه صـنع رجال أمن متجردين من كل مشـاعر الإنسـانية، يفعلون دون أن يفكروا، وينفذون دون أن يعترضـوا، يقول في الدكتور بالمي معبرًا عن ذلك، وشـخصـية الدكتور بالمي نفسـها هي من تحمل مجمل آراء باييخو نفسه، يقول في خضم حديثه وأسئلته لرجل المخابرات (دانييل): [1]

"**طبعاً أظن أنه من السـهل على الإنسـان في بداية الأمر أن يتعلم احتقار الناس، فمنهم المجرمون والنصـابون والسـكارى واللصـوص... ثم ينتقل بعدها إلى قسـم آخر حيث يمارس تعذيب المعتقلين السياسيين...**".

يعتذر الدكتور بالمي عن متابعة علاج (دانييل) ويتركه حائرًا في أمره بعد أن وجه إليه صدمة كبيرة، مؤكدًا أنّه في حالة عقاب ذاتي للنفس فعاقب نفسـه بمثل ما فعل بذلك المعتقل (مارتي)، فإنْ لم يعترف بلسانه بالندم فقد اعترف جسده بشدة بذلك.

يتواصـل السـرد حينًا على شـكل اعترافات للدكتور وحينًا من خلال (دانييل) وفي ظل الحوار الذي يدور بينه وبين زوجته وأمه وبقية شخصيات المسرحية، تتطور الأحداث وتتسارع، يُلقي باييخو بتلميذة قديمة لـ(ماري) زوجة (دانييل) في خضم الأحداث، تدعى (لوثيلا)، يتضح بأنها زوجة أحد المعارضين الذين زجوا في سجون المخابرات حيث يعمل (دانييل) زوج (ماري)، هنا ومع الحوار بين السـيدتين تبدأ لحظات التنوير لعقل (ماري) التي كانت لا تدرك ماذا يفعل زوجها في عمله، تصـاب بصـدمة كبيرة على إثر ما تبدأ باكتشـافه، صـدمةٌ يتبعها قراءة وتحقيق إلى أن تصـل إلى الحقيقة، لتواجه زوجها ثم ترفضه وتشمئز منه.

يحاول الضـابط (دانييل) البحث عن الخلاص والتمسـك بزوجته وعدم خسـارتها كما خسـر قيمته، بعد مواجهة شـديدة اللهجة والقوة بينهما، كشـفت من خلالها عن أشـنع الصـور التي يمكن أن

(١) باييخو، القصة المزدوجة للدكتور بالمي، ص٧٥.

ترتبط بالبشر، من خلال كتاب قرأته عن أسرار التعذيب والتنكيل التي كانت تمارس عبر العصور، ولا زالت قائمة، وجهاز المخابرات الذي يعمل فيه زوجها ضمن من يمارسون كل ذلك وأشنع:

"**ماذا يفعلون الآن في مقر رئاستكم؟ ... إلى أي إله رهيب تقدمون اليوم القرابين؟ ... هل تعرف قصة العجل البرونزي؟ .. كانوا يحشرون إنسانا بداخله ويشعلون النار من تحته، وكان الثور يخور.. وهل تعرف قصة الفتاة البرونزية؟ .. كان زفافا فاجعا يموت فيه العريس ببطء والأسياخ تخترقه في ظلمة هذا القبر... والأشياء الأخرى الكريهة المقززة التي كانوا يفعلونها في النساء، أثداء تقطع وعفة تنتزع! هذا هو الشر من أجل الشر! .. وهذه هي نشوة الدماء الرغبة القذرة لتعذيب أناس لا حول لهم ولا قوة بمنتهي القسوة والجبن! ...**"[1].

يقرر (دانييل) الاستقالة من عمله؛ لكنه لا يستطيع، فمن يدخل إلى ذلك المكان لا يمكنه الخلاص منه، أو التفكير بالابتعاد.

يستمر الحدث فيما يعمد باييخو فيه كثيرًا إلى إبراز فظاعة هذا الجهاز وقذارته، ويعمل على فضحه بقوة باستمرار، ثم تكون الطّامة حينما تتعرض (ماري) نفسها للاغتصاب على يد زميل زوجها في ذلك العمل الفاحش، وكأن ذلك هو النبوءة التي أخبر الدكتور بالمي (دانييل) بها، حينما قال له:

"**أكرر لك أن الثمن الذي لابد لك من دفعه يجب أن يكون فاحش الغلاء...**" [2].

في هذه اللحظة يعمم باييخو نظرته لجهاز المخابرات وأمن الدولة مؤكدًا أن كله عاق، وحشي، كلُ من فيه لا يتمتع بأدنى القيم والأخلاق، ولا يوجد بينهم أي رجل سوي، إنّه مكان موحل عفن بفكر غير بشري، من هنا يزرع الكاتب فكره للثورة على أجهزة الدولة الفاشية.

تستمر أحداث المسرحية بدرامية عالية، وبمشاهد قاسية، تعود (ماري) للعلاج على يد الدكتور بالمي للخلاص من عذابها هي الأخرى، وزوجها يحاول أن يجد طريقةً يعود بها إلى حياته العائلية

---

(١) باييخو، القصة المزدوجة للدكتور بالمي، ص١١١.

(٢) المصدر السابق، ص٧٨.

المستقرة، والجدة الصامتة تواصل ما بدأت به، تترقب رافضة ترك ولدها لعمله الذي كانت السبب في إدخاله إليه؛ لكن أخيرًا ليس كل النهايات تُكتب كما نريد، وليس مصير كل القصص في النهاية السعادة، فهذه القصة تنتهي بفجيعة حيث يموت (دانييل) على يد زوجته الحبيبة (ماري)، ويهرع عندها زملاء العمل لزجّ زوجته في السجن.

إنَّ باييخو من خلال هذه المسرحية المشحونة بالمأساة، يفجر أمام القراء والمشاهدين الحقائق، يصور بكل جرأة ما يدور في ذلك الجانب الأسود من السلطة، ويعالج تلك القضية من خلال وجهة نظرٍ تؤمن بالإنسان الحقيقي، تشدد على قيمته الوجودية التي ترتقي بدواخله وبمشاعره وبأفكاره عن أي كائنات أخرى، ترفض أن يكون منقادًا، همجيًا، مريضًا.

أما النهاية المأساوية فهي مفاجئة في باطن التغيير الذي يأمله، أما الجانب الآخر من النهاية حيث استلمت (الأم/الجدة) بحرية الآن، تربية حفيدها الصغير، ففي ذلك إشارة إلى التوالد، والمواصلة فليس هناك من رادع بعد، لقد مثلت هذه الجدة وجهًا مغايرًا من وجوه الأنثى الأم، فكانت هي من تهيئ أبناءها ليكونوا بتلك الصورة اللا إنسانية، ولعل الكاتب اختار الجدة دون غيرها رمزًا للزمن الذي تحمله، وهو يريد أن يشير إلى الجذور الممتدة التي تأصلت في عمق المجتمع بهذا الفكر المريض الذي لا يأبه بمعاناة البشر، هذا الجانب الذي يحب التسلط والنفوذ، ولا يهمه في سبيل ذلك أن يقترف ما يقترفه من الآثام؛ بل مع الوقت يجد نفسه على صواب وكل من حوله عبارة عن ثلةٍ من المجرمين أو الإرهابيين أو الناس الدونيين.

❖ مسرحيّة سعدالله ونوس (الاغتصاب):

– عتبة العنوان:

(الاغتصاب) تعني أخذ شيء عنوة، وفي العقلية العامة ترتبط بفعل شنيع يقدم عليه إنسان باغتصاب حُرمةٍ ما، ترتبط بالإناث بشكل دقيق عادةً، وأحيانًا تتصل بأشياء أخرى على غرار اغتصاب مالٍ أو ممتلكات وغير ذلك.

المهم أن كل ما توحي به وتشي به هذه المفردة يُحيل إلى دلالات ومعانٍ سلبية مقززة، تأنفها الطبيعة البشرية السويّة، وهو فعليًا بارتباطه بقضية الصراع العربي الإسرائيلي يُحيل إلى اغتصاب الأرض، وقد تقصد ونوس هذه التسمية دون غيرها من التسميات لما تحمله من دلالات وإيحاءات منفرة، وقد ركز على هذه الفكرة كما نجد في المسرحية نفسها مع سير الأحداث، ليس فقط بتسليطه الضوء على فكرة (الاغتصاب) التي لم تختص بالفلسطينيين دون الإسرائيليين؛ بل أيضًا بكل ما بذره في هذه المسرحية من مشاهد وصور تحيل إلى دلالات هذه الكلمة وتنبئ بها.

– المعالجة الدرامية للفكرة:

يقول ونوس في ملاحظاته على مسرحية (الاغتصاب): "إن الرواية الفلسطينية نصٌ مفتوح... لا تختم قولها بل تتركه مشرعًا على أفق مفتوح"[١]. وهو يحاول من خلال هذا النصّ أن يُعيد قضية فلسطين إلى دائرة الاهتمام العربي، بأسلوبٍ جديدٍ، بعيدًا عن الاضطراب والحماسة القوميّة التي كانت تتدفق في جسد الإنسان العربيّ رافضًا حتى إدخال الاسم العبري إلى الأدب العربيّ، في ذلك الوقت في العام ١٩٨٩ خرج ونوس بمسرحيته محاولًا تنوير العالم العربيّ على وجه الخصوص بطبيعة الجلاد الهمجيّ الذي يغتصب الأرض الفلسطينية بكل ما فيها.

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٦٥.

وبطريقة واعية من ناحية ثانية، هو يريد أن يعالج بمنطقية ما يجري حقيقة في عمق هذا الصراع العربيّ الإسرائيلي، ويلقي دائرة الاهتمام على جغرافية تلك الأرض وحدها، مبرزًا تاريخ الحقد الصهيوني المتجذر في نفس المواطن الإسرائيلي منذ ولادته، من خلال تنشئته على حقد كل ما هو عربي، وزرع الكراهية في النفوس تجاه العرب وكل من ينتمي إليهم والفلسطينيون أولهم، والشعور غير السويّ بأنهم قومٌ أعلى، هم المختارون على هذه الأرض، والأحق بها، وما دونهم حشرات ليس لهم أي شيء، ولا قيمة لهم، ويجب سحقهم ونفيهم عن هذا الوجود كله، من دون أية رحمة.

ومن هنا فـ"منذ الترتيلة الأولى تظهر قضية التنشئة التربوية المكرّهة للعرب والحاقدة عليهم"[1] مجتمعةً على لسان أكثر من شخصية من الشخصيات الإسرائيلية في هذه المسرحية، ويتأسس معها من البداية تاريخٌ حافلٌ ممتدٌ من الصراع المكويّ بالحقد والكراهية اتجاه العرب.

ولمّا كان ونوس صاحب وجهة سياسيّة واعية، عمل على تشكيل عناصر هذه المسرحية ومدركاتها من خلال فكرة المواجهة بين نقيضين، بطريقة تُبرز معها كل واحدة منهما الأخرى، ويتسع الصراع في كل جهة منها، حيث تأخذ كل حكاية منهما مساحتها في المسرحية، بشكل تراتبي متتالٍ، فتبدأ حكاية الجانب الفلسطينيّ تتبعها ترتيلة بدء الحكاية الإسرائيلية بكل ملامحها ومعالمها، ثم نعود إلى مشهد ولوحة جديدة من الحكاية الفلسطينية، ثم ننتقل إلى الحكاية الإسرائيلية من جديد، وهكذا تتتابع الأحداث على كلا الجانبين، وتتجلى كل الأبعاد وتتكشف الحقائق، وتتسلسل الأحداث حتى ذروتها. فيما تتجلى نماذج متقابلة ومتناقضة هي الأخرى في كلا الجانبين، وكل ذلك يؤجج من قيمة الصراع ومستوى الحدث.

لقد سعى ونوس من خلال مسرحيته إلى أن يقدم "أفكاراً ثم ناقشها من خلال شخوص الطرفين مثل؛ المقاومة والهدف من المقاومة، استمرارية الصراع، المعاداة للصهاينة من اليهود، إمكانية التعايش السلمي بين الطرفين، نتيجة التعذيب والظلم والعنف؛ تولّد العنف، وإمكانية الحوار مع متعقلي

(١) ذياب، رؤية العالم في الخطاب المسرحيّ السياسي السوري سعدالله ونوس أنموذجًا، ص١٦٧.

اليهود"[1]. وقد ناقش هذه القضايا بكل تجرد وجرأة، دون أن يضع نفسه تمامًا في الصف الفلسطيني العربي؛ بل سعى إلى أن يقدم كلا الوجهين أو طرفي الصراع، إلى أن أدخل نفسه في النهاية، بصورة حتمية تجبره عليها قوميته وعروبته، إلى هذا الصراع عبر حوار ثنائي بين نموذجين متقابلين من كل طرف من الطرفين (الفلسطيني/العربي والإسرائيلي) لكنهما نموذجان واعيان، يحاولان الوصول إلى نقطة وسط في سبيل منع كل تلك الدماء من أن تسفك، ولوقف أزيز هذا الحقد المتراكم الذي لا يجلب إلا المرض ومواطنين غير أسوياء.

- **البناء الفني:**

تقوم مسرحيّة (الاغتصاب) على فنيّة مسرحيّة تقوم على عرض حكايتين اثنتين، الأولى (فلسطينية) تُؤسس لنموذج من المعاناة والمأساة التي يعايشها الفلسطينيون بشكل يومي في ظل الاحتلال، والثانية (إسرائيلية) تُلقي الضوء على الممارسات القمعية التي ترتكبها آلة القتل المتمثلة في هذا الاحتلال الغاشم الذي اغتصب الأرض الفلسطينية، فيتخذ البناء الفني مع البنيات الأخرى دورهما الفعّال في إبراز الصراع المتولد من القصتين.

في القصة الأولى تروي (الفارعة) المأساة الفلسطينية، وهي الشخصية التي يتقّنع بها الكاتب نفسه، معبرًا من خلالها عن رؤاه ومواقفه تجاه هذه القضية الحسّاسة في الشّأنين القومي والعربي[2].

أما القصة الثانية (الإسرائيلية) فتتبدّى عبر شخصيتين إسرائيليتين، أبرزهما شخصية الطبيب (أبراهام منوحين)، ومع هذا التشكيل الكتابيّ الذي يُبرزه الكاتب عبر نصّين متوازيين يخترقان البنى النصية؛ يشعرُ القارئ وكأنَّه يتصفح كتابين سماويين، أحدهما خاص بالعرب، وتتلوه المرأة الفلسطينية (الفارعة)، وآخر خاص بالإسرائيليين، يتناوب على تلاوته كلّ من الطبيب النفسي (أبراهام منوحين) و(أم اسحق) التي تتجلى عبرها بقوة التنشئة التربوية لجنود وضباط الاحتلال، وفي نهاية المسرحيّة

(١) الشيخ حسن، شخصية الفلسطيني والآخر في مسرحية (الاغتصاب) لسعدالله ونوس– قراءة تحليلية، ص٤٦.

(٢) يُنظر: أبو ندى، القناع في مسرح سعدالله ونوس، ص٤٤.

يحاول ونوس الجمع بين الكتابين الاثنين بالحوار المحتمل الذي يُجريه الكاتب نفسه مع الطبيب النفسي، على اعتبار أنَّ الكاتب يُمثل الجانب العربي المتضرر في النص وخارجه على أرض الواقع، فنراه يقف على ذات البقعة من الأرض التي وقفت عليها (الفارعة)، ليلخص الحوار جوهر الصراع المتمثل بالصهيونية وممارساتها القمعية[١].

وقد كان اختيار الكاتب للطبيب في محاورته هذه، نظرًا لأنّه مثّل أنموذجًا للشخصية الواعيّة المثقفة والمتّزنة، ربما الوحيدة في القصة التي تقبل الحوار والتعايش السلميّ مع العرب.

يقدم ونوس القصة الأولى (الفلسطينيّة) على طريقة الأسفار، وهي دلالة على الآلام والأحزان، فالسّفر هو التقسيم المتّبع في الكتاب المقدّس في الديانتين اليهوديّة والمسيحيّة، وهنا وكأنَّ الكاتب تقصّد ذلك ليجمع الديانات السماويّة الثلاثة على أرض هذه الحكاية التي تخلخلت فيها روابط الفكر والدين، في أرض جمعت –أساسًا– جلّ الأديان السماوية على ترابها المبارك، ولم تعرف يومًا إلا لغة التسامح، المهم أنّ الحكاية الفلسطينية في النصّ قُدّمت في سبعة أسفار (أسفار الأحزان اليوميّة)، وما العنوان إلا إشارةً تشي بما يحمله النصَ من أحزان الفلسطينيّ اليوميّة في ظل معاناة ومأساة معجونةٍ بشتى أنواع الآلام التي تنخر عظام الفلسطينيّ على أرضه المُغتصبة.

أما القصة الثانية (الإسرائيليّة) فجاءت في تسعة مقاطع تحت اسم (سفر النبوءات)، ولعلّ هذه التسمية "مقصودة غرضها الكشف عن الهويّة الدينيّة التي تتحصّن بها الشخصيّة الصهيونيّة لتبرير سلوكها الوحشيّ، وهي الهويّة التي تمنحه وهْم التفوق المزعوم"[٢]. فضلًا عن كل تلك المعتقدات التي تجعلهم يطمعون في كل الأراضي التي حولهم ويبررون من خلالها كل أفعالهم، وكأنّهم يستعيدون ما هو حقهم، وكأنّه سُلب منهم، وهذا ما يلمحه القارئ في كثير من عبارات النصّ على لسان النماذج الإسرائيلية التي تضمر حقدًا بالغًا للعرب، ولا تخفيه:

---

(١) يُنظر: المشابقة وعيسى، الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية في مسرح سعد الله ونوس، ص٢١٧.

(٢) الهاشمي، سعدالله ونوس في ضوء النقد ما بعد الكولونيالي: مسرحيّة الاغتصاب نموذجا، ص١٨٢.

"الأم: كل مكان تدوســـه بطون أقدامكم يكون لكم. من البريّة ولبنان، من النهر، نهر الفرات إلى البحر الغربي يكون تخمكم.

مائير: وأما مدن هؤلاء الشعوب التي يعطيك الربّ إلهك نصيبًا، فلا تستبقِ منها نسمة ما، بل تحرّمها تحريمًا.

جدعون: أبسلهم إبسالًا.

موشي: اذبحهم ذبحًا.

الأم: ولا تعفُ عنهم. بل اقتل رجلًا وامرأة، طفلًا ورضيعًا، بقرًا وغنمًا، جملًا وحمارًا.

مائير: عليكم ألا ترحموا حتى تدمروا نهائيًا ما يســمّى بالثقافة العربية، التي ســوف نبني حضارتنا على أنقاضها"[1].

يُظهر الحوار السابق العقلية التي تعتصر أدمغة الصهيونية لا الدين اليهودي، يقدمها الكاتب منذ الترتيلة الأولى للقصة (الإسرائيلية) واضعًا القارئ مباشرة في أقبية الفكر الإسرائيلي الذي يعشش أدمغتهم اتجاه العرب جميعًا، بصورة لا يتصورها بشر، لا تترك ذرة للإنسانية، حتى لطفل أو حيوان لا يعقل.

إنَّ ونوس يُحاول أنْ يتجرّد من مشــاعره المتّقدة بالهمّ الفلســطينيّ وقضــيّة الصــراع العربيّ الإســرائيلي، فيُقدم بتجريد وبموضــوعيّة تدعو إلى التجريب والتأمل، قصــتين تدوران على فلك هذه الأرض المغتصبة، تاركًا المجال لشخصيات القصة، على حدّ سواء، البوح، والتعبير عن واقعها، وما تُعايشه، في القصة الأولى تتصدر (الفارعة) المشهد من البداية، وهي امرأة فلسطينية ذات حضور قوي تسرد الموقف الفلسطيني، معبرةً عن مزيج من القسوة والمأساة اليومية في حياة الفلسطينيّ البســيطة المعجونة بالخبز والطين، مقرونةً بصــمودٍ وتحدٍ لا يكل ولا يمل على الرغم من كل تلك المشاهد القمعية والتعسفية من الجلاد:

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٦٩-٧٠.

"الفارعة: هم يذبحون ونحن نتوالد، هم ينسـفون ونحن ننهض من بين الأنقاض، ما عدنا نولول، وأنا التي كنت نائحة في المآتم أقلعت عن النواح، هذا العالم الأناني لا يبالي بالضحايا، ولا يميز العدالة إلا إذا كانت مقاتلة جسورا، لا ... ما عدنا نولول ... والحق لا يضيع ما دام وراءه مطالب"[1].

يروي الدكتور (أبراهام مانوحين) وهو طبيب نفساني للأمراض العصبية جزءًا كبيرًا من حكاية الجانب الإسرائيلي، فيما يقدّم الباقي منها في دراما حوارية بين الشخصيات في أماكن محصورة، في عيادة الدكتور، وفي منزل الفارعة، وفي مكاتب التحقيق.

تدور الحكاية الفلسطينية حول عروسين حديثي عهدٍ بالزواج، وهما (إسماعيل) و(دلال). إسماعيل شاب ينتسب إلى خلية فلسطينية جهادية، تم اعتقاله على يد جنود الاحتلال الإسرائيلي بعد ثلاثة أشهر فقط من زواجه، ليترك عروسه (دلال) مثقلة بالهمّ والحزن، تحمل طفلهما في أحشائها، فيما لم تكن تعلم بطبيعة عمل زوجها السري، تتعهدها (الفارعة) بالرعاية إلى حين عودته.

على الجانب الثاني، تدور الحكاية الإسرائيلية حول رجل الأمن (إسحق بنحاس) وزوجته (راحيل) وأم إسحق التي تقطن معهما في البيت نفسه، من خلال إسحق نتعرف على باقي الشخصيات الأمنية الأخرى التي تحتويها الحكاية وتبرز جوانب متنوعة ومتناقضة، تتكشف معها رؤية ونوس للصراع العربي الإسرائيلي من وجهة نظر تتعمق في النفوس، أما الدكتور (أبراهام) فهو من ينسج خيوط الحكاية في هذا الجانب، على اعتباره راويًا ومشاركًا في الحكاية.

في غرف التحقيق والتعذيب تتضح كراهية الإسرائيليين للفلسطينيين والعرب، وتبرز شخصيات لضباط المخابرات الإسرائيليين مثل (دافيد، مائير، إسحق، جدعون) وهم يمارسون شتى أنواع التعذيب الوحشيّ، ويتلذذون بقتل الفلسطينيين، وينسجون لهم المؤامرات والمكائد بكل سطوةٍ وقسوة. وبين هذه القضبان أيضًا ومكاتب هؤلاء الضباط وعلى لسان (أم اسحق)، يُسلط الكاتب الضوء على الممارسات

---

(١) ونوس، مسرحية الاغتصاب، ص١٤، في الأعمال الكاملة، ج٢، حذفت هذه البداية.

الإرهابية للدولة العنصرية، وأساليب قمعها للفلسطينيين، لإبادة كل ما هو غير يهودي، وقد جاء ونوس بـــ"المزامير وأسفار الملوك من العهد القديم محاولاً إعادة إنتاج المعنى بما يتوازى مع الأحلام الصهيونية العدوانية بالتوسع من خلال إبادة الشعوب"[١].

يرسم ونوس "صورة الصهيونية الحاقدة على كل بني الإنسان بجرأة وبأسلوب مقبول بعيدًا الانفعالية المتخبطة، وإظهار أيديولوجية هؤلاء الأعداء المنخورة في تشكيلها"[٢] مسلطًا الضوء على الممارسات القمعية لهؤلاء المرضى، وتصل ذروة الحدث والممارسات الهمجية على يد الضباط بأقذر الطرق، وأشنع الوسائل الممكنة لقهر الفلسطينيّ، في حادثة اغتصاب (دلال) أمام مرأى زوجها (إسماعيل) المكبل من دون حول ولا قوة:

"**مائير: هل أخبرتنا بكل ما لديك؟**

دلال: وقالت ارفعي رأسك. وإذا ضايقوك ابصقي في وجوههم.

إسماعيل: ليس لدي ما أخبركم به.

مائير: لنبدأ العرس.

(دافيد وموشي يجران إسماعيل. وجدعون يمسك عجيزة دلال ويدفعها. الجميع يتجهون إلى الغرفة الداخلية)

جدعون: تعالي يا وافرة الخيرات (تبصق عليه) آه. هكذا أريدك. شرسة. أريد عروسي يا رفاق. إنّي انتصب كجبل جلعاد.

إسماعيل: كلاب .. كلاب.

(تتردد الكلمة بإيقاعات مختلفة، حتى تتحول إلى ما يشبه الحشرجة. يختفون في الغرفة الداخلية).

---

(١) الهاشمس، سعدالله ونوس في ضوء النقد ما بعد الكولونيالي: مسرحيّة الاغتصاب نموذجا، ص١٨٢.

(٢) العمري، إشكالية التناص مسرحيات سعدالله ونوس نموذجًا، ص٢٠٩.

مائير: ستـرى كيف سـتحل عقدة لسـانه. لا يهزّ المرء إلا ما يمسّ زوجته. وهؤلاء البهائم يودعون كل كبريائهم في فروج نسائهم.

إسحق: وإذا لم يتكلم؟

مائير: لا بد أن يتكلم. هذه الوسيلة أكثر فاعلية من التيار الكهربائي. هل تمتشق عصاك، وتبدأ الاحتفال.

إسحق: دع جدعون يبدأ.

مائير: وددت لو أنك البادئ. لا يهم .. ستدير الحفلة معي" (١).

وهذه الحادثة لا تقتصـــر على (دلال) نفســـها، إنَّ ونوس يســـلط الضـــوء من خلالها على الممارسات اللاأخلاقية التي يمارسها جنود وضباط الجيش الإسرائيلي بشكل يومي، مع كل ما ليس إسرائيليًا، بدون أي رحمة أو شفقة، ومن دون أن يجد له رادعًا، وقضية (الاغتصاب) لا تتمثل في (دلال) وحدها ولا في العدد غير المعروف من الســـيدات اللواتي نلنّ ما وقع بها؛ لكنها تحمل دلالة أكثر بعدًا وعمقًا، رمزية تشير إلى الكل، فالقضية هي اغتصاب الأرض، اغتصاب فلسطين نفسها من خلال كل تلك الوحشية والمرامي المنهجية من أجل تهويد هذه الأرض وطرد أهلها.

أما شـخصـية (أم إسـحق) فتمثّل العنصـرية الكامنة، والجوهر الأسـاسـي الذي بذر الحقد في القلوب، كنموذج لما تفعله بابنها الذي يحاول الفكاك من كل ذلك؛ لكن لا مناصّ له، وأمه تزيد عمق مأساته أكثر وأكثر:(٢)

"الأم: (داخلة) لماذا تحطم نفسك يا بني؟

إسحق: أميّ نعم تعالي أنت أيضًا. هل سمعت اعترافاتي كلها؟

الأم: سمعت ما سمعت. أسألك لماذا تحطم نفسك؟

إسحق: بل أحاول لملمة حطامي يا أماه. إننا نتشوه، ونحن نشوههم.

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، سعدالله ونوس، ج٢، ص١١٠.

(٢) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٢، ص١٤٦.

الأم: لن تزيدهم تشويهًا. وما تفعلونه أقل مما أوصانا به الربّ.

إسحق: ربما لم يتخيل الربّ أننا سنطور فنون التعذيب إلى هذا الحدّ.

الأم: لا تجذّف. أوصـــانا الربّ ألا نغفر عنهم، وأن نقتلهم رجلًا وامرأة طفلًا ورضـــيعًا، بقرًا وغنمًا، جملًا وحمارًا.

إسحق: كان عليه أن يخلقنا على نحو آخر، إذا كانت تلك وصيته.

الأم. العيب فيك وليس في خلقه. ومن المخيّب أن أكتشف أن ما بذلته خلال هذه السنوات لم يصلح ذلك العيب الوراثي. تلك جرثومة أبيك، ولن نسمح لها بالتكاثر والنمو..."

أما (إســحاق) في المســرحيّة فهو نموذج يقابل تلك النفوس الســاديّة التي ترضـــى بكل ذلك التنكيل والقتل والتدمير، بل تمارسه بتلذذ، وبأبشع الطرق، والوسائل، دون أن تفكر أو تتردد للحظة واحدة، (إســحق) هو الوجه الآخر الرافض لكل ذلك، درجة أنّه يُصــاب بأزمة عصــبية لعدم احتماله لمشاهد التعذيب، لاسيما بعد اغتصاب زوجة (إسماعيل) بكل وحشية أمام عينيه، ولا يتوقف الأمر عند حدود ذلك بل يُصاب بـ(عجز جنسي)، كردّ فعل داخلي، أو لنقل إن النفس تعاقب الجسد.

وهنا تظهر شخصية الطبيب (ابراهام مانوحين) الذي يتعالج عنده (إسحق)، تتجلى الكثير من محاور القصة على لسانه، لاسيما فيما يتعلق بمنظومة التربية التي تعتمدها دولة الاحتلال في تربية أبنائها، يقول: [1]

"هذه مملكة العصاب والجنون. الرأس كله مريض، والقلب بجملته سقيم من أخمص القدم إلى الرأس لا صحة فيه، بل كلوم وحبط وجراح طرية لم تعصب، ولم تُليَن بدهن"

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٦٩.

وعبر هذين النموذجين –إسحق والطبيب– نلاحظ بأن ونوس قد "أسس في مسرحيّته روحًا إنسانية نبيلة تعتدّ بالحوار وتشدّد على التّعايش بعيدًا عن الهويّة القوميّة أو الدينيّة التي تعزز الصراع وتذكّيه، حين أوجد في عوالم المسرحيّة شخصيات إسرائيلية تمقُتُ التعصب الصهيونيّ"[١].

مثلما أظهر ونّوس كلاً من إسماعيل ودلال وهما يقدمان تضحيات كبيرة نتيجة لمواقفهما الوطنية، فقد قدم لنا حدثاً موازياً من خلال إظهاره (إسحق) الذي مارس على إسماعيل دور الجلاد والمنتقم وهو يعيش مأزقًا مشابهًا لمأزق الاغتصاب، فبينما يلجأ إلى الطبيب النفسي (مانوحين) الذي أخذ يعالجه نتيجة لشعوره بالعجز الجنسي، إلا أنه سرعان ما يكتشف ما هو أعظم من مصيبته وهو اغتصاب زوجته (راحيل) من قبل صديقه الذي يمثل السلطة وأخلاق (إسرائيل)، وهنا ينتقل الاغتصاب من الفضاء الفلسطيني إلى الفضاء الإسرائيلي[٢] الهمجي:

"**راحيل: وهل ضروري لمنعة إسرائيل ومجدها أن أغتصب أنا أيضاً!**

إسحق: ماذا تقولين؟

الأم: (باحتقار) وما هذه القصة أيضاً؟

راحيل: لقد اغتصبني زميلك الفعّال جدعون.

إسحق: أعيدي ما قلت.

راحيل: لقد اغتصبني جدعون.

يا إلهي .. حقاً إلى أي حضيض نهوي!

الأم: الزنى شيء، والاغتصاب شيء آخر.

راحيل: اغتصبني كما يغتصبون العربيات أثناء عملهم المجيد. حدثها عن حفلاتكم يا إسحق. حدثها عن حلمة النهد المبتورة.

---

(١) المشابقة وعيسى، الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية في مسرح سعد الله ونوس، ص٢١٧.

(٢) العابد، البناء الدرامي في مسرحية لسعد الله ونوس مقاربة سيميائية، ص٥٥١.

إسحق: يا إلهي.. إلى أي حضيض نهوي!" [1]

إنَّ التأويل الصهيوني يقوم على استبعاد الحضور الفلسطيني عن دائرة الخطاب، قبل أنْ يُجهز عليه عسكريًا، ومن ثمة فالصراع ليس على الأرض فقط؛ بل هو صراع على تدوين التاريخ، فالشخصية الإسرائيلية بوصفها شخصية إمبريالية مسكونة بالتناقض وتتجه نحو التحكم في مصائر الآخرين وشلّ إرادتهم. إنَّها شخصية عنصرية تجعل الإسرائيلي يحسّ بأنّه من طينةٍ خاصةٍ مغايرة، ويمتلك مواهب تفتقدها كل الذوات الأخرى. ولذلك أوجد لنفسه تبريرًا دينيًا لترسيخ تفوقه في صورة طافحة بجنون العظمة[2]، هذه هي التربية التي يُجبل عليها الأطفال في تلك الدولة المغتصبة، التي تُجرد أطفالها من كل المشاعر، وتحقنهم بالحقد والكراهية منذ الولادة؛ فلا يخرج منها إلا نماذج ناقصة، مريضة، فإما أن تكون من نموذج (إسحق) فتهوي إلى المرض العصابي والجنون، وتكون ضعيفة لا تقوى على حماية حتى بيتها، وإما أن تكون نماذج بشعة على غرار (جدعون ومائير) وغيرهم، فلا يوجد أي نماذج سليمة في ظل تلك التنشئة المبنية على البغضاء.

نلاحظ دعوة ونوس إلى المقاومة بالسلاح، وتفعيل الدور الحقيقي للحركات والمجموعات الشبابية التي يتم تدريبها من أجل العمل العسكري ضد العدو، على اعتباره طريق الخلاص الوحيد للفلسطينيين والعرب من المُغتصب، هذه الدعوة التي بدأها ونوس قبل ذلك، في مسرحيّته (فصد الدم) ويستكملها هنا. مؤكدًا أن الفلسطيني لا يني عن الدفاع عن أرضه، ولن ترضخه كل تلك الممارسات القمعية عن الثبات على أرضه، وأنّه في الوقت نفسه ليس شعبًا يحب القتل والدماء؛ لكن هذا ما فُرض عليه وبات واقعه المأزوم الذي لا فرار منه، في ظل عدو لا يعرف لغة التعايش والرحمة.

وربما اصطنع ونوس هذا الحوار المتخيل ليثبت أكثر بأن المشكلة الأساسية، أو جوهر الصراع العربي– الإسرائيلي غير مستند على أسس دينية أبدًا، فلا مشكلة بين العرب واليهود كديانة مطلقًا، وكل ما يحدث من تنكيل وقتل وتهويد ووحشية على الأرض الفلسطينية وغيرها لا يمسّ العقيدة

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٢، ص١٤٧.

(٢) يُنظر: الهاشمي، سعدالله ونوس في ضوء النقد ما بعد الكولونيالي: مسرحيّة الاغتصاب نموذجا، ص١٨٥.

اليهودية بأية صلة كما يحاول زعماء (إسرائيل) الزعم، أو نقل الصراع إلى تلك الدائرة، فجلّ الصراع يكمن في العقيدة الفكرية الصهيونية التي تربّى عليها هؤلاء وصنعت منهم هذه النماذج المسخة التي لا تعرف لغة للعيش أو السلام، ولا تملك أدنى مقومات الإنسانية، لا تعرف لغةً إلا القوة والعيش على حساب محو الآخرين والاستيلاء على كل ما يملكون.

❖ بين مسرحيّة (القصة المزدوجة للدكتور بالمي) ومسرحيّة (الاغتصاب):

لقد استفاد سعدالله ونوس –دون أدنى شك– في تشييد عوالم مسرحيّته (الاغتصاب) من البناء الدرامي والفكرة المسرحية التي بنى عليها المسرحيّ الإسبانيّ أنطونيو باييخو مسرحيته (القصة المزدوجة للدكتور بالمي). وقد أشار بنفسه إلى ذلك، كما سبق وأوضحنا، في مستهل مسرحيّته، وفي هذا الجزء من الفصل نقف عند أبعاد استفادة ونوس من مسرحية باييخو برصد وجوه التشابه والاختلاف بين المسرحيتين، وذلك على النحو التالي:

التشابه والاختلاف بين المسرحيتين:

يظهر ونوس متأثرًا بمسرحية باييخو المذكورة، على صعيد البذور واللبنات الأولى التي شكلت ملامح مسرحيته، وأسس من خلالها حبكته، ووجوه التشابه بين المسرحيتين تتمثل على الشكل التالي:

مسرحية (القصة المزدوجة للدكتور بالمي)	مسرحية (الاغتصاب)
الفكرة الجوهرية في المسرحية قائمة في حقيقتها على صراع ما بين الخير والشر، ما بين الفعل الشنيع والضمير، فتدور الحكاية في وسط مغيب عن البشر، وسط يدّعي مصلحة الوطن، فيما هو مسيس لأغراض شخصية للساسة ومصالحهم.	الفكرة الجوهرية في المسرحية تقوم على فكرة الصراع العربيّ الإسرائيليّ متجسدًا في أشد صوره عبر قضية فلسطين، حيث الصراع على الأرض والهوية يحتدم على أشده، كل طرف يكرس كل جهوده للانتصار في هذه المعركة.
يعالج باييخو المسرحية من خلال عقدة نفسية تتمثل في (العجز الجنسي) الذي يصيب موظفًا يعمل في سلك المخابرات في الدولة، فتتشكل عقدة المسرحية وتواصل الحبكة النمو مبرزة معاناة هذه الشخصية إثر هذه العقدة النفسية،	يستفيد ونوس من الطب النفسي وقراءاته فتتشكل مسرحيته من خلال عقدة نفسية تلتصق بقائد من قوات الاستخبارات الإسرائيلية، فتوقعه في هوة سحيقة من التفكير ومراجعة النفس حول ذاته، ووجوده، وناحية الصراع المحتدم بين

والحيرة التي يقع فيها للخلاص من أزمته التي باتت تؤرق كل وجوده.	الإسرائيليّ والفلسطينيّ، والممارسات القمعية التي ينتهجها جيش الاحتلال ضد الفلسطينيين.
في المسرحية تبرز شخصية (الطبيب) لتشكل أداة مفصلية مهمة للكشف والتنوير، وتسريع الحدث، ووصوله إلى مرحلة الوعي والتنوير والحقيقة المرة، والتغلغل في نفسية الشخصية لتجلي الأسباب التي وصلت بها إلى هذا المرض النفسي، وهنا تنجلي الحقيقة حول الممارسات القمعية التي تتوارى خلف القضبان في ذلك السلك الدبلوماسي الذي يمثل السلطة الحاكمة في البلاد، وهي سطلة قمعية لا تعرف أي معاني للإنسانية والديمقراطية الحقيقية.	تتشكل شخصية (الطبيب) النفسي في المسرحية مسلطةً الضوء على معاناة قائد المخابرات الإسرائيلي، كاشفة أسباب ومسببات المرض النفسي الذي أصابه، والأفعال الشنيعة التي شارك فيها ضد أحد الفدائيين الفلسطينيين، وكيف مورس بحقه أشنع أنواع التعذيب، وكيف أقدم جنود الاحتلال على الاعتداء على زوجته (العروس) أمام عينيه.
تبرز شخصية الزوجة المحبة التي تقف إلى جانب زوجها في محنته على الجانبين، جانب الرجل الدبلوماسي أو الرجل الثوري الذي مورس بحقه التعذيب. وتنال نصيبها من جرم زوجها في النهاية وتحاول الابتعاد عنه فيما يتمسك هو بها.	تظهر صورة الزوجة المطيعة التي تساند زوجها في محنته سواء على جانب الحكاية الفلسطينية أو نظيرتها الإسرائيلية. زوجة البطل الإسرائيلي تتعرض للاغتصاب فيرتد جرم زوجها لها.
يحاول البطل الخلاص من عقدته النفسية ومن تأنيب الضمير، من خلال الفكاك من قبضة هذا العمل، فيجد أمامه الكثير من العوائق والعراقيل.	رجل المخابرات يقع في حيرة من أمره، ما بين ما يسمى بالواجب، وبين ضميره الذي أودى به إلى عقدة نفسية مستعصية، يحاول الخلاص والنجاة ولكن الأمر ليس بالهين.

أما الاختلافات بين المسرحيتين فنرصدها على النحو التالي:

مسرحية (القصة المزدوجة للدكتور بالمي)	مسرحية (الاغتصاب)
جاءت شخصية (الطبيب) أكثر صرامةً وحدةً في التعامل مع الشخصية البطلة التي تعاني من عقدة نفسية، كونها جاءت رافضة هي الأخرى لكل الممارسات التي تُرتكب ضد المواطنين والقمع الذي تمارسه السلطة عليهم.	شخصية (الطبيب) جاءت متفهمة واعية ومثقفة، قابلة للحوار، فالكاتب يعرض من خلالها لنموذج متحضر في دولة الاحتلال يقبل التعايش السلمي، ويرفض القتل والترهيب والممارسات القمعية التي تمارسها سلطات الاحتلال ضد الفلسطينيين.
شخصية الأم على الرغم من أنها مزروعة بالحقد هي الأخرى، وتبحث عن الغنى والمجد إلا أنها لم تمثل نواة حقد ونهج من التربية العقيمة ضد ابنها.	شخصية الأم جاءت لتكشف عن النهج التربوي المبكر الذي تنتهجه دولة الاحتلال لزرع الكراهية في نفوس أبنائها ضد كل ما هو عربي. ولقد رسمها ونوس بعناية كبيرة لتبرز التفكير الإسرائيلي والحقد والكراهية المتجذرة في فكره وعقله. وقد رسم الكاتب أيضًا شخصية (الفارعة) على الجانب الفلسطيني لتكون الشكل الآخر الضدي للأم الإسرائيلية، فهي الصابرة المكافحة التي تحتضن أبناءها بحب وقوة، وتنتظر الزوج والحبيب على الرغم من ثقل سنوات السجن والغياب.
الكاتب في المسرحية يعالج قضية التعذيب والممارسات القمعية التي تمارس بحق المواطنين	النهاية عند ونوس كما القصة تسير في اتجاه حيادي موضوعي، تحاول معالجة القضية

في عصره، وتنال من كل شخص يعترض على الحكام والسياسة، من هنا جاءت النهاية مأساوية حادة.	السياسية الشائكة بنوع من النقاش ومحاولة الوصول إلى نقاط وسطى.

إنّ باييخو عالج من خلال مسرحيته فاشية (فرانكو) التي عايشها في بلاده، وكيف عمل على تحويل إسبانيا إلى ثكنة عسكرية بالحديد والنار، اقترب ونوس من هذه الفكرة لأنها تلتقي مع وجهته التي توجه إزاءها لكتابة مسرحية (الاغتصاب) وهي الكشف عن الممارسات الهمجية والقمعية التي يرتكبها الاحتلال الإسرائيلي اتجاه العرب الفلسطينيين، معيدًا البوصلة إلى القضية الأساسية للعرب جميعًا، لقد ركز ونوس على استسقاء ما يناسب فكرته، وطبيعة القضية والمضمون الذي يريد طرحه، فأخذ من باييخو "حكاية العجز الجنسي الذي يعانيه البطل، ودوافعه، كما أخذ عنه أيضًا العلاقة القائمة بين أم البطل من ناحية، ورئيسه في العمل من الناحية الأخرى، كما أخذ عنه كذلك السمة الرئيسة للدكتور بالمي ذاته، وهي أنه رافض لما يحدث ومعادٍ له"[١].

لكنّ ونوس لم يلتزم بما جاء في مسرحية باييخو بتفصيلاته الحرفية، وإنما عمد إلى تقديم تنويعات فكرية أخرى تميزه عن باييخو، فهو على سبيل المثال لا الحصر يطرح بعض القضايا على هامش الرؤية السياسية كقضية التنشئة التربوية التي تُطرح من خلال حرص الأم على حقن حفيدها بكراهية العرب الفلسطينيين والحقد عليهم[٢].

يطرح ونوس قضية التنشئة التربوية بحرص شديد ليكشف الانغماس الصهيوني في كراهية العرب والحقد عليهم، إنه يشير إلى البنية الأساسية المتجذرة في الفكر الإسرائيلي كله، بكل أفراده والتي تزيد بشاعة فيمن يلتحقون بأجهزة الأمن أو من يلتحقون بالأجهزة الأمنية لهذه الدولة، يقول الدكتور (مانوحين) معبرًا بصورة حادة عن ذلك:

---

(١) عبدالقادر، (الاغتصاب) مسرحيّة جديدة لسعدالله ونوس، ص٤٥.

(٢) يُنظر: بوشعير، الاقتباس في مسرح سعدالله ونوس، ص٧٠٥.

"ويلٌ لي يا أمي لأنك ولدتني إنسان خصام ونزاع للأرض كلها. لم تزرعي في قلوب أبنائك إلا الكبر وكراهية الأغيار. كيف ينسى المرء تلك الرهبة المليئة بالبغضاء التي تغذي بها طفلًا! وحين يكبر كيف ينقذ روحه من الاعتلال، أو يتفادى القسوة والعدوان! دفعت الكثير من الوقت والعناء كي أتخلص من غداء طفولتي. ولكن هؤلاء الذين يحرصون على غذاء طفولتهم يدفعون ثمنًا أغلى.." (١).

لقد عمل ونوس على تحوير ما استعاره من باييخو وفق المستجدات الطارئة، وقرأ كل ذلك تبعًا لتأويله واجتهاده، وفي هذا استيعاب للنص الغربي لإعادة إنتاجه من منظور عربي ينفتح على تراث الشعوب، كما أنه يرفض الانغلاق داخل حدود ضيقة فقد انتهج ونوس استراتيجية أساسها استيعاب النص الوافد، وصهره مع خصوصية الأسئلة والهموم المتجذرة في الواقع العربي، وإعادة استثماره من أجل إنتاج دلالة جديدة تتصل بخصوصية ما هو عربي وتتفاعل مع همومه القومية، وهي القضية الفلسطينية تحديدًا(٢).

ولقد أدخل سمةً أساسية فاعلة في مسرحيته لم تتوفر في مسرحية باييخو، وهي رسم النص من خلال حكايتين اثنتين، تطرح كل منهما بكل صدق وموضوعية، من دون تهميش أي منها على حساب الأخرى، أو إعطاء مساحة أكبر لواحدة على حساب الأخرى، وإن كانت مسرحيّة باييخو ركزت على عرض ما يحدث في منزل (دانييل) فإن مسرحيّة ونوس تنقلت بين منزل (إسحق) ومنزل (الفارعة) وحكاية معاناة (إسماعيل) وزوجته (دلال)، فكانت المشاهد تتنقل ما بين المكانين، بشكل تقابلي، بحيث تنمو أحداثهما معًا، إلى أن تتقاربا فعليًا.

وقد وفر هذا التقسيم لونوس فرصة التحليل والتنويع في الأحداث والتعليق عليها والغوص في أعماق شخصياته، ونسج علاقات جديدة بينهما لم تكن في مسرحيّة باييخو(٣). ولأنّ ونوس ينتمي إلى

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٢، ص١٠٠.

(٢) يُنظر: الهاشمي، سعدالله ونوس في ضوء النقد ما بعد الكولونيالي: مسرحيّة الاغتصاب نموذجا، ص١٨٠-١٨١.

(٣) يُنظر: علقم، المسرح السياسي عند سعدالله ونوس، ص١٤٣-١٤٤.

المســرح الملحمي البريختي فإنه لجأ إلى العديد من التقانات والفنيات الأخرى من المســرح الملحمي مما لم يتوفر في مسرحية باييخو فلقد وظف ونوس أسلوب السرد في هذه المسرحيّة "ليعبر لنا عن جوهر الصراع ومرتكزاته الفكرية، وهو من خلال هذا الأسلوب الذي اتّبعه في تقديم الحكايتين قد نهج نهجًا قريبًا من أســلوب (بريخت) الملحمي كي يحيلنا إلى المقارنة بين نقيضــين"[١] فكان يقدم كل التفاصــيل للقارئ أو المشــاهد عن النموذجين المتناقضــين أو طرفي الصــراع، على حدٍ ســواء، مما يدعوهم إلى التفكر والنظر المتعمق في كل منهما، فيما تغذي كل واحدة دلالة الأخرى وتبرزها أكثر.

كما وظف أســاليب تغريبية عديدة في المســرحية من أجل تحقيق أهدافه التوعوية التســييســية للمسرحية، متمثلة في اللافتات التي كانت تخترق بنية النص، أو تشكل فواصل بين مشاهد الحكاية المسرحية، فضــلًا عن العديد من التدخلات الأخرى التي كان يعتمدها لمنع الإيهام، ومتابعة المتفرج لكل التفاصيل التي يسخرها في نصــه المسرحي، فضــلًا عن الملاحظات التي ركز على أن ترافق المسرحية من حيث الإضاءة الخافتة التي تركز على المشاهد والعناصر التي يريدها، وكذلك بساطة الديكور والأثاث المستخدم في كل مكان، مع إضفاء واقعية شديدة على المسرح.

إنَّ مسـرحية ونوس "تطرح تصـورًا للصـراع (العربي الفلسـطيني)– الإسـرائيلي، وهو تصـور متكامل، يصـــدر عن رؤية أكثر راديكالية مما هو مطروح –في الممارســـة– على الســـاحتين المتداخلتين. ولو شئنا أن نرسم تخطيطًا لتلك الرؤية أمكن القول إنه صراع عنيف ضار، وأنه ليس ((هامة اليوم أو غد))، لكنه جزء من، متلاحم مع، بناء تاريخي كامل، يضـــرب في الماضـــي إلى جذور (توراتية) عميقة، ويشـــتبك بكل معطيات الحاضـــر، على ضـــفتيه المتواجهتين. لكن هاتين الضفتين ليستا مقطوعتي الصلة، واحدتهما بالأخرى"[٢].

(١) المشابقة وعيسى، الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية في مسرح سعد الله ونوس، ص٢١٧. العمري، إشكالية التناص مسرحيّات سعدالله ونوس نموذجًا، ص٢٠٧.

(٢) عبدالقادر، ((الاغتصاب)): مسرحية جديدة لسعدالله ونوس، ص٤٥.

من خلال هذه الوجهة فعّل ونوس دور العديد من الشخصيات والأدوات والأفكار في النصّ المسرحي الخاص به، مثل دور الأم الذي كان محدودًا في مسرحية باييخو، ولم يبرز بفعالية، أما في مسرحية ونوس فقد كان دورها أقوى، ومثّلت بالفعل رمزًا للصهيونية التي تحرصُ على زرع الكراهية والحقد في نفوس أبناء (إسرائيل) مرتكزة على مزاعم محرّفة، وأقوالٍ خارجةٍ عن التوراة، ولذلك وجدنا الكاتب يمرر الكثير من ادعاءات بني صهيون ومزاعمهم، وما يدسونه إلى التوراة في سياق تسارع الأحداث على لسان الأم، ومائير وهذه الشخصيات التي تمثل نماذج للصهيونية التي تُحيك المؤامرات والفتن وتغتر بنفسها على بقية الأقوام، ولا تمثل الديانة اليهودية بأي شكلٍ من الأشكال، ما يشكل جوهر الصراع الإسرائيلي العربي، وما يؤكد أنّ هذا الصراع لا يرتكز على مسارات وعقائد دينية.

الفصل الخامس:

بين مسرحية (كيف تخلص السيد ماكنبوت من آلامه) للكاتب الألماني بيترفايس

ومسرحية (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) لونوس

❖ مسرحيّة الكاتب الألماني بيترفايس (كيف تخلص السيد ماكنبوت من آلامه):

– عتبة العنوان:

(تخلص) فعل للاسم خلاص الذي يعني الفكاك من أمر ما والخروج من ربقته نحو حريةٍ إلى حدٍ ما، وفي الديانة المسيحية ارتبط مفهوم (الخلاص) بفكرة صلب المسيح عيسى عليه السلام الذي عُدّ صلبه وموته على هذه الشاكلة التي يعتقد بها المسيحيون –على اختلاف ما جاء في القرآن الكريم حول هذه الواقعة– خلاصًا للبشرية جمعاء من الآثام والذنوب والشرور، فكان موته تضحيةً وفداءً من أجل الآخرين.

المهم أنّ فكرة الخلاص التصقت بأمور عظيمة، وفي هذه المسرحية ومع اختلاف الترجمة فغاية الكاتب كانت هذه الفكرة التي سعى إليها، وأسس لها منذ بداية النص المسرحي، إنّه خلاص من عدمية هذه الحياة التي تتقابل مع فكرة الموت التي شكلت الخلاص؛ لكن كيف تم الخلاص، أو من هو الفاعل الذي به تخلص (ماكنبوت) من آلامه فغير موجود في عتبة العنوان، وهو موضع الإجابة التي يعرضها العنوان من خلال صياغته بأسلوب الاستفهام. أي أنّ الفاعل هو من يسعى للكشف عنه اسم الاستفهام (كيف)، وفي المتن الفني للمسرحية يظهر الفاعل تدريجيًا ويتبدى كرسالة لنزع ثوب قديم بالٍ والتحرر من عبودية الفكر إلى فكر مستنير، هذا الفكر المستنير به وحده ستُمحى آلام (ماكنبوت)، ومهما كان ذلك صعبًا؛ لكنه يجب أنْ يكون حتميًا، هذه الحتمية التي ستخلص (ماكنبوت) من الآلام.

(السيد ماكنبوت) هو الشخصية التي تتجسد من خلالها فكرة الكاتب، وهو المُوكل إليه فعل الخلاص الحتميّ، وهو من يعاني الآلام التي عليه بنفسه التخلص منها.

(آلامه) هذه المفردة بعثت في العنوان مشاعر خاصة، لاسيما بتواصلها مع مفردة الخلاص من جانب أفقي تقابلي، جاءت الأولى في مستهل العنوان والثانية ختمته، فتآزرتا معًا لتعطيا العنوان سمةً

خاصة فحدد الخلاص مع نهاية عتبة العنوان؛ هو خلاص من الآلام، إذن (ماكنبوت) يعاني الآلام الجسام ونحن في حضرة رحلة من المعاناة التي تكللت بالخلاص من كل تلك الآلام في النهاية.

- **المعالجة الدرامية للفكرة:**

يعرض علينا بيترفايس في نصّه المسرحيّ الذي بين أيدينا (انتقال السيد ماكنبوت من مواقع الجهل بحقيقة ما يدور حوله بسبب معتقداته المثالية الساذجة بالخير والعدالة والأخلاق، إلى مواقع الوعي ثم الرفض)، من خلال تعريض هذا الإنسان لصدمات متتابعة، تؤدي كل صدمة منها إلى ترك أثر ما في وعيه من دون أن تغيّر موقفه مما يؤمن به؛ لكن بمرور الوقت ومع تراكم الصدمات وتتالي تأثيراتها، أخيرًا، نجد ماكنبوت يفجر لحظة وعي شامل، وهذه الطريقة هي تحقيق مسرحي لنظرية «التراكم الكمي يؤدي إلى تغير نوعي»، ويرافق خط التطور الفكري عند ماكنبوت خط مسرحي كاريكاتوري تمثله عملية لبس الحذاء بشكل معكوس والسير المتعثر، إلى لحظة اكتشاف الخطأ والتحرر منه، كما يستخدم فايس الكثير من عناصر المسرح الكوميدي عن طريق الإضحاك إلى الاقتناع [١] وهذا كله ساهم في إثراء الحبكة بشكل واقع متسلسل دون مبالغة، أو إحساس بتدخل خارجي، فكان مسير ماكنبوت نحو الخلاص منطقي حتميّ في نهاية المطاف.

إنّ مسرحية بيترفايس حين قراءتها تستدعي لنا في أعماقها رسالة الغفران للمعري وهو يصف مشاهد من الجنة ونعيمها والنار وسعيرها، كما تستحضر لنا رحلة دانتي من الجحيم إلى الفردوس، ورحلة الإنسان الأوروبي من ظلمة الجهل إلى نور العقل، ورحلة الإنسان عامة من الركون للواقع للسعي إلى تغييره [٢]. وفعلًا ينطلق بيترفايس ببطل مسرحيته (ماكنبوت) في رحلة مشابهة خلال هذه الحياة؛ لكنها رحلة تقتفي أثر رحلة الإنسان الأوروبي ورحلة الإنسان في العصر الحديث، رحلة لنفض

---

(١) يُنظر: الكسان، المسرح القومي والمسارح الرديفة في القطر العربي السوري ١٩٥٩-١٩٨٩، ص١٣٢.

(٢) يُنظر: عطية، رحلة حنظلة من الاستكانة للثورة المسروقة، http://www.masrahona.com.

غبار الفكر وغياهبه نحو النور والمعرفة، من خلال التفكر والتدبر في الأمور، وأخذ موقف جاد حيال ما يحصل حوله، ورفض كل ما هو خارج عنه.

- **البناء الفني:**

يتناول النص انتقال شخصية (ماكنبوت) من مواقع الجهل بحقيقة ما يدور حوله بسبب معتقداته المثالية الساذجة بالخير والعدالة والأخلاق إلى مواقع الوعي ثم الرفض، وذلك عن طريق تعريضه لمجموعة من الصدمات، تواصلها وتراكمها يؤدي إلى تفجير لحظة وعيٍ شامل[١]، وتحول في مسار هذه الشخصية وفي تفكيرها ونظرتها للأمور وما حولها من أشياء وأحداث.

مثالية هذه الشخصية تتشظى مع أولى تجاربه التي أودت به إلى السجن، هناك حيث تكشفت له أولى خيوط الفساد، من خلال شخصيتي المحامي والسجان، حيث تواطؤ كل منهما عليه، لكنه مع صدمته واندهاشه مما حصل يبقى متمسكًا بقناعاته المثالية ممثلة بمبادئ الحق والخير والعدالة، الأمر لا يتوقف عند حدود هذا الأمر، تتسارع الأحداث وتتشابك، وتتوالى التجارب القاسية حيث يكتشف خيانة زوجته بدايةً، وعندما يقصد الطبيب الذي يثق به، يُذهلُ عندما يتبينُ له بأنّ الفساد قد وصل حتى إلى الذين حلفوا اليمين أمام الله ليحافظوا على صحة الناس ويحرصوا على أسرارهم، ثم تأتي الصدمة الطامّة عندما يفاجأ بالمسؤولين الذين يتلاعبون بمصائر الناس، ويحمون الفساد والفاسدين، هنا يبدأ (ماكنبوت) بالبحث عن الإجابات الشافية لضميره ونفسه المثالية، فيقابل رجل الدين الذي يعلن له عجزه عن حل معضلته.

إن المسرحية تكشف بكل جرأة وصراحة المسكوت عنه في المنظومة الاجتماعية، عن الوجه المظلم من الحياة الذي لا يرتضيه الضمير الإنساني، في دعوة من الكاتب إلى الوعي بالحقيقة وإلى التغيير، إلى الخلاص من هذا البؤس الذي بات سمة تنخر عظام هذا المجتمع شيئًا فشيئًا.

---

(١) يُنظر: علي، الإعداد والاقتباس في المسرح العربي، http://www.al-jazirah.com/culture/١٠٠٣٢٠٠٣/masrah١٨٠.htm.

يواجه (ماكنبوت) جشع وأطماع شرائح متعددة في المجتمع، تكشف له المجاهل التي لا يلتفت إليها، أو لم يكن يدركها وينشغل عنها بيومياته وأحداثه الرتيبة.

بداية يُزجّ (ماكنبوت) في السجن لتهمة لم يرتكبها ولا يعرف ماهيتها فقد أُلقي القبض عليه وتمّ ضربه ضربًا مبرحًا أثناء سيره في الشارع يستمتع بأشعة الشمس، ثم يتواجه مع أدوات العدالة وسخط رجال التحقيق وممارساتهم التعسفية، السجان والمحامي الذي يعرض عليه رشوة كي يساعده بالخروج من السجن، وطوال فترة سجنه يظل هذا المسكين يفكر بزوجته التي تنتظره في البيت ليحتسي القهوة معها فيما تتواصل معاناته، ويصطدم بالعديد من الحقائق التي كان غافلًا عنها قبل ذلك.

عندما يخرج من السجن ليعود إلى أحضان زوجته ويخفف عن نفسه وطأة ما حلّ به من مصاعب ومشاق يصطدم بحقيقة خيانتها له مع رجل غريب في بيته، وحتى مع هذه الصدمة يحاول أنْ يظلّ في سباته ويستمر على سذاجته مكذبًا ما رأت عيناه. إلى أنْ تطرده زوجته من البيت.

يلملم (ماكنبوت) خيباته ويتوجه إلى عمله الذي تركه بسبب الحادث الذي أفضى به إلى السجن؛ لكنه يفاجأ بطرده من عمله وجلب بديل عنه بكل سهولة، ولا يكترث صاحب العمل لكل توسلاته وكلامه عن حقوقه العمالية واعتذاراته ويلقي به إلى الرصيف بأقسى الطرق.

يتوجه بعدها إلى الطبيب عقب شعوره بالتعب الشديد نتيجة كل ما واجهه من مآسي وصدمات وخيبات متتالية، هناك يتلقى صدمة جديدة وتدور أحداث فاجعة لا تمت للإنسانية ولا للطب بأية صلة في هزلية مبالغ فيها، لا يقبلها منطق ولا عقل.

ثم يذهب بتحريض من (فورست) إلى الحكومة ليبلغهم بما حل به، وما أصابه في رحلته تلك من مصاعب فظيعة، وانتهاك لكل طبيعة الإنسانية، يتوقع أن يجد هناك الأجوبة الشافية التي تعينه على إدراك الأمور حوله، والتخلص من آلامه ومتاعبه الجسّام، والتخلص من تعاسته؛ لكنه لا يجد إلا ما يزيد آلامه ومتاعبه أكثر وأكثر، فلا أحد يكترث به بل على العكس تمامًا.

شخصية (فورست) في المسرحية هي شخصية مساندة لـ(ماكنبوت) تشارك في الحدث وتسرعه حينًا، وتكشف عن الخبايا المظلمة التي يريد الكاتب تبيانها بقوة مفرطة في النص، وغالبًا بسخرية عالية، فيما ظهر (الملكان) مثل جوقة مشاركة ومعلقة على الحدث، لاسيما حينما كان الأمر يتعلق بشخصية (ماكنبوت) والصدمات التي تتقاذفه، فكانت تتدخل وتظهر في الحدث لتبيّن استمرار هذه الشخصية بالرغم من توالي الصدمات عليها لا تزال لا تدرك ولا تعترف بما يجري حولها.

هكذا تسير حبكة الحكاية المسرحية في شكل ومضات قاسية حتى يتمكن (ماكنبوت) من التحول فكريًا والوعي بما يحصل في المجتمع، وكي يخرج من دائرة المثالية الساذجة إلى الواقعية الناقدة المدركة لكل شيء يتعلق بها، ألا ينتظر وقوعه في براثن جهله فيقع فريسة سلبيته المفرطة التي لن ترديه إلا إلى القاع.

❖ مسرحيّة سعدالله ونوس (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة):

– عتبة العنوان:

تشـير كلمة **(الرحلة)** إلى معنى الارتحالُ. والجمع منها: رِحَل. وفي مجمل سـياقات دلالاتها التي جاءت بها المعاجم اللغوية فإنّها تدلّ على مشـاق السـفر وصـعوبة الترحال، لذا فهي تحيل إلى دلالات القوة والنجابة والاستعانة، وتقسيمها إلى مراحل، ولابدّ للرحلة من وجهة تنصرف إليها، وقصد تؤمه[1]، وجاء في التنزيل العزيز: {رِحْلَةَ الشِّتَاءِ وَالصَّيْفِ} (قريش: ٢).

من هذه الدلالات تتضـــح رؤيـة ونوس لاختيـار هذه المفردة ليعبر من خلالها عن فكرة المســـرحية، فكانت دلالات الرحلة تتطابق مع فكرته، فكرة التحول والانتقال والترحال التي تمر بعدة مراحل، وفيها قوة ومشقة وتحتاج إلى نجابة الراكب المسافر ليصل في النهاية إلى المقصد.

(حنظلة) تسـتدعي المفردة الشـخصـية الكاريكاتورية السـاخرة سـياسـيًا التي أبدعها رسـام الكاريكاتير الشـهير ناجي العلي، وكان الأخير قد اغتيل قبيل كتابة مسـرحية (ونوس) بنحو عام واحد، و(حنظلة) شـخصـية كاريكاتورية ظهرت عقب هزيمة عام ١٩٦٧ المريرة، يمثل صـبيًا في العاشـرة من عمره أدار ظهره للقارئ وعقد يديه خلف ظهره، وهو يمثل سـن العلي حينما أُجبر على ترك فلسـطين ولن يزيد عمره حتى يسـتطيع العودة إلى وطنه، إدارة الظهر وعقد اليدين يرمزان إلى رفض الشخصية للحلول الخارجية، لبسه لملابس مرقعة وظهوره حافي القدمين يرمزان لانتمائه للفقر، وأصبح حنظلة إمضاءً للعلي، ورمزاً للهوية الفلسطينية، متحديًا العالم بابتسامة ساخرة، وصار في وقت ما أيقونة للعربي الذي انتصر جيشه عام ١٩٧٣ قبل أن تنهزم أنظمته بعد ذلك، من هنا اتخذه ونوس رمزا للغفلة التي اكتنفت الإنسان العربيّ.

إنّ مسار الرحلة التي يشير إليها عنوان المسرحية فترة تحوّل هذا الإنسان العربي (حنظلة) من (الغفلة إلى اليقظة)، حالتان تمثلان ثنائية ضـــدية كاملة ما بين الوجود واللاوجود، الحياة الكريمة

---

(١) يُنظر: ابن كيران، الرحلة الفاسية الممزوجة بالمناسك المالكية، ص٥-٧.

والموت الكريه، هذه الغفلة تتمثل في سـبات الإنســان العربي وخضــوعه وخنوعه للواقع المرير، أما اليقظة فتتحقق بعكس ذلك، بانتفاضته ورفضه لهذا الواقع، بتحديه للأنظمة والفساد والمنظومة الفكرية المتعفنة، بأن يكون حنظلة شاهد الحدث والرافض له، لا الغافل المنكر المنزوي ساكنًا.

"لم تكن إلا برغيًا في الآلة. والبرغي يمكن أن يبدّل ببرغي. عملك يؤديه الآن رجل آخر، وهذا يعني أن من الممكن الاستغناء عنك واستبدالك"(١)

مسرحية (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) رمزية سياسية بأفكار صارخة، استقى موضوعها الكاتب الســوري الكبير "ســعد الله" أواخر عقد، الســبعينيات، في زمن انتقاله التدريجي من مرحلة تسييس المسرح وتعليمية رسالته إلى أنسنته والكشف عن جوهر وجوده وحضوره في زمنه وأزمنته اللاحقة (٢). هي صرخته لنفضّ الغبار المعشعش فوق أدمغة المواطنين العرب ومحاولة لــ"دق جدار الخزان" قبل فوات الأوان أكثر وأكثر.

وجد ونوس في الفكرة الفنية التي بنى عليها بيترفايس مســرحيته وغيره من المســرحيين، فكرة التغيير والتحول المبنية على التجربة العملية الإنســانيّة، من خلال وعي الإنســان وتطور فكره من مرحلة إلى أخرى، لاسيما بعد مروره بعدة صدمات أو مواقف وأحداث تتكشف له من خلالها حقائق ما كان يعرفها، ولا ينتبه إليها قبل ذلك الوقت، مواقف تعرضه للخطر وهو منطوٍ على نفسه لا يدرك ماهية العالم من حوله ليدهش من حجم الخراب الذي يضج في الحياة، وكان غافلًا عنه.

إنّ مسرحية ونوس هذه (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) "مسرحية تعليمية في الأصل والاقتباس، من ألفها إلى يائها ... إنّها تقريبًا، نقيض (يوميات مجنون) ولا نّخفي أنّ ذلك واحد من الأسباب الجوهرية التي حدت بنا لاختيارها، الدرس هنا واضح، يعرض ببساطة ومباشرة، وهو درس لا يضيف جديدًا إلى وعي الواعين، ولكنه يقدم- أو على الأقل هذا ما نأمله- بعض العون والوعي

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ص٢٨.

(٢) يُنظر: عطية، رحلة حنظلة من الاستكانة للثورة المسروقة، http://www.masrahona.com. ٢٠٢٠/٢/١٠.

لهؤلاء الذين يشبهون حنظلة بصورة أو بأخرى، إذن، إننا نحاول في هذا العمل الخروج ولو جزئيًا من دائرة النخبة، لمحاورة جمهور آخر سنعمل وبمختلف الوسائل للوصول إليه.. ومع هذا.. من يدري"[١].

– المعالجة الدرامية للفكرة:

يصـر النقّاد عند تناولهم لمسـرحية ونوس (رحلة حنظلة) على الإشـارة إلى أنّ المسـرحية هي اقتباس أو إعادة إعداد لمســرحية بيترفايس [٢]. وونوس نفســه لم يدّعِ خلاف ذلك من حيث اطلاعه على مسـرحية بيترفايس وأنّها كانت النموذج الذي وضـعه نصـبّ عينيه، وقد صـرح بنفسـه إلى ذلك فجاء عنوان مسرحيته على النحو التالي: كتابة جديدة لنص بيترڤايس، كيف تخلص السيد موكينبوت من آلامه؛ لكن الملاحظ أنه كتب بالتحديد (كتابة جديدة) للنص أي أنه ليس اقتباسًا كاملًا.

إنَّ معنى الاقتباس أو الإعداد للنصــوص الأدبية مهما اختلف الفن الأدبي بالمعنى الواســع للكلمة هو عملية تعديل تجري على العمل الأدبي أو الفني؛ للتوصـل إلى شـكل فني مغاير يتطابق مع سياق جديد، وتشمل تسمية الإعداد مختلف العمليات التي تتراوح بين التعديل البسيط لعمل ما، وبين عملية إعادة الكتابة بشكل كليّ مع الحفاظ على الفكرة، وهو ما يطلق عليه بالعربية مصـطلح (الاقتباس)، حيث يجري من خلاله أخذ الخطوط الرئيســة للحكاية أو الفكرة، وخلق مواقف جديدة مختلفة تمامًا، وغالبًا ما يهمل في هذه الحالة ذكر الأصــل الذي اقتبس عنه العمل الأدبي، وفي بعض الحالات يشار بشكل أو بآخر إلى الأصل[٣].

---

(١) الكسان، المسرح القومي والمسارح الرديفة في القطر العربي السوري، ص١٣١.

(٢) يُنظر: حمدان، الكتابة الحقيقية: تنظيرات وإبداعات عربية حديثة كثقافة نقدية، ص٢٢٥. والكســان، المســرح القومي والمسـارح الرديفة في القطر العربي السـوري، ص١٣١. وأبو هيف، المسـرح العربي المعاصـر: قضـايا رؤى وتجارب، ص١٧٩. وونوس، في مهب الرقابة: العرض المســرحي في ســورية ١٩٨٨-١٩٩٧ (قراءات نقدية)، ص٢٠٢، والتميمي، الأدب العربي عبر العصور، ص٥٨٤. وعصمت، حداثة وأصالة، ص٨٩.

(٣) يُنظر: إلياس وحسن قصاب، المعجم المسرحي، ص٤٤.

(حنظلة) بطل مسرحية ونوس العربية مواطن مستقيم لكنه ساذج وبسيط بعض الشيء، في يوم من الأيام يجد نفسه يُزّج في السجن من دون سبب ظاهر للعيان، يضطر بعدها إلى دفع رشوة كي يتحرر؛ لكن خروجه من السجن خبأ له انكسارات بالغة فقد خسر بيته وزوجته وعمله.

تروي المسرحية معاناة هذا المواطن الذي يسحقه المجتمع المتمثل بـــ(السجان والطبيب ومدير البنك والشيخ الدجال والصحافي) وحتى زوجته لم يسلم منها هي الأخرى، كلٌ تسبب له بالألم، وكان سببًا لصدمه كلٌ بحسب موقعه في منظومة السلطة القمعية التي يبرزها ونوس ويريد كشف النقاب عنها، وتمثلها عبر هذه الشخصية البسيطة.

من خلال رحلة (حنظلة) المضنية عبر دهاليز السلطة يكتشف بمساعدة من شخصية (حرفوش) الذي يمثل رمزًا للتحريض وبثّ القوة والثورة في نفس هذه الشخصية المستكينة، ويكون المثير الذي يدفعها للرفض، في هذه الرحلة يجابه (حنظلة) الكثير من الأمور التي تجهلها، ومع نهاية المطاف يكتشف حقيقة ما يجري حوله، هنا يحقق المعادلة التي يشير إليها العنوان/ فنقطة البداية تكون في الغفلة قبل أن يتمّ التحول وينتقل (حنظلة) إلى حالة اليقظة.

(الغفلة) هنا هي رمز للرضوخ والسلبية والاستكانة فيما (اليقظة) تمثل طرف المعادلة المناقض تمامًا فهي حالة الوعي والتمرد والثورة والرفض التي يحتكم فيها الإنسان إلى عقله، محللًا كل ما يجري حوله، معايشًا الواقع، واقفًا اتجاهه موقفًا إيجابيًا بناءً.

- **البناء الفني:**

تنبني المسرحية على المعضلة التي تتأسس منذ العنوان، فكرة التحول والانتقال، رحلة سريعة تضج بالتجارب والصدامات يُرافق فيها ونوس المشاهدين كدليل ومرشد تسييسي، في محطات مركزية من رحلة عداد الفراطة المُضلّل (حنظلة)، وذلك بدءًا من غفلته وحتى بلوغه اليقظة، ومن أجل تحقيق رسالة النص؛ يستخدم سلطة الكاتب البارع في كشفه عن الحقيقة وراء الأقنعة المخاتلة لوجوه القوة، مستخدمًا شخصية البهلوان (حرفوش) الخارج عن نظام السيطرة، يعرض سبعة أمكنة، ستة منها تابعة لمؤسسات، لكل منها (نظام حقيقة): السجن، البيت، مكتب المدير، عيادة الطبيب البسيكو- إعلامي، عند الدرويش وعند الحكومة، أما المكان السابع فيتجلى في الهواء الطلق، وهو الحيز الإبداعي الذي يتيح له الربط بين المشاهد، وتطوير الحدث وتصعيده، ولحنظلة، بلوغ اليقظة تدريجيًا، ولنا، استنشاق أكسجين الحقيقة، خارج قضبان أنظمة الحقائق المؤسسية، في وطن المهمشين (الهواء الطلق) عبر ذلك البهلوان الساخر، بيد أنّ الدليل التسييسي يمر بنا أيضًا في ثلاث محطات أخرى: عند الحكيم، في جمعية التآخي الاجتماعي، وفي قسم الرقابة الشعبية التابع لجريدة الوطن، إنما أهم ما في الأمر، رغبة المؤلف/ أن يتضح في نهاية نصّه، بأنّ الخيوط كلها تؤدي إلى الحكومة، أي إلى المؤسسة العليا التي هي رأس القوة [1].

تتشكل معالم شخصية (حنظلة) السلبية من البداية، يتخذ (حرفوش) دوره في الكشف عن البناء الفني وعن شـــخصـــية (حنظلة) عبر حوار مركز على شـــاكلة التحقيق، أو مســـجل يدون البيانات، ليعرفنا على هذه الشخصية البسيطة الساذجة:

"**حرفوش:** المهنة.

حنظلة: عدّاد فراطة في بنك الازدهار والعمارة.

حرفوش: الزمرة الدموية.

حنظلة: سالبة.

---

(١) يُنظر: حمدان، الكتابة الحقيقية: تنظيرات وإبداعات عربية حديثة كثقافة نقدية، ص٢٢٥.

حرفوش: المبدأ.

حنظلة: المبدأ.

حرفوش: ما هو مبدؤك في الحياة؟

حنظلة: امشِ الحيط الحيط وقل يا ربي السترة.

حرفوش: (متسارع اللهجة) المبدأ؟

حنظلة: خبئ قرشك الأبيض ليومك الأسود.

حرفوش: المبدأ؟

حنظلة: بينك وبين الجار سمّك الجدار.

حرفوش: المبدأ.

حنظلة: الطاقة التي يأتيك منها الريح سدها واستريح.." [1]

كما في مسرحية ونوس (مأساة بائع الدبس الفقير) يعالج ونوس في هذه المسرحية قضية سلبية يعاني منها المواطن العربي، وهي انشغاله عن أمور أمته ومصير مجتمعه وشعبه الذي هو جزء منه؛ بأمور الحياة اليومية العادية الرتيبة، وانسحاقه بعيدًا عن محيطه إلى أن يهوي مسحوقًا في غياهب الظلم والبؤس الذي صنعه بيديه:

"**حرفوش: بؤس وتعاسة.. هذا هو طالع صاحبنا حنظلة. يعيش الآن في محنة. وستشتد عليه المحن، وتزيد.. إنه لا يعرف سبب مصائبه، ولا يدرك سر محنته، إذن عليه أن يتحمل العذاب فوق العذاب، وأن يمشي طويلًا على درب الآلام. لا أحب الشماتة كما لا أحب الشفقة. أن يكون المرء أعمى هذا شيء. وأن تكون له عينان سليمتان ولا يبصر فهذا شيء آخر. لكن لنبدأ القصة من أولها**"[2].

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٧-٨.

(٢) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٨.

يقدم ونوس في هذه المسرحية أفكاره الخاصة التي حملها على عاتقه منذ البداية؛ لكنها وجدت طريقها الأكثر تأثيرًا مع توسّع قراءاته واطلاعه على الآداب الغربية، إنّ مسرحية بيترفايس (كيف تخلص السيد ماكنبوت من آلامه أو تخليص السيد ماكنبوت من آلامه) تحمل الأفكار التي يعالجها ونوس في مسرحياته، وينتمي إليها، ويريد إبرازها من خلاله أدبه المسرحي، من هنا اختارها ونوس ليقدم من خلالها معالجته لرؤاه الفكرية، وقد استفاد مما طرحه بيترفايس؛ لكنه لم يقدم مسرحيته كما هي نقلًا كاملًا عن مسرحية فايس وبنائها الفني؛ بل استفاد من الفكرة الأساسية التي تشكل جوهرها، وهي فكرة تعريض شخص لمجموعة من الصدمات، ومحاولة كشف الحقائق والخبايا أمامه حتى تتم عملية التغيير والتحول المفصليّ في حياته. فكرة التغيير هي التي يتبناها ونوس هنا. والفكرة تصبّ في الجانب السياسيّ لرؤيته، ونوس يريد مواطنًا عربيًا على وعي وإدراك تامّين بحقائق مجتمعه، متمسكًا بأحلامه، قادرًا على خلق مصيره والحفاظ على الأمل وعلى حياة كريمة حرة له وللأجيال من بعده، مواطن يرفض ويصرخ في وجه كل من يتعدى على حقوقه.

ينطلق ونوس في مسرحيته منذ البداية ليبرز معالم الحكاية وبؤس مصير (حنظلة) قبل أن يصرح علانيةً بمشكلته:

"**البداية هي أساس كل المصائب، وهي أول ما أتمنى أيها السادة الموقرون أن توضحوه لي. أنا رجل مستقيم**"(١).

هذه المواجهة التي تقف عند حدود الذات، وتجلدها عبر صدمات متتابعة، هي جوهر مسرح ونوس التثويري الذي لا يجبر (المشاهد/المتفرج) على التغيير؛ بل يقدم له الحقائق تباعًا بالتجربة العملية الواقعية حتى تنجلي الحقيقة بكل شفافية وموضوعية أمامه، من دون تدخل أحدٍ من الخارج، ومن هنا فإن ونوس من خلال مسرحيته (رحلة حنظلة) فعل مع حنظلة ما يفعله مع (المشاهد/المتفرج) العربي الذي يتوجه إليه، فهو يعرضه هو الآخر إلى صدمات متتابعة، ويقدم له عبر حنظلة وجهات حياته المخبئة، يبين له المستور، وعليه هو أنْ يجمع الحقائق ويقارنها مع وقائع حياته، ويتوصل في

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٥٤.

النهاية، كما حنظلة، إلى ذلك الوعي الشامل بطبيعة المشهد والتجربة التي يقبع فيها، عليه وقتها أن يقف موقفًا حاسمًا مع نفسه، أن يسلك الطريق الصحيح النابع من فكر عميق وإدراك تام.

إنّ من أهم الأمور التي تبرزها المسرحية هو تقديمها لعملية إفراغ كلية للتفاوت السحيق بين حقيقة القامع وحقيقة المقموع[١]. المقموع الراضخ الذي يغرق في سبات عميق ويجب هزه كثيرًا حتى يستيقظ من هذه الغفلة، والقامع الذي يتمظهر في شخصيات عديدة ويتغلغل في النسيج الاجتماعي ويتلون بأشكال عديدة، ليس في السلطة وحدها بل يتمدد كالأخطبوط لينزرع في كل معالم الحياة، ويشتد مع وجوع أشخاص سلبيين خانعين كمثل (حنظلة).

يواجه ونوس نماذج متنوعة تمثل أدوات السلطة والفساد في المجتمع، تتسلسل الأحداث في النص تباعًا فيما مركز المسرحية يدور حول شخصية (حنظلة) كل الأضواء تركز عليه وهو ينتقل من تجربة إلى أخرى، وفي كل تجربة تظهر شخصية جديدة كعامل مساعد في طريقه نحو التحول، "تدريجيًا، يكتشف حنظلة أنه أضاع نفسه في كل هذه المحطات. حنظلة هو ليس حنظلة. هو مجرد موظف صغير كالبرغي، وهو زوج مستضعف، وسجين متهم، ومريض لا يتكيف مع واقعه كنزلاء العصفورية في فيلم أميركي طويل، وتائه عن طريق الرضى، ومواطن مقموع، ومستهلِك بالفرض ومستهلَك رخيص... حنظلة الباحث عن العدالة، لا يدرك في غفلته، قبل تبدّدها، أن مصدر الظلم، قوانين مجحفة تعتمدها مؤسسة فاسدة تسيّر حياة البشر"[٢].

في النهاية فإنَّ ونوس يُقدم رؤيته، ويطرح التساؤل الكبير والأهم "هل يكمن الحل بالاعوجاج والمكر والخراب؟ قد يكون هذا الحل وليد المنطق النظري المطلق، الخارج عن كل سياق واقعي، إنما الرحلة الشاقة التي يخططها ونوس لحنظلة من الغفلة إلى اليقظة، هي رحلة التعرف اليومي إلى كنه القوانين التي تحدد لعبة القوة داخل المجتمع ومؤسساته وسلطاته، مشكلة حنظلة إذن ليست استقامته، إنما جهله للاعوجاج الذي يسيّر المنظومة الاجتماعية والسياسية التي تصقل قدرته وتقرر مصيره

(١) يُنظر: حمدان، الكتابة الحقيقية: تنظيرات وإبداعات عربية حديثة كثقافة نقدية، ص٢٢٧.

(٢) المرجع السابق، ص٢٢٨.

بالكامل، طالما هي غائبة عن وعيه. الاستقامة كأساس كل المصائب هي نتيجة مباشرة إذن، لتناقض عنيف قائم بين اللعبة المحسوبة من طرف القوة، وبين عفوية الحقيقة! أما إذا كنت تريد أن تنجو بجلدك دون روحك، فما عليك إلا أن تتلوى وفق أهواء وشروط ومطالب صاحب النفوذ"[١].

وعبر هذه المعادلة ووفقًا لمعطياتها التي طرحها في المسرحية، معادلة القمع، والقوة، يكشف ونوس عن فكر السلطة وطبيعة هذه المنظومة التي تفرض معادلتها الخاصة على المواطن، ويبرز كيف يربط صاحب القوة، الماضي والحاضر بعقدة واحدة هي خطاب الهيمنة (أعلنا ونعلن)، ثم يقوم بعملية ترهيب، وإثارة القلق والخوف من المجهول لتثبيت هيمنته، وفيما هو يُملي تعليماته يحثّ على الاستكانة والولاء والمثول المطلق له معرّفا التمرد كشغب وكمرض نفسي لاستئصال بذرة الاحتجاج كليًا، ويجعل من المجتمع ومؤسسات الدولة كتلةً واحدةً لا تنفصم، ثم يرسم حول علاقة القمع هالة من القدسيّة. في النهاية، وبعد أن أحكم السيطرة على الماضي والحاضر، لا ينسى صاحب القوة أن يعلن هيمنته على المستقبل أيضًا من خلال عزمه على تصميمه، وفق هدف هلامي لا يدركه أحد سواه[٢].

زوجة (حنظلة) خانته في غمرة الغياب، والسجان والمحامي علماه درسًا قاسيًا لوجه العدالة الآخر البعيد عن كل الشعارات والقوانين والتعريفات المحفوظة ظهرًا عن قلب، وكذلك فعل الطبيب الذي لم يفِ أبدًا بما أقسم عليه قبل مزاولة مهنته، ثم جاء الدرويش ليمثل الوجه الآخر من السلطة التي تفرض على المواطن العربي، الوجه المظلم للدين الذي لا يمثل أبدًا التعاليم الإسلامية، ينبثق عن شهوات ومطامع سلطوية لا تختلف عن تلك التي تقود كل الشخصيات السابقة حيث تسير في هذه الحياة لا يهمها إلا مصالحها الشخصية، وفي طريقها إلى ذلك تضيع كل معالم الإنسانية، وجل الأخلاق والتعاليم، ويُغيّب الضمير.

---

(١) حمدان، الكتابة الحقيقية: تنظيرات وإبداعات عربية حديثة كثقافة نقدية، ص٢٢٩.

(٢) يُنظر: المرجع السابق، ص٢٣٠.

لقد أخذ حنظلة درسًا قاسيًا، مضاعفًا مرات ومرات أجبره في النهاية على أن يستفيق من غفلته، ويعترف بأخطائه، وباستحقاقه للصدمات والمصير الذي لقيه:

"حنظلة: كانوا يسخرون مني دائمًا وأنا غافل.

حرفوش: ثم ماذا؟

حنظلة: كانت حياتي السابقة كلها خدعة، وينبغي أن تتوقف هذه الخدعة.

حرفوش: ثم ماذا؟

حنظلة: أستحقُ ما جرى لي.

حرفوش: وهكذا استفاق حنظلة.. كانت الرحلة شاقة، لكنها تستحق العناء. فهم أخيرًا أن سبب آلام حنظلة هو حنظلة، وأنّ حياة حنظلة لا يغير مجراها إلا حنظلة"(١).

هذا بالنسبة للنص المسرحي الداخلي، أما النص المسرحي الكبير فهو موجّه للمتفرج أو القارئ الذي يواجه مسرح ونوس، عليه هو الآخر الإدراك، المواجهة، الاعتراف، ثم التوجه نحو تغيير واقعه، الثورة والرفض والبناء من أجل غدٍ أفضل.

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٥٨.

❖ بين مسرحيّة (كيف تخلص السيد ماكنبوت من آلامه) ومسرحيّة (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة):

لقد استفاد ونوس من مسرحية (كيف تخلص السيد ماكنبوت من آلامه) واعترف هو نفسه بذلك في مقدمة نصه المسرحيّ (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) أنّ مسرحيته إعادة للمسرحية الأولى، ومن هنا يتلمس القارئ التشابه شبه التام بين المسرحيتين والذي يستعرضه هذا الجزء من الدراسة بالتفصيل على النحو التالي ذكره.

التشابه والاختلاف بين المسرحيتين:

تشكلت ملامح مسرحية ونوس (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) وتأسست حبكتها على الأساس نفسه الذي قامت عليه مسرحية بيترفايس، وتتمثل وجوه التشابه بين المسرحيتين كما يبرزها الجدول الموضح أدناه:

مسرحية (كيف تخلص السيد ماكنبوت من آلامه)	مسرحية (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة)
الفكرة الجوهرية في المسرحية قائمة على تعريض شخصية ماكنبوت لمجموعة من التجارب حتى يتخلص من آلامه بنفسه من خلال وصوله إلى مرحلة الوعي.	الفكرة الجوهرية في المسرحية تقوم على رحلة شاقة من الصدمات التي يلقاها (حنظلة) كي تتكشف له الحقائق وينتقل من حالة الغفلة إلى الوعي واليقظة ويكف عن سذاجته وغفلته.
(ماكنبوت) شخصية بسيطة مفرطة بالمثالية درجة الخنوع والاستسلام إلى الواقع، راضية بحياتها الرتيبة لا تريد شيئًا عدا ذلك.	(حنظلة) شخصية بسيطة ساذجة، لا تعي أكثر من حدود الزوجة والعمل وواجباته البيتية، لا يهتم بشيء خارج هذه الدائرة مطلقًا.

حبكة المسرحية تسير على مركزية مواجهة (ماكنبوت) لمجموعة من التجارب لينتقل من معالم الجهل إلى المعرفة والوعي في النهاية.	حبكة المسرحية تسير في اتجاه مواجهات حاسمة لـ(حنظلة) مع واقعه حتى يستيقظ من غفلته في النهاية ويعي حدوده ومكانته.
شخصية (فورست) كانت الدليل والمحفز لشخصية (ماكنبوت) لمواصلة البحث عن الحقيقة والتخلص من آلامه ومتاعبه.	شخصية (حرفوش) كانت الراوي والمساند لشخصية (حنظلة) وعونه ومعينه للتحول من حال الغفلة والسلبية إلى اليقظة والوعي.
الزوجة كانت ضمن الشخصيات التي عبرت عن المنظومة السلبية وأدوات السلطة التي تقهر الإنسان وتسبب له المتاعب، وذلك ليس تعميمًا بل إشارة إلى عمق التغييب الذي وصلت إليه هذه الشخصية، وأيضًا إلى قرب السلطة والتسلط من الإنسان إلى هذه الحدود.	زوجة (حنظلة) كانت أيضًا أداة من أدوات السلطة التي تسببت بأذيته. يجدها تخونه في فراشه لكنه مفرط في سلبيته وسذاجته حدّ عدم فهمه لما يحصل، ويظل يتساءل عن صحة ما رأى بأمّ عينيه وعن سبب ما حصل وهل كان السبب في ذلك.
النهاية تحمل وعي (ماكنبوت) أخيرًا ومعرفته بما يدور حوله بعد تعريضه للعديد من التجارب والمواجهات الصعبة.	في النهاية وبعد خمس صدمات متتالية وبمساعدة من حرفوش يستيقظ (حنظلة) من غفلته ويعي واقعه وطبيعته الرمادية.

لقد تشابهت حكاية المسرحيتين من حيث فكرة التحول، وحتى جميع العناصر والشخصيات المكونة لكل منهما، وكانت الشخصية الأساسية في كل مسرحية سواء (ماكنبوت) أو (حنظلة) والذي جاء ذكر كلٍ منهما في العنوان؛ وكان (حنظلة) النسخة العربية لشخصية (ماكنبوت) تمامًا، وقد دارت كلتا المسرحيتين في اتجاه انتقال كل منهما إلى مرحلة الوعي والمعرفة بما يدور من أمور وأحداث، ووقفت كدرس قاسٍ أو صرخة قوية في وجه كليهما كي يتجردا من سلبيتهما ويحتكان

بالواقع الذي يعيشان فيه، ويقفان موقفًا واضحًا وحاسمًا مع وجودهما وحياتهما، ومع ذلك فهذا لا يمنع من وجود بعض الاختلافات بين النصين، والتي تتمثل على النحو التالي:

مسرحية (كيف تخلص السيد ماكنبوت من آلامه)	مسرحية (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة)
شخصية (فورست) دليل (ماكنبوت) ظهرت سلبية في بعض الأحيان، وبالغت في التصرفات وردات الفعل، لاسيما في موقفه مع الطبيب.	شخصية (حرفوش) كانت الدليل الواعي واليد الحانية الرشيدة التي ناسبت أجواء النص وساعدت على سير الحبكة بطريقة سلسة ومنطقية في طريق الوصول إلى النهاية وتحقيق يقظة ووعي (حنظلة).
وظف بيترفايس الجوقة بطريقة الإغريق القدماء ومن خلالها أبرز الأحداث بصورة أقوى، وسلط الضوء على سلبية (ماكنبوت) وتأرجحه فكريًا وموقفه مع كل صدمة وحدث حتى وصل إلى النهاية المرجوة.	لم يوظف ونوس الجوقة في مسرحيته، فقط ركز على الملاحظات، وشكل (حرفوش) في كثير من الأوقات لسان الجوقة والراوي في الوقت نفسه.
مسرحية بيترفايس كانت تعليمية ساخرة وهزلية في كثير من مواقفها ومشاهدها كانت مفرطة في الشرح حدّ المبالغة كونها أخذت منحى تعليمي إلى آخر درجة.	ونوس يعمد في مسرحياته كلها مسارًا واحدًا يعتمد توفير كل المعلومات والبيانات والأمور للقارئ أو المشاهد حتى يصل إلى الحقائق بنفسه من خلال تفكيره وربطه ووعيه، فكانت الأحداث والوقائع منطقية طبيعية كما في الواقع.

إنَّ التشابه في الفكرة بين المسرحيتين شبه تام كما سبق وأكدنا مرارًا، خاصة مع إشارة ونوس إلى أنه اعتمد إعادة إعداد النص الغربي؛ لكنه نجح في إعادة إنتاج النص في حدوده العربية، وشكّله على الرغم من كل التفاصيل العالقة فيه ضمن الجو العربي.

في الوقت نفسه لم يقدم ونوس نفسه ضمن بيترفايس، فمع اعتماده للنمط التعليمي إلّا أنه لا يأخذ الطابع المبالغ فيه عند نظيره؛ بل يعتمد الكشف عن كل الأحداث وما يعلق بها، وتوضيح كل الأمور، وتكرار الأفكار بأكثر من شكل ثم يترك المتفرج ليجد طريقه ويتدخل ويحكم على مآل الأمور ومساراتها، وكيف سيتعامل مع ما يجري في نهاية المطاف.

لقد جاء نص ونوس حاملًا لفكره الذي انتمى إليه وتبناه نهجًا وأيديولوجيًا وفكرًا ثابتًا منذ البداية، فحمل نص مسرحيته هذه عنوان (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) كامنًا في أعماقه أمل الانعتاق من زيف الحاضر ليقين الغد، في رحلة أشبه برحلة المعري في (رسالة الغفران) الشهيرة للوصول إلى الجنة، وفي مزج عصري بأحلام الطبقات الدنيا في الخروج من حالها الاجتماعي والاقتصادي المتردي، لحال أفضل، لا يمكن أن يتمّ إلا بالوعي بالواقع المتردي ذاته، وبأنّ الأفضل ليس حلمًا؛ بل حقًا مطلوبًا ولازمًا، لهذا هام في هذه الرحلة الكثير من المسرحيين في البلدان العربية، الذين يرون بأنّ من أهم مهام المسرح في العقود الأخيرة؛ هو الأخذ بيد المتلقي في رحلة مشابهة لرحلة "حنظلة"، دون المرور المادي بها، فقاموا بإعادة صياغة النص الونوسي[1] نفسه الذي سبق وأن أعاد ونوس صياغته عن النص الألماني وقدمه بنكهة عربية محقونة بالفكر الواعي وأمل التغيير الشامل الذي يخلص الإنسان العربي من كل سلطة تتحكم به، ويجعله حرًا قادرًا على تقرير مصيره، وتحديد توجهاته، والإصرار على تلبية تطلعاته وتنفيذها واقعًا دون أي قيود.

(١) يُنظر: عطية، رحلة حنظلة من الاستكانة للثورة المسروقة، http://www.masrahona.com.

الفصل السادس:

بين مسرحية (فاوست) للكاتب الألماني يوهان جيته ومسرحية (ملحمة السراب) لونوس

❖ مسرحيّة الكاتب الألماني يوهان جيته[1] (فاوست):

– عتبة العنوان:

(فاوست) هو اسم علم تُشير كتب الأدب إلى أنَّه يمثل نموذجًا للإنسان الساعي إلى القوة والكمال الخارج عن الطبيعة الإنسانية مستعينًا بالسحر والشعوذة. و(فاوست) شخصية تاريخية قيل إنّه ولد في أواخر القرن الخامس الميلادي، كان عرافًا متشردًا وساحرًا وكاهنًا وكاتبًا متجولًا. وقد اشتهرت هذه الشخصية في أماكن عديدة حول العالم، وما يجمع بينها جميعًا؛ فكرة ممارسة السحر وفعل العجائب التي لا يصدقها عقل، وتناقل الناس سيره في البلدان حتى تحول إلى أسطورة، وهناك قصة شعبية أخرى تسرد حكاية (فاوست) الدكتور العالم الذي أبحر في العلوم حتى عرف الكثير من العلوم والفنون ومنها السحر وأمور الشياطين وأسرارهم، حتى أراد أن يُرغم الشيطان على المثول أمامه، فحاول ذلك مرارًا فكان له ذلك أخيرًا، حيث اتفقا على إبرام عقد أبدي بينهما مقابل شروط عديدة ينفذها كل جانب ويلتزم بها، ملخصها أن يحقق له الشيطان الساحر كل ما يتمناه، ويُعلمه جلّ فنون السحر ويكشف له كل الأسرار والغيبيات، ويمثُل لكل أوامره، فيما يقدم (فاوست) روحه مقابل هذا الميثاق ويكفر بالمسيحية ويعاديها ولا ينقض بهذا العقد أبدًا، وأُبرم هذا العقد بعد موافقة كليهما؛ بصك موقع بدم (فاوست) [2].

هذه القصة كانت بذرة حكائية للعديد من الكتّاب حول العالم، ومنهم جيته الذي سمى مسرحيته هذه باسم هذه الشخصية الأسطوريّة التي تشي للعارف بها والقارئ عنها بشيء مما تدور حوله أحداث المسرحية، فـ(فاوست) وحده يشكل بذرة دلالية عميقة للنص المسرحي بما يحمله من حمولة دلالية ثرية تضرب بجذورها في التاريخ والأدب والفكر الأسطوري، ما يجعل المسرحية تسلك هذا المسار من الدلالة التي يوجهنا إليه (فاوست) وفقًا لهذه الدلالات السابقة التي تحضر بمجرد قراءة عنوان النص المسرحي.

---

(١) في ترجمة الدكتور عبدالرحمن بدوي للمسرحية –وهي النسخة المعتمدة في التحليل خلال هذا الفصل من الدراسة– استخدم ترجمة (جيته) والدارج في الكتب والمراجع الأخرى ترجمة اسم الكاتب إلى العربية (غوته).

(٢) يُنظر: جيته، فاوست، ص١–٢٦.

أسـطورة (فاوسـت) تقوم على تصـوير "الشـيطان على أنه ملجأ الإنسـان إذا حزبته أمور السـحر والشـعوذة والملاذ الحسـية الدنيئة. وأنه يتقاضـى ثمنه من الضـحية هرطقة[١] وتجديفًا في حق الله، وينتهي بروحه إلى الجحيم"[٢].

إنَّ فكرة المسرحية أو لنقل "الفكرة الفاوستية قديمة قدم الإنسان، فآدم قد أغواه الشيطان فأكل من الشجرة المحرمة، وحكم عليه أن يقضي الحياة كادًا ليصل إلى غايته بسعيه. ومن هنا أصبح للشيطان على الإنسان سلطة، فتولته منه الخشية، ونشأت عنده فكرة الاحتفاء به بالقرابين إما ليبتعد عنه أو ليستعين به عن طريق السحر. وفي القرن السادس ظهرت أسطورة ثيوفليس Theophilus الذي يتخلى عن روحه للشيطان جزاءَ متعةٍ دنيوية. واستمرت هذه الأسطورة موضوعًا محببًا لكتّاب المسرح"[٣] في العالم أينما كانوا، فاستفاد منها الكتّاب الغرب كما العرب في نسج نصوصهم الأدبية، وتدور أفكار المسرحيات التي تقتبس حكاية فاوست حول أمور معينة تتمحور حول: الصراع السرمدي بين الخير والشر، مسألة الخلود: وإعادة الشباب، البحث عن السعادة.. أو الحقيقة أو المعرفة، وأخيرًا مغزى الحياة – وهل هذه الحياة التي نحياها تستحق أن تعاش ما دام، أننا نعيش– لنموت[٤].

– المعالجة الدرامية للفكرة:

يعرض علينا جيته في مسرحيته (فاوست) منذ البداية عالمًا أسطوريًا، يُدخل القارئ في جوٍ غرائبي غريب، فالغريب: عجيب خارق، غير مألوف، فذ، نادر، قليل الوجود، فريد، وحيد، شـــاذ..."[٥]. والغريب

---

(١) هرطقة: (بالإنجليزية: heretic) ويطلق عليها أيضا الزندقة، وهي تغير في عقيدة أو منظومة معتقدات مستقرة، وخاصة الدين وذلك بإدخال معتقدات جديدة عليها أو إنكار أجزاء أساسية منها، بما يجعلها بعد التغير غير متوافقة مع المعتقد المبدئي الذي نشأت فيه هذه الهرطقة.

(٢) يُنظر: بهي، الشيطان في ثلاث مسرحيات، ص٢٤٩.

(٣) فهمي، مأساة الدكتور فاوستس، ص٣٩.

(٤) يُنظر: صقور، بحثًا عن السعادة، قراءة في مسرحية (فاوست)، ص١٢.

(٥) القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص٧.

والعجائبي عند جيته في مسرحيته يبدأ باستهلال في السماء، في الاستهلال يعرض الكاتب لحوار بين الرب و(مفستوفيلس) الذي يمثل الجن وملائكة السماء الثلاثة (رفائيل/ جبريل/ ميكائيل) الذين يمجدون الرب بأجمل العبارات فيما (مفستوفيلس) كعادته يأتي إلى الرب للشكوى والتأفف، لا يعجبه شيء مما على الأرض من بني البشر، يذكر في حديثه العبد (فاوست) ويراهن الرب على أن يفقده الصواب والطريق وأن يضله عن معرفة الله وخدمته.

في الأسطورة القديمة المتداولة عن (فاوست) كان فيها "رجلًا مشعوذًا، يستخدم السحر، أما فاوست جيته؛ فهو: دكتور وعالم، استوعب الفلسفة، والفقه، والعلوم، والطب، واستخلص سر كل علم. كما تعمق باللاهوت. وهو مفتون بهذه المعارف والعلوم، وأمضى عمره، في البحث والتنقيب، وإلقاء المحاضرات على التلاميذ وهو في قرارة نفسه يدرك أنّه متفوق على الجميع، من دكاترة ومعلمين، وفقهاء ورجال دين، ...لكن، لكن... لم يحصد من هذه المعرفة، ومن كل هذا الجهد إلا الحرمان، ولم يحصل على بهجة الصفاء والسرور والسعادة، وفوق ذلك يعيش في فاقة وعوز ويصل به الأمر ليقول: إن الكلب ليعاف مثل هذا العيش"[١] وتكون هذه المعضلة هي منفذ (مفستوفليس) لإغواء (فاوست) الباحث دائمًا عن المعرفة.

إنّ (فاوست) يمثل "رمز الإنسان النهم إلى المعرفة، الإنسان الذي يريد أن يستكشف ويصارع المجهول في أي ميدان"[٢]. وهذه النعمة أو الميزة التي يتمتع بها هي في الوقت نفسه نقمة توديه في هذه المسرحية إلى مصير مأساوي شقي. "إن كان القدر قد رمى أوديب بالشقاء السرمدي، فحكم عليه أن يقتل أباه ويدنّس سرير أمه، ثم يعاقب نفسه تلك العقوبة الرهيبة والمخيفة، هي أن لثم عينيه، فإن شقاء فاوست من نوع آخر. حاول فاوست أن يتخلص من الشقاء، فباع روحه للشيطان في سبيل استرداد شبابه، معتقدًا أن من يعود شابًا، يعود سعيدًا"[٣] لكنّ توقعاته كانت خائبة تمامًا كما توضح حبكة الحكاية المسرحية والنهاية التي وصل إليها.

---

(١) صقور، بحثًا عن السعادة، قراءة في مسرحية (فاوست)، ص١٠.

(٢) النقاش، فاوست والأدب العربي، ص٤.

(٣) صقور، بحثًا عن السعادة، قراءة في مسرحية (فاوست)، ص١٠.

تعد مسرحية جيته تعبيرًا عن "الصراع بين الإنسان الذي يتطلع دائمًا إلى السماء ويشتاق إلى الخلود، وبين الشيطان الذي يتصور بأنّ اللذات المختلفة يمكن أن تغويه وتقنعه وترضيه، أو هو الصراع داخل ((الإنسان المسكين)) نفسه بين نفسين ((تتشبث إحداهما _كالدودة النهمة_ بالطين بأعضاء متشنجة)) وتحن الأخرى إلى الكمال الأسمى وتتوق إلى ((نعيم الجدود الأعلين))"[١] يسير جيته بـ(فاوست) نحو هذا الصراع حتى نهايته، يجعله يبصر ما حُرم منه من ملذات أثناء انشغاله بالبحث عن المعرفة واكتشاف جوهر الحقيقة لهذا الكون على يدي الشيطان، فيرى عوالم أخرى لم يعهدها، ويتذوق ما حرم منه في حياته، ويواجه الوجهة الثانية من الحياة التي لم يعتدها لكنه في مشواره السحيق ذلك لا يشبع أسئلته ولا يتوصل من خلاله إلى الأسرار التي تؤرق فكره، ويبقى في حالة الصراع التي يعايشها إلى أن يقرر الانتحار في النهاية.

- البناء الفني:

وظّف جيته الحكاية الشعبية التي انتشرت في ألمانيا وكثير من بلدان أوروبا في القرون الوسطى، وهي حكاية (فاوست) الذي باع روحه للشيطان. واعتمد في التشكيل المسرحي على اقتباس من التوراة؛ ولاسيما ما يتعلق بسفر أيوب، كما استخدم الفانتازيا[٢] باستحضار روح من يشاء[٣]. فنتازيا غرائبية في أسطورة تبدأ من السماء.

ولقد عمد جيته إلى مخالفة "كل السابقين له في أن وضع مقدمة للمسرحية؛ وهي تمثل عملية استهلال أو فاتحة في السماء، يتغنى فيها الملائكة الأبرار بعظمة الواحد القهار، ثم يظهر إبليس لينتقد بني الإنسان، وكيف يذيق بعضهم بعضًا الهوان. ويسأله رب العزة عن العباد الراضين، وبخاصة عن

---

(١) مكاوي، عن مأساة فاوست لجوته وبعض ظلالها في الأدب العربي الحديث في مصر-قصة، ص٦٢-٦٣.

(٢) الفانتازيا: هي تناول الواقع الحياتي من رؤية غير مألوفة، ما يعني أن هنالك شكًا في عالم الرواية إن كان ينتمي إلى الواقع أو يرفضه، وفي الوقت نفسه هو معالجة إبداعية خارجة عن المألوف للواقع المعيش، حيث تُعد الفانتازيا نوعًا أدبيًا يعتمد على السحر وغيره من الأشياء الخارقة للطبيعة كعنصر أساسي للحبكة الروائية، والفكرة الرئيسة.

(٣) صقور، بحثًا عن السعادة، قراءة في مسرحية (فاوست)، ص١٠-١١.

فاوست. فينتقده إبليس، مدعيًا أن فاوست لم يعدْ من الصالحين؛ فقد تمادى في أحلامه وأوهامه، متخيلًا أن العلم على كل شيء قدير. ولم يعد هناك شيء يرضيه"[1]. ومن هنا ينطلق (إبليس/ مفستوفليس) لكسب الرهان والنيل من (فاوست) والسيطرة على روحه الإنسانية:

"الرب: أما عندك شيء آخر تقوله؟ أتأتي دائمًا لتشكو؟ أليس على الأرض في نظرك شيء سليم أبدًا؟

مفستوفليس: كلا، أيها الرب! إني أجد الأمور هناك سيئة حقًا. إن بني الإنسان يثيرون إشفاقي على أيامهم الحافلة بالشكوى، حتى أني لا أود أنا الآخر أن أعذبهم، هؤلاء المساكين.

الرب: هل تعرف فاوست؟

مفستوفليس: الدكتور؟

الرب: خادمي!

مفستوفليس: حقًا إنه يخدمك على نحو غريب! ليس أرضيًا شراب هذا الأحمق ولا طعامه. لقد دفعه التّطلع إلى ما هو بعيد، ووعيه بحماقته نصف وعي، ومن السماء يتطلب أجمل النجوم، ومن الأرض يُريغ إلى أعلى الشهوات. والقرب والبعد لا يرضيان صدره المضطرب اضطرابًا عميقًا.

الرب: إن كان يخدمني الآن على نحو مشوش، فسأقتاده إلى الوضوح عمّا قريب. إنّ البستاني يعرف، متى اخضّرت الشجيرة، إن الأزهار والأثمار ستزينانها في الأعوام المقبلة.

مفستوفليس: بمَ تراهن؟ لابدّ أنك ستفقده إن أنت أذنت لي بأن أقتاده بهدوء في طريقي.

الرب: طالما يحيا على الأرض، فلا شيء ممنوع عليك: الإنسان يخطئ طالما هو يسعى.

مفستوفليس: شكرًا لك، لأنّي من الأموات لم أحب أبدًا أن أتورط. وفي الغالب أؤثر الخدود المليئة الطرية. أمّا الجثة فليست من شأني: بل من شأني هو شأن القط مع الفأر.

---

(١) رضوان، فكرة فاوست منذ عصر جوته، ص٢٣١.

الرب: حسنًا، ليكن ما تريد! جرّ هذه الروح من ينبوعها الأصيل واقتدها، وفي وسعك أن تمسك بتلابيبها، وأن تنحدر بها في طريقك. ... حين تضطر إلى الإقرار بأنّ الإنسان الطيّب في اندفاعه الغامض إنما هو على وعي بالطريق المستقيم"[١].

إنَّ فاوست هو نموذج "المعرفة المطلقة التي تريد أن تصل إلى أصول الأشياء وغاياتها، وتفهم كيف ترتبط هذه الأشياء جميعا بالكل، وكيف يحيا كل شيء ويؤثر في كل شيء –على نحو ما يعبر فاوست نفسه–... التعطش الذي لا يرتوي أبدًا إلى الأبدي أو المطلق أو الله، أو هو السعي الذي لا ينتهي إلى الوجود الكلي، والقلق الذي لا يهدأ إلى اللامتناهي واللامحدود من جانب الكائن الوحيد الذي يعلم تمام العلم أنه متناه ومحدود"[٢]. ولذلك فإنه حينما تعاقد مع الشيطان على وهبه روحه ربط ذلك بشرط وصوله إلى حالة الإشباع والرضا، لم يكن (فاوست) جيته "يبحث عن سعادة رخيصة زائفة من ملء بطن أو إشباع شهوة... للشيطان الحق في أن يأخذ فاوست إذا ما جاءت تلك اللحظة الجميلة التي يحس فيها فاوست بالرضا وبالسعادة الكلية"[٣] التي كان يأمل بها.

تسير أحداث المسرحية متنقلة ما بين السماء والأرض "حيث تبدأ خيوط المأساة: يسعى مفيستو إلى فاوست، ويحاول أن يغذي شكوكه في أن العلم لن يأتيه بما يريد. في حين يستطيع مفيستو أن يغمره بملذات الدنيا ومتع الحياة، وفي اللحظة التي يشعر فيها فاوست بأنه نال ما تمنى، ويشعر بالسعادة والرضا. فإنه يصبح من حزب الشيطان. وقّع فاوست ومفيستو الاتفاق. وبدأ إبليس يمارس مهمته. ويجوب به الآفاق. كان كل ما يبتغيه فاوست هو التزود من المعرفة والوقوف على أسرار الكون، بعد ما عجز عن تحقيق ذلك عن طريق دراساته للعلوم والفلسفة والأديان. لم يبق أمامه إلا أن يطرق باب السحر، مستعينًا بالشيطان"[٤] ليصل إلى ما يعتقد أنه المعرفة المطلقة:

---

(١) جيته، فاوست، ص٢٦٨–٢٦٩.

(٢) مكاوي، عن مأساة فاوست لجوته وبعض ظلالها في الأدب العربي الحديث في مصر–قصة، ص٦٢.

(٣) النقاش، فاوست والأدب العربي، ص١٠.

(٤) رضوان، فكرة فاوست منذ عصر جوته، ص٢٣١.

"فاوســت: اســمع! الأمر ليس أمر ســرور. فأنا مســتعد للنشــوة، وللمتعة الأليمة، وللكراهية المحبوبة. وللســخط المنعش على قلبي. وقلبي قد شــفي من دافع العلم، ينبغي عليه ألا يغلق نفســه دون أي ألم، وما قسّــم للإنســانية كلّها أريد في أعماق ذاتي أن أســتمتع به، وأريد بكل روحي أن أبلغ الأعلى والأعمق، وأن أكدّس سعادتها وشقاءها على قلبي، وهكذا تتّسع ذاتي إلى ذات إنسانية، وفي النهاية أتداعى كما تتداعي هي"[١].

يقول أيضًا حينما يقبل بتسليم روحه للشيطان مبرزًا يأسه في بحثه عن المعرفة التي لم يصل إليها كما يرى بالرغم من كل جهوده وتقديمه عمره كله في سبيلها:

"فاوسـت: أنا أدرك هذا: فعبثًا كدّسـت على نفسـي كلّ كنوز العقل الإنسـاني، فإنّي حين أقعد في النهاية لا تنبثق منّي مع ذلك أية قوة جديدة، ولم أزدد سـموًا بما مقداره عرض شـعرة، ولم أقترب من اللامتناهي"[٢].

لقد "رسـم فاوسـت صـورة للشـيطان مسـتفيدًا من كل ما كان تحت يده من تراث ديني –مسـيحي ويهودي– وكذا تراث شعبي وميفستوفيليس عند جوته هو: ((نقيض الإيمان والتفاؤل وتجسيد لروح السخرية فقليلون الذين أمكنهم أن يهربوا من نظرته التهكمية المريرة))" [٣] من هنا انطلق (فاوســت) في مغامرته الجديدة مطلقًا "لنفسه العنان، وانطلق مع حليفه الشيطان، ليريه دنيا الإنسان، وما فيها من ضروب وألوان، يقوده مفيســتو إلى حانة أورباخ في ليبزج، ليعيش في جو الطلبة والمرح، وجو الشــاربين والمخمورين. ثم يدلفان إلى ما يسمى بمطبخ الساحرة، حيث يحصل فاوست على شراب يعيد إليه صباه. ويظهر عليه أثر

---

(١) جيته، فاوست، ص٣٠١.

(٢) المصدر السابق، ص٣٠٢.

(٣) بهي، الشيطان في ثلاث مسرحيات، ص٢٥٠.

الشباب في الحال، فتثور في نفسه الشهوات، ويتوق إلى الملذات. ويقف هناك أمام المرآة المسحورة فيرى فيها صورة غادة حسناء هي آية في الجمال، وهي صورة هيلينا" [1]. الجميلة التي يثور رغبة بها.

ثم يصطدم بمارجريت التي ينال من شرفها ثم يتشاجر هو ومفيستو مع أخيها إلى أن يرديه مفيستو قتيلًا وقبلها يقتل أمها لإشباع رغبات (فاوست). ثم تترك مارجريت المسكينة حاملًا بطفل الخطيئة من (فاوست) ويحكم عليها بالإعدام، وقتها يفيق (فاوست) في ليلة البروج يعيد التفكير في مصيره وما جرى معه في هذه الرحلة الشيطانية، وما سببه لمارجريت من مآسٍ انتهت بسجنها، فيحاول التكفير عن ذنوبه من خلال إرغام مفيستو على إنقاذ مارجريت.

في الجزء الأخير من المسرحية نجد بأن (فاوست) يمر بمرحلة مفصلية تغير مسار حياته، وتحول شخصيته، فينتقل إلى فعل الخير بصور شتى، وحينها يجد نفسه، ويشعر بالسعادة وبالرضا الذي لم يجده في كل الأفعال الشريرة والسيئة التي ارتكبها خلال حياته السابقة، فكانت خاتمة إيجابية، استحق معها موتًا طاهرًا.

ففي نهاية الحكاية يتبارز جوقة الملائكة مع مفستوفليس وجند الشياطين على روح (فاوست) التي فارقت الحياة، يمنعه الملائكة من أخذ روح (فاوست) الإنسانية ويحملونها إلى النعيم؛ ليصل (فاوست) بذلك إلى الحقيقة المطلقة بعد الموت:

"**جوقة الملائكة:**

أيتها النيران المقدسةّ

إن من تحيطين به

يشعر أنه في الحياة

سعيد مع الأخيار.

(١) رضوان، فكرة فاوست منذ عصر جوته، ص٢٣٢/ هيلين أجمل نساء الأرض، جميلة الجميلات التي تغنى بها الشعراء، ولأجلها قامت حرب طروادة الشهيرة.

أنتم مجتمعين

اسموا بأنفسكم واحمدوا!

الهواء تطهّر

فلتتنفس الروح!

(يصعدون إلى أعلى حاملين معهم الخالد من فاوست)

مفســـتوفليس: (يلتفت حواليه) لكن كيف؟ وأين ذهبوا؟ أيتها الجماعة القاصـــرة، لقد فاجأتني! الفريسـة طارت مني إلى السـماء، لهذا السـبب جاءوا يحومون حول القبر! أفلت مني كنز عظيم فريد: الروح السامية التي رهَنْتُ نفسها لي، قد انتزعوها مني بمكرٍ ودهاء..." [1].

يختتم غوته مسرحيته من حيث بدأ؛ فينتقل إلى العالم السرمدي البعيد عن الأرض في جوٍ مشحون بلغة تنتمي إلى عالم آخر وكأنه في السماء أو في العالم الآخر الذي انتقلت إليها روح (فاوست) الإنسانية السامية التي كانت تبحث عن العلو والسمو بالمعرفة المطلقة.

(١) جيته، فاوست، ص٥٧٢.

❖ مسرحيّة سعدالله ونوس (ملحمة السراب):

– عتبة العنوان:

الـ(ملحمة) قصيد قصصي طويل. تحيا أبطاله وأفعاله ولغته على المستوى البطولي. ويكون أسلوبه رفيع البلاغة إلى أقصـــى درجة. والخصـــائص الكبرى المميزة للملحمة هي: مشـــهد ناء من حيث الزمان والمكان، أسلوب موضوعي عالٍ رصين في فخامته، حبكة بسيطة، حادثة مركزية أو سلسلة من الأحداث تتناول مادة أسطورية أو بطل سامق العلو في ارتفاع قامته المعنوية، قوة جسمية وعقلية تفوق البشر وقوى غيبية تتدخل في الفعل. أمثلتها المشـــهورة: الإلياذة والأدويســـة لهوميوس وإنيادة فرجيل والكوميديا الإلهية لدانتي والفردوس المفقود لميلتون(١).

والملحمة الأدبية على وجه الخصوص سردٌ قصصي شعري مسهب رفيع الأسلوب يحكي عن أعمال بطولية موضوعة إلى حد ما على غرار الملاحم المبكرة مجهولة المؤلف(٢).

و(السراب): ويعني السراب في (لسان العرب) "الذي يكون نصف النهار لاطئًا بالأرض لاصقًا بها، كأنه ماء جار ..."(٣). والسراب بخار رقيق يرتفع من قعور القيعان فإذا اتصل به ضوء الشمس أشبه من بعيد الماء الســارب أي الجاري، واشــترط فيه الفراء اللصــوق بالأرض، وقيل: هو ما ترقرق من الهواء في الهجير في فيافي الأرض المنبسطة، وقيل هو الشعاع الذي يرى نصف النهار عند اشتداد الحر في البر يخيل للناظر أنه ماء سارب(٤).

---

(١) فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص٣٤٤، علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص٢٠٥.

(٢) المرجع السابق ص٣٤٤.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، مج٧، مادة (سرب)، ص١٦١.

(٤) يُنظر: الألوسي، روح المعاني، ج١٨، ص١٨٠.

أي أنّ السراب ظاهرة ضوئية سببُها انعكاس الشعاع من الأرض عندما تشتد حرارة الشمس، فيظنه المرء ماء يجري ويتلألأ على وجه الأرض، وهو ليس ذلك.

والسراب لفظ على معناه السابق يشير إلى دلالات الوهم، والتخييل الكاذب، فيخيل للإنسان من الأمور ما هو في الأصل كذب لا حقيقة، أي لا وجود لما يتخيل رؤياه.

والكاتب حينما ربط بين كلمة (ملحمة) وكلمة (السراب) فإنّه يريد دلالات ملحمية لهذا (السراب)، فمن المفارقة أن يجمع بين الملحمة التي تدلل على معانٍ عظيمة وبين السراب الذي يعني غير الموجود، "فالملحمة بارزة ومتجسدة، محسوسة ومادية، وليست وهمية أو خيالية، فأنّى لها أن تكون غير موجودة؟ وكأن الكاتب هنا أراد أن يجعل منها حلمًا زائفًا يراه في غفلته؛ ولكنه يزول من أمام ناظريه بمجرد صحوته منها، وهنا يتبدى لنا أنه يعايش واقعا مليئًا بالصراعات، ويتمنى أن تكون سرابا، حتى لا تنعكس بالسلب عليه وعلى غيره"(١)، أو على العكس هو يُعايش هذه المفارقة حيث يتطاحن الناس ويتقاتلون في ملحمة تاريخية ممتدة الجذور لأحلام وأهداف واهية كالسراب، فيستمرون في طريقهم الكاذب هذا ولا يجدون أمامهم إلا السراب ولكنهم لا يعقلون أيضًا.

- **المعالجة الدرامية للفكرة:**

يُعالج سعدالله ونوس في مسرحيته **(ملحمة السراب)** ملحمةً حقيقيةً للصراع الأزليّ ما بين الخير والشر بأشكاله المتعددة، وفي صوره القاسية؛ صراع الانفتاح على العالم الذي لا يعرف إلّا لغةَ المالِ والثروة والأرباح، الصراع القائم ما بين القرية بكل ما فيها من بساطة وهدوء وراحة بال والمدينة التي لا تعرف إلّا الظلمة والسواد وحياة البزخ والشرود.

خلال مقدمة وخمسة فصول من المشاهد الدرامية وخاتمة؛ يقدم الكاتب ملحمةً متكاملة لهذا الصراع، بواقعية شديدة بالغة القسوة؛ يأخذك إلى عوالم واقعية مصورًا تحولات البشر وطبيعتهم الإنسانية في ظل الانفتاح الاقتصادي الاستهلاكي، وتغيّر معالم المكان وما يتبع ذلك من تغيّر في البشر بطريقة مفزعة.

---

(١) يُنظر: سعدي وبوخشم، سيموطيقيا العنونة في مسرح سعد الله ونوس، ص٥٩.

تجد نماذج عديدة من البشر يتغيرون ويتبدلون ويتحولون من دون أدنى شعور منهم، ينجرون انجرارًا سحيقًا نحو التغير بفعل الشهوات الكامنة في قلوبهم ومطامعهم الداخلية في عصر المادة والإغراءات الكثيرة من حولهم.

يسلّط الكاتب الضوء على العولمة التي يشهدها العصر عبر حكاية درامية تبدأ من ميثاق وقّع بالدم بين شخصٍ يُدعى (عبود الغاوي) لينال من اسمه نصيبًا فيشكل في هذه الدراما العميقة (الغاوي الذي يتبعه الغاوون) في هذه القرية، أما الطرف الآخر الثاني في الميثاق فيدعى في المسرحية بـــ(الخادم) وهو بكل معطياته يتبدّى في وجهٍ خارجٍ عن حدود الآدمية، سواء من ناحية الكشف عن طبيعة الميثاق الموقّع بالدم بين هاتين الشخصيتين، أو من ناحية الشكل الخارجي له، وحتى من ناحية ما تكشفه المسرحية عنه – تدريجيًا– سواء عبر الحوار أو من خلال الوصف، فكل الصفات والسمات الداخلية التي تظهر ويوسّم بها تجرّده من الإنسانية وجلّ صفات الآدمية؛ ليظهر في شكله الشيطاني الغاوي، العابث بتصرفات البشر ومصائرهم.

من المفارقات في المسرحية؛ الاجتماع الذي شهد أغلب شخصيات المسرحية من أهل القرية ليتناقشوا بعودة (عبود) والاتفاق على منعه من الزواج بفتاة جديدة وتركها منهوبة القوى دون سبب، وبعد شدّ الهمم وبعث العزيمة في النفوس ضده؛ سرعان ما خارت القوى وهوّت بحضوره وانقلبت كل المشاعر المشحونة ضده إلى إعجاب وتقدير لشخصه على إثر كلامه الودود المنمق، فوقف الجميع مشدوهًا أمام سحر كلامه الجميل ووعوده المغرية، هنا يذكرنا ونوس بمسرحيته (الفيل يا ملك الزمان) التي أخذ فيها أهل المدينة الذين تضرروا من فيل الملك يحشدون الكلام ويبثون الهمم ليواجهوا الملك ويطالبوه بكفّ أذى فيله عنهم وإذا بهم في حضرته يفقدون أصواتهم، إن هذه المفارقات التي يصنعها ونوس في حكاياه المسرحية من أشد الرمزيات أو لنقل الصفعات المدوية التي يوجهها ناقدًا وناقمًا على الحالة العامة التي تعايشها المجتمعات العربية، ويصرّ على مواجهتهم بها بأقسى الطرق علّ ذلك يحدث فيهم أمرا.

إنَّ الأفق الرحب للصراع في المسرحية يجعل شخصياتها العديدة تتشكل ضمن سياقات متناقضة في مثار النواة الأساسية للصراع، ليتشكل الحدث الدرامي الرئيس في هذه الملحمة من مجموعة من الصراعات

الجزئية، أو لنقل مشاهد مختلفة للصراع في ثنائيات متناقضة؛ صراع القديم والجديد، صراع الخير والشر متمثلًا في أشد صوره بين الجن والإنس، صراع الفقر والغنى، صراع القناعة والرضا والطمع، صراع الأخوة (مأساة هابيل وقابيل)، حتى صراع النفس مع النفس.

(عبود) و(الخادم) كانا المهيّج لفتيل الصراعات في المسرحية، بعد أن وقعا عقدهما (الإنسشيطاني) وقررا العودة إلى القرية بمغريات المال وشعارات التطور والتقدم والحضارة، ولم يغادراها إلا بعد أن بدّلوا فيها واحتالوا على كل سكانها.

تفضي الحكاية المسرحية في النهاية إلى مآسٍ كثيرة، فرياح التغيير التي هبّت على القرية الهادئة البسيطة سريعًا لم تتركها إلا بعواصف من الأسى والألم وسيلٍ من الدماء.

تحمل المسرحية من مقدمتها وحتى خاتمتها دروسًا وعظيةً على عادة ونوس الذي يضع المشاهد أمام الحقيقة/ الواقع بكل صراحة وشفافية وجرأة، يحثه على التفكير والتدبر بما حوله، واتخاذ موقف حاسم وجاد مما يشاهده على خشبة المسرح فكل ذلك جزء من واقعه الحقيقي.

- **البناء الفني:**

تنبني المسرحية من عالم متكامل من الشخصيات التي تشكل طبيعة المكان الذي اختاره ونوس أرضًا لحكايته المسرحية، تبدأ بشخصيتي (عبود الغاوي) و(الخادم) حيث يدور الحوار بينهما مع بداية المسرحية في المقدمة وتبدأ ملامح العلاقة التي تربط بينهما تتضح، وتتحدد معالم الحدث:

"**عبود: إن بيننا اتفاقًا وميثاقًا. أليس بيننا اتفاق وميثاق؟**

الخادم: وهل قصّرت يومًا في تنفيذ التزاماتي؟

عبود: ماذا تنتظر إذن! ألا ينصّ الميثاق على أن تجدد قواي، كلما وهنت أو خارت!

الخادم: ومتى مانعت؟

عبود: لماذا لا تبدأ إذن؟ افتح صندوقك، وأخرج ما لديك من خلاصات السحرة والأدوية المركزة"[1].

علاقة غريبة تدعو إلى الدهشة والتعجب؛ اتفاق وقّع بالدم، تلبية للنداء، وميثاق مشترك نحو الثراء والفحش المطلق، وإعادة القوة والشباب عبر تعويذات سحرية:

"الخادم: ... في تلك الليلة الجليدية، بدوت لي قاسٍ كالماس، صلبًا كالفولاذ. لم يكن في رأسك أوهام، ولم يكن في قلبك شفقة أو حنان. كنت تنادي.. وكنت تشعّ. ولم يكن بوسعي تجاهل هذا النداء المشعّ. لاسيما وأني كنت أجتاز وقتًا من الضجر والخمول.

عبود: أنت تضجر، ويصيبك الخمول؟!

الخادم: نعم.. إني أضجر، وأقرف أيضا! خدمت سيدين متواليين، كان كل منهما بلصة حقيقة بالنسبة لي. الأول صاحب مصنع، وكانت الصناعة معجزة العصر. والثاني رجل أعمال مفلس، تعاقد معي على القتل مقابل إنقاذه. وحين انتعشت أعماله، وكثرت أمواله، غرق في الندم، وطاردته الوساوس حتى نقض الميثاق، وراح يجوب العالم بحثًا عن الغفران، أما الأول.. أوف دعنا منه. باختصار.. كان وقتي معهما أغبر، وكان بين الخير والشر تداخل وميوعة، أثارا قرفي ونفوري..." [2].

هذه الشخصية التي وسمت باسم **(الخادم)** تلعب دورًا أساسيًا في المسرحية، هي محرك الصراع كونها تبذر الشر في كل مكان تطأه قدماه، محراك الشر الذي يخرج في وصفه عن الآدمية، وفي اتفاقه عن كل معاني البشر والإنسانية، يخطو محملًا بالأفكار السوداوية والخطط الظالمة؛ لكن ما يسمح له بكل ذلك ويتيح له المجال في التمادي والتغلغل بالشر والمخططات السيئة الشريرة هو الميثاق الذي يوقعه من البشر، وفي هذه المسرحية مع (عبود الغاوي) الذي عقد معه ميثاقًا مبنيًا من طرفه على إعطائه روحه الإنسانية في مقابل أن ينال كل ما يتمنى:

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٦٠٤.

(٢) المصدر السابق، ص٦٠٥.

"الخادم: لبيت النداء. وعقدنا ميثاقًا ممهورًا بالدم. أليس بيننا ميثاق؟

عبود: نعم.. بيننا ميثاق، لم أشعر يومًا بالخوف أو الندم على توقيعه.

الخادم: وهذا ما يجعلني أتفانى في خدمتك. وفّرت لك ما تحتاج من الثراء والقوة.

عبود: وبالمقابل أهديتك روحي اللطيفة.

الخادم: هدية ثمينة أخشى أن تنزلق من بين يدي في لحظة غفلة..." (١).

هذا الخادم يظهر بوجه شـــيطاني بعيدًا عن الآدمية كما يظهر في كل من الوصـــف والحوار على مراحل متفاوتة، البداية كانت من طبيعة الاتفاق الذي وقعه مع (عبود) وقدراته السحرية التي ضمنت لعبود الحيوية والشباب والثراء والمكانة المرموقة والزوجات الحسان ما يشتهي من أمور الدنيا، ثم من خلال تعبير شـــخصـــيات المســـرحية الأخرى ووصـــفهم له، أو الحوار الذي دار بينهم، أو حوار (الخادم) نفســـه مع شخصيات المسرحية في تلك القرية التي لُعنت به.

تقول فضة وهي واحدة من سيدات القرية تصف الموكب الذي حضر به (عبود الغاوي) إلى القرية: **"... في الأولى يتربع الخادم الأحدب، الذي صحبه في كل زياراته..."** (٢).

ثم حضوره كلما ذكر أشخاص من القرية اسمه وكان له مطامع ومكاسب في الحضور، فحينما باحت كل من (كريمة) و(زهية) بمكنونات نفسيهما ورغبتهما في العودة إلى نعيم (عبود) الذي كان تزوج كل منهما لفترات قليلة ثم تركهما دون أي سبب؛ فسرعان ما لبّى الخادم النداء وحضر بينهما، وحاك خططه الشيطانية لهما، واعدًا إياهما بكل سعادة الدنيا ومغرياتها، وأن يحولهما إلى سيدتين يرغبهما كل الرجال ويتهافتون عليهما، فقبلتا وختمهما بميثاق سحره(٣).

وكذلك حينما كان (يوسف) يتحدث مع زوجته (الزرقاء) في دكانهما الصـغير عن توسـعته ليجاري التغير والتطور الذي ســيواكب القرية عما قريب؛ فســرعان ما يدخل حليفه ليعرض عليهما عرضًــا مغريًا

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٦٥٣.

(٢) المصدر السابق، ج٢، ص٦١٢.

(٣) يُنظر: ونوس، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٦٢٥.

يضمن لهما الشراكة مع (عبود) وافتتاح متجرٍ كبير على غرار المحلات الأجنبية[١]. وغيرها من المواقف والأحداث التي أشرف عليها ليضمن نجاح خططه وقلب القرية وأهلها رأسًا على عقب، ويضمن لسيده ولنفسه الثراء والغنى الفاحش، وتظل رياح الشر مزروعة أينما حل وارتحل.

يضم البناء الفني للمسرحية العديد من القصص في ثناياه، القصص التي تُحاكي الواقع وتصنع من المسرحية شبه محاكاة أو اقتطاع لوقائع حياة كاملة في أرض تلك القرية التي يعصف بها (الخادم وعبود الغاوي). أولًا (الزرقاء) وزوجها (يوسف) ولديها (أمين ومروان) اللذين أعادا قصة قابيل وهابيل إلى الواقع مرة ثانية حينما يعود (مروان) من غربته طمعًا في المال الذي سيعود عليه من بيع أرض أهله، مع أنّ (أمين) تفانى في الأرض ليرسل لأخيه المال في غربته ليكمل دراسته حتى صار رجلًا بوظيفة مرموقة وبعدها لم يسأل عنهما أبدًا ولم يرد لأخيه ولأمه المعروف:

"**أمين: لن تبيع شيئًا.**

مروان: أتنكر أنّ لي نصف الأرض؟

أمين: قبل أن تتذكر مالك. حاول أن تتذكر ما عليك. منذ عشرين سنة، وأنا أعمل كأجير، وأعطيك معظم ما تغلّه الأرض. دون أن أسأل عن حصتك أو حصتي. والآن بعد أن قطفت ثمرة كدي وشقائي، تأتي لتطالب بحصتك من الأرض. ألا يحق لنا بعد أن توظفت، وصارت لك مكانة ورواتب، أن نستغل هذه الأرض كي نأكل ونشبع..." [٢].

لكن لا حياة لمن تنادي، ولا رجاء من (مروان) الذي ينهي هذا الجدال بقتل أخيه من أجل المال والهرب بعيدًا قبل أن يدخل السجن، لكنه لا يكف عن المطالبة بحقه بالرغم من كل ما فعله ويتأكد من أخذه في النهاية حينما تضطر (الزرقاء) أمهما لبيع الأرض أخيرًا لتُعيل نفسها وعائلتي ولديها.

---

(١) يُنظر: المصدر السابق، ج٢، ص٦٣٣.

(٢) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٦٥٩-٦٦٠.

ثمة قصـــص وحكايات أخرى تدور في بيت (ياســـين) عازف الربابة والمغني الشـــعبي الذي يحلم بالشهرة وبأن يجوب العالم يعزف على ربابته مغنيًا وباعثًا للفرح فيما زوجته (فضة) تحلم بالمال والثراء ولا تشـبعها الحياة، تخون زوجها مع (عبدالرحمن) منذ سـنوات طوال ومسـتعدة لتزويج ابنتها الجميلة الرقيقة التي لم تتجاوز الثامنة عشرة من عمرها (رباب) لـ(عبود الغاوي) الذي يبلغ الستينيات من عمره مقابل المال والغنى، وهذا ما يحصـل في النهاية لكن على يد والدها (ياسـين) الذي كان رافضًـا للأمر في البداية حتى وقع في شـرك الشـرب والديون الكثيرة بعد أن وقع في شـباك (الخادم) الذي حاك المكائد من حوله حتى يصل في النهاية إلى مراده وهو تزويج (رباب) للغاوي.

في النهاية تقترب الأم (فضة) من الله نادمة غير مكترثة بكل ما في هذه الدنيا من ثروات وملذات تاركةً كل أحلام الماضي، ويعضّ الأب (ياسين) أصابعه ندمًا لتقديمه ابنته الصغيرة قربانًا للغاوي لينجو من السجن فيشرب الخمر حتى تزهق روحه فيما المسكينة (رباب) يأخذها (عبود) و(الخادم) معهما حينما يهربان بالأموال التي جنياها من القرية ويسافران إلى بلد أجنبية.

وهناك شخصيات مثل (المختار) و(الشيخ عباس) الذي يشكل كل منهما مسارًا دلاليًا في المسرحية، لاسيما الشيخ عباس الذي ينقاد سريعًا وراء مغريات (عبود) و(الخادم) ويكون من أوائل من يبيعون أرضهم؛ بل وينصح الناس بالبيع، ويضغط على (محمد القاسم) وهو شخصية مرموقة في القرية، تمتلك أراض وأموال وحسب ونسب وتاريخ طويل في هذه الأرض، تتمسك بالأرض كشيء نفيس يستحيل بيعه، وقبل ذلك تنطلق رمزيات كثيرة من خلال الشيخ، في بداية المسرحية عندما علم أهل القرية أن (عبود) قادم إليهم خافوا أن تكون عودته هذه المرة أيضًا من أجل الزواج من صبية من صبابياهم، يتزوجها كنزوة لبضعة أشهر ثم يتركها تندب حظها كما فعل بكل من (زهية) و(كريمة)، وأنّ الدور الآن على (رباب) ابنة (ياسين). وقتها تلمس أهل القرية الجواب الشافي الوافي عند الشيخ عباس الذي يمثل سماحة الدين واتزانه، فماذا كانت ردوده، قال الشيخ وقتها:

"**الشيخ عباس: أخشى أن نخالف الشرع.**

المختار: وفيمَ نخالف الشرع يا شيخ؟

الشـيخ عباس: لا أدري.. وجدته دائمًا حريصًـا على الأصـول. رجل يريد الزواج على سـنة الله ورسوله، ويطلب رضى الأهل قبل رضى البنت، ويدفع ما اتّفق عليه في العقد، بل ويزيد. أي أنه يراعي شرع الله في كل ما يفعله.

بسّام: نعم يا شيخ ما دامت جيوبه متخمة بالمال، فلماذا لا يراعي هذه الشكليات؟! كلّنا نعرف أن المسألة في جوهرها، ليست أن يتزوج، ويكمل نصف دينه، بل أن يشتري البنت كي يستمتع بها خلال زيارته، ثم يرميها لمصيرها.

الشيخ عباس: ربما، إلا أنه يفعل ذلك كله في حدود الشرع.

محمد: ما تقوله يا شيخ سليم، هو فعلًا يتصرف في حدود الشرع، وإن كنت أعتقد أن الشرع في جوهره لا يقرّ أن يستغل المرء غناه، وأن يتزوج على نية فاسدة.

الشيخ عباس: وما أدرانا بالنوايا يا سيّد محمد؟ ..." (١).

كيف ينتهي هذا الشـيخ في النهاية؟ في الحانات التي أسـسـها (الخادم) في القرية وكان أول الذين أغواهم درجة أن سُحر هو و(محمد القاسم) الرجل الكبير المتزن صاحب الأصل والتاريخ والمال؛ بكلٍ من (زهية) و(كريمة) اللتان حولهما (الخادم) إلى أدوات سحر وإغواء تفعلان ما يريد.

ثمة شخصية (أديب) ابن الناطور الذي يتحول في كنف (الغاوي) إلى شخصية ذات مكانة ومال، ما يجبر (محمد القاسم) في النهاية للموافقة على زواجه من ابنته (سميرة) بعد أن رفض ذلك من قبل وأهان (أديب) معتبرًا إياه وأجداده صعاليك وخدم له ولعائلته. لقد كان (أديب) مثالًا للشخصية المتسلقة في الوقت نفسه غيّرت ميزان النظرة الاجتماعية.

في المسرحية شخصيات إيجابية (الزرقاء)، أي أنها نماذج من البشر الذين لا يغترون بسهولة بالمال، ويقدرون قيمة ما بأيديهم فيتمسكون بالأرض التي لا يعتبرونها مجرد تراب أو مكان يشترى ويباع كأي

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٦١٥-٦١٦.

ممتلكات، وكانوا في المسرحية نماذج للوعي وصدىً للدعوة إلى التفكير والتدبر فيما يحصل في القرية التي قلبت رأسا على عقب كما تقول فاطمة التي تعرف بـ(الزرقاء):

"**في حياتي لم أرَ الضـــيعة مهتاجة إلى هذا الحدّ. تقول إن موجة عاصـــفة ضـــربتها، وزلزت كيانها**"(١).

من الشخصيات التي تتمسك بالأرض وتمثل رمزية صارخة ضد العولمة الاقتصادية والليبرالية التي تسحق العالم كله، شخصيتا (ضرغام) و(أبو راغب)، جاء على لسانهما في حديث مع الشيخ الذي هوى أمام الأحلام الوردية الملونة:

"**ضرغام: الأرض غالية يا شيخ.**

الشـــيخ عباس: وابن الغاوي يبدّل ترابكم تبرًا.. أي ذهبًا. الأرض غالية، لكنها ليســـت أغلى من الثروات التي يبادلكم بها.

أبو راغب: أما كان أجدادكم يقولون من باع أرضه هان عليه عرضه.

الشيخ عباس: إذا دخلتم في الأمثال والسوالف ضعتم ..." (٢).

إنّ كل القصص التي تُروى خلال المتن الحكائي للمسرحية إنما تنسج خيوطها معًا لتصل بها في النهاية إلى أفكار واحدة معينة، تخدم الرؤى الأساسية التي ضمنها ونوس لهذا النصّ المسرحي الناطق بالكثير من المآسي في هيئة ومضات فكرية للإنسان، تموج المسرحية بلغة صادقة واقعية، وتنطلق المشاهد مقتربة من الحياة دون تزييف أو تغيير، تُحاكيه وتعبر عنه، تبرز هذا المزيج العجيب الذي تتركب منه القرية التي تمثل عجينة من الطبقات الاجتماعية والبشر المختلفين حيث تتباين رغباتهم وأفكارهم وتصوراتهم وميولهم، كما تتفاوت ردود أفعالهم، لقد انطلق ونوس مركزًا عليهم جميعًا ثم استمر مسلطًا الضوء على كل واحدٍ منهم لتأتي النهاية المأساوية مناظرة للمسار الذي اتخذه كل منهم بإرادته التامة، فجاءت الفاجعة

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٦٣١.

(٢) ونوس، الأعمال الكاملة، ج٢، ص٦٤٥.

جماعية حتى على أولئك الذين لم تغرهم أموال (الغاوي) وسحر (خادمه) ولم يتخلوا عن أرضهم، كلهم كانت نهايتهم بحجم المأساة العاصفة التي حينما تحل تعصف بكل ما في طريقها ولا تفرق بين شخص وآخر.

❖ بين مسرحيّة (فاوست) لجيته ومسرحيّة (ملحمة السراب) لونوس:

لقد استفاد ونوس من البذرة الأولى لمسرحية (فاوست) وهي فكرة إبرام اتفاق إنسيّ مع الشيطان بتسليمه روحه له مقابل سنوات من حياة اللهو والعيش في مغريات دنيوية. وعلى هذا الأساس يتلمس القارئ تشابهًا بين المسرحيتين، يستعرض هذا الجزء من الدراسة بالتفصيل أوجه التشابه والاختلاف بينهما، وتتمثل على النحو التالي ذكره.

التشابه والاختلاف بين المسرحيتين:

تشكلت ملامح مسرحية ونوس مستندة على الفكرة الجوهرية لمسرحية (فاوست) لغوته وعليه فإن هناك وجوه تشابه بين المسرحيتين بناءً على ذلك، وهو ما يبرزه الجدول الموضح أدناه:

مسرحية (فاوست)	مسرحية (ملحمة السراب)
الأساس الذي بُنيت عليه المسرحية؛ فكرة إبرام عالمٍ لاتفاق مع الشيطان فيسلم له روحه الإنسانية مقابل أعوام من المتعة الدنيوية والملذات التي حُرم منها أثناء بحثه عن المعرفة وتبحره في علوم الدنيا.	البداية في المسرحية تقوم على ميثاق بين إنسان عادي وشخص بقدرات السحرة والشياطين، فيسلم الإنسان روحه الطيبة مقابل ضمان حياة مليئة بالثراء والشباب والطاقة والحيوية.
تدور المسرحية في فلك ومسار حصول الشخصية الرئيسة (فاوست) على ما يطلبه من ملذات الدنيا وتعرفه على ما فيها من شهوات ورذائل فينقاد فيها إلى حدود بعيدة وشيطانية على يد (مفستوفيليس).	المسرحية تسلك مسار تحقيق أهداف الشخصية الرئيسة (عبود الغاوي) والالتزام بالعقد المبرم بينه وبين (الخادم) لإعادة الحيوية والطاقة إليه وتمتعه بالثراء والمركز الرفيع؛ لكنها تحمل في طياتها الكثير من القصص التي تعبر كل منها

	عن دلالات عديدة ثرية في أرض الحكاية الأولى.
تشهد المسرحية حوادث مأساوية ومحزنة؛ قتل واغتصاب وزنى ومجون وفظائع عديدة على يد الشيطان الذي لا يعرف رحمة أو حدًا للأشياء.	تشهد المسرحية ضمن أحداثها وقصص شخصياتها خيانات ومطامع وحادثة قتل أخٍ لأخيه وشجارات عديدة وتغير للنفوس كلها بعد أن تلاعب (الخادم) الذي يمثل الوجه الشيطاني أو لنقل غير الآدمي، ومعاونه البشري بحياة أهل القرية وبنفوسهم.
كان للمرأة في مسرحية (فاوست) دور مهم، فهي أساس المغريات الدنيوية التي يجري وراءها (فاوست) ويسخرها (الشيطان) في طريقه، وفي الوقت نفسه كانت الصفعة التي جعلته يتراجع ويفكر فيما اقترفه من مآسٍ ويحاول حلّ عقده الذي أبرمه مع الشيطان.	المرأة في مسرحية ونوس تلعب دورها كما في (فاوست) فكانت مصدرًا للغواية. والفاصل الذي جعل البطل المتعاقد مع الشيطان يظل يراوح بين الحق والشر، وأقعده محتارًا معاتبًا نادمًا للعودة إلى رشده ونقض ميثاقه وعندما لم يفلح كانت خياره الذي هرب به بعيدًا ولم يتركها.

لقد تشابهت حكاية المسرحيتين من حيث فكرة عقد اتفاق مع طرف يتمتع بقدرات سحرية أو شيطانية، وتسليم الروح لإنسانية مقابل ملذات وشهوات مادية دنيوية، ومع ذلك فإنَّه ثمة العديد من الاختلافات بين النصين المسرحين، ويتمثل ذلك على النحو التالي:

مسرحية (فاوست)	مسرحية (ملحمة السراب)
مسرحية جوته مكتوبة بالشعر المرسل والنثر.	مسرحية ونوس كتبت نثرًا فقط.

مسـرحية جوته تتناول شـخصـية (فاوسـت) مسلطة الضوء على هواجسه والتناقضات التي تعجّ داخله لتخرج به إلى عقد ذلك الاتفاق.	مســـرحية ونوس تُحاكي همًا جماعيًا. تعالج قضايا عديدة داخل الفكرة الأساسية لا تقتصر على (عبود الغاوي) وحده.
تبدأ المسرحية بنسج غريب بعيدٍ عن الواقعية، أو لنقل تبدأ من المطلق من السماء، يستحضر الكاتب من خلال توظيفه لـ(فاوست) الأسطوري وعلاقته بعالم السحر والجن؛ عوالم الغيب، يعقد لمناقشة في السماء ما بين الملائكة والرب والشيطان (مفستوفيلس)، على شاكلة قصة (إبليس) وعصيانه لله ووعده بأن يغرين الإنس ويدفعهم إلى المعصية وكذلك (مفستوفيلس) سيفعل مع الدكتور (فاوست).	تبدأ المسرحية من الواقع بحديث يدور بين (عبود الغاوي) و(الخادم) وخلاله تتوضح العلاقة بينهما وتمتع هذا الخادم بقدرات الجن والسحرة وعقد ميثاق بينهما على أساس وهب الروح مقابل امتلاك (عبود) للشباب والحيوية والثراء والقوة؛ لكن لا ينتقل ونوس خلال الوصف وتصوير الحوار الدائر –أبدًا– ولا حتى المكان خارجًا عن حدود العالم البشري، فلا تبدو ملامح الحكاية إلا وسط حياتنا البشرية ومنها، وقد يتصور بعض القرّاء أن كل ما يفعله (الخادم) أثناء سير الأحداث يقدر على فعله الإنسان العادي الذي يتمتع بجوانب شريرة في شخصيته، وليس عالمًا غيبيًا أسطوريًا بعيدًا عن معالم البشر وتصوراتهم.
يبني جيته في مسرحيته عوالم خاصة مرتبطة بطريق المجون والرذيلة التي يبحث عنها (فاوست) ليعيش الوجه الآخر من الحياة الذي يرى بأنّه أضاعه ولم يعرفه وهو يبحث عن المعرفة ويعيش في رحاب العلم.	يبني ونوس عالمًا حقيقيًا متكاملًا واقعيًا من الحياة، يعيش (عبود الغاوي) ضمنه ويرتبط فيه ويحقق مطامعه من خلاله، فيعصف باستقرار المكان ويحقق ما يبتغيه بمساعدة (الخادم).

الشخصيات في مسرحية (فاوست) عديدة، ومتنوعة؛ الملائكة والجن والإنس والأساطير، ثم الطبقات المتنوعة من الإنس أنفسهم؛ علماء، ملوك وسادة، جنود وخدم، رهبان وأساقفة، جنيّات وساحرات، ولا يتواجد هؤلاء في مكان واحد بل مدن مختلفة، وأماكن متباينة، من القصور حتى الحانات والشوارع، وهنا يتم التنقل بصور عجيبة عن طريقة قدرات الشيطان الجنية وبطرق المشعوذين والسحرة التي لا نعرفها إلا في الأساطير والخرافات القديمة.	الشخصيات في مسرحية ونوس لا تخرج عن حدود المكان الذي تجري فيه الأحداث، تلك القرية بمن يقطنها من بشر، حتى وإن اختلفت طبقاتهم الاجتماعية وممتلكاتهم المادية، فإنهم ينتمون إلى مستوىً معين متقارب إلى حدٍ ما، الغريب الوحيد عن هذه القرية هو (الخادم) الذي يملك القدرات السحرية وفي شكله وطبيعته المقدمة في المسرحية تراه ينتمي إلى المكان ولحدود الحدث وطبيعته، مع كل قدراته السحرية لم يعرض لأمور خارقة لا تصدق، أو جنية لا يقبلها عقل بشري؛ بل لم تخرج قدراته وأعماله عن حدود المنطق الذي يملكه البشر.
(الشيطان) في مسرحية جوته أكثر حرصًا على الشرور وأكثر بطشًا، ومطامعه ذات سقف بعيد تريد الخراب والشر في معناه الشيطاني فتصوره المسرحية على أنه جني شيطاني يسخر كل الكون لمساعيه الشريرة ويتلاعب بالقدر، ويتحكم بكل شيء ملتزمًا باتفاقه مع (فاوست)؛ بل ويتمادى كما يريد ويحلو له، والتركيز في المسرحية يكون عليه وعلى أفعاله وقدراته اللاإنسانية بشكل كبير.	(الخادم) في مسرحية ونوس الذي يعادل الوجه الشيطاني في مسرحية جيته وعلى الرغم من كل الشر المزروع فيه، وسعيه من أجل إحلال كل الظلم والأسى بالناس غير آبه بأحد، ومع تجرده من كل معاني الإنسانية إلا أنه لا يظهر بالشكل المقيت الذي يبرز في مسرحية جيته؛ بل في أحيان كثيرة يظهره ونوس بشكل يقترب من الإنس وهو الشكل نفسه الذي يظهر به (عبود) الذي مثّل باتفاقه معه نموذجًا أكثر سوداوية للبشر، فكان كل منهما معادلًا لنماذج بشرية

لقد صـنع ونوس شـيطانه على شـكل آدميّ (الخادم) لأنّه لا يريد من المشـاهد أو القارئ أن يبتعد عن الواقع ويرى خيالات غيبية، كما أن هذا الفسـاد الذي صـنعته الرأسـمالية من صنع البشر الذين فاقوا الشيطان في شرهم!	حقيقية في المجتمع تمثل الوجه السلبي الشيطاني البعيد عن الإنس. هذا النموذج موجود حقيقة في مجتمعنا ويحقق أهدافه ويزرع مكره ويستخدم الحيل للوصول إلى ما يريد على حساب الناس، وهو أيضًا يظهر بصور عديدة وفي الغالب شكله الخارجي يوحي بعكس ما يبطن، وغالبًا أيضًا يبدو براقًا في الشكل الظاهري وصاحب نفوذ ومركز وفي بواطنه يخفي الكثير مما هو عكس ذلك تمامًا.
النهاية في (فاوسـت) تتعلق به وحده، بانقياده وراء الغواية وما اقترفت يداه. ثم حالة عدم الاهتداء واليقين إلى شيء فلحظة انجراره وراء فكرة الانتحار للخلاص من الصـراع القائم في نفسه.	النهاية في (ملحمة السـراب) نهاية مأسـاوية جماعية، وهي لا تمسّ شـخصـية (عبود) كما ترتبط بـأهـل القريـة الـذين اتبعوا (الغـاوي). فالمسـرحية لم تنتهِ بندم (عبود) ونكثه لعهده حتى وإن بدا مترددًا ونادمًا بعض الشـيء في نهاية المسرحية إلا أنه استمر في طريقه وأخذ معه المسـكينة (رباب) وهرب مع (الخادم) بعد أن احتال على أهل القرية. وكان أهل القرية من يعضون أصابعهم ندمًا لأنهم صدقوه.
إن مسرحية (فاوست) مسرحية فلسفية تعالج أفكار الإنسان وصراعه مع نفسه ومع العالم من حوله، وبحثه عن أسـرار الخلق والوجود،	مسـرحية (ملحمة السـراب) نص ينقد المجتمع ويعريه، ويعالج قضـايا عديدة فيه في ظل العولمة والرأسـمالية والتحولات التي تطرأ على

والصراع الدائر بين قوى الخير والشر وتعامل الإنسان معها.	العالم، وطريقة تعاطي الإنسان مع هذه التغيرات وانقياده لها معصوب العينين.
مسرحية (فاوست) تتطرق لقضايا تتعلق بالدين والإيمان، والتصديق بالرب وبقدرته، والبحث عمّا وراء الطبيعة. وناقشت قضية الإيمان بالمسيحية وربما ذلك عائد إلى طبيعة العصر الذي عرف بعصر التزعزع الديني.	لم تتطرق مسرحية ونوس إلى أمور الدين والغيبيات، وإن كانت تنقض الغفلة التي سيطرت على (الشيخ عباس) ومنعته من رؤية وجهة الخير والصواب؛ لكنها لم تتطرق إلى أمور الغيب والسماء وما وراء الطبيعة.
في آخر المسرحية ينكث (فاوست) العقد الذي أبرمه مع الشيطان (مفستوفليس).	في آخر المسرحية يستمر (عبود) بالميثاق الذي أبرمه مع (الخادم) ويهربان سويًا.

إنَّ "دراما ((فاوست)) التي تقع في جزأين أهم أعمال جوته على الإطلاق وأغناها بالأفكار الإنسانية. وقد لازمته هذه المسرحية طوال مراحل عمره"[١]. وقد جاءت تراجيديا المسرحية "قمة النزعة الأدبية والتحول في نموذج الساحر في القرون الوسطى. حيث وجد جيته في نموذج فاوست جميع المسائل الفلسفية لعصر التنوير، وهذا النموذج أضحى رمزًا للبحوث الفلسفية في تلك الفترة، التي كان انتشار المعرفة العلمية من أهم خصائصها. عمم جيته المشاكل الآنية للحقبة عبر شخصية فاوست. وبالرغم من استخدام جيته موضوعًا متداولًا، إلا إنه أغناه بالمحتوى الفلسفي المعاصر، موضحًا عبر مصير البطل عن نموذج معممًا وواسعًا لمصير الإنسانية. الإله عند جيته عبارة عن المعرفة، عن الحقيقة والعقل الكوني. الإله يجسد البداية العليا بما يطابق مفهوم الربوبية وعدم التدخل في حياة البشر، وفي حالات نادرة يصدر حكمه عليهم. الإله يثق بالإنسان، ويعطيه حق الاختيار"[٢]. ولقد استمر جوته في كتابة عمله هذا ستين عامًا، فقد بدأه وهو ابن

(١) جوهري، فاوست بين جوته ومارلو، ص٩.

(٢) رسلان، مفهوم الإنسان في تراجيديا جيته "فاوست"، ص٦٤.

عشرين ورافقه حتى قبيل وفاته بعام واحد أي منذ عام ١٧٤٩وحتى العام ١٨٣٢ [١] العام الذي شهد وفاة هذا الكاتب العظيم.

لقد كان (فاوست) مادةً غنيةً لمعالجة القضايا الحاسمة والحساسة في المجتمع؛ لكنها وجدت أسلوبًا للتعامل والمعالجة الدرامية تختلف من كاتب إلى آخر حتى وإن تشابهت بينهما البذور الأولى للفكرة أو الدلالات التي يطرحها (فاوست) بحضوره في البناء الفني، لذلك إنَّه وعلى الرغم من التشابه في الفكرة بين كلٍ من مسرحية جيته (فاوست) ومسرحية ونوس (ملحمة السراب) إلا أن ثمة الكثير من الاختلافات بينهما كما أبرز الجدول السابق، إنَّ ونوس لا يبحث عن (فاوست) الفردي، وعن قضيته الفلسفية ومحاورته لنفسه وللكون من حوله، وهو لا يخاطب من اتفق مع الشيطان بل من انقاد وراء البشري، نموذج لمن يتبع السياسيين وأصحاب النفوذ والسلطة ويصدقون وعودهم، وجملهم المصفوفة شعرًا منمقًا بالصدق الواهي، من لا يحتاطون، لا يفكرون ولا يتخوفون مما وراء الوجوه السمحة والخطابات البراقة الرنّانة. والصراع عند جيته بين الخير والشر داخل نفس البطل، أما عند ونوس فهو بين الإنسان العربيّ البسيط والغول الرأسماليّ الغربيّ. وكانت النهاية عند جوته محسومة بانتصار الخير؛ لكنها عند ونوس كانت محسومة بانتصار الشر.

والفكرة الفاوستية التي تحدد بمعنى الاندفاع نحو المعرفة وسمَت القرن التاسع عشر بها، والقرون بعدها التي شهدت تطورًا كبيرًا نحو المعرفة، وعليه فإنَّ الفكرة قد تمّ معالجتها في الكثير من المسرحيات برؤى مختلفة، فقد طرحت كل منها قضية المعرفة بوجهة معينة، وقد سبق الكاتب الإنجليزي كريستوفر مارلو جوته وغيره في معالجة هذه المسرحية في مسرحيته (فاوست). وعلى الصعيد العربي لم يكن ونوس الوحيد الذي وظّف أسطورة فاوست في مسرحيته (ملحمة السراب)، حيث استلهمها المغربي عبد الكريم برشيد في إحدى مسرحياته المبكرة بعنوان (فاوست)، وعلي أحمد باكثير في مسرحيته (فاوست الجديد)، وتوفيق الحكيم في مسرحيته (امرأة غلبت الشيطان)، وكذلك الروائي السوري هاني الراهب في روايته (بلد واحد هو العالم)، ففكرة فاوست فكرية روحية عميقة تتسع فيها الدلالات والمعالجات الدرامية الفسيحة ما يجعل الكتّاب يستفيدون منها في معالجة طروحات وقضايا متعددة على مستوى الكتابة الإبداعية.

---

(١) يُنظر: صقور، بحثًا عن السعادة، قراءة في مسرحية (فاوست)، ص١٠-١١.

الفصل السابع:

تأثير المسرح المرتجل في مسرح ونوس

(حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) و(مغامرة رأس المملوك جابر)

المسرح المرتجل.

يُعرف الارتجال على أنّه: "تقنية تتعلق باللعب الدرامي، حيث يؤدي الممثل أشياء مرتجلة، أي لم تكن مهيأة بشكل مسبق، وتبتكر داخل الفعل المسرحي"[١]. يُشار إلى أن ثيسبس وهو أحد الممثلين الإغريقيين في القرن الخامس الميلادي، كان أول من ابتدأ الارتجال أثناء العرض، وهو بذلك ابتدع أو استحدث ما يعرف بـ(الممثل) اليوم بدلًا عن قائد الكورس، والارتجال شكل من أشكال الخلق الفني إذ ما قدم العرض مرتكزًا على اللافتات وهو فعل الشيء أو الحدث على غير تريث وتلبث وفي ارتكاز على البديهة[٢].

وقد ارتبط الارتجال قديمًا بالملهاة لا بالمأساة التي التزم فيها الممثلون –غالبًا– بصرامة النص واتباعه دون أي تغيير أو تلاعب، إذ هم يحاكون فعلًا نبيلًا تامًا بدراميّة مأساويّة عالية، أما الملهاة فقد تجاوزت هذه الصرامة ودخلت ضمن قالب منفتح، قابل لمجاراة الراهن خلال العرض، ومن هنا ارتبط الارتجال بالكوميديا، وفي تعريفه يشار إليه على أنّه فنٌ شعبي. فالارتجال شكل قديم من أشكال فن التمثيل، ومن أعظم أشكاله إثارة، لاسيما في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وعرف بـ(فن الكوميديا المرتجلة) ثم تمّ نسيانها حتى تطورت في بداية القرن العشرين، حين استخدم قسطنطين ستانسلافسكي الارتجال باعتباره أداة للتدريب لاستيعاب فعل صعب، بالسماح للممثل بممارسة سلوكه في مواجهة الشخصية لموقف مشابه، وبعد ذلك، يُستفاد من تجربة الممثل في انتهاج مسلكٍ لأداء الفعل الذي ينطوي عليه النص[٣].

---

(١) بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية، ص١٧.

(٢) يُنظر: عيد، أعلام ومصطلحات في المسرح الأوروبي، ص٩٧. وجمعة، دور الارتجال في تطوير الأداء التمثيلي في السودان، ص٢٧–٢٩.

(٣) يُنظر: زكي، الإخراج المسرحي، ص٢٦٣.

أما المسـرح الارتجالي بشـكله ومقوماته الفنية التي ظهرت بقوة في القرن الماضـي فهو نمط من الكوميديا الشـعبية الإيطالية ارتبط اسـمه بالكاتب لويجي براندياللو، وقد جاءت معظم مسـرحيات هذا الكاتب الفنان مبنية على هذا النمط [١] يُحاكي فيها أفكاره التي تبحث عن مخرج لها من هذا العالم الممتزج بالأمور السـلبية، وهذا الواقع المرير الذي يأبى التغير، وقد عرف أطلق على مسـرح براندياللو (المسـرح داخل المسـرح) كون الكاتب يعمد إلى تحويل المتفرج إلى مشـارك في الحدث في المسرحية؛ لكن لقد سبق كتاب كثر براندياللو إلى هذا النوع من المسرح، وعلى رأسهم شكسبير في مسرحية (هاملت)، وبريخت في مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية).

وتدور أعمال براندياللو ومسرحياته كلها "حول مشكلة المظهر والحقيقة، والقناع والوجه، والواقع الخارجي والواقع الداخلي، وانقسام شخصية الإنسان في المجتمع الحديث أو بالأحرى تفتُّتها إلى شخصيات عديدة ... إنه يسأل في كتاباته كلها هذا السؤال البسيط: أين القناع وأين الوجه؟ لذلك يصبح المسرح عنده... رمزا للمجتمع الحديث. كما يصبح وسيلة للكشف عن وجهه الحقيقي أو عن الهاوية الفاصلة بين المظهر والحقيقة"[٢]. والمسرح عند بيراندللو يُؤدّي نفس الدور الذي أداه هاملت عندما وضع قناع الجنون على وجهه ليتمكن من اكتشاف الحقيقة. فبيراندللو يفعل ما فعله هاملت عندما يجعل من المسرح مرآة ينعكس عليها الواقع، لكي يكشف عن حقيقة هذا الواقع الخارجي أو بالأحرى عن كذبه[٣]. كلٌ يحاول بطريقته وبفكره تصوير الواقع وكشفه أمام نفسه وغيره من الجمهور الذي يتوجه إلى المسرح، كل منهما يصبو إلى الحقيقة التي تتخفى وراء الأقنعة، سواء أقنعة فردية أو جماعية.

من أمثلة مسرحيات براندياللو التي يوظف فيها هذه النمط الفني مسرحية (هنري الرابع) وبطلها شابٌ نبيلٌ يعتقد المحيطون به أنَّه مصابٌ بالجنون، يقوم بتمثيل دور الملك البائس العظيم هنري

---

(١) يُنظر: نيازي، أثر النكسة الحزيرانية على بنية مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، ص١٦٦-١٦٧.

(٢) مكاوي، المسرح الملحمي، ص٢٩.

(٣) يُنظر: المرجع السابق، ص٣٠.

الرابع، ويتقمص شخصيته إلى الحد الذي يدفع من حوله لمحاولة شفائه من هذا الجنون. الأحداث تكشف عن أنّه ليس مجنونًا كما يظن الناس، وأنّه لعب دوره عن وعي ليفضح حقيقة بيئته وأصدقائه. إن الثوب الذي لبسه هو صورةٌ مشوهةٌ عن تلك اللعبة الضخمة الساخرة التي نقوم فيها بدور الحمقى عندما نتنكر عن غير علم منّا في زيّ ما يبدو لنا أنّه الواقع. وهكذا يصرّ على إبقاء القناع على وجهه متحديًا العالم المحيط به، وهذا يلتقي مع الدور الذي يؤديه مسرح شكسبير في مسرحيته (هاملت) عندما وضع هاملت قناع الجنون على وجهه ليتمكن من اكتشاف الحقيقة. وبيراندللو يفعل ما فعله هاملت كذلك عندما يجعل من المسرح مرآة ينعكس عليها الواقع؛ كي يكشف عن حقيقة هذا الواقع الخارجي أو بالأحرى عن كذبه[١]، يستخدم براندييللو تقنية الأقنعة في مسرحه للوصول إلى الحقيقة وكشف الزيف وإبعاد الوهم الذي يغطي على رؤيتنا ويعشعش في أدمغتنا.

إنّ الارتجال، أو بالأحرى فن الارتجال المسرحيّ يقوم على الموهبة، والصقل، والكفاءة، والحرية، والعفويّة، والتلقائيّة، والإبداع الفوري، وإعطاء الأهمية الكبرى للمخيلة والخيال والتخييل في تقديم الفرجة الدراميّة وتركيبها مشهديًا. كما يقوم الارتجال على الإضافات الشخصية، والاستكشاف الذاتي. كما ينبني على الجديد، واللامتوقع، والانزياح، والخروج عن السائد والمألوف، وتكسير بنية التقليد، والبحث عن نص أو فضاء أو تشخيص أو إخراج أو تأثيث سينوغرافي[٢] يتسم بالجدة والابتكار[٣]. فالارتجال يحتاج إلى كل ذلك الابتكار وكل تلك الجدة ليحقق مفهومه وغايته.

وقد ارتبط كتّاب ومسرحيون كثر بهذا الفن لانتمائه أو تحقيقه لمفاهيمهم وأفكارهم ورؤاهم التي يجسدونها على خشبة المسرح من خلال النصوص المسرحية الهادفة التي تحمل رسائل معينة للجمهور، هذه المسارح الأيديولوجية المطعمة بالأفكار والتي تجلت –بقوة– في تجارب القرن الماضي

---

(١) يُنظر: حمداوي، الارتجال المسرحي، https://www.arabicnadwah.com/articles/irtigal-hamadaoui.htmujfm.

(٢) أي وصف شيء على خشبة المسرح.

(٣) يُنظر: مكاوي، المسرح المرتجل، ص٢٩-٣٠.

وأوائل هذا القرن، وجاءت لتعكس رؤية الإنسان لهذا العالم كنظامٍ قائم يسعى بكل قواه إلى فهمه والسيطرة عليه ضمن مسارح عرفت بالمسرح التعليمي أو المسرح الملحمي، هذه المسارح القائمة على التأثير والتأمل والتعليق على ما يقدم، وعملت على كسر الحائط الرابع الذي يفصل الممثل والنص المسرحي عن الجمهور، وتسعى إلى إشراك المتفرج في العمل المسرحي، وجعله جزءًا مشاركًا وفعالًا في المسرحية[١] مثل هذه المسارح المختلفة والمغايرة عن القوالب المسرحية المعهودة باتت تحتاج إلى فن يجاري كل ما فيها من اختراق للبنى والأفكار والرؤى، تحتاج إلى آليات تسعفها على التلاعب بكل عناصر العمل المسرحي والانفتاح على جلّ الأفكار والبشر التي تتوجه إلى مثل هذا النوع من المسرح، فأصبح الارتجال مع كل ذلك واحدًا من الفنون أو مسرحًا من المسارح التي يتجه إليها الكتّاب والمسرحيون الذين يتخذ مسرحهم وجهةً للكشف والتأمل وطرح القضايا الحساسة في المجتمع، لاسيما السياسية منها، ومسرح ونوس واحدًا منها.

(١) يُنظر: مكاوي، المسرح الملحمي، ٣٤-٣٥.

أولًا- مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران).

- عتبة العنوان:

إنْ كان لابدّ تماشيًا مع ما تمّ اعتماده فيما سبق من مسرحيات ونوس في الفصول السابقة، أن نقف عند عتبة العنوان في مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) حتى وإن كنا هنا نتلمس ملامح تأثر مسرحه بالمسرح المرتجل الذي أرسى دعائمه الإيطالي لويجي بيراندييللو، فإن العنوان من هذا الجانب بوابة نحو الكشف عن مثل هذه الملامح الفنية، وفيه من العلامات والعلائق والدلالات ما يسعف القارئ نحو الاهتداء إلى هذا التأثير للمسرح المرتجل في الخطاب المسرحي عند ونوس في مسرحية (حفلة سمر) التي قال فيها النقاد الكثير.

بدايةً، إنّ النظر في عنوان المسرحية من الوهلة الأولى يشي بتضاربٍ كبيرٍ في طبيعة صياغته، ففي الشق الثاني منه نلمح (٥ حزيران)، هذا التاريخ الذي يستدعي (نكسة حقيقية) على المستوى العربي على الأصعدة والمستويات كافة، هذا الشق فيه من التناقض الكثير مع الشق الأول من العنوان (حفلة سمر)، فهذه الجملة لا تتوازى أبدًا مع الجملة الثانية، ولا نجد بينهما أية علاقة منطقية مباشرة "فكيف يربط المؤلف الحفلة، وهي توحي بالفرح والسرور بتاريخ هزيمة أدت إلى الحزن والأسى والأرجح أنها مفارقة عجيبة، لأنّه لا يمكن للحفلة أن تقام على أثر هزيمة أو حرب نتيجتها الخسران والخذلان"[(١)]. ولعل التمعّن الجيد فيها، ومعرفة الكاتب سعدالله ونوس تمكننا من تحليل هذا العنوان والكشف عن الأبعاد الدلالية الكامنة في هذه الصياغة، فالثنائية الضدية (المفارقة) في العنوان تشي بسخرية مبطّنة يقصدها الكاتب من هذا الانزياح الخارق لطبيعة التركيب اللغوي المبني عادة على علاقات منطقية تجمل الكلمات في إطار فكري ودلالي متوازٍ على المستوى العام.

إنَّ النكسة الحزيرانية، إحدى أبرز الأحداث المهمة والمفصلية التي هزّت كيان الأمة العربية، وأقلقت وجودها، ودخلت –بقوة– في الساحة الأدبية، لتخلق هزّة عنيفة في عالم المسرح العربي على

(١) السعدي وبوخشم، سيموطيقيا العنونة في مسرح سعدالله ونوس، ص٥٠.

وجه الخصوص، حتى أنها قدمت عددًا كبيرًا من الكتاب ذوي الأصوات المتميزة في المسرح العربي عامة، والمسرح السوري خاصة في الإنتاج واتساع الرؤى، وكانت أبرز حادثة سياسية عملت على إسراع إنضاج التجارب المسرحية وإعطائها المسرح السياسي ثراءه ووجوده الحقيقي، وتبني المفاهيم ذات الصلة بالسياسة، كما ساعدت في خلق فاعليّة جديدة وجادة للمسرح العربي، ومنحته فرصةً للانطلاق والكشف عن آفاق جديدة وأساليب حديثة؛ لاستيعاب هذه القضية المترامية، وكان ونوس واحدًا من الكتّاب العرب الذين أثرت نكسة حزيران في توجهاتهم المسرحية، فجعلته يبدل أدواته المسرحية والفنية متخذًا صيغًا جديدة بعيدة عن المسرح التقليدي الجاهز[١] الذي لم يعدْ يساير الواقع ولا طبيعة القضايا التي يتم معالجتها مسرحيًا.

لقد جاءت مسرحية (حفلة سمر) من حيث الشكل والمضمون، وأدوات الكتابة المسرحية، نمطًا مغايرًا، مستمدًا من الرؤية الواقعية لما حصل قبل الهزيمة وبعدها، فكانت أول مسرحية طويلة كتبها هي رائعته السياسية الإنسانية مسرحية (حفلة سمر)، وضمن هذا السياق اعتمد ونوس منهج بريخت في النظرية المسرحية بناءً على إيمانه بما نظر إليه بريخت للمسرح، وبالخصوص مسألة التغيير[٢] كما اعتمد الاستفادة من نماذج وأدوات أخرى سنكشف عنها خلال البحث في هذا الفصل.

وعليه فإنّ عنوان المسرحية ما هو إلا صدىً لتوجهات ونوس السياسية وما خلفته واقعة نكسة حزيران المأساوية في مشاعره وأفكاره، حيث زعزعت كل معتقداته، وفرطت مسبحة أحلامه بشدة، فـــ"((حفلة سمر)) أراد لها كاتبها أن تكون عملًا تقدميًا يحرض ويحض على مزيد من الثورة.. أراد لها أن تكون صرخة سياسية جريئة ساخرة متوجعة بقدر ما هي مفجعة"[٣]. فالكاتب الذي كتب هذه المسرحي بعد النكسة، إنّما يُعبر من خلالها عن تلك الشحنات الملتهبة التي تعتمر صدره تاركة

(١) يُنظر: نيازي وبيكدلي، أثر النكسة الحزيرانية على بنية مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران"، ص١٥٦-١٥٧.

(٢) يُنظر: حسن، الاتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر "سعدالله ونوس أنموذجًا"، ص٣٩-٤٠.

(٣) عصمت، من مسرح اليسار السياسي ((حفلة سمر من أجل ٥ حزيران))، ص٥٠.

صداها على فضاء العنوان، وهو في الوقت نفسه ومن خلال المفارقة التي صنعها في هذا المزيج يسخط على الأنظمة العربية التي يراها في (حفلة سمر) والتي أنتجت نكسة الخامس من حزيران، فهذه الحفلة فعليًا هي تجريد وتعرية للواقع الأليم الذي بقي للأمة العربية من هذا التاريخ الذي لا يُنسى والذي ترك آثاره العميقة في الأدب العربي عامة، وفي مسرح ونوس خاصة.

- **المعالجة الدرامية للفكرة:**

تدور المسرحية في أجواء دراميّة بحتة، إذ تمّ دعوة العديد من الشخصيات الرسمية المهمة وغير الرسمية لحضور عرض مسرحي بعنوان (صفير الأرواح) للكاتب عبد الغني، وبخلفية تضع الجمهور في أجواء الحرب. المفاجأة تكون بأنَّ الجمهور يظل منتظرًا بدء العرض المسرحي؛ لكنه لا يبدأ، فيأخذ الجمهور بالتذمر شيئًا فشيئًا، وقتها يعتذر المخرج للجمهور عن هذا التأخير الذي يرجع إلى تخلي مؤلف النص المسرحي عن نصه على إثر خلاف في الرؤى بين الاثنين، وهنا يدور حوار بين المخرج والمؤلف على المنصة أمام الجمهور يعيدان فيه خلافهما، يبدأ المخرج خلاله برواية أحداث المسرحية التي تدور في إحدى القرى الحدودية وقت الحرب، مبينًا كيف تجمع أهل هذه القرية للتشاور فيما يجب فعله، وكيف انقسموا في رأيهم إلى فريقين؛ فريقٌ رأى ضرورة الرحيل عن القرية خوفًا من الحرب القاسية وكان ضمن هذا الفريق مختار القرية، أما الفريق الثاني فرأى عكس ذلك، وتمسك بالثبات على أرضه، ومواجهة هذه الحرب بكل بسالة وكان على رأس المشجعين لهذا الرأي المواطن (عبد الله). في ذلك الوقت تتعالى أصوات الجمهور احتجاجًا على الصورة التي قدمها المخرج عن الحرب، لكن المخرج وقتها، يقطع هذه الاحتجاجات، بالإعلان عن بدء سهرة من الغناء الشعبي والرقص، فيثور الجمهور ويسخرون منه.

ثم فجأة يصعد فلاح من بين المشاهدين إلى خشبة المسرح فيما يحاول ابنه إعادته إلى مكانه، يتدخل في الحدث ويشارك في النقاش، يحكي عن قريته هو وعن وأهلها محاورًا صديقه (أبا الفرج)، ينتفض المخرج متضايقًا من احتلالهما المنصة، بينما يعجب المؤلف بذلك ويحثهما على الاستمرار، فيتواصل الحوار وتبدأ الأمور بالتكشف رويدًا رويدًا، تستحث الجمهور للمشاركة في النقاش الدائر

أمامهم، وفعلًا، تتوسع دائرة النقاش، يُعبر كل منهم عن رؤيته للأسباب الحقيقية للهزيمة، فجأة، يخرج رجل (رسمي) من بين الجمهور ويشير لعدد من الرجال بالانتشار في الصالة، ويأمرهم بإغلاق أبواب المسرح، ثم يشهرون السلاح صوب الجمهور الجالس، ويلقون القبض على بعض المتحاورين على المنصة متهمًا إياهم بالتآمر على الحاكم، ويخطب خطبة (مكررة) عن مصلحة الوطن متهمًا من قبض عليهم بالتآمر على الوطن ومصالحه وعلى الحكام، وأنهّم حفنة من عملاء الاستعمار.

عبر هذه المعالجة الدرامية لنكسة الخامس من حزيران لا يعالج ونوس الحدث السياسي المرير للنكسة، إنّما يبحث عن مسبباته، وليس بنفسه؛ بل يحث الجميع على التفكير والتدبر في ذلك، ومن هنا سجلت المسرحية إعجابًا وتقديرًا كبيرًا لدى النقاد والمتابعين و"ما يلفت نظر الجميع وإعجابهم بالمسرحية ليس تقدميتها فحسب وإنّما أمران: أولهما بعدها عن ((الدعائية)) وتهكمها على أساليبها المزيفة، وثانيهما الانطلاق من واقع هذه الأمة وآلامها للتحدث عن أخطر القضايا وهي قضية الحرية وقضية المسؤولية تجاه أحداث الوطن: الحرية والمسؤولية في الداخل والخارج، والهزيمة في الداخل والخارج"[١]. والمقصود حقيقةً بتقديمتها أنها كانت صوتًا جريئًا، لا يريد البكاء على أطلال تلك الهزيمة النكراء التي سجلت وصمة عار في قلوب العرب قبل تاريخهم؛ بل حاولت البحث في أبعاد هذه الهزيمة والأسباب التي أدت إليها بعد وقت كانت فيه أحلام العرب وآمالهم، لاسيما المثقفين منهم تصل عنان السماء.

استطاعت مسرحية ونوس (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) أن تمسّ الواقع، وتطرح الأزمة العربيّة بكل شفافيّة وصراحة، وتقدم تساؤلات خطيرة حول ما كان وما يجب أن يكون، وهي تنتهي من دون حاجز نهاية مأساويّة ساخرة فيها جميع ما في واقعنا من تبرير وتزييف وإحباط؛ لكن الغريب فيها أنَّها حاربت الخطابة، وعالجت واقع أمتنا بطريقة تبناها اليمين واليسار بكل موضوعية وشفافية، ففي المسرحية ثمة –دائمًا– تقابل جدلي؛ سؤال وجواب، مقولة ونقيض، دون أن يحول ذلك من اتصال أجزاء المسرحية بعضها ببعض، وبترابطها الوثيق، ما يجعل المسرحية تأخذ شكلًا

(١) عصمت، من مسرح اليسار السياسي ((حفلة سمر من أجل ٥ حزيران))، ص٥٠.

دراميًا خاصًا نابعًا من طبيعة تكنيكها الذي تتصاعد حدته تدريجيًا، فهناك اتساق شديد الانسجام بين الشكل والمضمون بحيث يصعب فصلهما، فالعلاقة بينهما أيضًا هي علاقة جدلية[١] تبدأ من عتبة العنوان، وتجعل من النصّ المسرحيّ ذا بعدٍ فنيّ ودلاليّ رفيع المستوى، بوتقة تتجمع داخلها الأفكار بشكل علنيّ، لا مجال معه للمواربة، أو للتفكير الصامت، إنّها صرخة للبوح أمام هذه النكسة الفاجعة.

- **البناء الفني للمسرحية:**

يبرزُ ونوس منذ مقدمة مسرحية (حفلة سمر) بأنّها نصّ يشترك فيه الجمهور والتاريخ والرسميون فضلًا عن الممثلين المحترفين الذين يجسدونها على خشبة المسرح، ويحدد البعد المكاني أيضًا بقوله (غداة حرب حزيران)، ويبدو ونوس ناقمًا وناقدًا منذ الاستهلال، يقول:

"**مسرح رسمي يدعو الجمهور لمشاهدة مسرحية ((صفير الأرواح)) تأليف الكاتب المسرحي عبدالغني الشاعر... ثمة دعوات تقليدية للرسميين وأعمدة السلطة وكذلك دعوات تقليدية أخرى... كما هو الحال في بلادنا، المخرج في هذه المسرحية هو في الوقت نفسه مدير المسرح والمخرج فيه. أستطيع أن أضيف بأنه ممثل، وبأنه مسؤول، وبأن لحضوره امتدادًا أوسع وأبعد من خشبته أو بناء مسرحه**"[٢].

يكشف النص السابق عن ميل ونوس إلى المؤلف وربما هذه الشخصية هي انعكاس شخصية الكاتب نفسه، فيما يوجه نقده الكبير للمخرج، وكأنَّ الكاتب هنا يوظف تقنية القناع ويتستر خلف شخصية المؤلف لتكون صوته الذي يعبر من خلاله عن فكره وآرائه في النص المسرحيّ.

---

(١) يُنظر: عصمت، من مسرح اليسار السياسي ((حفلة سمر من أجل ٥ حزيران))، ص٥٠-٥١.

(٢) ونوس، الأعمال الكاملة، ج١، ص٢٣.

تبدأ المسرحية –كما سبق وذكرنا– من حوار ساخن بين المخرج الذي تمتد شخصيته المريبة إلى أبعد من كونه فنانًا، أو ممثلًا أو حتى مجرد مسؤول، وبين الكاتب عبد الغني الشاعر، الشخصية التي تكشف حواراته مع المخرج ومضمون مسرحيته (صفير الأرواح) التي سحبها نتيجة تشويه المخرج لها، عن موقف الرافض لواقع الهزيمة ومسبباتها ونتائجها، كما يكشف ذلك أيضًا حوار الشخصيات الموجودة في الصالة، والتي تتدخل في الحوار الدائر على الخشبة هي أيضًا، فيوضح هذا كله جوهر الهزيمة المتمثل في تهميش السلطات لدور الشعب في الدفاع عن وطنه، وذلك في لعبة مسرحية متقنة، حيوية الفعل، ذكية الحوار، استفاد فيها ونوس من تقنيات المسرح الملحمي، والمسرح التسجيلي، ومن بناء مسرحية بيراندلو (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) [1] وهي مسرحية اعتمدت الارتجال بشكل أساسيّ في بنائها، فالمسرحية تقوم مسرحية على ارتجالية كبيرة وجديدة على المسرح الإيطالي والعالمي، تخترق حدود الحائط الرابع وحواجزه، ومع انضباطها ضمن سير أحداث معينة ونهاية محددة إلا أنها تترك مجالًا كبيرًا للممثلين للارتجال فيها، عبر شخصيات ست تقتحم مشهد مسرحية بيرنديللو الذي يكون دائرًا، بشكل مفاجئ:

"**بواب المسرح: (قبعته في يده) معذرة يا سيدي.**

المدير: (يستدير إليه بجفاء) ماذا أيضًا؟

بواب المسرح: (في استحياء) بعض الناس يسألون عنك يا سيدي.

(المدير والممثلون يستديرون في دهشة إلى الشخصيات الست تجاه الصالة)

المدير: (في غضب) ولكننا في التجربة الآن!!

وأنت تعلم جيدًا أنه غير مسموح لأحد بدخول المسرح أثناء تجربة المسرحية!

(يوجه كلامه بعيدًا) من أنتم أيها السادة وماذا تريدون؟

---

(١) يُنظر: إسماعيل، رحلة في إبداع سعد الله ونوس، ٢١٧/https://www.tunisie-education.com/threads/ ونيازي أثر النكسة الحزيرانية على بنية مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران"، ص١٦٧.

الأب: (يتقدم إلى الأمام يتبعه الآخرون حتى يصل إلى إحدى درجات السلم) نحن نبحث عن مؤلف.

المدير: (بين الدهشة والغضب) تبحثون عن مؤلف؟ من هذا المؤلف؟

الأب: أي مؤلف يا سيدي.

المدير: ولكن لا يوجد مؤلفون هنا لأننا لا نجري تجربة أية مسرحية جديدة.

ابنة الزوجة: (بحيوية تصعد السلم في عجلة) هذا أفضل! هذا أفضل! يمكننا أن نكون نحن مسرحيتك الجديدة.

أحد الممثلين: (بين تعليقات الممثلين الآخرين اللاذعة وضحكاتهم) أوه.. أتسمعون! أتسمعون!

الأب: (يتبع ابنة الزوجة صاعدًا المسرح) حقًا. ما دام لا يوجد مؤلف، (إلى المدير) إلا إذا أردت أن تكون أنت المؤلف.

(ثم تمسك الأم بالابنة الصغيرة في يدها، وتصعد ومعها الولد الصغير أولى درجات السلم، ويبقون هناك منتظرين. يظل الابن واقفًا أسفل المسرح في وجوم)

المدير: لعل السادة يهزلون؟

الأب: لا، كيف تقول ذلك! نحن على العكس نتقدم إليك بمأساة مؤلمة.

ابنة الزوجة: ويمكن أن نكون مصدرًا لثرائك.

المدير: هل تتكرمون بترك هذا المسرح! فليس لدينا وقت نضيعه مع المعتوهين.

الأب: (يبدو وكأن هذا الكلام قد خدش كبرياءه، ولكنه يقول في لهجة رقيقة) أوه، ولكنك تعرف جيدًا أن الحياة مليئة بأشياء تبلغ من السخرية حدًا لا تصبح معه في حاجة إلى التستر في ثياب الحقيقة؛ لأنها هي الحقيقة نفسها..."[1]

---

(١) بيراندييللو، ست شخصيات تبحث عن مؤلف، ص٣٦-٣٧.

مع دخول الشخصيات الست تتشكل مسرحية جديدة داخل المسرحية الأولى التي كانت تمثل على خشبة المسرح، لشخصيات ست هم (أب وأم وابن أكبر وأولاد الأم من علاقة أخرى؛ البنت الكبرى والصغرى والابن الأوسط)، وتظهر هذه الشخصيات ضمن القوالب والطبيعة البشرية والروابط التي وضعت فيها في هذه الحياة، فإنها بشر يحلمون ويتأوهون من أجل العيش الكريم، ويجسِّدون مأساة حقيقية، يحاولون التعبير عنها على خشبة المسرح، ومدير المسرح والممثلون يقطعون هذه المسرحية بأحاديثهم أو اعتراضاتهم، والشخصيات نفسها تخرج عن دورها من حين إلى حين لتشرح موقفها أو تبرره[١] حتى تنتهي المسرحية.

لقد أثارت مسرحية (حفلة سمر) منذ رؤيتها للنور ضجةً كبيرةً على صعيد البنية المسرحية؛ لأن البنية المستخدمة فيها هي تهديم القواعد المسرحية التقليدية، وتحويل المسرحية إلى شكل تنعدم فيه الحكاية، وأصبحت مجالًا لتبادل الأفكار وصراع المواقف[٢]. ففي المسرحية لا يواجه المتفرج أحداثًا كالتي يجدها في المسرحيات التقليدية؛ بل لا يوجد حدث متسلسل أو حكاية مستمرة على امتداد النص المسرحي بتاتًا، وإنما يُجري الكاتب مجموعة من الحوارات على لسان المخرج أو الشخصيات الأخرى التي تكشف عن المشاهد، أو قل الحكايات المتقطعة البعيدة عن التصاعد الدرامي التقليدي يرى المشاهد أمامه الأحداث التي تمثل أمامه فيبدو عليها الارتجال منذ الوهلة الأولى. فهيكلية المسرحية مبنية على الارتجال من الأساس، فالمخرج حينما احتار بالنص المعروض اتخذ الارتجال مادة لتقديم عرضه المسرحي المنتظر، من دون استعداد مسبق يظهر أمامنا بدء الحوارات المرتجلة بين المخرج والمؤلف، ثم يستمر الارتجال في ثنايا المسرحية حيث يفقد المخرج التركيز على المسرحية بسببها، فلا يقدر المخرج ولا متلقي المسرحية أن يتوقعا ما سيحدث. ويصبح الأمر أكثر تعقيدًا

(١) يُنظر: مكاوي، المسرح الملحمي، ص٣٠-٣١.

(٢) يُنظر: نيازي، أثر النكسة الحزيرانية على بنية مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران"، ص١٥٦.

بانضمام الجمهور إلى الخشبة. فلا يستطيع أحد أن يتنبأ من يريد النهوض من مكانه، ويستلم الآخر مقاليد الكلام[١]، ويستمر هذا الحال حتى نهاية المسرحية.

وتظل الموسيقى مستمرة في خلفية الحديث، أصوات، وأبواق تعكس الحرب الحزيرانية التي تشحن الأحداث بنذيرها، فيما تستمر دوائر النقاش تتسع على خشبة المسرح من دون حواجز بين الممثلين والعاملين على المسرحية وبين الجمهور الذي قدم ليشاهد مسرحية (صفير الأرواح) التي لم يبدأ تمثيلها حقيقةً، فقد تمازج المسرح ما بين زمنين، مسرحية تعكس أجواء الحرب والهزيمة، حيث الجنود على أرض المعركة، وجمهور الخشبة الذي تحول إلى ممثلين بدءً من المخرج وانتهاءً بمشاهد المسرحية، وتتمازج الأحداث بين الحدثين:

"**المخرج: هكذا أتخيل المشهد يمضي. فترة من السكون.. ثم يتطلع واحد منهم حوله بإمعان (ينفذ الجندي الثالث ما يقوله المخرج) امتداد الأرض. الحجارة. الخنادق. حفر القنابل. ويحس معنى الوحدة في هذا المكان.**

الجندي ٣: كأن الأرض قفر.

الجندي ٢: لن تقفر الأرض ما دمنا أحياء.

الجندي ٤: ولو كنا نعلم ما يحدث في المواقع الأخرى.

الجندي ١: ضائعون بلا أوامر ولا اتصال.

الجندي ٢: لكننا في خنادقنا، وفي أراضينا. إننا نفعل الشيء الوحيد الذي ينبغي علينا أن نفعله.

المخرج: وتعوم فقاعة أخرى من الصمت المتوجس، وتدور العيون في محاجرها محمومة كلهب المعارك.

عبدالغني: ثم يغمغم واحد منهم كئيب الصوت..." [٢].

---

(١) يُنظر: نيازي، أثر النكسة الحزيرانية على بنية مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران"، ص١٦١.

(٢) ونوس، الأعمال الكاملة، ج١، ص٢٣.

يظل هذا النمط من سير الأحداث مستمرًا يعرض –من خلاله– المخرج والمؤلف رؤيتهما المسرحية، فيما يتدخل من أراد في النقاش، وندور في حلقتين للأحداث، القصة الأولى التي تروى وتجسد، والحلقة الثانية من الجدل والنقاش والآراء التي تسير بهدف ونوس نحو غايته التسييسية. وبالرغم من أن الكاتب أهمل وحدة الحكاية في (حفلة سمر) فليس فيها حدث رئيس يتابع المتفرج خطوطه من بدايته حتى نهايته؛ إلا أنه لم يهمل وحدة الموضوع، فالأحداث ترتصف إلى جانب بعضها بعضًا، ولا تتراكب فوق بعضها البعض أبدًا، وثمة انقطاعات مفاجئة بينها أيضًا، يتحكم بها الراوي/المخرج بشكل دقيق، فهذه الانقطاعات مقصودة من الكاتب، يجعلها متنفسًا للمتفرج، يمهله فيها وقتًا للتفكير في موضوع جليل، فالرباط الخفي الذي يجمع الأحداث ويركزها حول فكرة عامة واضح كل الوضوح لمن يتأمله، وهذه الفكرة هي قضية نكسة حزيران، وربما طبيعة حزيران الجادة من دفعت الكاتب إلى اتخاذ بنية متميزة مختلفة دراميًا، بحيث تبعد المتلقي عن الاندماج في الحدث المسرحي، وتدعوه إلى التغيير بمعزل عن الإمتاع والتطهير اللذين يرمي إليهما المسرح الأرسطي التقليدي، فمهمة المسرح عند ونوس عمومًا، وفي (حفلة سمر) على وجه الخصوص، يريد الكاتب في المسرحية تعليم المتلقي الرفض والاحتجاج والمطالبة، من خلال فنية الارتجال التي عمّت أرجاء المسرحية، وحولتها إلى حفلة نقاش تعج بآراء المتفرجين وأحاديثهم العفوية عن الحدث الحزيراني، ما ساعد بالرغم من عفويتها على اكتمال رسم المشاهد أو اللوحات المسرحية[١] وجعل منها درامية إلى أبعد الحدود فهي قائمة على تفاعل كبير ومحتدم بين مختلف الشخصيات الداخلة في المسرحية والخارجة عنها، حتى يصبح ساحة عامة:

المخرج: (ينفجر فيما يرتقي المتفرج الثاني خشبة المسرح) إلى أين؟ إلى أين؟ هل أصبح المسرح ساحةً عامة؟ هل نسيتم أين توجدون؟ من وقاحة إلى أخرى. كلّ يريد أن يستفرغ مخه أمامنا. لسنا هنا معرضًا للأمخاخ. ولا معرضًا للعضلات (إلى الفرقة) ابدؤوا (يتردد أعضاء الفرقة، ويتبادلون نظرات حائرة) أقول ابدؤوا. سيعجنون الكلام طوال الليل إن تركناهم

(١) يُنظر: نيازي، أثر النكسة الحزيرانية على بنية مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران"، ص١٦١–١٦٧.

(يصفق) لتعل الموسيقى... أريد أفضل ما لديكم... أيها السادة. بلغت حدها. اتركوا للفرقة مسرحها.. وتفضلوا إلى أماكنكم.

المتفرج: قفوا.. (ترتبك الفرقة).

المخرج: لا..

المتفرج ١: قفوا.. هذا مخجل... هذا معيب. كيف يمكنكم أن ترقصوا؟ كيف تقبلون أن ترقصوا؟

عضو من الفرقة: نحن موظفون.

عضو ثان: إننا نؤدي وظيفتنا.

المخرج: (مهتاجًا) كلا.. لتستمروا. هنا أنا الذي يأمر لا أنت.

المتفرج ١: مهما كان. حديثنا يعنيكم أيضًا..." (١).

وعلى عادة مسرح ونوس، ولكن بصورة أقوى، وأكثر تأثيرًا، عبر عدم تقيدها الكامل بنص مسرحي، وهذا يرجع لفاجعة حزيران قبل كل شيء، وظف الكاتب جمهور مسرحه وأعطى لهم دورًا بارزًا في تقديم أحداث مسرحياته، فالشكل البنائي الذي طرحه في المسرحية شكل جديد يخترق العلاقة الساكنة بين الخشبة والصالة.

فالجمهور الونوسيّ في (حفلة سمر) لا يجلس صامتًا على مقعده في الصالة مندهشًا بما يعرض له من الأفكار، بل يتجاوز ما يجري أمامه من الأحداث وغير مستسلم للمسافة التقليدية الواهية القائمة بين الخشبة والصالة؛ بل يفرض نفسه عليها كعنصر أساسي لا غنى عنه، وعمد إلى الارتجال المموه، فهو لا يترك الأمر عبثيًا أيضًا للجمهور الذي يفترض توعيته وتثقيفه وتسييسه، فيدسّ الممثلين وسط الجمهور، وهنا جعلنا نعتقد بأنّ هناك لعبة وأنّ هناك تمثيلًا وهناك واقعًا حقيقيًا في الوقت الذي نشاهد فيه مسرحًا وتمثيلًا. وهكذا انخرط في المسرح وفي محاولة خلق احتفال شعبي تختلط فيه مستويات الواقع والوهم، التمثيل والحقيقة، فلا نعود نفرق بين ممثل، منتج، وبين متفرج،

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج١، ص٩٣-٩٤.

مستهلك، فالمسرح الإنساني حاول حديثًا أن يحطم تلك المقولة الداعية إلى إقامة جدار وهمي بين مستويين من الواقع: مستوى الممثلين ومستوى الجمهور[١]. فانسحاب الكاتب (عبدالغني) بنصه في هذه المسرحية جاء ليخلي الساحة أمام النص الونوسي المرتجل، وهو انسحاب رمزي يشير إلى ضرورة انسحاب تزييف الوعي وحضور المواجهة الواعية.

ويكون لونوس خلال كل أحداث المسرحية هذا النوع من المشاركة التي تنتظر تغييرًا جذريًا ليس على مستوى الخشبة المسرحية فحسب؛ بل في الواقع، ولا يوقف هذا الوعي إلا مسؤول يلقي القبض على كل من شارك في هذا النقاش الواعي العفوي، متهمًا جلّ من عبر عن نفسه بخيانة الدولة، وفي هذا رمزية إلى السلطة التي تكبل الأفواه وتكممها، وترفض أي نوع من الوعي والحراك الشعبي الذي يثمر عن شيء ضد رؤيتها ومصالحها.

(١) يُنظر: أبو الهيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، ص٢٧٧.

بين المسرح المرتجل ومسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) لونوس:

إنّ مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) أبرز مسرحية ظهرت للكاتب عقب نكسة عام ١٩٦٧، وقد أشـــار الكاتب مرارًا إلى التأثير العميق والقوي لهذا التاريخ في نفســـه، وكانت هذه المسرحية النتاج الأول لهذا الوقع المرير.

والمسرحية كما يبدو جليًا من بدايتها تستفيد بآن واحد من أسلوب لويجي بيراندييللو الذي وظفه في المسرح الإيطالي وعُرف بـ(المسرح داخل المسرح) وعلى وجه التحديد في مسرحيتيه ((الليلة نرتجل)) و((ست شخصيات تبحث عن مؤلف)) التي يترك فيهما مجالًا للارتجال ويصطنع مسرحية ضمن المسرحية الأولى، لتصبح أمام مسرحيتين، ومن هنا جاءت التسمية، كما تستفيد المسرحية من المسرح التسجيلي الذي تزعمه بيترفايس مؤلف ((مارا –صاد)) ليعبر عن هموم الهزيمة وليجيب عن جميع الأسئلة التي تتبادر إلى ذهننا حول أسبابها من محاور شتى، لقد تأثر فيها ونوس أيضًا بمسرح (بيسكاتور) السياسي؛ لكن همه الأول كان النضال في جبهة الفن المسرحيّ، والسعي لكتابة فعل نضالي ضد الهزيمة، لذلك لم تكن (حفلة سمر) مجرد نص مسرحيّ من نوع جديد، بل كانت رؤية فكرية لفن المسرح، مثلما كانت انتقادًا لسلبية المواطن وتهميشه، وبالتالي دعوة لهذا المواطن لتجاوز تلك السلبية من خلال مسرح (الكلمة– الفعل)[١] فقد اهتم ونوس بالدرجة الأولى بالمواطن الذي هو منهم، ينتمي إليهم وفجع مثلهم بالنكسة، وهوّت بأحلامه في هوة سحيقة.

لقد تجسدت مسرحية (حفلة سمر) لتكون كما أراد ونوس لمسرحه "حوار بين مساحتين" الأولى هي العرض المسرحي الذي يقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره، والثانية هي جمهور

---

(١) يُنظر: عصمت، من مسرح اليسار السياسي ((حفلة سمر من أجل ٥ حزيران))، ص٥٠. وجادالله، سعد الله ونوس وعن راهن العرب مسرحيا وسياسيا، https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/٧٠٥٢٢.html.

الصالة الذي تنعكس به كل ظواهر الواقع ومشكلاته"[١] ومن خلال الجدل والنقاش الدائر بين الجميع تتسع دائرة الوعي لدى الجمهور.

إنَّ ونوس من خلال تقنية (المسرح داخل المسرح) المسرح الارتجالي يؤسس لرؤيته لمسرح التسييس، قبل الولوج إلى نص مسرحية (حفلة سمر) قائلًا: إنّ "مسرح التسييس هو حوار بين مسرحتين: الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره الثانية هي جمهور الصالة التي تعكس فيها كل ظواهر الواقع ومشكلاته"[٢]. فهذا الطريق الحقيقي نحو من يبتغي إصلاحًا وفكرًا مستنيرًا أما الجدار الرابع فقد أوجده من أراد التفريق بين شطري المسرح وبين عنصرين أحدهما ينتج والآخر يستهلك، وحتى يكون المسرح صورة مصغرة للمجتمع خارج المسرح، وبنتيجة هذا التفريق، كانت مقصورات الأسياد وغير ذلك، كان المسرح كبناية صورة مصغرة عن الحياة العامة، ولكن هذه الجدران سقطت أو ينبغي أن تسقط، لنحقق احتفالًا شعبيًا يقوم على التواصل، فانتقل الحدث من هذه الرقعة الضيقة التي هي الخشبة ليدور داخل الجمهور، وليصبح فاعلًا لا يكتفي بالتلقي بل يعمل على المشاركة الفعلية والوجدانية، وهذا ما سعى إليه سعد الله ونوس في مسرحيته «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» وغيرها من المسرحيات، أراد للمسرحية أن تتحول إلى

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج١، ص١٣١. والمسرح الوثائقي (التسجيلي) هو تقديم مسرحية تتناول شريحة مقتطعة من التاريخ من خلال رؤية عصرية باستعمال الحيل الدرامية، ويستفيد هذا المسرح من المزج بين العناصر الدرامية والملحمية معززة بالوثائق، وهو امتداد لمسرح بريخت الملحمي. للاستزادة يُنظر: الجلبي، معجم المصطلحات المسرحية، ص٧١-٧٢.

-مسرحية (مارا-صاد) ١٩٦٤. تحكي عن أحد وجوه الثورة الفرنسية، صحفي اسمه (جان مارا) أودع في مصحة للأم (دي صاد) كونه محرض على الثورة الاجتماعية لغايات سياسية ويدعو إلى الشغب وخلق الفوضى ويمارس العنف ضد المقيمين هناك حتى يقتل على يد صديقته (شارلوت) على جرائمه. وهي مسرحية على غرار مسرح بريخت مسرح تسييسي يعالج قضايا سياسية ويسعى إلى التنوير والتوعية وكشف الحقائق.

(٢) عيد، الحرية: المعرفة/السلطة النص المسرحي لسعدالله ونوس، ص١١٦.

تظاهرة شعبية عامة داخل مقهى[١] أو في وسط شعبي بسيط، أن تنطلق من الجماعة، من العامة الواعية بمصيرها وبطريقها.

ما يُحسب لونوس في أعماله المسرحية، أنّه مع اطلاعه واستفادته من الآداب الغربية ومصادرها التي تتلاقى مع تجاربه الفنية في المسرح، وتساهم في وصوله إلى معالجة النصوص وفقًا للرؤية التسييسية التحريضية التي يأمل بها؛ إلا أنه يطوع الشكل ليلائم المضمون المحلي، بقصد إضفاء خصوصية البيئة والجمهور المحليين على عمله، وعلى المستويين، الفكري والجمالي، ودليل ذلك أن مسرحية (حفل سمر) والتي كتبت مباشرة بعد الهزيمة، وقد يكون الكاتب فيها مضطربًا هوائي الشعور على وقعها؛ إلا أنها كانت من أكثر المسرحيات العربية التي كتبت في مناخ الهزيمة وضوحًا فكريًا، وجرأة في تحديد مسببات الهزيمة، المتمثلة بممارسات السلطة القمعية، بخلاف مسرحيات عربية أخرى تناولت هذا الموضوع محملة الشعب، أو حاشية الزعيم، وليس الزعيم نفسه، مسؤولية هذه الهزيمة[٢]. فونوس عالج القضية والقضايا السياسية عمومًا التي ترتبط بالسلطة الحاكمة بكل شفافية وجرأة، فعرى وكشف ما يسود في أوساط الحكم من دسائس وخيانة ونفاق، ولا مسؤولية، كما وجه نقده إلى المواطن الذي رضخ لكل ذلك، وبقي صامتًا يشاهد ما يحصل معه، ويتمنى فقط حدوث الأمور الأقل سوءًا.

(١) يُنظر: أبو الهيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، ص٢٧٧-٢٧٨.

(٢) إسماعيل، رحلة في إبداع سعد الله ونوس.٢١٧/https://www.tunisie-education.com/threads/ /.

ثانيًا- مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر).

- **عتبة العنوان:**

بالنظر إلى عنوان المسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) لونوس؛ نجد بأنه يتركب من أربع وحدات لغوية (مغامرة، رأس، المملوك، جابر)، وقد صُدّر العنوان بجملة اسمية تركبت من مسند إليه محذوف جوازًا تقديره هذه، فالتقدير (هذه مغامرة رأس المملوك جابر) وكأننا نقول إنها بين أيديكم، التفتوا إليها واسمعوها جيدًا، ونلاحظ ضمن تركيبة العنوان أنه احتوى على إضافات متتابعة، وللإضافة لمسة تضفيها على الجملة، إذ أنها تتمم المعنى، وتزيده وضوحًا وتجعله جليًا للعيان أكثر، أما تركيب العنوان من حيث الأسماء والأفعال، فقد غلبت الأسماء وخلت صيغ الأفعال، وغلبة الأسماء تشير إلى دلالات أقوى، فالاسم أشد تأثيرًا ودلالة من الفعل[1]. نتيجة لثباته ورسوخه.

أما دلالة الألفاظ في العنوان فنجدها مشحونة بالإيحاءات والمعاني، فلفظة مغامرة تبوح بأن هناك تشويقًا، وتدلل على المخاطر والصعوبات، وكلمة (رأس المملوك) فتعني رأس العبد، وهنا تتجلى لنا مفارقة عجيبة ألا وهي: كيف للرأس وهو جزء من الإنسان أن يقوم بمغامرة ومجازفة دون الجسد؟ فهل المؤلف هنا ذكر الجزء، وأراد الكل على سبيل المجاز المرسل؟ أم أنّه ذكر الجزء، وأراد به شيئا آخر، أم أراد به الجزء نفسه؟ وهذه تبقى غامضة لا نستطيع الكشف عنها من خلال القراءة العميقة للنص نفسه، ومفارقة أخرى نلمحها في العنوان تتجلى في كيف للعبد وهو ملك سيده، لا يتحرك إلا بإذنه أن يكون مغامرًا حرًا طليقا؟ [2]. هذه الأسئلة التي يطرحها العنوان تبرز إشكاليته من الانزياح التركيبي والدلالي الناتج من ربط (الرأس) الذي لا يُدرك وحده، ولا يمكن أن توجد علاقات مباشرة منطقية بينه وبين لفظة المغامرة التي تستدعي أكثر من ذلك بكثير، سواءً على المستوى المادي أو

---

(١) يُنظر: سعدي وبوخشم، سيموطيقيا العنونة في مسرح سعدالله ونوس، ص٥١.

(٢) يُنظر: المرجع السابق، ص٥١-٥٢.

المعنوي، تساؤلات عديدة تظهر عبر هذه الجدلية الشائكة لهذه الرابطة غير المألوفة التي يُصدّرها الكاتب منذ العنوان فتشي بنصٍ مغاير، انزياح يُجبر القارئ على تتبع أنسجة النص لفك هذه الدلالات.

وإذا ما تتبعنا النص تتكشف المعاني وتبرز قيمة هذا العنوان الذي يحمل لبّ المسرحية، وينبض بالرمزية الكبرى والمفارقة الصارخة في النص، بالفعل كانت المغامرة بـ(رأس المملوك جابر)، حينما عرض (المملوك) بأن يكون مغامرة في يد سيده الوزير، فيجعل من رأسه رهانًا على حياة توقع بأن تتزين بالثراء والرفاهية والسعادة؛ لكنها في الحقيقة رسمت له طريق الموت، فكان الرهان خاسرًا، وبالفعل غامر (المملوك جابر) برأسه فأودى طريق المغامرة به إلى حتفه.

- **المعالجة الدرامية للفكرة:**

يُعالج سعدالله ونوس في مسرحيته (مغامرة رأس المملوك جابر) –على غرار مسرحياته السابقة– قضايا مهمة في المجتمعات العربية على وجه الخصوص، وهي قضايا شائكة ترتبط بالجانب السياسيّ بالدرجة نفسها التي تمسّ فيها التركيبة الاجتماعية والاقتصادية والفكرية لأفراد المجتمع، وونوس يعرض هذه التوليفة من القضايا الشائكة ضمن قالب فني شائك هو الآخر، من حيث مغايرته للقالب المسرحي المعهود، وهذا أمر تفرضه طبيعة المعالجة الدراميّة التي ينتهجها طريقًا ورؤية في حياته ككل، ويقدمها في شكل نقدي ساخر في أحيان كثيرة، وناقمٍ مندهشٍ ومستنكرٍ في أوقات كثيرة أخرى.

عبر هذا الخط الذي سلكه ونوس اخترق البنى الفنية جامعًا ما بين التراث والحداثة، فبدأ من الوقت الراهن وأحدث شبكة تعالقات غاية في المتانة والدهشة، بدأها من مقهى عام يقصده الناس لسماع القصص والحكاية التي –غالبًا– ما تحقن بالخيالي والأسطوري، على لسان الحكواتي الذي يبرز بقوة، ويعود دوره كراوٍ وشخصية فاعلة وأساسية في المسرحية، ليروي عهد الحاضر من خلال حكايا الماضي وعبره، في رمزية صارخة لما ولّى ولما هو الآن ولما هو آتٍ، والمفارقة تكمن في أن المشهد المفجع للأمة العربية، و(نكستها) التي هوت بفكر ونوس وأحلامه كما غيره من المثقفين العرب، لم تحدث في الخامس من حزيران عام ١٩٦٧، إنها بدأت حقيقة منذ قرون مضت، وهنا

يربط الكاتب هذه النكسة بالماضي، فيستدعي قصة من العصر العباسي، يبرز من خلالها الهوة القائمة ما بين الحاكم والرعية من جانب، وبين الحاكم وأولئك الساسة والقيادات التي توضع في أماكن رفيعة في الدولة، وتؤتمن على مصالح الناس، وعلى إرشاد حاكمها للصواب من جانب آخر؛ لكنها لا تمثل إلا مصالحها، فتنقاد لتحقيق مكاسبها حتى ولو كان ذلك بالتحالف مع أعدائها.

تدور الحكاية التي ينسجها الراوي (الحكواتي) وتتلخص عبرها وضمنها كل معاني مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) وتتبلور كل الدلالات، وتتكشف من خلالها مقاصد ونوس من مسرحية، ونقده للوجه السلطوي في البلاد، كما يتجلى نقده للأفراد والجماعات في المجتمع، فالقصة تحكي عن صراع على مستوى عالٍ يدور على السلطة بين خليفة بغداد (شعبان المنتصر) ووزيره (محمد العبدلي) الذي يحاول الانقلاب على الحاكم وإزاحته والسيطرة على مقاليد الحكم، ولا يفوت طريقة في سبيل ذلك، حتى يحاول الاستعانة بجيوش الأعداء ليحقق مآربه تلك، فيحاول بعث رسالة لهم لطلب العون؛ لكن الحاكم الذي يحتاط منه، يأمر رجاله وحراسه بالحذر ومنع خروج أية رسالة من القصر، ويهتدي الوزير إلى طريقة (جهنمية غرائبية) لذلك، عرضها عليه مملوك له من خدمه يدعى (جابر) وهو شخصية تتقرب من الوزير من أجل تحقيق مكاسب شخصية، يكتب الوزير الرسالة على رأس (جابر) بعد أن يحلق شعره، وعندما ينمو مجددًا يتوجه إلى ملك العجم، وفعلًا، يتم ذلك ويتوجه (جابر) تحدوه أحلام ومطامع كثيرة بالحرية والثراء والزواج من جارية الوزير الجميلة؛ لكن المفارقة السحيقة التي يبذرها ونوس لنهاية مسرحيته، تهوي بكل أحلام (جابر) بل وبرأسه، إذ أنّ الوزير طلب من العدو قطع رأس حامل الرسالة.

يضعنا الكاتب في مسرحيته، بدايةً، أمام زمنين ومكانين، زمن واقعي وهو زمن اجتماع زبائن القهوة وانتظارهم لحكايات الحكواتي البطولية التي يقصها عليهم كل أمسية، وزمن الحكاية التي يرويها الحكواتي (العم مؤنس) فتنقلنا إلى العصر العباسي، أما المكانين، فهما المكان الحقيقي الواقعي متجسدًا في القهوة، والمكان التخييلي الذي ينقلنا إلى قصور ذلك العصر، ما بين قصر الحاكم العباسي وقصر ملك العجم، ومكان العامة هناك في بغداد، وينتظم المستويان –الواقعي والتخييلي

المُستدعى– "في إطار مكاني واحد حيث يتجاوز المقهى كونه مكانًا مسرحيًا ليصبح المسرح نفسه، خشبة وصالة، ويتراوح المكان كعلامات بصرية بين الثبات والتغير، فالمقهى حيز مكاني ثابت مع دوام حركة الشخصيات والحوار، بينما تتغير أمكنة الحكاية ولا تتشكل في وجود مكان مادي ثابت، فممثلو الحكاية يحملون تباعًا قطع الديكور الدالة على المكان الجزئي المتخيل ويضعونها على خشبة المسرح أثناء حديث الحكواتي"[١] ليغيّب من خلال هذه المعالجة كل الفواصل ما بين الأمكنة والأزمنة، وتتوحد الأفكار والرؤى التي يقدمها الكاتب رابطًا بين زمنين، في مواجهة وشكل ثنائي تقابلي بحيث يعري كل منهما الآخر.

وفضاء المقهى الذي انطلق منه الكاتب لنسج حكايته الكاملة من خلال استحضار القديم والجديد؛ هو فضاء يحيل إلى البيئة العربية، وهذا الفضاء المسرحي يخرج بالفعل السياسيّ الذي يهدف إليه ونوس من فضاء الصالونات إلى سياق شعبي عام، في شكل أمسية من السمر والإمتاع والمؤانسة، على وقع قرقرة النراجيل، والسعال الجاف، والأحاديث الجانبية، مسامرة في وسط شعبي تغلب عليه البساطة والصدق وطلب المتعة بأرخص الأسعار، لا في بلاط الحكام والأمراء[٢]؛ لكن هذا الترف والبذخ يُستحضر عبر الحكاية الثانية التي تطرق أبواب المسرحية منذ البداية على شكل مواجهة مفارقة ما بين زمنين ومكانين متناقضين على المستوى الكلي العام، ولكن على صعيد ما تختزله كل منهما من دلالات وقيم يكشفها الكاتب؛ هما يقفان على مستوى واحد.

لقد اعتمد ونوس في المسرحية ما بدأه –جليًا– في المسرحية السابقة لها وهي مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) سواءً على صعيد البناء الفني الذي أدخل فيه فكرة (المسرح داخل المسرح) أو من ناحية الدرامية الصارخة الممتزجة بنقد لاذع موجه للسلطة الحاكمة، وحتى لأفراد المجتمع كل منهم على السواء، وكأنّه يحمّلهم جميعًا، ويحمّل حتى نفسه مسؤولية الهزيمة المرّة التي يتجرعها

---

(١) نسيم، سعد الله ونوس كتابة اللحظات الحرجة والعوالم المتحولة، ص١٠٠-١٠١.

(٢) يُنظر: بوعجاجة، سعد الله ونوس بين المسرح التسييسي وتسييس المسرح: مغامرة رأس المملوك جابر نموذجا، ص٦٦. والبوجديدي، تجليات السخرية في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" لسعد الله ونوس، ص٦١-٦٢.

الجميع وسيظلون، فجاء النص المسرحيّ متقدًا بالسخرية وبالمفارقات الدراميّة القاسية لاسيما على صعيد النهاية غير المتوقعة، والتي لا تتشكل ضمن جانب معين من جوانب تقسيم النهايات، فلا هي نهاية متوقعة، ولا هي نهاية سعيدة، ولا نهاية منصفة؛ بل جاءت النهاية مفارقة ساخرة متقدة بالغضب وبالنقد الصارخ لأفراد المجتمع أكثر من السلطة الحاكمة الخائنة، فجابر الذي كان انتهازيًا طماعًا كانت خيانته عند الكاتب، عبر هذه النهاية، أكثر وقعًا من نهاية الوزير (الداهية) الذي خان وطنه وحاكمه وقبلَ حتى التعاون مع الأعداء لتحقيق ما يصبو إليه.

وفي إشارة أخرى، ربما (المملوك جابر) استحق هذه النهاية المأساوية ليكون عظة ودرسًا لغيره من العامة، كما يرى ونوس، فمصير الخائن لوطنه هو هذا المصير، وعلى سذاجة (جابر) وتغييبه لعقله بالتفكير بالأحلام الوردية والثراء والجواري كانت هذه النهاية القاصمة ما يستحقه بنظر الكاتب الذي يتوجه في نقده ومسرحه التسييسي للمواطن/المتفرج العادي البسيط الذي يسعى في نصوصه المسرحية إلى توعيته وإشراكه في الفعل المسرحي وتحديده بنفسه لطريقه ومصيره.

- **البناء الفني للمسرحية:**

يقدم ونوس مسرحيته (مغامرة رأس المملوك جابر) في بناء فني لا يخضع لتقاليد المسرح القديمة، وذلك نهجه الذي اعتمد في مسرحياته السابقة، لكن هذه المسرحية لم تأتِ حتى في فصول ومشاهد كسابقتها؛ بل يعتمد فيها الكاتب على بنى كبرى تشكل مفاتيحها وأبوابها ومفاصلها الرئيسة، ضمن أربع ملامح كبرى، أولًا: البداية، في المقهى حيث ينتظر الزبائن قدوم الحكواتي الذي سيقص عليهم سيرة الظاهر بيبرس وبطولاته، ويفاجؤون بقصة مخالفة تمامًا لهذه البطولة المنشودة بقصة (المملوك جابر)، ثانيًا: تصوير الحياة السياسية والاجتماعية في بغداد؛ بؤس الأوضاع المعيشية ومعاناة الناس من طبقة الحكم، ثم تصوير مشاهد من حياة هذه الطبقة الحاكمة التي تجور على الناس لا يهمها أحد في سبيل السلطة والحكم، فيما تملأ جدران ذلك القصر الدسائس والخيانة، وسط صراع محتدم بين الحاكم ووزيره، ثالثًا: سلوك (المملوك جابر) وتفاعل زبائن القهوة معه وردود أفعالهم اتجاهه وناحية سلوكه والمصير الذي لقيه في نهاية القصة، ثم رابعًا وأخيرًا، تكون مرحلة

استخلاص العبر[1] حيث تتجسد مساحة ونوس من الوعي والنقاش والجدل الذي يطعّمه مسرحه ليفسح (للمشاهدين/الجمهور) مجالًا للتعبير عن آرائهم.

يبدأ المسرحية بالوصف المسرحي والتعليقات المسرحية التي تفيد المخرج في تنفيذ المسرحية على خشبة المسرح كما يجب لها أن تكون ليضع الجمهور في أفق هذا النص وأجوائه:

(نحن في مقهى شـــعبي.. ثمة عدد من الزبائن يتفرقون على المقاعد المبعثرة في أرجاء المقهى.. معظمهم يدخنون النرجيلة ويشربون الشاي.. وبينهم يروح الخادم ويجيء حاملًا صواني الشاي أو القهوة... يسيطر على المقهى جو التراخي والفوضى الشعبية... الأغاني تلعب دورًا هامًا في تهيئة الجو لبدء المسرحية...) [2].

نقطة البداية تبدأ من الحكواتي الذي يُعطي له ونوس دورًا غاية في الأهمية، هو من يقود دفة النص واتجاهاته، هو من يسيطر على الأجواء بإلقائه للمسرحية الثانية التي تبرز داخل هذه الأجواء الأولى للمسرحية التي تشكلت في هذا المقهى الشعبي، من هنا وجدنا الكاتب يعطيه أهميته، ويبرز مكانته ووعيه بالجمهور وبمتطلباته، فيفاجئ (العم مؤنس) الزبائن في القهوة الذين كانوا ينتظرونه بشوق لسماع سيرة البطل الظاهر ببيرس؛ بأن ألقى عليهم حكاية أخرى معاكسة لكل ما تحتويه قصـــة الظاهر من بطولة ومجد، فأرجعهم إلى التاريخ العربي أيضًـــا؛ لكن إلى حقبة أبعد، عرفت تدهورًا في الحياة الســياســية والاجتماعية يشــابه ما يعايشــونه في وقتهم الحالي، حيث التحولات والتقلبات والفتن التي كانت تسود العصر العباسي حول الحكم، فيعرض للصراع على الحكم من خلال قصـــة خلاف تدور بين الخليفة ووزيره، ويحاول (جابر) خادم الوزير الذي يدّعي الفطنة والذكاء الاستفادة من هذا الصراع.

---

(١) يُنظر: البحري، مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس، ص٤٠.

(٢) ونوس، الأعمال الكاملة، ج١، ص١٣٤.

النقطة الثانية التي أعطت للحكواتي مكانته، وأشـــارت إلى عمره الذي يُحيل إلى حياة مليئة بالقراءة والمعرفة والثقافة والوعي ما جعله مطلعًا على السير والقصص التي يعج بها التراث، ويحتاج إليها العامة للتفريغ عن أنفســهم وعن الشــحنات الســلبية التي تعتمر صــدروهم إثر الواقع المرير، ملاحظة الكاتب بداية حينما قال:

(العم مؤنس رجل تجاوز الخمسين... أهم تعبير يمكن أن نلحظه في وجه مؤنس الحكواتي هو الحياد البارد، الذي سيحافظ عليه تقريبًا خلال السهرة كلها) [١].

وبعض التعليقات من الزبائن حينما حضر:

أصوات: أهلا وسهلًا.

-جاء العم مؤنس.

-بان القمر.

-السهرات مضجرة لولا رؤيتك.

زبون ٥: أقفل الراديو ما دام العم مؤنس قد وصل[٢].

تنقلنا تعليقات الزبائن الذين يستمعون لقصة (المملوك جابر) عبر صوت (الحكواتي)، وبين القصة الثانية التي تمثل على خشبة المسرح أيضًا لا تقطع حديث (الحكواتي) بل إنّ قطع الديكور المرتبطة بذلك المكان المستدعى من العصر العباسي تتنقل أمام الجمهور والزبائن وتوضع على خشبة المسرح ويتم تمثيلها صوتًا وصورة وحركة كمسرحية ثانية تجسد إلى جانب المشهد العام للمقهى الذي يضم الحكواتي والزبائن البسطاء.

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج١، ص١٣٦.

(٢) المصدر السابق، ج١، ص١٣٦.

يُتابع الزبائن، كما يتابع الجمهور الحاضر للمسرحية، مجريات الأحداث في قصة (مغامرة رأس المملوك جابر) يشاهدون المكر والخيانة والدسائس والصراع الدائر بين الخليفة والوزير، ومحاولات كل منهما للحفاظ على مكانته، وتمسكهما الشديد بالسلطة والمال، غير مكترثين بعامة الشعب:

"**الرجل الأول: عندما يجلس على العرش الخليفة لا أحد يطلب من عامة بغداد رأيًا أو نصيحة.**

الرجل الثاني: وعندما يسمي الخليفة وزيره يأمرنا بطاعته.

المجموعة: فنطيعه.

الرجل الثالث: وإن غضب الخليفة مع وزيره، وأفلح في عزله.

المجموعة: أيدنا الخليفة، وأعرضنا عن وزيره.

الرجل الثاني: وكذلك الحال بالنسبة لقاضي القضاة.

الرجل الثالث: وكذلك الحال بالنسبة للقواد والولاة.

المجموعة: لا يطلبون من عامة بغداد رأيًا أو نصيحة.

الرجل الأول: يأمروننا بالبيعة.

المجموعة: فنبايع.

الرجل الثاني: ويأمروننا بالطاعة.

المجموعة: فنطيع.

المرأة الأولى: ذلك هو سر الأمان في هذا الزمان.

الرجل الثالث: تعلمناه من الجلادين وسياطهم المرصعة بالمسامير.

الرجل الأول: ومن حراب الحراس وعيونهم الزجاجية.

المرأة الثانية: ومن السجون التي لا تنفتح أبوابها إلا إلى الداخل.

المرأة الأولى: من أين نطعم أولادنا، إن اهترأ رجالنا تحت السياط ووخز الحراب؟"[1].

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج١، ص١٤٠-١٤١.

هكذا يستمر الحوار الدائر بين شخصيات عديدة تمثل عامة الشعب، ذكورًا وإناثًا، مجسدة معاناتهم مع الحكام، وخنوعهم وضعفهم نحوهم، ويأسهم من الخلاص، وعدم قدرتهم أو حتى نيتهم على إحداث أي تغيير على واقعهم، لتتعالى الأصوات من الحكاية الأولى، حيث المقهى، فيشارك الزبائن الأصوات المشابهة لهم في ذلك العصر، وتبدأ تعليقاتهم –هم أيضًا– معبرة عن واقعهم:

"**زبون ٢: أي والله كأن الأحوال لا راحت ولا جاءت.**

زبون ٣: يا سيدي من زمان هذا هو طريق الأمان..." (١).

بعد هذا الوعي من العامة في الحكايتين لواقعهم، يسلط الضوء على شخصية منهم (المملوك جابر) وهو واحد من عامة الشعب، ومملوك للوزير (محمد العبدلي) وهو كما يصفه الحكواتي:

"**ولد ذكي.. وذكاؤه وقاد. أينما حل يحل معه اللهو والمجون، وكان كأهل بغداد آخر ما يعنيه ما يجري بين الخليفة وسيده الوزير**"(٢).

في كلام (الحكواتي) السابق إشارة مهمة، فالكاتب من خلال التعليق الذي زرعه في النص عن (المملوك جابر وأهل بغداد) يوجه سهام نقده لهم، فهم باتوا لا يكترثون للخلافات والصراعات الدائرة بين الخليفة ووزيره، وكأنها أمور لا تعنيهم أبدًا، مع أنها على العكس تمامًا، يجب أن تكون شغلهم الشاغل، وأن يكون لديهم موقف حازم منها، فهؤلاء موكلون بهم وبرعايتهم، وبتيسير أمورهم، وليسوا موكلين في الأرض يفعلون ما يشاؤون وكأنّ هذه البلاد تركة آبائهم وأجدادهم لهم.

و(المملوك جابر) و(أهل بغداد) مثلهم كمثل الوافدين على هذا المقهى (الزبائن) مع اختلاف الزمان والمكان، يشبهونهم، وأحلامه تتلاقى معهم، ومصيرهم واحد، وخنوعهم السلبي أيضًا واحد.

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج١، ص١٤١.

(٢) المصدر السابق، ج١، ص١٤١–١٤٢.

هنا يبدأ الكاتب بتسليط الضوء على شخصية (المملوك جابر) وتتبدى عبر الحوار الذي يشكل سمة أساسية طاغية للغاية في النص المسرحي لـ"يعرض بوضوح الحقائق التي تقدم الفعل في المسرحية"[١]. فيتشكل تارة بشكل جماعي ما بين الحكواتي وزبائن المقهى، أو بشكل ثنائي، أو بتعليقات مفردة منهم، وكذلك في الحكاية الثانية، بين (الوزير) و(المملوك جابر) وبينه وبين رفيقه (منصور) أو بشكل جماعي بأوامر من الخليفة أو الوزير، وغير ذلك، ويأتي الحوار في كل هذه الأساليب ليبرز شخصيات المسرحية في الحكايتين، ويكشف خباياها ومطامعها، وأفكارها، ويجسد رؤاها، ويقترب بالجمهور أكثر نحو معرفة ما في بواطنها، وسارع في الأحداث حتى الوصول إلى النهاية التراجيدية غير المتوقعة.

على صعيد شخصية المملوك جابر، وجدنا الحوار الذي دار بينه وبين شخصية (منصور)، وهو رفيقه في الحراسة في كنف الوزير (العبدلي) يشي بمطامع (جابر) وما ينوي عليه:

جابر: عندما أُصبح للمسلمين خليفة، سأسميك وزيرًا للدولة.

منصور: هس.. لو سمعك سيدنا وهو في هذه الحالة، لأمر بجلدك حتى يهترئ جلدك.

جابر: ولمَ كفى الشر.

منصور: ألا ترى ما يجري! سيدنا الوزير متكدر المزاج للغاية.

جابر: أعرف أنه متكدر المزاج. وأن الحظ يبتسم لجاريته شمس النهار.

منصور: ولماذا يبتسم الحظ لجاريته شمس النهار؟

جابر: لأن سيدنا الوزير لا يشبع من وصالها عندما يتكدر مزاجه. لو استمر الحال كذلك، فستصبح شمس النهار سيدة كل شيء في هذا القصر.

منصور: كفّ عن الهذار يا جابر.

جابر: وحياتك ليس هذارًا...

منصور: (متأففًا) انظروا ماذا يشغله الآن!

---

(١) النعيمي، الكتابة المفهومية ومسرحية الملك هو الملك لـ"سعد الله ونوس"، ص٤٤.

جابر: وماذا تريد أن يشغلني؟

منصور: ألا ترى أن الأمور لا تجري على ما يرام؟

جابر: ومتى كانت الأمور تجري على ما يرام؟

منصور: هذه المرة يختلف الحال.

...

منصور: ويريد أن يتسلى أيضًا! أما مجنون! فكر في مصيرنا لو شبت نار الفتنة.

جابر: وما علاقة مصـيرنا؟ قد تنفجر مرارة سـيدنا الوزير من الكمد، أو يتوقف قلب مولانا الخليفة من الغضب. أما نحن، فلن تنفجر لنا مرارة، أو يتوقف لنا قلب.

منصور: من السهل أن تقول ذلك، ولكن لو اندلعت النار، فسنكون الحطب الذي يغذيها.

جابر: يغذي النار من أوقدها. اســـمع.. ولم لا تتدفأ بالنار بدلًا من أن تحرق أصـــابعك بها؟..."[1].

يعلق زبائن القهوة على كل جزء من أجزاء المسرحية التي يقصّ حكايتها (الحكواتي)، لتخترق هذه التعليقات تسلسل حكاية (المملوك جابر) مؤكدة تحول المسرحية إلى مسرحيتين، مسرحية داخل المسرحية، مسرحية المقهى الأولى التي يشاهدها الجمهور الحاضر للمسرحية وحده، والمسرحية الثانية مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) التي يشاهدها الجمهور مع زبائن القهوة.

وكما يعلق الزبائن في الحكاية الأولى، نجد الكاتب يُشرك العامة في المسرحية الثانية؛ ليعلقوا أيضًا على مجريات الأحداث، وليحث الجمهور على المشاركة هو أيضًا، من خلال الوعي بما يدور حولهم، ويزرع الكاتب بينهم من يحمل رؤى فكرية وثقافية واعية، بفكرٍ متّقد، مثل شخصية (الرجل الرابع) في قصة (المملوك)، حيث ينطق بالكثير من الجمل والعبارات التي تبرز وعيه وتمرده:

---

(١) ونوس، الأعمال الكاملة، ج١، ص١٤٣-١٤٥.

"ولكن هل تعلمان أن الشباك تحاك من جلودنا. أي وحق الله من جلودنا"[1].

تسير الحكاية وتتجلى أحداث المملوك في سياق تثقيفي للزبائن والجمهور معًا، وتُظهر الأحداث انشغال كل من الخليفة ووزيره بالصراع على السلطة، كل يضع خططه غير مكترثين بالناس ولا بأمور البلاد ومصالحها، ويسلط الضوء على معاناة الرعية، وفي الوقت نفسه يبرز الكاتب تقاعسهم عن المطالبة بحقوقهم، وتغيير واقعهم، على الرغم من جحود حكامهم وتقصيرهم.

ويقيم الوزير مخططه الذي يطوّع فيه (المملوك جابر) لتنفيذه، و(جابر) نموذج الإنسان الذي يحاول استغلال الفرص لتحقيق مآرب ومكاسب شخصية، مع وعيه بالصراع الدائر بين الخليفة ووزيره، ومدى تفاقم هذا الوضع، وتأثيره على البلاد والرعية، ولا يعنيه في مساعيه ومطامعه تلك أن يكون أداة خيانة في يد الوزير، فينفذ كل مطالبه، على أمل ما سيحظى به من مكاسب شخصية في النهاية:

"كان المملوك جابر ما يزال في الغرفة المظلمة، لا يدخل إليه الضوء إلا من نافذة صغيرة كفتحة العين. ينتظر أن ينمو شعر رأسه، كي يخرج من حبسه، ويرحل حاملًا الرسالة... وكان الوزير وكأنه على جمر. يبدو نافذ الصبر. وفي كل يوم ينفتح له باب الغرفة... فيدخل على جابر. يمسح بيده على رأسه، ويقيس على شعره"[2].

اعتقد (جابر) أنه على شفا خطوة من الحرية والثراء والزواج بالجارية (زمرد) التي يحبها؛ لكنه كان على شفا خطوة من قطع رأسه، فالوزير الذي كان مستعدًا لخيانة ملكه لأجله، وعقد آماله عليه؛ قد غدر به:

"الحكواتي: ولم يعرف جابر أن هذا الرجل الذي ينادونه ((لهب)) هو بالذات سيّاف ملك بلاد العجم. والسيافون يتصفون دائمًا بالدقة. لا يهملون شيئًا، ولا يحبون الكلام. وما إن أصبحت

---

(١) المصدر السابق، ص٢٠٦.

(٢) ونوس، الأعمال الكاملة، ج١، ص١٩٣.

كل الأدوات جاهزة، حتى أمسك لهب بيده المعدنية رأس المملوك جابر. وضعه على القاعدة الملطخة بالدم اليابس. وبضربة من بلطته المسنونة فصل رأسه عن جسده"[1].

كان مصير (جابر) الموت بطريقة بشعة جدًا، فيما نال الوزير مراده، فقد كتب في رسالته على رأس (جابر) أنَّ الموعد حان للهجوم على بغداد، وختم الرسالة طالبًا قتل حاملها كي يظل الأمر سرًا بينهما، فانطلقت جيوش العجم إلى بغداد لتخرب كل شيء فيها، وتقلبها عن بكرة أبيها، لم تترك شيئًا في طريقها إلا وقتلته أو هدمته أو سحقته.

في نهاية قصّ الحكواتي لحكاية (المملوك جابر) أفسح المجال للزبائن للنقاش والتعبير عن رأيهم، هذا الجانب الذي يهتم به ونوس ويرتكز عليه مسرحه، فهو يستحث الجمهور على النقاش والمشاركة في العمل والإدلاء بآرائهم عن كل ما يشاهدونه أمامه ليحصل ذلك المستوى من الوعي الفكري والسياسي الذي يصل بهم إلى التغيير.

(١) المصدر السابق، ج١، ص٢١٤.

بين المسرح الارتجالي ومسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) لونوس:

إنَّ الخطاب التسييسي عند ونوس، خطاب حاسم "يمر عبر آلية الحكاية لا عطفًا للقلوب على قيم الثورة، بل تحريضًا على الانخراط في أتون الفعل الرافض للسلبية والاستلاب، فرجل العامة أدرى بحاجاتهم"[١] ويؤكد ونوس في نصه المسرحي المركب (المملوك جابر)، على دور الجماعة في العمل السياسي، فلا جدوى من العمل الفردي للخلاص، والإنسان غير المسيس ستستغله السلطة وتسحقه كما حدث مع (المملوك جابر) الذي أراد أن يتحرر من عبوديته بشكل فردي فكان الثمن أن ضيّع رأسه، فالمسرح السياسي كما يؤكد ونوس مرارًا على الشخوص كجماعات لا كأفراد، وإنّما يشبعها بالقدرة على الترميز؛ لأن المسرح يعتمد على الإيحاء والرمز والدلالة لا على التحديد والتعيين فقط، وقدم شخوصه باعتبارها رموزاً للطبقات المضطهدة والفقيرة غير القادرة على المطالبة بحقوقها مع كونها تفكر بها سرًا، وهي مستعدة لفعل كل شيء لتحقيق طموح ذاتي، إن خيبة جابر لا تعني إحباطًا لطموحات الجماعة بقدر ما تعني خلق حافز ورافد ذاتيين لدى أفراد المجتمع لتبصر أمورها ومصيرها. وسعد الله لا يتدخل في إيجاد مصائر لشخوصه أو تفسير قضاياها. وفي رأيي أن استخدام ونوس الحكاية التراثية وإظهاره لطريقة استغلال السلطة للمواطن غير الواعي وغير الفاعل بهذه الصورة البشعة له مدلول عظيم (كتابة رسالة الخيانة على رأس جابر ومن ثم قطعه بطريقة بشعة) تشير إلى تفاهة الإنسان الانتهازي وأن نهايته ستكون بهذه البشاعة والمأساوية[٢]؛ لكن هذه المأساوية كانت بالنسبة لونوس المصير الحتمي لتحرك الفرد نحو الخلاص لكن بطريقة شنيعة لا تنتمي إلا لذاته لا ينطلق من مصالح الجماعة.

والمسـرح الارتجالي أفاد ونوس في مسـرحيته هذه إفادةً بالغةً، نقلته ما بين المقهى الشـعبي والطبقة التي يتوجه إليها وبين التراث الذي أحال إليه مرجعيات حكايته النقدية.

---

(١) بوعجاجة، سعد الله ونوس بين المسرح التسييسي وتسييس المسرح: مغامرة رأس المملوك جابر نموذجا، ص٦٦.

(٢) علي، مسرح سعدالله ونوس، http://www.sudanile.com/٦٣٣٨١.

التشابه والاختلاف بين المسرح المرتجل الغربي واستفادة مسرح ونوس منه.

ثمة العديد من نقاط التأثير والتأثر والاستفادة من المسرح المرتجل في مسرحيتي (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) و(مغامرة رأس المملوك جابر) لسعد الله ونوس، نبرزها في الجدول التالي:

المسرح المرتجل	مسرح ونوس
يعمد المسرح المرتجل على يد الإيطالي لويجي برنديللو إلى تحويل المسرح إلى احتفال شعبي تختلط فيه مستويات والواقع والوهم، التمثيل والحقيقة.	يهدف مسرح ونوس إلى تحويل المسرح إلى حلقة نقاش يشارك فيه مجموعة من الناس للتعبير عن آرائهم وأفكارهم.
يهدف مسرح برنديللو الارتجالي إلى تكشّف الحقيقة وأن يكون صنوًا للحياة الواقعية، معالجًا القضايا الاجتماعية والسياسية بكل جرأة ودون أي رقيب أو ضابط.	يهدف مسرح ونوس (التسييسي) إلى معالجة القضايا السياسية على وجه الخصوص التي تنعكس على جل القضايا الأخرى، ناقدًا، وكاشفًا لكل الحقائق من خلال المشاركة الجماعية والنقاش.
همّ هذا المسرح هو الكل الجماعة.	يعتد ونوس بالدور الجماعي لا الفردي.
يدعو المسرح المرتجل إلى الانحلال من كل القواعد والضوابط المسرحية، فلا يعرف حدودًا ولا نصًا معينًا ولا ثوابت.	يوظف ونوس في مسرحه كل ما من شأنه تحقيق أهدافه التي تتحقق بكسر الإيهام والتغريب، وتذويب الوحدات الثابتة والنص الواحد، وكسر قيود الحائط أو الجدار الرابع للمسرح، وتفعيل دور المشاهد في العمل المسرحي.

لقد اطّلع ونوس على المسارح الغربية، وتأثر بالكثير منها، وقد ظهر ذلك جليًا في استفادته من كثير من التقانات والفنيات التي تجلت في العديد من النماذج المسرحية العالمية، وكان للمسرح المرتجل هذا التأثير في مسرح ونوس، فقد استفاد من البناء الفني البارز في مسرح براندیللو وغيره من النصوص المسرحية السابقة له، معتمدًا فكرة أن المسرحية تبدو وكأنها مرتجلة غير مخطط لنصها وأحداثها وتفاصيلها، فيظهر أمام المشاهد مسرحية داخل المسرحية، الثانية تبدو وكأنها مرتجلة تمامًا؛ لكنها ليست كذلك بالمعنى الحقيقي، فالكاتب يستخدم هذا الأسلوب ليحقق رؤيته الفنية في المسرح العربي الذي يبثه بشحنات التسييس والتوعية، وهذا شكل يحث المشاهد على المشاركة في العمل كما الممثل في المسرحية الثانية (التي تظهر بشكل ارتجالي)، ولمزيد من التمويه فإن الكاتب يضع بعض الممثلين بين الجمهور كي يظهر أنها مرتجلة أكثر، وتجدهم يشاركون تباعًا في العمل المسرحي، ليحثوا الآخرين الجالسين على فعل الشيء نفسه.

ونوس أخذ فكرة الارتجال في المســـرح لتكون أداة لتثوير الجمهور كي يشـــارك في العمل المسـرحي، يؤثر في سـير الأحداث، ويعلق عليها، ويغير في حبكتها إن لزم الأمر، معبرًا عن رأيه، متخذًا موقفًا حاسمًا مما يحصل أمام عينيه.

الخاتمـــــة

بعد البحث والدراسة في الفصول السبعة التي شكلت الدراسة الموسومة بـ(المصادر الغربية في مسرح سعد الله ونوس) توصلت الدراسة إلى مجموعة من الملاحظات والنتائج والتوصيات، وجاءت **أبرز النتائج على النحو التالي:**

١) تأثر مسرح سعد الله ونوس بالعديد من المصادر الغربية على مستوى الفكر المسرحي للمدارس والمذاهب المسرحية الأوروبية أو البذور المسرحية أو البناء الفني لبعض المسرحيات العالمية.

٢) بدأ تأثر ونوس بالمسرح الغربي من البدايات، فكان تأثره بالمسرح الإغريقي واضحًا في كتاباته الأولى؛ لكن هذا التأثير لم يخرج من دائرة إعادة تمثيل الحكاية الغربية في بيئة عربية، أو الاستفادة من الأساطير والبناء الفني لبعض المسرحيات الإغريقية وتوظيفها في مسرحياته التي لم يكن منهج ونوس التسييسي واضحًا بشكل كبير فيها، كما في المسرحيات اللاحقة.

٣) شكلت نكسة حزيران علامة مفصلية في تاريخ ونوس المسرحي، وجهت أفكاره بقوة، وبفكر نيّر وجريء نحو معالجة القضايا السياسية الحاسمة في تاريخ الأمة العربية، معالجةً لم تكن نقدية باتجاه محاسبة المخطئ أو إلقاء الفاجعة على جماعة بعينها، بقدر ما كانت تبحث في الأسباب والمسببات، وتجعل من المواطن العربي سويًا مع السلطة، فكل واحد يتحمل المسؤولية، وعليه وجّه سهام نقد للسلطة والطبقة الحاكمة والمواطن العربي السلبي على حدٍ سواء.

٤) لقد استفاد ونوس من المسرح الفرنسي والألماني والإيطالي، وقبل كل ذلك الإغريقي؛ لكن كل هذه المعارف الدرامية امتزجت في عقلية عبقرية استطاعت توظيف المعارف المسرحية المختلفة، سواءً في البناء أو المضمون؛ لخدمة المشاهد العربي. وأن تشحن بهموم الإنسان العربي وقضاياه.

٥) لم يكن ونوس مبهورًا بالغرب ليذوب في الثقافة الغربية وإنّما كانت له شخصيته الجبارة التي استطاعت أن تلون الثقافات الغربية وتصهرها ضمن التراث والمفاهيم العربية، فمع تأثره ببعض المسرحيات العالمية واستقائه لهذه المصادر الغربية وتوظيفه بعضها في أكثر مسرحياته، إلا أنه

بالرغم من ذلك كانت لديه طريقته الخاصة والمغايرة في المعالجة الدرامية لهذه الأفكار والتعامل معها، وفي توظيفها ضمن حضنها العربي المختلف عن طبيعة البيئة الغربية من نواحٍ عديدة.

٦) أنتج ونوس في مرحلة ما بعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧، العديد من المسرحيات الرائعة على المستوى البناء الفني المختلف الذي أحدث ضجة في الوسط الثقافي المسرحي، وعلى مستوى المعالجة الدرامية التي تركت أثرًا بالغًا في الحياة السياسية والفكرية والاجتماعية حتى الآن وإن لايزال تأثيرها على الواقع لا يزال خجلًا ومحدودًا.

٧) كان تأثير مسرح بريخت الملحمي طاغيًا على الفكر المسرحي عند ونوس، نظرًا لكونه يمتلك الأدوات التسييسية التي يسعى ونوس لإرسائها في مسرحه، ويستطيع من خلالها تحقيق أهدافه التنويرية والتوعوية التي تتوجه إلى الجمهور، وتدعوه للمشاركة الفعالة في العرض المسرحي وتحديد سياقاته، والتدخل في مجرياته، وتنحى بكل سبل الإيهام بعيدًا عن المشهد الدرامي، وتكسر كل القيود والحواجز التي تقف حائلًا أمام المشاهد أثناء العرض المسرحي.

٨) تأثر بريخت بمسرح بيسكاتور السياسي، ورؤى بيترفايس للمسرح التسجيلي ومسرح براندياللو السياسي النقدي الذي عرف بـ(المسرح داخل المسرح) وقدم ضمن هذا التأثر عددًا من المسرحيات المهمة التي استقى بذورها الحكائية من مسرحيات غربية ووظف ضمنها أدوات هذه المسارح المختلفة، ليحقن حكايته المسرحية بكل الفنيات والسبل التي تضمن لحكايته المسرحية ونصه المسرحي أن يحقق الأهداف التسييسية التحريضية التي يسعى إليها.

التوصيات:

١) الاهتمام بدراسة مسرح سعدالله ونوس في ضوء المناهج النقدية الحديثة.

٢) الاهتمام بالدراسات النقدية في مجال المسرح، لاسيما بالدراسة المقارنة منها.

٣) دراسة "المرأة في مسرح ونوس" فقد شكلت ركيزة في مفاهيمه التقدمية.

ثبت المصادر والمراجع:

١. إبراهيم، محمد حمدي، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية- لونجمان، (د.ط)، القاهرة- مصر، ١٩٩٤.

٢. ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، ط١، بيروت- لبنان، ٢٠٠٠، مج٧.

٣. أردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، (د.ط)، الكويت، ١٩٩٠.

٤. أردش، سعد، بين التأليف والإخراج، مجلة فصول، مج(٢)، ع(٣)، ١٩٨٢.

٥. أرسطو، طاليس، فن الشعر، ترجمة وتقديم: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ط)، القاهرة- مصر، (د.ت).

٦. اسلن، ارتن، تشريح الدراما، ترجمة: يوسف ثروت، منشورات مكتبة النهضة، ط٢، بغداد- العراق، ١٩٨٤.

٧. إسماعيل، إسماعيل فهد، رحلة في إبداع سعدالله ونوس، معهد أبو القاسم الشابي فريانة، https://www.tunisie-education.com/threads/٢١٧/.

٨. إسماعيل، إسماعيل فهد، سعدالله ونوس ورحلة الالتزام والوضوح، مجلة الآداب، يونيو ١٩٧٨.

٩. إسماعيل، عز الدين، الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر، معهد البحوث والدراسات، (د.ط)، القاهرة- مصر، ١٩٩٩.

١٠. الألوسي، السيد محمود شكري، روح المعاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، (د.ط)، ج١٨، (د.ت).

١١. إلياس، ماري وحسن، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات مسرح وفنون العرض، عربي- انجليزي- فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، بيروت- لبنان، ١٩٩٧.

١٢. أوين، فريدرك، بريخت حياته، أعماله، عصره، ترجمة: إبراهيم العريس، المركز القومي للترجمة، (د.ط)، القاهرة- مصر، ٢٠١١.

١٣. إيفانز، جيمس روس، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة: فاروق عبدالقادر، عرض: أسامة أبو طالب، مجلة فصول، مج(٢)، ع(٣)، إبريل، مايو، يونيو ١٩٨٢.
١٤. بابيخو، أنطونيو بوبيرو، القصة المزدوجة للدكتور بالمي، ترجمة: صلاح فضل، مراجعة: محمود مكي، سلسلة من المسرح العالمي، وزارة الإعلام الكويتية، ع(٥٥)، ١٩٧٤.
١٥. بخيت، فاطمة، وآخرون، سيميائية العنوان في قصيدتي "شب كير" لأحمد شاملو و "ليل يفيض في الجسد" لمحمود درويش (دراسة مقارنة)، مجلة العلوم الإنسانية، مج(١)، ع (٢٠)، ٢٠١٣.
١٦. برشيد، عبدالكريم، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، سلسلة الدراسات النقدية (٣)، دار الثقافة، ط١، الدار البيضاء– المغرب، ١٩٨٥.
١٧. بريخت، برتولد، الأرجانون الصغير للمسرح، ترجمة: أحمد الحمو، (د.ط)، دمشق– سورية، ١٩٧٥.
١٨. بريخت، برتولد، الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس، ترجمة: عبدالغفار مكاوي، المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠١٠.
١٩. بريخت، برتولد، مسرحية رجل برجل، ترجمة: نبيل الحفار، دار الفارابي، (د.ط)، ١٩٧٩.
٢٠. بريخت، برتولد، منطق بريخت في المسرح، تقديم وترجمة: أحمد الحمو، مجلة الآداب الأجنبية، إبريل ١٩٧٥.
٢١. بريخت، برتولد، نظرية المسرح الملحمي، مؤسسة هنداوي سي آي سي، (د.ط)، ٢٠١٧.
٢٢. البشتاوي، يحيى، المسرح والقضايا المعاصرة، الأكاديميون للنشر والتوزيع،(د.ط)، ٢٠١١.
٢٣. بعلي، حفناوي، الترجمة الأدبية: الخطاب المهاجر ومخاطبة الآخر، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، (د.ط)، ٢٠١٨.
٢٤. أبو بكر بن الشيخ الطيب (ابن كيران)، الطيب، الرحلة الفاسية الممزوجة بالمناسك المالكية، (د.ن)، (د.ط)، (د.ت).
٢٥. بلبل، فرحان، مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق–سورية، ٢٠٠١.

٢٦. بلحسن، عمار، الأدب والأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د.ط)، الجزائر، ١٩٨٤.
٢٧. بلخير، عمر، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٣.
٢٨. بلخيري، أحمد، معجم المصطلحات المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، ط٢، الدار البيضاء، ٢٠٠٦.
٢٩. بنتلي، اريك، نظرية المسرح الحديث، مدخل إلى المسرح والدراما، ترجمة: يوسف عبدالمسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، بغداد- العراق، ١٩٨٦.
٣٠. بهي، عصام، الشيطان في ثلاث مسرحيات، مجلة فصول، مج(٣)، ع(٤)، ج(٢)، مصر، يوليو أغسطس سبتمبر ١٩٨٣.
٣١. البوجديدي، علي، تجليات السخرية في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" لسعد الله ونوس، مجلة الحياة الثقافية، ع(٢٢٩)، مارس ٢٠١٢.
٣٢. بوشعير، الرشيد، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، رسالة دكتوراه، جامعة دمشق، سورية، ١٩٨٣.
٣٣. بوشعير، الرشيد، الاقتباس في مسرح سعدالله ونوس مسرحية الاغتصاب نموذجًا، مجلة الدراسات، الجامعة الأردنية، مج(٢٤)، ١٩٩٧.
٣٤. بوشعير، الرشيد، دراسات في المسرح العربي المعاصر، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، دمشق-سورية، ١٩٩٧.
٣٥. بوعجاجة، جمال، سعد الله ونوس بين المسرح التسييسي وتسييس المسرح: مغامرة رأس المملوك جابر نموذجا، مجلة الحياة الثقافية، ع(٢٠٧)، نوفمبر ٢٠٠٩.
٣٦. بيرندللو، لويجي، ست شخصيات تبحث عن مؤلف، ترجمة: محمد إسماعيل محمد، مراجعة وتقديم: حسن محمود، روائع المسرح العالمي (١٤)، الجمهورية العربية المتحدة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، (د.ط)، (د.ت).
٣٧. التميمي، هدى، الأدب العربي عبر العصور، دار الساقي، (د.ط)، بيروت-لبنان، ٢٠١٧.

٣٨. جاد الله، إبراهيم، سعد الله ونوس، وعن راهن العرب مسرحيًا وسياسيًا، دنيا الوطن، https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/٧٠٥٢٢.html.
٣٩. الجلبي، سمير عبد الرحيم، معجم المصطلحات المسرحية، ط١، بغداد، ١٩٩٣.
٤٠. جمعة، حمد عبدالسلام صالح، دور الارتجال في تطوير الأداء التمثيلي في السودان، رسالة ماجستير، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ٢٠١٧.
٤١. جوهري، عبدالفتاح، فاوست بين جوته ومارلو، ع(١٣)، مصر، أكتوبر ١٩٦٣.
٤٢. جيته، فاوست، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، دار المدى للثقافة والنشر، ط٢، دمشق، ٢٠٠٧.
٤٣. الحاج، فوزي إبراهيم، إسقاط الحائط الرابع في مسرح سعد الله ونوس، مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الإنسانية، مج٣، ع١، مارس ٢٠٠٠.
٤٤. الحاج، فوزي إبراهيم، المسرحية والرواية والقصة القصيرة، مكتبة القدس، ط٢، غزة- فلسطين، ٢٠١٣.
٤٥. حسن، دانية علي، الاتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر "سعدالله ونوس أنموذجًا"، رسالة ماجستير، جامعة البعث، سورية، ٢٠١٠.
٤٦. حسن، فضل خليل الشيخ، شخصية الفلسطيني والآخر في مسرحية (الاغتصاب) لسعدالله ونوس- قراءة تحليلية، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، مج(٢٠)، ع(١)، يناير ٢٠١٢.
٤٧. حسين، خالد حسين، سيمياء العنوان: القوة والدّلالة (النمور في اليوم العاشر) لزكريا تامر نموذجًا، مجلة جامعة دمشق، مج ٢١، ع (٣+٤)، ٢٠٠٥.
٤٨. حمادة، إبراهيم، آفاق المسرح العالمي، المركز العربي للبحث والنشر، (د.ط)، ١٩٨١.
٤٩. حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، (د.ط)، القاهرة-مصر، (د.ت).
٥٠. حمدان، مسعود، الكتابة الحقيقية: تنظيرات وإبداعات عربية حديثة كثقافة نقدية، دار الفارابي، ط١، بيروت- لبنان، ٢٠١٧.

٥١. حمداوي، جميل، الارتجال المسرحي، مجلة ندوة الالكترونية للشعر المترجم، https://www.arabicnadwah.com/articles/irtigal-hamadaoui.htmujfm.

٥٢. حمداوي، جميل، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج، (د.ط)، نيسان ٢٠٠٧.

٥٣. الحمو، أحمد، الملك هو الملك أم رجل هو الرجل؟، مجلة الموقف الأدبي، ع(٨٦)، دمشق، ١٩٨٧.

٥٤. حمو، حورية، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، ١٩٩٩.

٥٥. الخامسة، سعدي وبوخشم، رشا، سيموطيقيا العنونة في مسرح سعدالله ونوس، رسالة ماجستير، جامعة العربي التبسي، الجزائر، ٢٠١٧.

٥٦. دكروب، محمد، الأدب الجديد والثورة، دار الفارابي، ط٢، بيروت- لبنان، ١٩٨٤.

٥٧. دورت، برنار، قراءة بريشت، ترجمة: جورج الصائغ وماري لُور سَمعان، دراسات نقدية عالمية (٣٢)، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ١٩٩٧.

٥٨. الديب، ناهد، مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألماني، (ملف الكتروني).

٥٩. ذياب، رابح، الخطاب المسرحي في مسرحية "الملك هو الملك" لسعدالله ونوس دراسة بنيوية، رسالة دكتوراه، جامعة الحج لخضر-باتنة، الجزائر، ٢٠١١.

٦٠. ذياب، رابح، رؤية العالم في الخطاب المسرحي السياسي السوري سعدالله ونوس أنموذجًا، رسالة ماجستير، جامعة باتنة ١، الجزائر، ٢٠١٦.

٦١. الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، ط٢، الكويت، ١٩٩٩.

٦٢. الراهب، هاني، الملك هو الملك، كيف استيقظ هاملت؟، ملحق الثورة الثقافي، ع(٤٧)، السنة الثانية، دمشق- سورية، ١٩٧٨.

٦٣. رايت، إليزابيث، بريخت ما بعد الحداثة، ترجمة: محسن مصيلحي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، (د.ط)، القاهرة-مصر، ٢٠٠٥.

٦٤. رسلان، هالة، مفهوم الإنسان في تراجيديا جيته "فاوست"، ع(٤٦٠)، البيان الكويتية، نوفمبر ٢٠٠٨.

٦٥. رشدي، رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، ط١، الجيزة- مصر، ٢٠٠٠.

٦٦. رشيد، عدنان، مسرح بريخت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٨.

٦٧. رضوان، كمال، فكرة فاوست منذ عصر جوته، مجلة فصول، مج(٣)، ع(٤)، ج(٢)، مصر، يوليو أغسطس سبتمبر ١٩٨٣.

٦٨. الروبني، عبلة، حكى الطائر سعدالله ونوس، سلسلة الآداب (٢٧)، مكتبة الأسرة، ط١، القاهرة- مصر، ٢٠٠٥.

٦٩. زكي، أحمد، الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة، ١٩٨٩.

٧٠. سبيلا، محمد، الإيديولوجية نحو نظرية تكاملية، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء- المغرب/ بيروت- لبنان، ١٩٩٢.

٧١. سعيد، إدوارد، العالم والنص والناقد، ترجمة: عبدالكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق- سورية، ٢٠٠٠.

٧٢. أبو سنة، منى سعد، الاغتراب في المسرح المعاصر (من خلال مسرح برتولد بريشت)، مجلة عالم الفكر، مج(١)، ع(١)، ١٩٧٩.

٧٣. شيتور، شيماء، الاتجاه السياسي في المسرح العربي مسرحية "الملك هو الملك" سعدالله ونوس، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، ٢٠١٥.

٧٤. صالح، فخري، مسرح سعدالله ونوس، مجلة فصول، ع(١)، يناير ١٩٩٥.

٧٥. صفدي، خالد، برتولد بريخت: ((الإنسان هو الإنسان))، مجلة رؤى تربوية، ع٢٨، ٢٠٠٩.

٧٦. صقور، مالك، بحثًا عن السعادة، قراءة في مسرحية (فاوست)، ع(٤٩٩)، سورية، نوفمبر ٢٠١٢.

٧٧. صليحة، نهاد، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، (د.ط)، القاهرة-مصر، ١٩٩٩.

٧٨. العابد، عبدالحفيظ محمد، البناء الدرامي في مسرحية لسعد الله ونوس مقاربة سيميائية، مجلة تسليم، السنة الأولى، مج(٢)، ع(٣+٤)، ٢٠١٧.
٧٩. عبد الوهاب، تيايبية، توظيف التراث في مسرح سعدالله ونوس، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، ٢٠١٢.
٨٠. عبدالقادر، فاروق، (الاغتصاب) مسرحيّة جديدة لسعدالله ونوس، مجلة الآداب، ع(٤-٦)، لبنان، إبريل ١٩٩٠.
٨١. عبدالمعطي، عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، القاهرة-مصر، ١٩٩٦.
٨٢. عتمان، أحمد، قناع البريختية دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه العصرية، مجلة فصول، مج(٢)، ع(٣)، إبريل، مايو، يونيو ١٩٨٢.
٨٣. عرسان، علي عقلة، سياسة في المسرح، اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق- سورية، ١٩٧٨.
٨٤. العروي، عبدالله، مفهوم الإيديولوجية، المركز الثقافي العربي، ط٨، الدار البيضاء- المغرب، ٢٠١٢.
٨٥. عساف، روجيه، المسرحة أقنعة المدينة، دار المثلث، (د.ط)، بيروت- لبنان، ١٩٨٤.
٨٦. العشري، أحمد، المسرح التحريضي، مجلة عالم الفكر الكويتية، ع(١)، الكويت ١٩٨٧.
٨٧. عصمت، رياض، المسرح العربي: سقوط الأقنعة الاجتماعية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، ط٢، دمشق، ٢٠١١.
٨٨. عصمت، رياض، حداثة وأصالة، دار الفكر آفاق معرفة متجددة، ط١، دمشق-سورية/ بيروت- لبنان، ٢٠١٣.
٨٩. عصمت، رياض، من مسرح اليسار السياسي ((حفلة سمر من أجل ٥ حزيران))، مجلة الآداب، ع(١٠)، أكتوبر ١٩٧٢.
٩٠. عطية، أحمد سلمان، الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث، نابو للبحوث والدراسات.

٩١. عطية، حسن، رحلة حنظلة من الاستكانة للثورة المسروقة، مجلة مسرحنا: http://www.masrahona.com. ١٠/٢/٢٠٢٠.

٩٢. عطية، رضا، مسرح سعدالله ونوس دراسة سيميولوجية، سلسلة كتابات نقدية، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ٢٠١٧.

٩٣. علقم، صبحة أحمد، المسرح السياسي عند سعدالله ونوس، وزارة الثقافة، (د.ط)، عمان، ٢٠٠٠.

٩٤. علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني- بيروت/سوشبريس- الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥.

٩٥. علي، بدر الدين حسن، مسرح سعدالله ونوس، (سودانايل) صحيفة الكترونية سودانية، ٢٠١٤، http://www.sudanile.com/٦٣٣٨١.

٩٦. علي، عواد، الإعداد والاقتباس في المسرح العربي، http://www.al-jazirah.com/culture/١٠٠٣٢٠٠٣/masrah١٨٠.htm. ١٠/٢/٢٠٢٠.

٩٧. العمري، حسين منصور، إشكالية التناص "مسرحيات سعدالله ونوس أنموذجًا"، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط١، عمان- الأردن، ٢٠٠٧.

٩٨. العواني، محمد بري، دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٣.

٩٩. عيد، عبدالرازق، الحرية: المعرفة/السلطة النص المسرحي لسعدالله ونوس، مجلة نزوى الثقافية، ع١٩، يوليو ١٩٩٩.

١٠٠. عيد، كمال الدين، أعلام ومصطلحات في المسرح الأوروبي، مراجعة: إبراهيم حمادة، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط١، الإسكندرية- مصر، ٢٠٠٥.

١٠١. العيوطي، أمين، المسرح السياسي، مجلة عالم الفكر، ع(٤)، يناير ١٩٨٤.

١٠٢. فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، ط١، تونس، ١٩٨٦.

١٠٣. فهمي، ماهر حسن، مأساة الدكتور فاوستس، مجلة الكتاب العربي، ع(٤)، مصر، سبتمبر ١٩٦٤.
١٠٤. القزويني، زكريا بن محمد بن محمود، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، ط٣، القاهرة، ١٩٥٦.
١٠٥. الكسان، جان، المسرح القومي والمسارح الرديفة في القطر العربي السوري ١٩٥٩-١٩٨٩: تجربة رائدة في مسيرة المسرح العربي الحديث، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، ط٢، دمشق، ٢٠١٢.
١٠٦. كعواش، سمية، أثر بريخت في المسرح الجزائري مسرحية الأجواد، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر- باتنة، الجزائر، ٢٠١١.
١٠٧. مجلى، نسيم، بريخت.. رجل المسرح، رونالد جراي، ترجمة وتقديم: الهيئة العام لدار الكتب والوثائق القومية، المركز القومي للترجمة، ط١، القاهرة- مصر، ٢٠١٤.
١٠٨. محبك، أحمد زياد، التأليف المسرحي في سورية والواقع السياسي ١٩٤٥-١٩٦٧، مجلة المعرفة، ع(٢٣٢)، سورية، يونيو ١٩٨١.
١٠٩. محبك، أحمد زياد، مسرح سعدالله ونوس، مجلة فصول، ع(١)، يناير١٩٩٧.
١١٠. محمد، ليلى، قراءة في مشهدية الأداء وتطوراته، الأكاديمي، جامعة بغداد، ع(٧٠)، ٢٠١٤.
١١١. محمد، مظفر كاظم، معالجة الشخصية في مسرح بريخت الملحمي "مسرحية الإنسان الطيب أنموذجًا"، مجلة كلية التربية الأساسية، مج(٢١)، ع(٨٨)، ٢٠١٥.
١١٢. مرنيز، سعدية ولعور، سمية، المسرح السياسي عند سعدالله ونوس، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي-أم البواقي، الجزائر، ٢٠١٨.
١١٣. مروشية، محمد صالح، أثر المسرح الملحمي البريختي في التغريب عند سعدالله ونوس مسرحية الملك هو الملك أنموذجًا، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ع١٨، صيف٢٠١٤.
١١٤. المشابقة، عدنان علي وسليم عيسى، يحيى، الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية في مسرح سعدالله ونوس، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، مج(٢٢)، ع(١)، يناير ٢٠١٤.

١١٥. معلا، نديم، لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤.
١١٦. مقار، شفيق، دراسات في الأدب الأوربي المعاصر، سلسلة الكتب الحديثة، (د.ط)، ١٩٧٢.
١١٧. مكاوي، عبد الغفار، المسرح الملحمي، مؤسسة هنداوي سي آي سي، ٢٠١٧.
١١٨. مكاوي، عبدالغفار، عن مأساة فاوست لجوته وبعض ظلالها في الأدب العربي الحديث في مصر–قصة، البيان الكويتية، ع(٣٥١)، أكتوبر ١٩٩٩.
١١٩. مندور، محمد، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط٥، القاهرة، ٢٠٠٦، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج، جميل حمداوي، (د.ط)، نيسان ٢٠٠٧.
١٢٠. مندور، محمد، الأصول الدرامية وتطورها، مجلة المسرح، ع(٧)، القاهرة، ١٩٦٤.
١٢١. المنيعي، حسن، المسرح والارتجال، مؤسسة عيون المقالات، دار قرطبة، ط١، الدار البيضاء–المغرب، (د.ت).
١٢٢. أبو ندى، حسن، القناع في مسرح سعدالله ونوس، حسن أبو ندى، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، ٢٠١٥.
١٢٣. نسيم، محمود، سعد الله ونوس كتابة اللحظات الحرجة والعوالم المتحولة، مجلة إبداع، ع(١٢)، ديسمبر ٢٠٠٠.
١٢٤. النعيمي، خليل، الكتابة المفهومية ومسرحية الملك هو الملك لـــ "سعد الله ونوس"، مجلة الباحث، ع٣، س٢، ١٩٧٩.
١٢٥. النقاش، رجاء، فاوست والأدب العربي، مجلة الرسالة، ع(١٠٨٧)، مصر، نوفمبر ١٩٦٤.
١٢٦. نيازي، شهريار وبيكدلي، أعظم، أثر النكسة الحزيرانية على بنية مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران"، إضاءات نقدية، ع(٧)، يوليو ٢٠١٧.
١٢٧. نيتشه، فريديرك، مولد التراجيديا، ترجمة: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، اللاذقية– سورية، ٢٠٠٨.
١٢٨. ابن الهاشمي، هشام، سعدالله ونوس في ضوء النقد ما بعد الكولونيالي: مسرحيّة الاغتصاب نموذجا، مجلة رؤى فكرية، مخبر الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة سوق أهراس، ع(٥)، ٢٠١٧.

١٢٩. والتون، ج. مايكل، نظرة جديدة إلى التراجيديا المفهوم الإغريقي للمسرح، ترجمة: محسن مصيلحي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، ١٩٩٨.

١٣٠. الوزة، نديم، وعي الهزيمة: قراءة في أعمال سعدالله ونوس المسرحية، القدس، السنة الثامنة عشرة، ع(٥٣٢٧). الجمعة ١٤ تموز (يوليو)، ٢٠٠٦.

١٣١. ونوس، سعد الله، الأعمال الكاملة (ثلاثة مجلدات)، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، دمشق- سورية، ١٩٩٦.

١٣٢. ونوس، ناصر، في مهب الرقابة: العرض المسرحي في سورية ١٩٨٨-١٩٩٧ (قراءات نقدية)، الناشر: E-Kutub Ltd البريطانية، ط١، ٢٠١٨.