وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـــي
جامعة الجزائر-2- أبو القاسـم سعد الله
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قســـم اللغـــة العربيـــة وآدابهـــا

أثر المسرح الملحمي
في مسرحيات سعد الله ونوس

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث (ل م د)
تخصص: أدب عربي ونقده

إعداد الطالبة:
الحادة عطاوة

إشراف الأستاذ:
أ. د حواس بري

السنة الجامعية: 2019-2020م/1440-1441هـ

وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـــي
جامعة الجزائر-2- أبو القاسـم سعد الله
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قســـم اللغـــة العربيـــة وآدابهـــا

أثر المسرح الملحمي في مسرحيات سعد الله ونوس

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث (ل م د)

تخصص: أدب عربي ونقده

إعداد الطالبة: الحادة عطاوة

إشراف الأستاذ: أ. د حواس بري

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
مشري بن خليفة	أ.د	جامعة الجزائر 2	رئيسا
حوا س بري	أ.د	جامعة الجزائر 2	مشرفا ومقررا
حميد علاوي	أ.د	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
انشراح سعدي	أ.د	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
لخضر منصوري	أ.د	جامعة وهران	عضوا مناقشا
سليم حيولة	أ.د	جامعة المدية	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2019-2020م/1440-1441هـ

إهداء

إلى معنى الحب والحنان والتفاني.. إلى بسمة الحياة وسر الوجود.. إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي " أمي الحبيبة ".

إلى أبي الغالي– رحمه الله وأسكنه فسيح جناته–.

إلى زوجي وسندي .. لما أحاطني من تشجيع ودعم متواصل لإتمام هذا البحث..

إلى منار العين ابني عبد الله .. لما غمرني من بهجة بعد أمل ورجاء.

إلى رفيقات دربي في الحياة " أخواتي العزيزات ".

شكر وعرفان

أحمد الله حمد الشاكرين، وأشكره شكر الحامدين، وأصلي وأسلم على النور الهادي المبين، أشرف الخلق وخاتم النبيين سيدنا محمد " صلى الله عليه وسلم".

أتقدم بالشكر والعرفان إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث، وأخص بالذكر أستاذي المشرف الدكتور حواس بري الذي تفضل بالإشراف علي، وأنار لي الطريق بفضل توجيهاته وارشاداته القيمة، والتي كانت لي خير دليل خلال مراحل البحث، فله مني كل الشكر والتقدير والعرفان، وأدعو الله أن يمتعه بوافر الصحة ويبارك له فيما أعطاه.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى الدكتور الفاضل مشري بن خليفة على ما قدمه لنا من توجيهات ومساعدة طوال رحلة البحث، فجزاه الله كل خير.

والشكر موصول إلى السادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة، لصبرهم وتحملهم قراءة البحث وتقويمه. داعية الله تعالى التوفيق والسداد لما فيه خير.

من المتعارف عليه أن الفن ليس بمعزل عن الحياة وتغيراتها، فهو يتأثر بتطورات الحياة، وهذا ما ينطبق على المسرح الذي نشأ من الديانات وتطور ليصبح من أكثر الفنون التي تعبر عن قضايا الإنسان وهمومه. ولأن المسرح من ألصق الفنون بالحياة، بل إنه مرآة المجتمع، فإنه تأثر بالتغيرات والتحولات التي شهدها العالم بعد الحرب العالمية الأولى والثانية، فقد شهدت حياة الإنسان تغيرات جمة أدت بدورها إلى إحداث ثورة فكرية وفلسفية مست التجارب الأدبية، وشمل ذلك المسرح، فظهرت أساليب جديدة واكبت هذا التغيير، كان من بينها ظهور ما يُعرف بالمسرح الملحمي.

ارتبط المسرح الملحمي باسم الكاتب الألماني "برتولد بريخت"، الذي صاغ المصطلح نظرياً وحققه عملياً في مسرحياته، بالإضافة إلى أنه حاول التأكيد على فكرة أن العالم قد تغير، وأن المسرح التقليدي لم يعد يستجيب لطموحات الإنسان المعاصر، لذا وجب البحث عن مسرح بديل يتلاءم مع الواقع الجديد ويعبر عنه. مسرح فكر لا مسرح شعور، يستهدف الطبقة المقهورة، ويكون وسيلة من وسائل التوعية، غايته شحن المتفرج لتغيير واقعه.

لم يكن المسرح العربي بمنأى عن هذا التطور والتغير الحاصل، فقد تأثر العديد من مسرحيينا بالمسرح الملحمي، وانتقل هذا النوع من المسرح إلى العالم العربي منذ ستينيات القرن العشرين، كما انتشر بشكل كبير بعد نكسة حزيران (1967)، وهي استجابة تلقائية استدعتها الأوضاع آنذاك، ذلك لأن مقولاته كانت تتلاءم مع مطامح الشعوب، والأقدر على التعبير عن واقع الأمة العربية. ومن بين أبرز هؤلاء المسرحيين، الكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس، الذي تأثر في مرحلة من مراحل إبداعه بهذا المسرح، وتجلى ذلك منذ مسرحيته (حفلة سمر من أجل 5 حزيران)، التي مثلت هزيمة حزيران، الهزيمة التي حزت في نفوس مثقفينا، وأدت إلى نوع من الصحوة الفكرية.

يعد سعد الله ونوس من بين أهم رواد المسرح العربي المعاصر، فقد عمل على انشاء مسرح عربي يهدف إلى تنوير المتلقي، فكان بذلك لسان الأمة العربية، والطبقة المقهورة، حيث عالجت مسرحياته الملحمية الممتدة من (1967 إلى1977)، قضايا الحرية، والعدالة الاجتماعية، والسلطة في علاقتها بالمثقف، والقضية الفلسطينية، ذلك أنه أدرك الدور الذي يجب أن يلعبه هذا الأخير في مجتمعه. ولعل هذا ما جعلني أختار هذا الموضوع، خاصة بعد الاطلاع على نصوص هذه المرحلة، بالإضافة إلى قلة الدراسات المتعلقة بالمسرح عموماً، وبأثر التيارات الغربية، ومن بينها المسرح الملحمي خصوصاً. وقد سعت هذه الدراسة إلى

الإجابة عن الأسئلة التالية: إلى أي مدى تأثر سعد الله ونوس بالمسرح الملحمي؟ وما هي أهم الأطروحات التي استلهمها من المسرح الملحمي، وقام ببسطها في كتابه التنظيري" بيانات لمسرح عربي جديد"؟. وما مدى استفادة ونوس من تقنيات المسرح الملحمي للتعبير عن قضايا الواقع؟

ومحاولة للإجابة عن هذه التساؤلات، ارتأيت أن أقسم البحث إلى: مقدمة وفصل تمهيدي، وثلاثة فصول، وخاتمة.

الفصل التمهيدي : جاء بعنوان " المسرح الملحمي "، وقد كان المنطلق لتحديد ماهية وأهداف المسرح الملحمي عموماً، يندرج تحته ثلاثة مباحث، أولاً: مفهوم المسرح الملحمي، ثانياً: غايات وأهداف المسرح الملحمي، ثالثاً: تقنيات المسرح الملحمي.

الفصل الأول: " سعد الله ونوس والمسرح الملحمي"، خصصناه للكاتب المسرحي سعد الله ونوس، ومراحل تطور مسرحه، وحاولنا فيه تتبع المراحل الفنية لمسرح ونوس، قبل التأثر بالمسرح الملحمي، من خلال تحليل بعض مسرحيات المرحلة الأولى. ثم انتقلنا بعدها إلى مرحلة التأثر بالمسرح الملحمي وما بعدها. ويندرج ضمنه ثلاثة مباحث، أولاً: سعد الله ونوس المثقف والمسرحي، ثانياً: مراحل تطور مسرح سعد الله ونوس، ثالثاً: أثر بريخت في المسرح العربي.

الفصل الثاني: "التجربة التنظيرية عند ونوس من خلال كتابه بيانات لمسرح عربي جديد" جاء هذا الفصل لدراسة قضية محاولات التنظير (التأصيل) في المسرح العربي عموماً، وعند سعد الله ونوس خصوصاً، وأثر المسرح الملحمي فيها، من خلال كتابه التنظيري" بيانات لمسرح عربي جديد". وقد تضمن بدوره ثلاثة مباحث، أولاً: توظيف التراث في المسرح العربي، ثانياً: محاولات التنظير لمسرح عربي جديد وأثر الشكل الغربي فيها، ثالثاً: سعد الله ونوس ودعوة التنظير لمسرح عربي جديد.

الفصل الثالث والأخير:" تجليات المسرح الملحمي في مسرح سعد الله ونوس "، خُصص لرصد أثر وتجليات تقنيات المسرح الملحمي في مسرحيات سعد الله ونوس الملحمية، قسمنا الفصل كذلك إلى ثلاثة مباحث: أولاً: تقنيات المسرح الملحمي المعتمدة في مسرح ونوس، ثانياً: القضايا المطروحة في مسرحيات ونوس الملحمية، ثالثاً: أهداف مسرح سعد الله ونوس الملحمي.

خاتمة: تضمنت حوصلة لأبرز النتائج المتوصل إليها.

وقد اعتمدنا في ذلك على جملة من المصادر والمراجع، أهمها: نصوص سعد الله ونوس الملحمية، وهي مرتبة كالتالي: " حفلة سمر من أجل 5 حزيران"، " الفيل يا ملك الزمان" " مغامرة رأس المملوك جابر"، " سهرة مع أبي خليل القباني"، " الملك هو الملك"، وكتابه التنظيري" بيانات لمسرح عربي جديد"، إلى جانب كتابي برتولد بريخت: " نظرية المسرح الملحمي"، و" الأورجانون الصغير". وجدير بالذكر أن الدراسة انصبت على النصوص المكتوبة، لا العروض المسرحية، فقد سعى البحث إلى دراسة مسرح سعد الله ونوس بوصفه نصاً مسرحياً أدبياً مقروءاً، بعيداً عن العروض المسرحية، ورصد أثر المسرح الملحمي في هذه النصوص.

وفيما يتعلق بالمنهج المتبع، فقد اتبعنا المنهج الوصفي التحليلي، كونهما الأكثر ملاءمة مع طبيعة الموضوع، فقد تم اعتماد المنهج الوصفي، الذي يرتبط بالظواهر المعاصرة، بقصد الكشف عن المعلومات وتفسيرها وتنظيمها، وذلك حينما تم التطرق إلى مفهوم المسرح الملحمي وأهدافه، ووصف كيف استفاد مسرحنا العربي منه، ودوره في التعبير عن قضايا المجتمع، فضلا عن اعتماد التحليل القائم على الرصد والتفسير لملامح وتجليات توظيف المسرح الملحمي في تنظير وإبداع سعد الله ونوس. مع الاستفادة من المنهج المقارن، لما عقدنا من مقارنة بين ما جاء في تنظير ونوس للمسرح، وتنظير برتولد بريخت من خلال نظريته.

ولم تكن دراسة هذا الموضوع بمنأى عن بعض الصعوبات – وهي طبيعة كل بحث– فمن بين الصعوبات التي واجهتنا، صعوبة جمع المصادر الضرورية، وندرة المراجع والدراسات المتخصصة في الموضوع. ولست أزعم أن هذا البحث قد وصل مستوى الكمال، فهو عبارة عن محاولة، فإن وفقت فذلك من فضل الله تعالى، وتوجيهات أستاذي الفاضل، وإن قصرت فما كان ذلك عن قصد.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي المشرف، الدكتور" حواس بري" الذي أعتز بإشرافه، وأسجل عميق امتناني له، على الدعم الكبير الذي تلقيته منه، والتوجيهات القيمة التي افادتني. فأشكره على سعة صدره، وتشجيعه لي على مواصلة العمل، وجزاه الله خيرا وجعله ذخراً لطلاب العلم. وله مني جزيل الشكر والتقدير والاحترام.
كما لا يفوتني التقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة السابقة، الدكتورة " سمية زباش " على التوجيهات والإرشادات، التي كانت عوناً لي في بداية البحث.

الفصل التمهيدي:

المسرح الملحمي

أولا: مفهوم المسرح الملحمي.

ثانيا:غايات وأهداف المسرح الملحمي.

ثالثا: تقنيات المسرح الملحمي.

أولا: مفهوم المسرح الملحمي

جاء المسرح الملحمي في إطار حركة التجديد المسرحي*التي ظهرت في القرن العشرين، وسعت إلى التحرر من قيود الدراما الأرسطية التي وضعها أرسطو (Aristote) (384-322 ق م) في كتابه "فن الشعر"، وإعادة النظر في قوانينها ومبادئها، فقد أصبحت هذه الدراما دون حياة، ولم تعد مقبولة في ظل المستجدات المعاصرة. إلى جانب ظهور أسماء دعت إلى تجديد فن المسرح من بينها: "فسيفولد مايرهولد"، الذي كان ينادي بإلغاء الشخصية البطل، والتركيز على الصراع الطبقي، بالاضافة إلى نظريات أفلاطون كرخنيف، الذي كان يدعو إلى خلق مسرح بروليتاري. ولا ننس الدور الذي لعبته الثورة الروسية(اكتوبر 1917)، في ظهور الحركات التجديدية في ألمانيا.[1] إنه تجديد فرضته الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي نتجت عن الحربين العالميتين (1918-1945)، وبالتحديد التغيرات* التي لحقت بالمجتمع الغربي عقب الحرب العالمية الثانية، نتيجة للضغط الاقتصادي الذي مرت به الشعوب بعد الحرب، خاصة [الطبقة الكادحة] (العمال).

إن النتائج السلبية التي ترتبت عن الحرب العالمية الأولى والثانية أسهمت في تغير الوعي السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وأدت ببعض المسرحيين الملتزمين إلى التيقن بضرورة البحث عن أشكال مسرحية جديدة قادرة على التعبير عن الواقع الجديد بتناقضاته. بالاضافة إلى الأثر الذي أحدثته التطورات الفكرية والعلمية التي شهدها العالم، وساهمت في تطور الفنون. ولأن المسرح كغيره من الفنون ليس بمعزل عن الحياة ومستجداتها، فإنه قد تأثر بهذه التطورات العلمية والتكنولوجية التي ظهرت، وجعلها في خدمة العرض المسرحي.*

يعرف "باتريس بافي" (Patrice Pavis) المسرح الملحمي (Epic Theatre) في "معجمه المسرحي" بقوله: " قام بريخت ومن قبله إ. بيسكاتور، في العشرينيات بإطلاق هذه التسمية على التطبيق وعلى أسلوب الأداء اللذين يتخطيان الدراماتولوجيا الكلاسيكية، "الأريسطوطالية..."[2]. ويتفق حمادة ابراهيم مع التعريف السابق في قوله: " استعار الكاتب

---

* ظهرت حركات التجديد المسرحي بعد الحربين العالميتين، وكان المسرح الملحمي من بينها، وإلى جانبه ثمة أشكال مسرحية جديدة منها:(مسرح التحريض والدعاية، المسرح السياسي عند بيسكاتور، مسرح القسوة عند أنطونيو آرتو، المسرح التسجيلي الوثائقي عند بيتر فايس، المسرح الفقير عند غروتوفسكي، مسرح الشارع، مسرح القهوة، مسرح القسوة، مسرح النساء...إلخ.

[1] - ينظر: فردريك اوين: برتولت بريخت (حياته، فنه، وعصره)، ت: ابراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، ط2،1983، ص93.

* وصلت البطالة في المانيا سنة (1931) إلى 4.765.000، وقد ارتفع هذا العدد في سنة (1938) ليبلغ 6 ملايين عاطل عن العمل. ينظر: فردريك اوين: برتولت بريخت، ت: ابراهيم العريس، ص131،196

* لقد استفاد المسرح المعاصر من التطور العلمي والتكنولوجي، وجعله في خدمة المسرح، فقد استخدمت العديد من الوسائل التقنية المعاصرة، كالشاشات السينمائية، والديكور المتحرك...الخ

[2] - باتريس بافي: معجم المسرح، ت: ميشال ف.خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2015. ص211

الألماني برتولت بريشت (1898-1956) مفهوم هذا المصطلح من غيره، كي يعارض به الدراما التقليدية، القائمة على قواعد -غالباً- أرسطية المصدر، وتهدف إلى الايهام بالواقع."[1]، غير أن حمادة ابراهيم لم يشر إلى المصدر الذي استعار منه الكاتب المفهوم.

وتُلخص "ماري إلياس"، و"حنان قصاب" مفهوم هذا المسرح بقولهما:" مفهوم صاغه وبلوره المسرحي الألماني برتولت بريشت B.Brecht (1898-1956) بشكل نظري، وطبقه في مسرحه، مُستنداً في ذلك على عناصر استقاها من المسرح الشرقي التقليدي ومن المسرح القديم (...) والمسرح الملحمي كما صاغه بريشت نظرية متكاملة في المسرح لأنها تعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها، بما في ذلك كتابة النص وإعداد العمل للعرض والإخراج وشكل الأداء والديكور والسينوغرافيا والموسيقى، كما تشمل أيضاً التأثير على المتفرج."[2] بمعنى أن المسرح الملحمي هو المسرح الذي يعارض المسرح الأرسطي التقليدي، صاغه المسرحي الألماني برتولد بريخت كنظرية متكاملة، تمس النص والإخراج والأداء، وتستهدف المتفرج كعنصر أساسي في العرض المسرحي.

يذهب العديد إلى نسبة "المسرح الملحمي" إلى المخرج المسرحي "أرفن بسكاتور"* (Erwin Piscator) (1893-1966) ، ومن بين هؤلاء "فردريك اوين" ويظهر ذلك في قوله: " أرفن بسكاتور، زعيم تيار" المسرح الملحمي"..."[3]، وكذلك الأمر بالنسبة إلى "باتريس بافي" في تعريفه للمسرح الملحمي، وهو التعريف الذي أشرنا إليه سابقا، ولكن على الرغم من ذلك، لا يمكن نفي أن المسرح الملحمي ارتبط بالأساس باسم الكاتب الألماني "برتولد بريخت"، لأنه طبقه عملياً ونظرياً، وهو الأمر الذي يعترف به "اوين" فيما بعد بقوله: " ومع هذا فإن المسرح "الملحمي" هو الذي ظل مرتبطاً باسم بريخت، وعلى الرغم من أنه كان ثمة من قبله، وصار من بعده، عدد كبير من الكتاب يتبنون ذلك الأسلوب، فإن العالم كله متفق على اعتباره ملكية خاصة لبريخت."[4]

توضح "ماري إلياس"، و"حنان قصاب" سبب نسبة المسرح الملحمي إلى بريخت بالتحديد، في قولهما:" أول من استعمل تعبير مسرح ملحمي بالمعنى الحديث للكلمة واستخدم تقنياته

[1] - حمادة ابراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص124.
[2] - ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي(مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص456.
* مخرج مسرحي ألماني. مفجر المسرح السياسي، وواحد من المحاربين من أجل مسرح اشتراكي في القرن العشرين. ينظر: كمال الدين عيد: أعلام وصطلحات المسرح الاوروبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2006، ص116.
[3] - فردريك اوين: برتولت بريخت، ت:ابراهيم العريس، ص94.
[4] - المرجع نفسه: ص143.

بهدف تعديل وظيفة المسرح وتأثيره على المتفرجين هو الألماني اروين بيسكاتور E.Piscator (1893- 1966) الذي أدخل على مسرحه السياسي عناصر ملحمية على مستوى النص (...) استمد بريشت هذا المفهوم من بيسكاتور عندما عملا معاً في إعداد مسرحية" الجندي الشجاع شفايك" (1927) عن رواية التشيكي هاتشيك Hasek. وقد صاغه بريشت بشكل نظرية متكاملة على مراحل هي مراحل مسيرته المسرحية"[1]

من خلال ما سبق، يتضح أن المسرح الملحمي هو المسرح الذي يُنسب –غالباً– إلى الكاتب المسرحي الألماني "أوجين برتولد فردريك بريخت" (Eugen Berthold Friedrich Brecht) (1898–1956)*، والذي يعارض به المسرح الدرامي (الأرسطي)، معتمداً فيه على السرد باعتباره عنصراً أساسياً في طرح ومعالجة القضايا الاجتماعية ومحاولة حلها في ظل الإيديولوجيا القائمة، متوجها في ذلك إلى عقل المتفرج لا عاطفته. إنه المسرح الذي يسلط الضوء على تصوير الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي للفرد، وعلى العلاقات الإنسانية المتناقضة. وبهذا يكون المسرح الملحمي البريختي مسرحاً سياسياً، بل هو وسيلة من وسائل التوعية السياسية، التي تعكس قضايا الفرد والمجتمع وصراعهما مع القهر والاستغلال. وبمعنى آخر إنه نوع من المسرح التحريضي*، الذي يهدف إلى توعية المتلقي وتنبيهه إلى التناقضات التي تدور من حوله، ويدعوه إلى محاولة الثورة على واقعه، وذلك بهدف تغييره إلى الأفضل.

لقد نشأ بريخت في كنف عائلة بورجوازية، ومع ذلك حمل هموم مجتمعه وبيئته، فتخلى عن طبقته البورجوازية في سبيل الدفاع عن حقوق المظلومين من بني جلدته. وذلك حين رأى الحرب والجوع والبؤس تقهر غالبية مواطنيه، حيث إنّ وجوده في طبقة بورجوازية لم يشعره بالرضى، ليتحوّل بعدها للدفاع على الطبقة البروليتارية (العمالية) عن طريق المسرح، ويتجلى ذلك في قوله:" تركت الطبقة البرجوازية، التي لم أشعر بأي رضى عنها، وتحولت إلى

[1] - ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص456.

* ولد بريخت في " أوغسبورغ" في العاشر من شباط 1898، التحق بكلية الطب، لكن سرعان ما وجهته ميوله إلى الأدب والمسرح. يعد بريخت شاعرا وكاتباً مسرحياً، ومخرجاً، وموسيقياً.في 1926 درس الفلسفة الهيجلية الماركسية، وتعامل مع المخرج بسكاتور، استمر نشاطه إلى غاية 1933 وهو التاريخ الذي منع فيه من عرض مسرحيتيه " الاجراء" و" جان دارك" من قبل النازيين، ما اضطره إلى مغادرة المانيا، متنقلا بين اوروبا وأمريكا، حيث لم يتوقف نشاطه المسرحي على الرغم من ملاحقة النازيين له، وتجريده من الجنسية الالمانية سنة 1935، إلى جانب اعتقاله من قبل السلطات الأمريكية .عاد بريخت الى المانيا وتحديدا سنة 1948، وفي 1949 أنشأ مع زوجته الممثلة هلينا فايغل مسرح " البرلينر انسامبل" (Berliner ensemble)، وطبع اعماله الكاملة. توفي في 14 آب 1956 اثر نوبة قلبية، بينما كان يشرف على تجارب" حياة غاليليه" تاركا وراءه مجموعة من الأعمال الإنسانية التي لايزال أثرها إلى يومنا هذا. ينظر: جاك دي سوشيه: برتولت بريشت،ت: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دمشق، دط،1992، ص109 وما بعدها.

* المسرح التحريضي أو مسرح الإثارة والدعاية (Agit-prop): هو المسرح الذي يدعو إلى التمرد والثورة الإجتماعية بهدف تغيير الواقع، وقد ظهر هذا النوع من المسرح في أوروبا وأمريكا في أوائل الثلاثينيات من القرن الماضي. ينظر: أحمد العشري: مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، دط، 1989،ص33.

البروليتاريا."[1]، ذلك لأنه كان يدرك أثر المسرح في بيئته، فهو أداة قوية للتأثير في المتلقي، ونقصد هنا بالمتلقي الجماهير الغربية؛ إذ يعد المسرح من الفنون التي تحظى بمكانة هامة في المجتمعات الغربية منذ القدم. وهو ما حاول بريخت العمل عليه من خلال نظريته في المسرح، وكذا أعماله الإبداعية.

ثار بريخت على الطبقة البرجوازية، فإنسانيته كفنان أشعرته بضرورة الالتزام بطرح قضايا الطبقة المسحوقة من مجتمعه، ويكون ذلك بتصوير معاناتها وتوعيتها بضرورة التغيير. لقد كان المسرح في ذلك الوقت متركزا في أيدي الطبقة البرجوازية المسيطرة والتي لم يكن لها هدف من المسرح سوى التسلية، ووضعه في خدمتها. حيث كانت تستغل المسرح للحفاظ على سيطرتها مستخدمة جميع الوسائل لسد أبواب المسرح آنذاك في وجه الطبقة العاملة. أدرك بريخت حينها بأن المسرح أصبح سلعة ترفيهية تخدم الطبقة البرجوازية ولإسقاط السلطة إتجه بريخت نحو المسرح التعليمي والذي وجد صعوبة في نشره في البداية بسبب منع البرجوازية له.

[1] - بيرتولد بريخت: الفنون والثورة، ت: ابراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، لبنان، ط1،1975، ص 36.

أ- مصطلح المسرح الملحمي

أطلق بريخت مصطلح "المسرح الملحمي" (Epic Theatre) على نظريته في المسرح، رغم أن هناك من يعارض التسمية لوجود اختلاف وتعارض بين النوعين، أي بين المسرح الملحمي، والملحمة كنوع من التعبير الأدبي، ومن بين هؤلاء "محمد عناني" الذي ينفي التشابه بين النوعين، إذ إن الملحمة" قصة شعرية أو قصيدة قصصية تعالج ما اصطلح على تسميته بالموضوع البطولي، أي منجزات الأبطال الذين يمثلون أمة من الأمم..."[1]. وهو ما يتناقض مع المسرح الملحمي، الذي لا يهتم بالفرد ومنجزاته، بقدر ما يهتم بالفرد في علاقته بالمجتمع، وهو الأمر الذي جعل عناني يلغي التشابه بينهما.

لكن لا يمكن إنكار التشابه الذي يجمعهما، والمتمثل في اعتماد كل منهما على عنصر القص (الحكاية) بواسطة الراوي، الذي يسرد أحداث المسرحية بدل تجسيدها- وهو ما سنتطرق إليه لاحقا- فالملحمة" قصيدة قصصية طويلة"[2] وكذلك" ينهج المسرح الملحمي إلى الحكاية."[3] فقد أعطى بريخت أهمية للسرد، أي سرد الحكاية على المسرح، وبذلك أصبح مسرحه موسوما بطابع الملحمية الروائية، لذلك نجد رياض عصمت يفضل إطلاق تسمية " المسرح السردي" بدلا من المسرح الملحمي، ويظهر ذلك في قوله: " إن التسمية الأدق لهذا النمط المسرحي هي" المسرح السردي الملحمي" (das epish theatre)"[4]. مما يعني أن المسرح الملحمي هو المسرح الذي يزاوج بين الدراما والملحمة. إلى جانب أن كل منهما يعتمد على التاريخ، فالمسرح الملحمي يلجأ إلى الماضي وكذلك الملحمة.

أطلق بريخت عدة مصطلحات على مسرحه كبديل لمصطلح "المسرح الملحمي"، لأنه - حسب رأيه- مصطلح شكلي لا يعكس ما يطمح إليه من خلال نظريته في المسرح التي تهدف إلى التغيير، يقول:" ... إذا ما أكدنا أن الجمهور، الذي يعتبر القاص المرادف، يجب أن يقف إلى جانب وجهة نظر ذلك الجزء من المجتمع، الجزء المبدع والمتلهف والمندفع لأجل التغييرات النبيلة، إذا ما فعلنا ذلك فإننا نصل إلى استنتاج أنه يتعين على المسرح الجديد أن يرفض اصطلاح "المسرح الملحمي". وإذا ما عمق الجانب القصصي، هذا الجانب الذي نصادفه في المسرح عموما... فإن اصطلاح" المسرح الملحمي" يبدو عاما إلى حد بعيد وغير

[1] - محمد عناني: المسرح والشعر، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، دط، دت،61.
[2] - مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص383.
[3] - كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ص641
[4] - رياض عصمت: شيطان المسرح، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1987، ص510.

دقيق بدرجة يكاد يكون معها شكليا."[1] لذا حاول بريخت طرح عدة مصطلحات كبديل عن مصطلح "المسرح الملحمي" فقد" استعمل بريخت مصطلح (المسرح الملحمي) لأول مرة عام 1926. وسماه أيضاً (المسرح العلمي) و(المسرح الجدلي)، و(المسرح غير الميتافيزيقي)، و(المسرح غير الارسطي)، و(مسرح الاحتجاج)...إلخ" [2]

كما أطلق على مسرحه مصطلح الفن الدرامي اللارسطوطاليسي، ليخالف به المسرح الأرسطوطاليسي، ويظهر ذلك في قوله: " يحتاج اصطلاح" الفن الدرامي اللارسطوطاليسي" إلى توضيح. فالفن الارسطوطاليسي، وقد ميز عنه الفن الدرامي المتعارض معه بأن أطلق عليه اسم الفن الدرامي اللارسطوطاليسي."[3] وتشير "ماري إلياس"، "وحنان قصاب" إلى أن مصطلح المسرح الأرسطالي (Aristotelian theatre) تعبير استخدمه بريخت ليدل به على شكل كتابة تلتزم بالهدف الأساسي للمسرح الذي حدده أرسطو، وهو التوصل إلى التطهير عبر الايهام. لكنه فيما بعد صار يعني في اللغة النقدية العالمية المسرح الايهامي والمسرح الدرامي بشكل عام، مقابل ما هو غير درامي بما في ذلك المسرح الملحمي.[4]

لكن بريخت سرعان ما تراجع عن جميع المصطلحات البديلة، ليستقر في الأخير على مصطلح المسرح الملحمي، وهو المصطلح الشائع لنظريته في المسرح، وهو يعترف بذلك: " لهذا يجب اعتبار اصطلاح" المسرح الملحمي" غير كاف رغم أننا لا نستطيع اقتراح اصطلاح آخر غيره."[5]، ويُرجع عدنان رشيد ذلك، أي إصرار بريخت على استعمال مصطلح المسرح الملحمي، إلى كون المسرح الملحمي مسرح يصور معاناة الإنسان وكفاحه عبر التاريخ، ويظهر ذلك في قوله: " وكان برشت يريد تسمية مسرحه بالمسرح الديالكتيكي، ولكنه اختار المسرح الملحمي لأن هذا المسرح يصور لنا معاناة الإنسان وكفاحه الطويل عبر التاريخ من خلال حياته اليومية."[6] أي أن مصطلح " المسرح الملحمي" هو المصطلح الأنسب للتعبير عن أهداف أهداف هذا المسرح، وذلك حينما يصور معاناة الناس وصراعهم ضد الظلم والقهر عبر التاريخ.

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، منشورات وزارة الاعلام، العراق، دط، 1973، ص 422.
[2] - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس(بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي)، دار علاء الدين للنشر، سورية، دمشق، ط2، 2008، ص125.
[3] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص123.
[4] - ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص22.
[5] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص340.
[6] - عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1988،ص236.

ب- نظرية المسرح الملحمي البريختي

لقد ظل أثر النظرية الأرسطية وقواعدها، إلى أن جاءت نظرية المسرح الملحمي البريختي*، كنظرية متكاملة، قلبت مفاهيم التأليف المسرحي والتمثيل والإخراج، بل وطريقة التلقي أيضاً، فأحدثت بذلك ثورة في المسرح. إنها النظرية التي ارتبطت باسم الكاتب الألماني برتولد بريخت، وهو ما يؤكده لإهرينغ هربرت(Herbert Ihering) حينما سأله عن نظريته الملحمية، وذلك في مناقشة بواسطة راديو كولون، جمعته بالكاتب المسرحي (هاردت ارنست)، والناقد المسرحي (ايهيرينغ هربرت) "ايهيرينغ: حقا، يا بريخت، لقد طورت نظرية محددة تماما، انها نظريتك المتعلقة بالدراما الملحمية. بريخت: نعم، انها نظرية الدراما الملحمية التي تعود لنا في كل الأحوال. لقد حاولنا بالاضافة إلى ذلك كتابة عدد من المسرحيات الملحمية."[1]

جاءت نظرية المسرح الملحمي لتعارض نظرية أرسطو الدرامية، وبذلك أحدثت ثورة حقيقية في المسرح، فقد أرسى بريخت مفهوم المسرح الملحمي نظرياً، وطبقه إبداعياً، محدثا بذلك ثورة في مجال المسرح، من خلال أعماله المسرحية، وتنظيره للمسرح، والجدير بالذكر، أن أعمال بريخت الإبداعية* قد سبقت نظريته في المسرح، حيث لم يبدأ بريخت بالتنظير، بل بدأ بالإبداع، وهو أمر طبيعي، إذ إن التنظير غالبا ما يأتي بعد التراكم الإبداعي، كما حدث مع أرسطو من قبله، فقد كانت أعمال سوفوكليس، ويوريبيدس..وغيرها، مجالا خصبا لنظريته، حيث مكنته هذه الأعمال الإبداعية من استلهام أفكاره النظرية.

---

* بريختي Brechtian صفة مشتقة من اسم المؤلف المسرحي الألماني برتولد بريخت. باتريس بافي: معجم المسرح، ت: ميشال ف، خطار، ص100

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص41.

* آثار بريخت متنوعة وغزيرة، تتراوح بين الشعر والرواية والمسرحية والمقالة النقدية والسيرة الذاتية. فقد ترك ما يقرب من أربع وثلاثين مسرحية موضوعة أو مقتبسة، جمعت في اثنتي عشر جزءاً، كما ترك عشرة دواوين شعرية، ودراسات عن المسرح بلغت سبعة مجلدات، ومقالات نقدية وقصصا وروايات جمعت هي الأخرى في سبعة مجلدات. وقد اورد الرشيد بوشعير جميع أعماله ومسرحياته بالترتيب. ينظر: الرشيد بوشعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، (اطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه) ، جامعة دمشق، 1983، ص 26،25،24.إلى جانب بيبلوغرافيا بريشت التي وضعها مصطفى عبود في مجلة الحياة المسرحية. ينظر: مصطفى عبود: بيبلوغرافيا بريشت بالعربية، مجلة الحياة المسرحية، العدد46، 1999، ص86 وما بعدها. وسنكتفي بذكر مسرحيات بريخت الملحمية – وهي ما تهمنا- فمن بين مسرحياته الملحمية ما يلي: رجل برجل (Mann ist Mann)، حياة جاليلو(Leben Des Galilei)، الانسان الطيب من سشوان"(Dergute Mensh Von Sezuan)، الأم شجاعة "(Mutter Courage)" ، "السيد بونتيلا وخادمه ماتي" (Herr Puntila Sein Kencht Matu) ، دائرة الطباشير القوقازية" (Kaukasische Kreidekreis) أوبرا بثلاثة قروش (Dreigroschenoper) إلى جانب اعادته لتقديم بعض الأعمال الكلاسيكية بعد أن أخضعها لمنهجه وأسلوبه الملحمي في المسرح وحجته في ذلك أن الأعمال العظيمة ملك للبشرية جمعاء. ينظر: برتولد بريخت، الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000، ص 18.

ضمن بريخت جلّ أفكاره النظرية عن المسرح الملحمي في كتابه المشهور "الأرجانون الصغير"* (Kleines Organon Fur Das Theater)، وهو الكتاب الذي كان بمثابة دستورا لنظريته، لأنه يساعد الباحث المهتم في فهم الأصول الدرامية لمسرحه، فهو خلاصة نظرية وفكرية عن منهج بريخت في المسرح، اجتهد فيه ليقدم لنا نظريته المتكاملة في المسرح، وهو ما يؤكده فرديريك اوين في قوله: " قليلون هم الكتاب الذين كرّسوا هذا المقدار من الجهد ومن الوقت ومن التفكير، في سبيل وضع نظرية لفنهم... وبريخت هو الكاتب المعاصر الوحيد الذي وضع " أورغانون" للمسرح، جديرا أن يصنف إلى جانب أورغانوني أرسطو وهيغل."[1] إن وضع نظرية في أي علم من العلوم أو فن من الفنون ليس بالأمر الهين، وهو ما يميز بريخت عن سابقيه. ويجعل النظرية الملحمية تُنسب إليه بالتحديد، وهو الموضوع الذي سنتطرق إليه في عنصر لاحق (المصادر الفكرية للمسرح الملحمي).

طرحت نظرية المسرح الملحمي عدة قضايا، نلخصها في الآتي:

1- التركيز على الجمهور

لطالما لعب الجمهور بالنسبة للفنان دوراً أساسياً، فكل عمل إبداعي في أساسه يتوجه بالضرورة إلى المتلقي. وبريخت ممن" يعتبر المسرح ماهية متكاملة، لا يمكن أن يكون الجمهور أقل عناصره، وكان يرى أن من الضروري عدم الاكتفاء بتطوير فن المؤلف أو الممثل، بل الوصول إلى تطوير فن المتفرج."[2]، أما عن العلاقة التي ينبغي أن تجمع الكاتب المسرحي بالجمهور، فهو يرى أنها أكثر تعقيدا بكثير من تلك التي يرتبط بها البائع بزبائنه لذلك نجده ينظر إلى الجمهور الرياضي، على أنه أرقى وأذكى جمهور في العالم، على عكس الجمهور المسرحي، ويتجلى ذلك في قوله:" إن فساد جمهورنا المسرحي ناجم عن جهل كل من المسرح والجمهور لما يجب أن يجري هنا على خشبة المسرح. أما في قصور الرياضة فالأمر مختلف، ذلك أن الناس، وهم يبتاعون تذاكرهم، يعرفون بالضبط حقيقة ما سيُعرض عليهم..."[3]، ونتساءل في هذا المقام، ما نوع الجمهور الذي يطمح إليه مسرح بريخت الملحمي؟ بمعنى أدق لمن يتوجه المسرح الملحمي؟

* يلخص الكتاب نظرية بريخت في المسرح، فقد نشره بريخت عام 1948 وترجمه إلى الإنجليزية جون ويليت، وحققه ونشره الناقد المسرحي الأمريكي المعروف إريك بنتلي. ينظر:برتولد بريخت: الأرجانون الصغير،ت:فاروق عبد الوهاب ص4 .وفي سنة 1949 قام بنشره في مجلة "المضمون والشكل "(Sin und form). ينظر: برنارد دورت: قراءة بريشت، ت: جورج الصائغ، ماري لور سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1997، ص28.

[1] - فرديريك اوين: برتولت بريخت، ت: ابراهيم العريس، ص144.

[2] - المرجع نفسه: ص145

[3] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص11.

ركزت نظرية المسرح الملحمي على أهمية الجمهور في العرض المسرحي، وعلى تغيير موقف المشاهد ازاء ما يُعرض عليه، فبريخت يرى أنه:" يجب إعادة النظر بالمسرح بصورة شاملة– ليس فقط على نطاق النصوص، أو الممثلين فقط أو حتى على نطاق مجمل خصائص الإخراج، إن إعادة البناء هذه يجب أن تستدرج المشاهد كما يجب أن تغير موقفه."[1]، بمعنى أن بريخت أعطى أهمية كبيرة للمشاهد، الذي يعتبره مشاركا فعالا في العرض المسرحي، لا يمكن إغفاله:" إنه لم يعد بعد الان مستهلكا، إنه نفسه يجب أن يكون منتجا، فالعرض بدونه، على اعتباره مشاركا فعالا لا يشكل إلا نصف عرض..."[2].

إن الجمهور الذي يطمح إليه مسرح بريخت الملحمي، هو الجمهور الواعي، الذي لا ينتظر من المسرح أن يقدم له المتعة فحسب. بل يعلمه وينبهه. ويظهر ذلك في قوله: " غير أن أكبر الآمال التي تعقدها مسارح اليوم إنما تتمثل في هؤلاء الناس الذين يغادرون المسرح، على إثر انتهاء العروض، من الأبواب الأمامية والخلفية على حد سواء: إنهم يغادرون المسرح ساخطين."[3] ذلك لأن بريخت يراهن على مدى امكانية تأثير المسرح على وعي الجمهور بدل عواطفه، ومن ثم تمكينهم من مناقشة الأحداث وتحليلها.

أما الفئة التي يتوجه إليها المسرح الملحمي، فهي الفئة المقهورة من الأفراد، والتي تعيش عيشة صعبة، أي الطبقة التي تتعرض إلى الاستغلال والقهر، وهو بذلك يهدف إلى مسرح يستهدف الطبقات الفقيرة المقهورة والمهمشة، للثورة على واقعها والبحث عن حريتها، والمتمثلة في طبقة العمال، يقول: " ظلت المسارح دائماً وفي كل مكان مركزاً للترفيه عن الطبقة التي قصرت الروح العلمية على ميدان الطبيعة دون أن تجرؤ على إطلاقها في ميدان العلاقات البشرية، أما القطاع البروليتاري الضئيل من الجمهور الذي دفعه المثقفون المرتدون إلى الانزواء في زوايا الإهمال فقد ظل محتاجا إلى نوع الترفيه القديم كمتنفس له من طريقة الحياة المفروضة عليه مقدما."[4]

يدعو بريخت إلى مسرح يستهدف ويخاطب هذه الفئة بالذات من المجتمع، أي الطبقة المقهورة، التي أُجبرت على الانعزال عن الواقع. فالمسرح ينبغي أن يخاطب عقول هؤلاء لا مشاعرهم، وذلك بأن يُصور لهم الواقع بتناقضاته المختلفة، أي أن يعرض لهم مشاكلهم

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص95.
[2] - المصدر نفسه: ص96.
[3] - بالمصدر نفسه: ص15.
[4] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب، ص41.

وهمومهم، ومن يتسبب فيها، حتى يقوموا بالثورة عليه وتغييره إلى الأفضل، يقول: " ونحن نقصد بتمثيلاتنا للحياة الإنسانية الاجتماعية، أن نخاطب سكان الأنهار، وزراع الفاكهة، وبناة المركبات، وأولئك الذين يقلبون المجتمعات. ونحن ندعو كل هؤلاء إلى مسارحنا ونرجوهم ألا ينسوا أعمالهم البهيجة بينما نقوم نحن بتسليم العالم إلى عقولهم وقلوبهم حتى يغيروه حسبما يرون."[1]

يؤكد بريخت، بل ويصر في نظريته على وجوب أن يتوجه فنان المسرح الملحمي إلى الطبقة المقهورة، التي تعمل كثيراً، وتعيش عيشة صعبة، يقول: " وطالما بذل الفنان كل ما لديه من جهود ليناضل إلى جانب المضطهدين وطالما كان يسعى إلى وعي مصالحهم والدفاع عنها والإبداع من أجلهم، فإن الوحدة المفروضة عليه غير قادرة على الحجر عليه في البرج العاجي، غير أن البرج العاجي في هذا اليوم أحسن من فيلا في هوليود."[2]

يتحدث بريخت عن مسرح يستهدف الطبقة الكادحة التي تجري وراء لقمة العيش، فكيف لهذه الطبقة أن ترتاد دور المسرح، أي كيف لها أن توفر ثمن التذاكر في ظل ظروفها المزرية! بل وهل سيكون لديها وقت لحضور العروض المسرحية في ظل كدها من أجل توفير الغذاء ومتطلبات الحياة ؟

2- الثورة على المسرح الأرسطي الإيهامي

يرفض بريخت نظرية أرسطو في الدراما، و نقصد بها تلك القواعد الدرامية التي وضعها أرسطو في كتابه "فن الشعر"*، والتي ظلت تمارس طغيانها على المسرح لفترة طويلة. يرى بريخت أن هذه القواعد تصلح لعصرها ولا تصلح لعصرنا الذي شهد تغيرات اجتماعية وسياسية وعلمية. لقد كانت الدراما الأرسطية تصور صراع الإنسان مع القدر، وهو الصراع الذي لا يمكن تغييره، بمعنى" إن المسرح الدرامي لا زال يعرض لنا قوانين الأخلاق الأبدية التي تربط الإنسان بالآلهة وإن الفكر العلمي الحديث يعلمنا بأن الظروف الاجتماعية التي يحكم فيها شخص ويصبح الآخر محكوماً ومستغلاً (بفتح العين) ليس هو من صنع الأقدار ويتعذر

[1] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب، ص34.

[2] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص 251.

* يعد كتاب " فن الشعر" دستوراً للأدب والفن المسرحي، وينسب إلى ذلك القسم من الكتب الأرسطية – التي ألفها أرسطو طاليس- المسمى باسم " المؤلفات المستورة"، أي تلك التي لم تنشر. إن أول نشرة للنص اليوناني للكتاب، هي تلك التي ظهرت عند الناشر ألدى في البندقية سنة 1508، فكانت هذه النشرة الأساس الأول لما تلاها من نشرات. أما الترجمة العربية القديمة للكتاب، فتقوم على أساس ترجمة سريانية، تعتمد هي الأخرى على مخطوط يوناني. قام بها أبو بشر متى بن يونس القنائى، إلى جانب تلك الشروح التي قام بها كل من الفارابي، وابن سينا، وابن رشد. ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر ت: عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، دط،، ص28،33،37،38.
ومن بين الترجمات العربية الحديثة للكتاب، ترجمة عبد الرحمن بدوي عن اليونانية، وترجمة شكري محمد عياد، وترجمة حمادة ابراهيم.

تغييره، بل من الممكن تغييره لأنه صدر عن فعل الإنسان ويمكن للإنسان أن يغيره مثل القوانين التي يشرعها الإنسان لخدمة مصالحه ..."[1]، إن المسرح –حسب بريخت–" لم يعد يهدف إلى إسكار المشاهد ولم يعد يقدم له الأوهام، إنه لم يعد يجبره على نسيان عالمه الخاص وعلى الاذعان لقدره."[2] أي أن الظروف الصعبة التي يعيشها الإنسان ليست من صُنع القدر، بل هي من صنع البشر، كالظلم والقهر، والحروب...إلخ.

انتقد بريخت المسرح الدرامي الأرسطي، لأنه مسرح إيهامي*، بمعنى أنه يحاول السيطرة على شعور المتفرج، محاولاً إقناعه بأن ما يراه حقيقي وهو ما يؤدي به إلى الاندماج في الشخصيات والأحداث. وهو بذلك لا يُقدم لجمهوره سوى الترفيه، وبالتالي يحصر تفكيره فيما يشاهده فقط. فهو – كما يرى بريخت– مسرح يعمل على تخدير المشاهدين، وإبعادهم عن واقعهم، فيجعل منهم " جمع من الجبناء السذج المنومين."[3] لذلك كان من الضروري البحث عن مسرح بديل، يعمل على انتزاع المتفرج من غيبوبته، التي تحدثها الأعمال المسرحية من هذا النوع، أي البحث عن مسرح قادر على إيقاظ عقل المتفرج، حتى يتمكن من تحليل ومناقشة ما يُعرض عليه من قضايا.

رفض بريخت المسرح البرجوازي*(Bourgeois theatre) الذي شاع في وقته، لأنه أدرك " أن جهاز المسرح البورجوازي مكرس لخدمة حاجات هذه الطبقة، وأن إسقاط السلطة البرجوازية يحتاج إلى وعي سياسي واجتماعي وإلى فعل ثوري، والمسرح مؤهل لنشر مثل هذا الوعي لدى الجمهور...وعلى هذا الأساس نشأت لدى "بريخت" رغبة في تحرير المسرح من قيود البورجوازية، وجعله أداة فعالة في نشر الوعي والتحريض على الفعل الثوري. "[4]

انتقد بريخت المسرح البرجوازي ومخرجيه، لأنه مسرح إيهامي تخديري، يؤدي إلى تعاطف المشاهد مع الشخصية، ونسيان واقعه، فالمسارح البرجوازية تهدف إلى جعل المسرح في خدمة

---

[1] - عدنان رشيد: مسرح بريشت، ص234.

[2] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص153.

* الوهم (Illusion)كما جاء في ترجمة معجم بافي في المسرح، يحصل عندما نعتقد أن الشيء حقيقي وصحيح فيما هو مجرد خيال.ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، ص278،279. لكن ماري إلياس وحنان قصاب تفضلان استخدام مصطلح الإيهام على مصطلح الوهم، لأن هذا الأخير يدل على النتيجة في حين أن كلمة إيهام تعطي فكرة المسار أو العملية، لأن الإيهام في الفن والمسرح هو تأثير فني يستند على الإيحاء بالحقيقي من خلال محاكاة الواقع. ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 92. وينظر اليه ابراهيم حمادة على أنه عملية السيطرة على شعور المتفرج، عن طريق المجاهدة في إقناعه أثناء وجوده في المسرح-أو أثناء قراءته لنص درامي- بأن ما يراه فوق خشبة التمثيل هو حقيقي، وواقعي، وصادق إلى درجة تدفعه إلى الاندماج في الأحداث والشخصيات. ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص58.

[3] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب، ص40.

* المسرح البورجوازي هو مسرح سلبي يتوجه عبر موضوعاته المطروحة إلى جمهور برجوازي (صغير)، جاء يستهلك وبمصاريف باهظة إيديولوجية صارت مألوفة، أي المسرح الذي يسعى إلى تقديم موضوعات تخدم أفكار وسياسة هذه الفئة ولعب بريخت من خلال تنظيره دوراً في تثبيت الوجه السلبي للمسرح البرجوازي، الأمر الذي لا يمنع هذا الأخير من مواصلة ازدهاره مع روح الجمهور العريض . ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، ص542،543.

[4] - جازية فرقاني: تجليات التغريب في المسرح العربي، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012،ص61.

مصالحها، يقول:" يسعى مخرجو المسرح البرجوازي دائما إلى إخفاء التناقضات وإلى إشاعة الوهم بوجود الانسجام وإلى إظهار الأشياء بمظهر مثالي. العلاقات البشرية تصور على أنها الاحتمال الممكن الوحيد، والشخصيات على اعتبارها كائنات فردية بالمعنى الحرفي للكلمة..."[1]

يرى بريخت أن المتعة التي تقدمها هذه المسارح، تُقدم من أجل الشهرة والمال، ولا تهدف إلى غير ذلك، وبالتالي فإنها تجعل روادها جمعاً من السذج المنومين، وهو ما يؤكده في قوله: " وعلى أية حال يجب أن نلتمس العذر لرجال المسرح هؤلاء، فإن المتعة التي يبيعونها من أجل المال والشهرة(...) هذا هو نوع المسرح الذي نصادفه في عملياتنا والذي نجح، كلية حتى الآن في أن يحول أصدقاءنا المتفائلين الذين أسميناهم أبناء العصر العلمي، يحولهم إلى جمع من الجبناء السذج المنومين."[2] أي أن المسرح الملحمي يرفض بشدة الأعمال التخديرية التي تهدف إلى الكسب والشهرة، ويدعو إلى مسرح توعوي يستهدف عقل المشاهد لا عواطفه.

3- منع اندماج المشاهد والممثل

انتقد بريخت في نظريته الملحمية مسألة الاندماج في الشخصية، وذلك حين تكلم عن تحديد أرسطو لهدف "المأساة" في كتابه " فن الشعر"، يقول: "وفي رأينا أن تحديد أرسطو لهدف المأساة يدور حول الصالح الاجتماعي الأكبر، ويتمثل على وجه التحديد بالـ" كاثرسيس"، أي تطهير المشاهد من عاطفتي الخوف والشفقة عن طريق محاكاة الأفعال التي تثير الخوف والشفقة. والتطهير يتم بفضل الفعل النفسي المتميز والمتمثل باندماج المشاهد مع مصير ومعاناة الشخصيات المجسدة على خشبة المسرح من قبل الممثلين."[3]، غير أن المسرح الملحمي يرفض الاندماج، وهو ما يؤكده بريخت في قوله:" لقد تعين تحرير المشاهد من التنويم المغناطيسي، كما تعين حرمان الممثل من الوقت الكافي لتقمص الشخصية التي يمثلها."[4]

لقد ركز بريخت في نظريته على ضرورة عدم اندماج كل من المشاهد والممثل في عدة مواضع، نحاول أن نلخصها كالتالي:

*** منع اندماج المشاهد**

لكي لا يغيب التفكير النقدي عند المشاهد، يطالب بريخت بعدم السماح باندماج المشاهد، حيث يرفض كذلك تعاطف المشاهد مع الممثل، بل يسعى إلى جعله متيقظاً طوال العرض،

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص 330.
[2] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب، ص39، 40.
[3] - برتولد بريخت: نظرية المسرح االملحمي، ت: جميل ناصيف، ص 123
[4] - المصدر نفسه: ص209.

يقول: "واعتبارا من الأن لا يحق للمشاهد أن يستسلم، عن طريق الاندماج البسيط في العالم النفسي لشخصيات المسرحية، لمعاناتها الداخلية العاطفية بلا أدنى موقف انتقادي."[1]، بمعنى أن بريخت يحاول أن يجعل مشاهد مسرحه متيقظاً، لكي يستطيع أن يُكوّن موقفاً انتقادياً مما يُعرض عليه.

*** الممثل**

أما بالنسبة للممثل فبريخت يرفض تماماً أن يندمج الممثل في الدور الذي يؤديه، ويظهر ذلك في قوله: "لا يسمح للممثل وهو على المسرح بأن يتقمص بصورة كاملة الشخصية التي يمثلها."[2]

وكي يحدث ذلك يرى بريخت أنه لابد أن يتبع مجموعة من التعليمات:

– أن يكون تمثيله ضعيفاً

يصف بريخت الحالة التخديرية التي تُحدثها المسارح التقليدية، والتي تجعل النظارة في حالة غيبوبة، خاصة إذا كان التمثيل جيداً، فكلما كان أداء الممثل جيداً كلما ازدادت غيبوبتهم، لذلك نجده يطالب الممثل بتقديم أداء ضعيف، يقول: "ولا يمكن أن نقبل المسرح الذي نراه الآن كما هو... فلندخل إحدى هذه الدور لنلاحظ الأثر الذي تتركه على النظارة. حين ننظر حولنا نجد أجساماً لا حراك بها، متصلبة في أوضاع غريبة..وهم ينظرون إلى خشبة المسرح كما لو كانوا في غيبوبة (...) حيث يبدو أنهم استسلموا لمشاعر غامضة لكنها عميقة، يزداد عمقها كلما ازداد الممثلين جودة، ولذلك ولأننا لا نوافق على هذا الموقف، نحب أن يسوء أداء الممثلين قدر الإمكان."[3] بمعنى أنه كلما ضعُف التمثيل قلّت نسبة اندماج المشاهد والممثل على حد سواء.

– ترك مسافة بينه وبين الشخصية التي يؤديها

يصر بريخت على عدم اندماج الممثل، لذلك يقترح أن لا يُركز الممثل على الدور الذي يؤديه، ليظل بعيداً عنه، يقول: " والممثلون هم أيضا لا يتفحصون أدوارهم بصورة كاملة– عليهم أن يحافظوا على وجود مسافة معينة بينهم وبين الشخصيات التي يمثلونها، وباضافة إلى ذلك عليهم أن يثيروا لذى المشاهد موقفا انتقاديا تجاه الشخصية."[4]

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح االملحمي، ت: جميل ناصيف، ص106، 107.
[2] - المصدر نفسه: ص165.
[3] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب، ص37، 38.
[4] - برتولد بريخت: نظرية المسرح االملحمي، ت: جميل ناصيف، ص106.

– عدم تجسيد وتقمص الشخصية

يشير بريخت إلى ضرورة امتناع الممثل عن الاندماج في الشخصية وتقمصها، ويعطي مثالا عن الممثل اوتون، في مسرحيته (حياة جاليلي)، الذي لم يتقمص شخصية غاليلو، يقول: " لا يتعين على الممثل وهو يصور المجنون أن يصبح مجنونا... لا يتعين على الممثل أن يسمح بإعادة تجسيد الشخصية المصورة ولا للحظة واحدة. إن تعقيبا من قبيل: "يمثل لير، إنه لير ذاته"، يمكن أن يكون مدمرا لممثلنا. إنه ملزم فقط بعرض الشخصية وليس" أن يعيش الشخصية" فقط...وطالما كان الممثل يظهر على خشبة المسرح في دور مزدوج– على اعتباره لاوتون وعلى اعتباره غاليلو (صحيح أن لاوتون وهو يخلق الشخصية لا يختفي في شخصية غاليلو التي يخلقها)، فإن هذا الأسلوب في الأداء يدعى بـ"الملحمي".[1]" أي أن بريخت يرفض عبارة "يمثل لير، إنه لير ذاته" التي توحي بالأداء الجيد للممثل.

– أن يبين للمشاهد أن ما يقدمه مجرد تمثيل

يُطالب بريخت الممثل بأن لا يخدع المشاهد ويوهمه بأن ما يراه حقيقة، بل يجب عليه أن يُظهر للجمهور أن ما يقدمه مدروس وسبقته تمرينات، يقول: " على الممثل ألا يخدع المشاهدين كما لو أن الموجود على خشبة المسرح ليس هو الممثل بل الشخصية المتخيلة، كما يتعين عليه كذلك ألا يخدع المشاهدين كما لو أن ما يجري على خشبة المسرح إنما يجري للمرة الأولى والأخيرة، عليه ألا يخدعه وكأن هذا الدور لم يكن مدروسا مقدما." [2] ويكون ذلك بأن يتحدث الممثل عن بطله، حيث "يجب أن يفحص تمثيل الممثل تماما عن" أن النهاية معروفة لديه منذ البداية وفي الوسط "ولهذا يتعين عليه" أن يبقى حرا وهادئا تماما". ومن خلال تصويره الحي يتحدث الممثل عن بطله. زد على ذلك أنه يعرف جيدا ماذا يتعين عليه فعله أحسن بكثير من ذلك الشخص الذي يلعبه."[3]، وقد يكون ذلك عبر تقدم الممثل للجمهور ليخبرهم أن ما يُعرض عليهم مجرد تمثيل، وهو ما يُعرف بـ (فضح اللعبة المسرحية).

4– رفض الوظيفة التطهيرية للمسرح

يعرف أرسطو المأساة بقوله: " فالمأساة إذن هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح االملحمي، ت: جميل ناصيف، ص300.
[2] - المصدر نفسه: ص301.
[3] - المصدر نفسه: ص302.

الانفعالات"[1]. إن وظيفة التراجيديا عند أرسطو تتمثل في "التطهير"، وما ينتج عنها من انفعالي (الخوف والشفقة)، بمعنى تطهير المتلقي من عاطفتي الشفقة والخوف.

ركز بريخت في تعريف أرسطو للترجيديا على جزئية وظيفة المسرح، رافضاً الوظيفة التطهيرية والمرادفة للتسلية والشعور بالمتعة التي تحدثها الأعمال المسرحية التقليدية، والتي تخلق متعة سلبية تنتزع المشاهد عن واقعه، حيث يصفها بالمتعة التي تؤدي به إلى غيبوبة، ويتفق بيار آجيه توشار مع بريخت في وصفه لسلبية المسرح الأرسطي في قوله: " يجلس المتفرج مرتاحا في مقعده، ويختلط بجمهور يشعر باللذة إذ يظل بين أفراده، ويكف عن أن يكون فردا يتصارع مع مصير فردي، ويفتخر بكل ما يحيط به. معمار الصالة وخشبة المسرح، جمال الأقمشة، أناقة الجمهور، جمال الأضواء، جو الموسيقى، نص المسرحية وتمثيلها..."[2] بمعنى أن المسرح الأرسطي هو المسرح الذي يشعر فيه المشاهد بالرضا لأنه لا يعيش الحالة التي يعيشها البطل، ويبتعد فيه عن واقعه إلى واقع أفراد آخرين، وكما يصفه بريخت على أنه نوع من التخدير يؤدي بالمشاهد إلى غيبوبة، وهو ما أدى به إلى الثورة على مفهومي التطهير والايهام، اللذين يحدثهما المسرح التقليدي، والأعمال المسرحية البرجوازية ذات التقاليد الأرسطية، ويطرح بريخت بديلاً وهو المسرح ذو الوظيفة التغييرية، الذي ينتزع المتفرج من غيبوبته، ويوقظ عقله ويُمكنه من المناقشة والنقد. والبحث عن متعة تتناسب وظروف العصر، متعة تحقق له فائدة، وتجمع بين التعلم والتسلية.

يتضح مما سبق، أن الفن الدرامي الأرسطو طاليسي–حسب بريخت– هو كل فن درامي ينطبق عليه التعريف الأرسطو طاليسي للمأساة، حيث يؤكد بريخت على أن أرسطو لم يركز على مفهوم الوحدات الثلاث* في هذا التعريف بقدر ما ركز على الوظيفة التطهيرية التي تُحدثها المأساة، ويظهر ذلك في قوله:"يحتاج اصطلاح" الفن الدرامي اللارسطوطاليسي" إلى توضيح. فالفن الارسطوطاليسي، وقد ميز عنه الفن الدرامي المتعارض معه بأن أطلق عليه اسم الفن الدرامي اللارسطوطاليسي، اصطلاح يطلق على كل فن درامي ينطبق عليه التعريف الارسطوطاليسي للمأساة، هذا التعريف الذي يطالعنا به كتاب أرسطو الشهير"فن الشعر" إننا لا

[1] - أرسطو طاليس، فن الشعر ت: عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، دط، ص18.

[2] - بيير آجيه توشار: المسرح وقلق البشر، ت: سامية أحمد أسعد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دط، 1971، ص31.

* قانون الوحدات الثلاث les trois unités : هو القانون الأساسي في الدراماتورجيا الكلاسيكية الفرنسية الذي يتضمن وحدة الحدث، ووحدة الزمان، ووحدة المكان. بمعنى أن تتضمن المسرحية حدثا واحدا... وأن يتم الحدث المسرحي من بدايته إلى نهايته خلال أربعة وعشرين ساعة فقط.وألا يتغير مكان الحدث نفسه. وقد عرف قانون الوحدات الثلاث عل يد أرسطو. لكن في صورة مغايرة لتحديدات الدراماتورجيا الفرنسية الكلاسيكية، التي كانت أكثر وضوحا. فقد تحدث أرسطو عن وحدة الحدث في قطعية لا نجدها في حديثه- وبنفس درجات التحديد- عن وحدة الزمان. أما عن وحدة المكان فلم يذكر شيئا. (ينظر: كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الاوروبي، ص 510،511.)

نعتبر التأكيد على الوحدات الثلاث المفهوم الرئيس في هذا التعريف، كما أن أرسطو نفسه، كما اوضحت الأبحاث الحديثة، لم يؤكد عليها تأكيدا خاصا أبدا. "[1]

يرى بريخت أن الهدف الذي ترمي إليه المأساة ينعكس إيجاباً على الصالح الاجتماعي، وخاصة فيما يتعلق بمفهوم (التطهير)*، أي تطهير المشاهد من عاطفتي الخوف والشفقة. حيث أن المأساة تثير الرحمة والخوف وتؤدي إلى التطهير(Catharsis) من الانفعالات. إذ إنه وبعد حدوث خطأ البطل في سياق درامي، وبعد الكارثة يحدث التطهير والايهام، فيخرج الجمهور راضيا بما وقع. واذا كان أرسطو يركز على مفهوم التطهير كمحور لنظريته، فإن بريخت يرفض هذا المفهوم. فما هو السبب وراء ذلك؟

توضح نهاد صليحة في مقدمة كتاب "الأرجانون" السبب وراء رفض بريخت للوظيفة التطهيرية للمسرح في قولها: " وأدرك بريخت أيضاً، أن النهاية الفاجعة لهذا البطل، الذي يتوحد المتفرج عاطفياً معه، إنما تحمل في ثناياها تخذيراً ضد الثورة على واقع الأمور، وأن فكرة التطهير التي يجعلها أرسطو هدف التراجيديا، ويعني بها أن يشعر المتفرج بالشفقة على البطل الذي يقوده الخطأ إلى السقوط، وأن يشعر بالخوف من أن يتعرض يوماً لنفس المصير– فكرة التطهير هذه، إنما تعني في الحقيقة، تطهير المتفرج من نزعة الثورة على الأوضاع الاجتماعية، والأطر العقائدية، مهما ظالمة أو فاسدة."[2]

بمعنى أن بريخت رفض الوظيفة التطهيرية رفضاً قاطعاً، لأنها تؤدي إلى اندماج المشاهد، معتبراً أن المسرح الأرسطي ماهو إلا تنويم مغناطيسي يعمل على إذهاب عقل المشاهد وحصره داخل أحداث العمل المسرحي من دون أن يكون لعقله أي دور في مناقشة الأحداث وتحليلها، أما المسرح الملحمي فإنه يعتمد اعتمادا كليا على عقل المشاهد، من خلال توعيته بكل ما يحدث من حوله، وبالتالي يجعل المشاهد يناقش مشاكله ويسعى إلى تغييرها بهدف إيجاد الحياة الأفضل للناس.

ثار بريخت على هذه الوظيفة كذلك لأنها توفر اللذة والترفيه لبعض الفئات من الناس لا غير، يقول: "ومن ثم فإن الأقدمين منذ أرسطو طاليس، لم يطلبوا من المأساة شيئا أكثر ولا أقل

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف ص123.

* يرتبط مفهوم التطهير بأرسطو، في تحليليه لأثر العمل المسرحي، ويراد به تنقية نفوس القراء، وجمهور المسرح، في المأساة بواسطة التهويل فيما يصيب الأبطال. ولا يقف التطهير، عند حدود النوع المسرحي، بل يتعداه إلى أنواع أدبية اخرى.ينظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص143،144. ومصطلح التطهير يستعمل في أغلب لغات العالم بلفظه اليوناني(كاثرسيس) وهي من مفردات الطب وتعني التطهير والتفريغ على المستوى الجسدي والعاطفي، للتحول إلى مفهوم فلسفي وجمالي له علاقة بالتأثير الذي يحدثه العمل الأدبي أو الفني، وأرسطو هو اول من طرح المصطلح، وقد حدده كغاية للتراجيديا، فهي تحقق العلاج والمتعة للمتفرج. انتقد بريخت مفهوم التطهير، ودعا إلى إعادة النظر في وظيفة المسرح في المجتمع. ينظر: ماري إلياس: حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 130، 131، 132.

[2] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب (مقدمة)، ص10.

من الترفيه عن الناس... وكان الكاثارسيس (التطهير) الذي يتحدث عنه أرسطو طاليس – التطهير بواسطة الخوف والشفقة أو من الخوف والشفقة – تطهيراً يؤدى لا بطريقة سارة فحسب، ولكن تماماً لغرض السرور أو اللذة." [1] وهنا نتساءل عن البديل الذي اقترحه بريخت مكان التطهير؟.

لقد اقترح بريخت الوظيفة التعليمية التغييرية للمسرح بدل الوظيفة التطهيرية، أي أنه حاول إحلال التغيير مكان التطهير، فهل يمكن أن يصبح المسرح مكاناً للثورة والتغيير؟ يتساءل بريخت في قوله: "هل من الممكن أن نستعيض عن الخوف أمام القدر، مثلا، بالتعطش للمعرفة، وعن الشفقة بالاستعداد لتقديم مساعدة؟ أليس من الممكن أن نقيم، عبر هذا الطريق، اتصالا بين المشاهد والمسرح، ألا يمكن أن يشكل ذلك أساسا جديدا للتمتع بالفن؟"[2].

5- كسر الجدار الرابع والدعوة إلى مشاركة الجمهور

الجدار الرابع* (The Fourth Wall) هو" جدار وهمي يُفترض وجوده في مقدمة الخشبة، أي في الحد الفاصل بين الخشبة والصالة. والجدار الرابع هو مفهوم له علاقة بشكل التلقي الذي يقوم على الايهام..."[3]، بمعنى أنه جدار وهمي يفصل الخشبة عن الصالة. أزال بريخت هذا الجدار حينما قال: " لقد أُزيل الحاجز الذي يفصل بين المشاهد وخشبة المسرح." [4].

إن الهدف من إزالة الجدار الرابع هو مشاركة المشاهد في العرض المسرحي، فقد دعا بريخت إلى مشاركة المشاهد، ليتمكن من تحليل ومناقشة ما يُعرض عليه، يقول بريخت:" إن المشاهد الذي استدرج إلى العرض المسرحي يجب أن يكون مشاركا في المسرح."[5]. مؤكداً على أن تكون هذه المشاركه انتقادية ،" والموقف الانتقادي للمشاهد– موقف جمالي دون شك." [6]

أما عن علاقة الممثل بالجمهور، فإنه يرى أنها يجب أن تكون مباشرة، لا تستوجب مكاناً مخصصاً، يقول:" يجب أن تكون علاقة الممثل بالجمهور حرة ومباشرة تماما إنه يريد فقط أن

---

[1] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب ، ص24، 25.

[2] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص152،151.

* يعتبر المسرحي الفرنسي دونيز ديدرو D.Diderot (1713- 1784) أول من استخدم هذا التعبير في عرضه لسبل التوصل إلى تقديم الحقيقة الخشبة، وقد عنى به أن الكاتب والقائم على إعداد العرض والممثل يجب أن ينسوا وجود المتفرج، وأن يقدموا العمل كما لو أن الستارة لم ترفع بعد. ولأن الجدار الرابع يرتبط تماماً بالإيهام في حدوده القصوى، فقد انتقده المسرحي الألماني برتولد بريخت في نظريته حول المسرح الملحمي واعتبره أحد الملامح الرئيسية للمسرح الأرسطاطالي. ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص158. ويشير ابراهيم حمادة في معجمه إلى أنه مفهوم من مفاهيم المسرح الطبيعي، ويعني: وجوب افتراض حائط وهمي ممتد على طول خط الستارة الأمامية.ومن خلال هذا الحائط (المُتخيل)، يشاهد المتفرجون الأحداث الممثلة على المسرح، كما لو أنها نسخة أصيلة من الحياة...ومن ثمّ يتولد الاحساس الإيهامي بالواقع.أما بريشت، فبعتقد في مقاله" تقنية جديدة في التمثيل" بوجوب إزالة ما يسمى بالحائط الرابع، وتحطيم كل ما يوحي بالإيهام الواقعي حتى يكون المتفرج في حالة يقظة كاملة ويشارك بعقله في القضية المطروحة. ابرهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص93.

[3] - ماري إلياس: حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص158.

[4] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص133.

[5] - المصدر نفسه: ص 96.

[6] - المصدر نفسه: ص170.

يعلن عن شيء ما ويقدمه إليه (...) لا فرق في هذه الحالة أين يعلن ويقدم: في الشارع، في غرفة أو من على خشبة المسرح..."[1]، بمعنى أن بريخت لا يهمه مكان العرض، بقدر ما يهمه ما سيقدمه هذا العرض من فائدة للمشاهد.

6- رفض مسرح البطولة الفردية

ينتقد بريخت الدراما الفردية التي تعنى بمصائر الأفراد، فهو يرفض أن يكون مصير الفرد موضوعاً للمسرح، وقد أعطى مثالاً لذلك عن مسرح شكسبير الذي يهتم بمصير شخصية واحدة، يقول:" كل ذلك يرى بوضوح عند شكسبير، إنه يطور خلال أربعة فصول، كل العلاقات الإنسانية للفرد المتوحد العظيم- لير، عطيل مكبث- مع العائلة ومع الدولة ويدفع به إلى أرض خراب، إلى عزله كاملة، حيث يتعين عليه أن يظهر نفسه عظيماً في سقوطه."[2]، والسؤال المطروح ماذا يقترح بريخت عبر مسرحه الملحمي كبديل عن مسرح البطولة الفردية؟

إن بريخت يدعو إلى مسرح يصور ويعالج قضايا المجتمع وعلاقاته، فهو يرى أن التيمات التي يجب أن يعالجها المسرح الملحمي هي تلك التيمات المريعة، والتي تتطلب شكلاً مسرحياً جديداً، يقول:" التيمات المريعة هي ما يجب أن يأخذها فننا الدرامي بالحسبان...إن الطريق الصحيح الذي تتم بواسطته دراسة العلاقات الجديدة بين الناس يمر عبر دراسة التيمات الجديدة (الزواج، المرض، المال، الحرب وما إلى ذلك). وهكذا، فالمهمة الأولى تتمثل في تحديد التيمات الجديدة، والثانية في إعادة تصوير العلاقات الجديدة. القاعدة: إن الفن يسير في أثر الواقع. مثال: استخراج النفط واستخدامه- تركيب جديد للتيمات يمكن أن يكشف، إذا ما سلطت عليه نظرة أكثر نفاذا، عن علاقات بين الناس جديدة تماما." [3]

يؤكد بريخت على ضرورة معالجة المسرح الملحمي للمضامين التي تحتوي على طبيعة العلاقات المتبادلة بين الناس في الوقت الحاضر وتصويرها، إلى جانب تصوير القوى المعادية لهذا المجتمع، يقول: " وحتى القوى المعادية للمجتمع يمكنها أن تكون موضوعا للتسلية وذلك إذا ما قدمت على خشبة المسرح بشكل حي وملموس." [4]

إذن يركز المسرح الأرسطي على صراع الفرد مع القدر الإلهي، بينما يركز المسرح الملحمي على الصراع القائم بين الفرد والمجتمع، وضد القوانين الاقتصادية والسياسية التي وضعها المجتمع الرأسمالي والأنظمة الظالمة.

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص193.
[2] - المصدر نفسه: ص39.
[3] - المصدر نفسه: ص70،71.
[4] - المصدر نفسه: ص282.

7- أهمية العلم

لقد شهد العصر الحديث تطورات علمية وتكنولوجية، في شتى المجالات، وقد استفاد المسرح المعاصر من بعض التقنيات العلمية الحديثة في مجال الإخراج المسرحي. وقد تطرق بريخت في نظريته إلى مكانة العلم بالنسبة للمسرح؛ إذ يرى ضرورة إنفتاح المسرح على مختلف التطورات العلمية الحاصلة، فهو كما يسميه " مسرح عصر العلم"[1]، مشيرا في الوقت نفسه إلى سيطرة الطبقة البورجوازية على هذه العلوم والعلماء، وجعلهما في خدمتها، فانعكست هذه العلوم بالسلب على المجتمعات، وتعقدت بذلك علاقات الناس، وصارت كل زيادة في الإنتاج زيادة في البؤس، مما أدى إلى انتشار الحروب والصراعات من أجل النفط والغاز والثروات الأخرى، وتم خلق وسائل حربية لأجل هذا الصراع، فتعقدت بذلك حياة الناس، وبدل أن يعيش الإنسان حياة مطمئنة، في ظل هذه المنجزات العلمية، يجد نفسه يختبأ، من مكان لآخر، لتفادي وسائل الحرب المميتة التي أوجدتها هذه العلوم، واستغلها الإنسان ضد أخيه الإنسان، فقتلت وشردت الملايين ولاتزال تحصد إلى يومنا هذا أرواح الأبرياء.[2]

يشير بريخت كذلك إلى أثر بعض العلوم بالنسبة إليه كفنان، إذ يعترف بأنه لا يستطيع إنجاز أعماله بمعزل عن عدد من العلوم، فقد كان لعلم النفس المعاصر والاقتصاد السياسي، والتاريخ، الأثر الكبير في توجيه أفكاره، والدفاع عن إيديولوجيته، ومساعدته على تحليل وتفسير بعض الحوادث، لذلك نجده يركز على ضرورة أن يتسلح الكاتب المسرحي، بل وحتى الممثل أيضاً بهذه العلوم، يقول: " فعليه أن يمتلك معارف معاصرة وأن يفهم الوجود الاجتماعي وشروطه القانونية. ولهذا عليه أن يشارك في الصراع الطبقي."[3]

وهنا نتساءل عن مدى ثقافة الجمهور، الذي يتوجه إليه العمل المسرحي من هذا النوع، في حين أننا نعلم بأن المسرح الملحمي موجه بالأساس إلى سواد الشعب، بل وتحديداً إلى الطبقة المضطَهدة، التي ربما لا يكون لها الحظ في التعلم. فكيف لها استيعاب الموضوعات المعقدة، التي يطرحها المسرح الملحمي، كصراع الطبقات، والاقتصاد السياسي مثلا.

يرى بريخت ضرورة الثورة على حوانيت الترفيه التي أصبحت تروج المخدرات البورجوازية، والبحث عن مسرح يصور الحياة الاجتماعية، والبحث عن نوع من الترفيه يناسب عصرنا، عصر العلم، يقول بريخت: " وجوهر القضية يتلخص في أننا يجب ألا ننسى ونحن

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص284.
[2] - ينظر: برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب، ص32، 33.
[3] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص305

نبحث عن تسلياتنا التي تنطوي على تلك المتعة المباشرة التي يمكن أن يمنحنا إياها المسرح من خلال تصويره للحياة الاجتماعية للناس، يجب ألا ننسى أننا أطفال عصر العلم. فالعلم يحدد بشكل جديد تماما حياتنا الاجتماعية، وبالتالي حياتنا بصورة عامة- بشكل يختلف عنه في أي وقت مضى."[1]

يؤكد بريخت أن هذه العلوم قد تؤدي إلى التغيير نحو الأفضل، لولا سيطرة الطبقة البرجوازية عليها، يقول:"ولقد جعلت العلوم الجديدة هذا التغيير ممكناً، وأهم من ذلك أكدت إمكانية التغيير لكل ما حولنا، ومع ذلك فلا يمكن القول بأن روح هذه العلوم تقرر كل ما نفعله، والسبب في أن طريقة التفكير والإحساس الجديدة لم تتغلغل بعد عند السواد الأعظم من الناس، هو أن العلوم، رغم كل نجاحها في إستغلال الطبيعة والسيطرة عليها، قد أوقفتها الطبقة التي جاءت بها إلى مركز القوة والتحكم وهي البورجوازية- أوقفتها عن العمل في مجال آخر حيث مازالت الظلمة مستحكمة وهذا المجال هو علاقات الناس خلال مرحلة الإستغلال والسيطرة..."[2]

8- الدعوة إلى مسرح جماعي

ركزت نظرية المسرح الملحمي على مسرح البطولة الجماعية على حساب مسرح البطل الفرد، الذي ظل يمثل مركز الإهتمام في المسرح الدرامي الأرسطي. فبعد أن كان المسرح يركز على بطل محوري في الدراما القديمة، صار يهتم بالعلاقات الاجتماعية، التي تربط الأفراد فيما بينهم. وهو ما يستلزم- حسب النظرية الملحمية- وجود " مجاميع من الناس التي يمكن أن يشغل الإنسان الفرد داخلها، أو بالارتباط معها، موقفا محددا، وهذه الجماعات هي التي تدور حولها دراسة المشاهد أعني مجموعة المشاهدين."[3] بمعنى أن النظرية الملحمية تركز على شعبية العمل المسرحي، وتركز على طرح قضايا وموضوعات اجتماعية لا فردية، تجعل الجمهور يدركها ويفهمها، ويتخذ موقفاً معيناً منها.

لا تعطي النظرية الملحمية أهمية للشخصية (البطل)، كما كان معروفاً في المسرح التقليدي. بل تهتم بطبيعة العلاقات القائمة بين الناس وتناقضاتها. لذا فهي لا تركز على الأنا، بقدر ما تركز على جماعية العمل المسرحي، أي على التيمات(الموضوعات) الاجتماعية، التي تمس الفرد في علاقته بالمجتمع، (كالحروب وأسبابها ونتائجها على الفرد والمجتمع، والأزمات

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص279. 280.
[2] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبدالوهاب، ص32.
[3] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص95.

الاقتصادية، وصراع الطبقات...الخ). يقول بريخت: "من الطبيعي أن تكون الدراما الملحمية البحت بمضمونها الجماعي أكثر ملاءمة لموقف المراقب المحب للجدل."[1]

يؤكد بريخت على جماعية المسرح وجماعية الجمهور، بقوله: " إن الشخصية الفردية يجب أن تتوقف عن كونها مركز إهتمام العرض. إن الشخص الفرد لا يستطيع أن يوجد أي نوع من العلاقات، وهذا يعني أنه يجب أن تظهر على خشبة المسرح مجاميع من الناس التي يمكن أن يشغل الإنسان الفرد داخلها، أو بالارتباط معها، موقفا محددا، وهذه الجماعات هي التي تدور حولها دراسة المشاهد أعني مجموعة المشاهدين.." [2]

ويرى بريخت أن المسرح يجب أن ينتج عن تضافر جهود الممثلين والمخرجين ومصممي الملابس..إلخ، فهو ينبغي أن يُقدم" من قبل مجموع الممثلين والمخرجين ورسامي المناظر ومصممي الملابس والموسيقيين وأعضاء الجوقة. إنهم جميعا يوحدون جهودهم في قضية واحدة عامة دون أن يفقدوا خلال ذلك استقلاليتهم."[3]

من خلال ما سبق، يتضح أن الفرق بين المسرح الأرسطي التقليدي والمسرح الملحمي يكمن في عدة مواضع، يوضحها لنا بريخت من خلال ردة فعل مشاهد المسرح الدراماتيكي والمسرح الملحمي، فالأول عند مشاهدته لمعاناة البطل يقول: " نعم، لقد عانيت أنا أيضا الشيء نفسه. إنني على شاكلة البطل. إنه لشيء طبيعي. وسيكون كذلك دائما. إن مصيبة هذا الإنسان تهزني، لأنه لا يملك مخرجا. إنه فن عظيم : كل شيء هنا يبدو بديهي. إنني أبكي مع الباكين وأضحك مع الضاحكين"[4]. يبين بريخت عدم جدوى القضايا التي يطرحها المسرح الأرسطي، فهي قضايا بديهية لا تضيف أي جديد بالنسبة للمشاهد، ولا تسهم في هزه من الأعماق، ولا تجعل منه إنسانا فاعلاً.

أما مشاهد المسرح الملحمي، فإنه يتصرف عكس ذلك، فيقول: " لم يخطر هذا على بالي. إنه لتصرف خاطئ. يجب أن يوضع حد لكل هذا– إن مصيبة هذا البطل تهزني، لأنه لا يملك، على أي حال، مخرجا إنه فن عظيم: ليس فيه شيء بديهي. إنني أضحك على أولئك الذين يبكون وأبكي على أولئك الذين يضحكون"[5]. هنا يبين بريخت مدى وعي مشاهد المسرح الملحمي، إذ إنه يدرك تماما ما يحدث أمامه، فنجده يحلل ويناقش ما عُرض عليه.

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص 44.
[2] - المصدر نفسه: ص95.
[3] - المصدر نفسه: ص318.
[4] - المصدر نفسه: ص107.
[5] - المصدر نفسه: ص107.

إلى جانب الجدول الذي وضعه ليبين فيه الفروق الجوهرية بين المسرح الدرامي الأرسطي، ومسرحه الملحمي*، فقد " وضع بريخت جدولا، في مقال عنونه بـ: " المسرح الحديث هو المسرح الملحمي" موضحاً فيه أهم الفروق بين المسرحين، ومبرزا أهم السمات وملامح هذا المسرح.[1]

جدول مقارنة بين المسرح الملحمي والمسرح الارسطي[2]

المسرح الدرامي الأرسطي	المسرح الملحمي
1- يعتمد على الحبكة.	1- يعتمد على السرد.
2- يستغرق المتفرج داخل الحدث الدرامي على خشبة المسرح.	2- يحول المتفرج إلى مراقب للحدث.
3- يستهلك قدرة الانسان على الفعل.	3- يثير قدرة الانسان على الفعل.
4- يثير احاسيس المتفرج ومشاعره.	4- يدفع المتفرج إلى اتخاذ قرارات إزاء مايحدث، الحكم عليه.
5- يقدم للمتفرج تجربة يعايشها وجدانيا.	5- يقدم للمتفرج صورة للعالم يتأملها عقلياً.
6- يسعى إلى تحقيق انخراط المتفرج وتورطه في الأحداث.	6- يسعى إلى مواجهة المتفرج بالأحداث مواجهة موضوعية.
7- يوظف الايحاء والتلميح.	7- يوظف المناقشة والجدل، ومقارعة الحجة بالحجة.
8- يثير المشاعر الغريزية لدى المشاهد، ويلعب عليها خفية بنعومة.	8- يخرج المشاعر الغريزية إلى النور، ويدفع المشاهد إلى ادراكها بوعيه.

* أول مرة طرح فيها بريخت التقابل بين الدرامي والملحمي كانت في ملاحظاته حول "أوبرا ماهاجوني" (1931) حيث طرح الفرق بين الأوبرا الملحمية، ولم يكن وقتها قد وصل إلى صيغة المسرح الملحمي المتكاملة بعد. في مرحلة لاحقة، أي في المرحلة التي كتب فيها " الأرغانون الصغير" و" شرائية النحاس" و" الجدلية في المسرح"، طور بريشت الفروق بين الدرامي والملحمي ليصيغ منظور، حول مقومات المسرح الملحمي. وبعد أن بلور الفروق الفاصلة بينهما، توصل إلى إيجاد نوع من التكامل الجدلي بين ما هو درامي وما هو ملحمي، وحدد ما يستتبع ذلك على صعيد الكتابة والأداء والتأثير على المتفرج وعرضها على شكل مخطط. ينظر: ماري إلياس: حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص209.

[1] - ينظر: بريتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب (مقدمة)، ص12.

[2] - المصدر نفسه: ص13، 14.

9- يشعر المتفرج فيه أنه في خضم الأحداث، وجزء من التجربة الانسانية المطروحة.	9- يقف المتفرج فيه خارج الأحداث ويدرسها.
10- مفهوم الانسان لا يخضع فيه للمناقشة والتفسير، فالانسان هو الانسان في كل زمان ومكان ولا يتغير.	10- الانسان فيه يصبح موضوع بحث وتمحيص، فالانسان قابل للتغير والتحول، وقادر على احداث التغيير وليس فكرة مطلقة
11- التركيز فيه على النهاية التي تقوم عليها الأحداث.	11- التركيز فيه على مسار الأحداث وعلى الاحداث نفسها.
12- كل مشهد يُولد المشهد الذي يليه ويتولد من سابقه.	12- كل مشهد يستقل بنفسه وبدلالته عن المشاهد الأخرى.
13- الحدث ينمو في خط صاعد مترابط.	13- العرض يعتمد على تكنيك المونتاج، والقطع والوصل، ويتطور في شكل منحنيات.
14- الحدث يتطور وفق الحتمية الدرامية.	14- الأحداث تتوالى فيما يشبه القفزات.
15- يفترض أن الانسان كيان ثابت، أو نقطة ثابتة.	15- يفترض ان الانسان عملية مستمرة ومتحولة.
16- يفترض أن الفكر يتحكم في الوجود، ويحدد طبيعته، ويقرر مساره.	16- يفترض أن الوجود الاجتماعي يتحكم في الفكر، ويحدد طبيعته وتوجهاته.
17- مسرح يتوجه إلى الاحساس، ويخاطبه.	17- مسرح يتوجه إلى العقل ويخاطب الوعي.

بمعنى أن المسرح الأرسطي هو المسرح الذي يركز على الفرد(الشخصية)، وعلى الحدث المترابط، الذي يولد لنا في الأخير نهاية حتمية، تثير مشاعر وغرائز المشاهد، فيندمج فيه.أما المسرح الملحمي فهو المسرح الذي يعتمد على السرد، ويخاطب العقل، فيصور للمشاهد التطورات الحياتية والاجتماعية بكل موضوعية، ليتحول بذلك المشاهد إلى مناقش ومعلق على الأحداث، وهذا من شأنه أن يعمل على إنشاء إنسان لا يقف متفرجاً أو محايداً إزاء القضايا التي يعيشها مجتمعه.

ينتهي جدول بريخت عند هذا الحد، وتضيف نهاد صليحة إلى ذلك عدة فروق وملامح فنية أخرى، رصدتها من واقع كتاباته[1]:

18- الممثل فيه يتقمص دوره تماماً، ويندمج، ويخاطب عواطف المتفرج.	18- الممثل يؤدي دوره من الخارج- أي دون تقمص- ويخاطب عقل المتفرج. فهو أقرب إلى الراوي الماهر الذي يجسد حدثاً شاهده.
19- الديكور فيه يسعى إلى الإيهام بالواقع.	19- الديكور فيه يشير إلى الأماكن بصورة رمزية تعارض الإيهام.
20- الموسيقى تعمق الحالة الشعورية، وتكثفها، لتحقق إندماج المتفرج في الأحداث.	20- الموسيقى تعارض الحالة الشعورية وتكسرها، وقد تعلق عليها تعليقاً ساخراً، وبذلك تمنع الإندماج.

[1] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير،ت: فاروق عبد الوهاب ص15.

ج- مصادر وأصول المسرح الملحمي

إن المسرح الملحمي ليس جديداً، ولا نستطيع القول إنه ظهر طفرة واحدة مع بريخت، بل سبقته إرهاصات ومحاولات* مهدت لظهوره كنظرية مستقلة على يد بريخت؛ ذلك لأن بعض العناصر والتقنيات التي تقوم عليها النظرية الملحمية موجودة منذ القدم، وهو ما أشار إليه (باتريس بافي) في قوله: " قبل حلول مسرح بريخت بأمد بعيد، نجد عناصر ملحمية في كثير من الأعمال الدرامية. فالتمثيليات الدينية في القرون الوسطى، أي مسرح الأسرار* والمسارح الآسيوية الكلاسيكية، لا بل الحكايات في المسرح الكلاسيكي الأوروبي، هي عناصر ملحمية متداخلة ومندمجة في النسيج الدرامي للعرض."[1]، ثم إن بريخت نفسه يقرّ بذلك، فقد سبقه إلى ذلك محاولات جاءت قبله، متمثلة في:

1- جهود وتجارب المخرج إرفن بسكاتور:

لعب مسرح بسكاتور دوراً أساسياً في توجيه وتطوير نظرية بريخت في المسرح، فقد اشتغل بريخت معه في مجال الإخراج، وهو ما يؤكده أوين، حيث إن عمل بريخت مع بسكاتور أسهم في تطوير وتوجيه برتولد بريخت ونظريته. مستشهداً بالمراسلات الهامة التي يمتلكها، والمؤرخة في العام(1947)، وهي مراسلات "يتبادل فيها بريخت وبسكاتور التحيات. فيكتب بريخت لبسكاتور: " يهمني أن أؤكد أن أحدا، من بين جميع الذين صنعوا المسرح خلال السنوات العشرين الأخيرة لم يكن أقرب إليّ منك". ويجيبه بسكاتور: " وأنا من جانبي أعتقد بأن أي مسرحي لم يكن أكثر منك دنوا من مفهومي للمسرح ".[2]، ولنا حديث مفصل في فصل لاحق، عن الدور الذي لعبه المسرح السياسي البسكاتوري، في تطوير المسارح التجديدية، ومن بينها المسرح الملحمي.

---

* يشير باتريس بافي إلى أن المسرح قد توجه منذ نهاية القرن التاسع عشر إلى دمج العناصر الملحمية، أو كما يسميه " تملحم المسرح" (Epic Treatment Of Drama)، بمعنى دمج العناصر الملحمية في بنيته الدرامية: كالسرد، وكبت التوتر، وقطع الوهم بكلام الراوي، والمشاهد الجماعية، وتدخل الجوقة، والنصوص المسلمة كما في الرواية التاريخية، و عرض الصور والتسجيلات، والأغاني وتدخلات السارد، وتغيير الديكور على مرأى من الجمهور، وتسليط الضوء المشهدي على حركية مشهد معين. وهذا التحرك باتجاه " التملحم" (أو الخروج من الدراما) قد تم لمسه في عدة مشاهد من شيكسبير أو من فاوست، وقد ازدادت وتيرته في القرن التاسع عشر مع موسيه وهيجو واللوحات الجدارية التاريخية لغراب وبوشنر. وقد بلغ ذروته مع المسرح الملحمي البريختي. ينظر: باتريس بافي: معجم المسرح، ت: ميشال ف، خطار، ص212.

* مسرح الأسرارMysteryplay دراما دينية تعود إلى القرون الوسطى(من القرن الرابع عشر إلى القرن السادس عشر) تظهر على المسرح مشاهد من الكتاب المقدس في عهديه القديم و الجديد أو من حياة القديسين ، و هي تقدم من قبل الممثلين الهواة بمناسبة الأعياد الدينية (ممثلون إيمائيين، و مشعوذين خصوصا). باتريس بافي: معجم المسرح، ت: ميشال ف خطار، ص356،357.

[1] - باتريس بافي: معجم المسرح، ت: ميشال ف خطار، ص192.

[2] - فردريك أوين، برتولت بريخت،ت: ابراهيم العريس ص94.

تحدث بريخت في نظريته عن أهمية التجارب التي قام بها بسكاتور، والتي ساهم فيها*، بقوله: " لقد قام بسكاتور بأكبر المحاولات الراديكالية لينمي لدى المسرح الإتجاه التعليمي. لقد ساهمت بنفسي في جميع تجاربه التي لم يكن منها تجربة واحدة لم يهدف من ورائها إلى تأكيد القيمة التعليمية للمسرح. لقد دار الحديث من أجل أن يتمكن هو نفسه من الثيمات المعاصرة والكبيرة والمعقدة، مثل الصراع من أجل النفط، والحرب، والثورة، والعدالة، والمشكلة العنصرية وغيرها وترتب على ذلك ضرورة تفضي بإعادة بناء المسرح بصورة جذرية."[1]

ما يميز تجربة بسكاتور–حسب بريخت– هو محاولته طرح المشاكل الاجتماعية وسعيه إلى جعل الجمهور يتخذ قرارات عملية سياسية، فقد " كان المسرح بالنسبة لبسكاتور برلمانا والجمهور بمثابة هيئة تشريعية. لقد طرحت أمام هذا البرلمان المشاكل الاجتماعية الكبرى بكل جلاء، هذه المشاكل التي تنتظر الحلول بإلحاح... لقد وضع المسرح نصب عينه هدفا– هو أن يصل ببرلمانه وبالجمهور إلى حالة يستطيع معها، إستنادا إلى الشخصيات المصورة له، وإلى الإحصائيات والشعارات أن يتخذ قرارات سياسية."[2]

استفاد المسرح الملحمي من تجربة بسكاتو، فقد أشار بريخت إلى إيجابية وأهمية استعمال بسكاتور للفيلم في إخراجه للمسرحية، وذلك لأنه– كما يرى بريخت–: " أتيح للمشاهد إمكانية النظر بصورة مستقلة في أحداث معينة تهيء الظروف الضرورية لإتخاذ القرارات من قبل الشخصيات، كما أتيح للمشاهد نفسه إمكانية أن يرى هذه الأحداث من زواية أخرى عبر الزواية التي يراها الأبطال الذين تحركهم هذه الأحداث نفسها."[3]. وأكد بريخت على ضرورة الاستفادة من هذه التجربة، بقوله: " إن على المسرح الملحمي أن يواصل تجربة استخدام الفلم على اعتباره مجرد وثيقة من الواقع المصور وكضمير."[4]

ويذكر بريخت أهم التجديدات التي وضعها بسكاتور، واستفاد منها في مسرحه الملحمي، يقول: " لقد استطاع بسكاتور– الذي لا يشك إثنان في كونه واحداً من أبرز العاملين في المسرح في كل عصوره– استطاع خلال عدد قليل من السنين أن يدخل سلسلة كاملة من التجديدات الجذرية. لقد أدخل الشاشة إلى المسرح. أنعش الديكور وأصبح جزءا من الحدث. كما ظهرت إمكانية لأن تصور على خلفية المسرح مختلف الوثائق والحقائق الستاتيكية

* عمل بريخت مع بيسكاتور على مسرح (فولكسبونة) خلال فترة امتدت من 1919 حتى 1930. ينظر: محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، ص 125.

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص137.

[2] - المصدر نفسه: ص138، 139.

[3] - المصدر نفسه: ص63،64.

[4] - المصدر نفسه: ص65.

(الاحصائية) والأحداث المتزامنة...أما التجديد الاخر فكان في إقامة منصة متحركة. وبفضل ذلك أصبح ممكنا تحريك مساحات واسعة من رقعة المسرح..."[1]

لقد استفاد بريخت ومسرحه الملحمي من تجارب بسكاتور، إلى جانب تجارب كل من رينهارت، وبيراندييللو، فيما يتعلق بمشاركة الجمهور في العرض المسرحي، والارتجال، فقد "كان بريخت أيضاً مساعداً لرينهارت في مسرح (دويتشر)، فراقب تدريبات مواسم أعوام 1924 و25 و26 حيث كان رينهارت يجرب في التمثيل باعتباره أداء لدور يجعل الممثلين يختلطون بالمشاهدين. كما كان رينهارت يجرب أيضاً حيل بيراندييللو في خروج الممثلين عن نص المسرحية، أو يرتجلون الحدث... وهكذا كانت الظروف مهيأة لبريخت في تبني (الأشكال) و(التقنيات) المسرحية الجديدة...وقد كان بريخت، مؤلفاً ومخرجاً، يراقب دوماً تجاربه وتجارب الآخرين، فيأخذ عنهم، ويرفض، ويعدل النظرية بالممارسة"[2]

2- المسرح الآسيوي القديم

إلى جانب تأثير بسكاتور، هناك أيضا أثر للمسرح الأسيوي القديم في نظرية بريخت ومسرحه، فقد أُعجب بريخت بهذ النوع من المسرح، وهو الأمر الذي جعله يتبنى بعض تقنياته، ويظهر ذلك في قوله: " لا يعتبر المسرح الملحمي، من الناحية الأسلوبية، ظاهرة جديدة بأي حال من الأحوال. إن تشديده على مسألة أداء الممثل، هذا التشديد الذي يتميز به بالإضافة إلى أنه يعتبر مسرح عرض، كل ذلك يربطه بصلة نسب مع أقدم أشكال المسرح الآسيوي."[3]. ويخص بريخت المسرح الكلاسيكي الياباني المعروف "النو"[4*] (NO) بالذكر، إذ يراه نموذجا هاماً، على الرغم من عدم معرفته شيئا عن هذا المسرح " باستثناء عدد من الصور التي التقطت خلال عرض مسرحيات يابانية، وباستثناء عدد من الأخبار التي تشير إلى أن هذه المسرحيات قد أُريد لها أن تعرض خلال اثنتي عشرة ساعة، وأن الأعلام الصفر ترفع قبل المشاهد التي تصور الغيرة، بينما ترفع الخضر منها قبل المشاهد التي تصور الغضب المفاجئ، فضلا عن " مقالة هجائية"، لقاعة عرض طوكيو التي يشربون فيها الشاي ويدخنون،

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص119.

[2] - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، ص125.

[3] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص117.

[*] يبلغ مسرح " نو" من العمر خمسمائة عام، وهو ثاني أقدم نمط مسرحي في اليابان.ينظر: فوبيون باورز: المسرح في الشرق: ت: أحمد رضا محمد رضا ، ص 515.ومعنى كلمة noe بالانجليزية هو capacity، أي مسرح الطاقة الفنية والقدرة العقلية. وتنتمي درامات مسرح النو إلى الأصل الديني الذي كتبه رهبان الديانة البوذية Buddhism خصيصا لهذا المسرح. ينظر: كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ص717. ويذكر فوبيون باورز" بأن نصوص الـ" نو" عند الغرب " رائعة، وربما لا يضارعها في اتساعها أو جودتها أي أدب مسرحي(إذ يحتوي نو على حوالي 300 مسرحية)."[4] ينظر: فوبيون باورز: المسرح في الشرق (دراسة في الرقص والمسرح في آسيا)، ت: أحمد رضا محمد رضا، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ط1،2000، ص515،516.

رغم كل ذلك فإننا مضطرون إلى التأكيد على أن هذا المسرح يشكل نموذجا مهما."[1]

قد يعود سبب إهتمام بريخت بهذا النوع من المسرح تحديداً، إلى تركيز " النو" على عنصر المتفرج، وذلك لأنه" يقطع التركيز الشديد في انتباه المتفرج، الذي يقتضيه العرض، ذلك هو " كيوجن" Kyogen وهو عبارة عن فواصل صغيرة هزلية، تتداخل بين مشاهد نو الجدية الثقيلة."[2]، بمعنى أن هناك كسر لاندماج المتفرج عبر الفواصل الهزلية، وهو ما جعل بريخت يُعجب به ويعتبره نموذجاً مهماً.

إن ما جعل بريخت يُعجب بهذه المسارح هو استخدامها لأساليب تغريبية*، كارتداء الشخصيات لأقنعة حيوانية، واستعمال الموسيقى، والتمثيل الصامت...إلخ، وهي وسائل تساعد في التغريب، إلى جانب أن هذه المؤثرات تعيق الاندماج في الشخصيات. لكن الأهداف التي ترمي إليها هذه المسارح غير أهداف بريخت، يقول بريخت: ". كان المسرح الكلاسيكي أو مسرح العصور الوسطى يضفي على شخصياته نوعاً من الغرابة بأن يجعلها ترتدي أقنعة إنسانية أو حيوانية، كما تستخدم المسارح الآسيوية حتى اليوم وسائل تغريب تعتمد على الموسيقى والتمثيل الصامت. كانت هذه الوسائل دون شك حاجزاً يمنع من التوحد مع شخصيات المسرحية... ولكن الأهداف الاجتماعية لتلك الوسائل كانت مختلفة تماما عن أهداف وسائلنا."[3]

نتساءل عن الأهداف التي يرمي إليها المسرح الملحمي عبر هذه الوسائل التغريبية، فنجده يُركز على مسألة محاولة التغيير عبر المسرح، بقوله: " كانت وسائل التغريب القديمة تبعد ما يمثل على المسرح عن نطاق فهم المتفرج وتحوله إلى شيء لا يمكن تغييره... وتهدف وسائل التغريب الجديدة إلى تحرير الظواهر التي تتحد اجتماعياً من سمات "المألوف" التي تحميها من أن تتناولها أيدينا بالتغيير اليوم."[4]

---

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص79،80.

[2] - فوبيون باورز: المسرح في الشرق: ص 518،519.

* أثناء سنوات المنفى كتب بريخت في الدنمارك عام1938 دراسة فن التمثيل الصيني. وقد استفاد من المسرح الصيني في صياغة علة التغريب في مسرحه والتي كان الممثلون الصينيون يستخدمون فيها أقنعة الحيوانات للفت انتباه المشاهدين وجذبهم نحو الموضوع، وقد جذب انتباهه العرض الصيني الذي قدمه الممثل الصيني المشهور"ماي لان فانك"(Mailan-Fang) في موسكو..." عدنان رشيد م ص،104 كما اهتم بالشعر والحكمة الصينية، واستقى منها كثيرًا من المواضيع الشعرية والمسرحية في أعماله. وبدأ اهتمامه بالأدب الصيني مابين عام1938 وحتى عام1944. حيث كتب حينذاك بحثا عن فن التمثيل الصيني أشاد فيه بالمسرح الصيني لاهتمامه بالشخصيات التاريخية عوضًا عن الشخصيات الحالية... " عدنان رشيد: مسرح بريشت، ص107.

[3] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب، ص47، 48.

[4] - المصدر نفسه: ص48.

3- أفكار الماركسية

ظل المسرح يصور صراع الإنسان الضعيف مع القوى الغيبية، وهو الصراع الذي يؤدي به إلى الاستسلام والرضى بمصيره وقدره، وبالتالي عدم التفكير بالتغيير. ولكن مع تطور الفكر والعلوم، أدرك الإنسان بأن ضعفه ليس بسبب صراعه مع القوى الغيبية (الميتافيزيقية)، وإنما بسبب تلك القوى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الموجودة في الواقع. والفكر الماركسي نبه إلى أن صراع الإنسان ليس مع القدر، وإنما هو صراع طبقي (بين الطبقة المستبِدة والمستَبدة)، أي صراع الفرد مع واقعه، وهو صراع ينبغي كشفه، والتنبيه إليه، ليستطيع الفرد تغييره.

لقد أفاد بريخت من النظرية الماركسية* Marsxism؛ لأنها تخدم أهداف نظريته، وهي الأهداف التي سنتطرق إليها لاحقا، ومن أفكار رائديها "كارل ماركس" (karl marx)، و"فردريك انجلز" (Friedrich Engels)، بل نجده يتحدث بلغة الماركسية " وذلك حينما أراد أن" يُخضع فنه لتحقيق واحد من أهم أغراض تلك النظرية، ألا وهو" تغيير العالم" بدلا من تفسيره"[1]، وذلك عبر محاولته فضح مقاصد الإيديولوجية القائمة، وهدمها وإحلال إيديولوجية جديدة محلها، عن طريق إيقاظ وعي الجمهور النقدي، وشحنه لتغيير واقعه عن طريق الثورة عليه. وجدير بالذكر أن فكرة التغيير(تغيير العالم) قد أخذها بريخت عن الماركسية.

استفاد بريخت من فلسفة هيجل عن الديالكتيك، كما اعتنق الأفكار الماركسية عن الاقتصاد السياسي، وأساليب التوعية السياسية، فأسس المسرح الملحمي الذي يرتكز على قواعد ثلاثة: الديالكتيك، والتغريب، والتأريخ. وتؤكد نهاد صليحة على أن" النظرية الماركسية، وما أفرزته من فكر اشتراكي، كانت هي الأرض الخصبة التي أنبتت ما أصبح يعرف الآن بالمسرح السياسي في تجلياته العديدة في الغرب، بداية من تجارب المسرح العمالي في أواخر القرن الماضي ومرورا بالواقعية الاشتراكية ومسرح التحريض والدعوة إلى الثورة... وانتهاءً إلى المسرح الملحمي الذي وضع نظريته الشاعر والمؤلف والمخرج الألماني برتولت بريخت (1898-1956)، ثم المسرح الوقائعي الذي تأثر به"[2]؛ فقد سعى المسرح الملحمي السياسي، إلى طرح

---

* في حوالي العام 1926 بدأ بريخت يدرس العلوم الاقتصادية والسياسية بشكل جدي، وأخذ يتابع دروس الماركسية في " مدرسة كارل ماركس العمالية" وحضر محاضرات كارل كورش، الذي كتب سيرة ماركس. ينظر، فردريك أوين: برتولد بريخت، ص106. الماركسية هي فلسفة للتاريخ وبرنامج ثوري للتغيير الاجتماعي الشامل وضعه كارل ماركس(1818-1883)، والماركسية في الأدب والفن تتلخص في نظرية الواقعية الاشتراكية. تطلب هذه الأخيرة من الفنان أو الأديب تمثيله الواقع في حالة نموه الثوري تمثيلا صادقا. ينظر: مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص325، 429.

[1]- الرشيد بوشعير: أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، (اطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه) ، جامعة دمشق،1983، ص34.

[2] - نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، مكتبة الأسرة، مصر، د ط، 1997 ص162.

الأوضاع الصعبة للطبقة العمالية المقهورة من قبل أصحاب الأموال، الذين كانوا السبب الرئيسي وراء الحروب التي راح ضحيتها الفرد البسيط المضطهد، كما هاجم مسرح بريخت الملحمي التصنيف الغير العادل بين الطبقات، والعلاقات التي تقوم على النفعية لأصحاب رووس الأموال على حساب الطبقات الكادحة، وهو الأمر الذي يُظهر مدى تأثر بريخت بالفكر الماركسي.

أما المبدع في تطبيقه لنظرية الواقعية الاشتراكية التي تلتزم بتصوير الفنان للواقع، كالتعبير عن تلك التغيرات والتحولات التي تطرأ على العالم والمجتمعات، كالانتقال من طبقة إلى أخرى، وأحيانا كثيرة ما نجدها تنادي بالتغيير الاجتماعي، وهو ما ينطبق على بريخت، فمسرحه الملحمي يطرح المشكلات والقضايا التي تعانيها الطبقة الكادحة، في ظل سيطرة الطبقة البورجوازية. فقد سعت نظريته إلى تغيير الواقع عن طريق المسرح، والدفاع عن الطبقة العمالية الكادحة، على الرغم من أنه لم يكن ينتسب إليها. و يذكر رنيه وليك، وآوستن وآرن، في كتابهما " نظرية الأدب" بأن ظاهرة تعبير الفنان عن الطبقة التي لاينتمي إليها، وجعل فنه في خدمة هذه الطبقة أمر شائع عند الكثير من الكتاب، فالفنان إنسان له مشاعر وضمير، لذا تغلب إنسانيته في الأغلب على مكانته الاجتماعية.[1] وهو ما حدث بالفعل مع بريخت حينما دافع عن الطبقة العمالية المقهورة.

يظهر تأثر بريخت بالأفكار الماركسية، فنجده يستشهد بأفكار روادها، حينما قال : " لنستشهد بقول من لينين: "إن فهم كل ما يجري في العالم كتعبير عن وحدة المتناقضات، يعتبر شرطا لفهمها ضمن حركتها الذاتية وضمن تطورها التلقائي وحياتها النابضة"[2]،

ويرى عدنان رشيد أن دراسة بريخت ومسرحه تعد ناقصة ما لم يتم الإلمام بالفكر الماركسي، حيث " إن دراسة مسرح برشت تعد ناقصة ما لم يلم الشخص في البداية بالفكر الماركسي الألماني بصورة خاصة، فالألمان هم الذين أنجبوا لنا كارل ماركس وفريدريش انكلز وهيغل ولوكاش وغيرهم."[3]

[1] - ينظر: رنيه وليك، آوستن وآرن، نظرية الأدب، ت: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، دط، 1992، ص135.
[2] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص331.
[3]- عدنان رشيد: مسرح بريشت، ص81.

إلى جانب المصادر الفكرية سابقة الذكر، يذكر بريخت جهود بعض النتوراليون* (Naturalism) أصحاب المدرسة الطبيعية، ومحاولتهم طرح موضوعات جديدة، لكنهم سرعان ما تراجعوا عن ذلك، خشية التعرض للنقد، يقول بريخت: "لقد حاول نتوراليون (من أمثال ابسن وهاوبتمان أن يطرحوا على خشبة المسرح مادة جديدة لروايات جديدة، ولم يجدوا لذلك أي شكل ملائم آخر عدا ما يلائم هذه الروايات نفسها– الشكل الملحمي. وعندما بادر الاخرون إلى إتهامهم بالافتقار إلى الحس الدرامي، سارعوا حالا إلى رفض الشكل والموضوع معا، وهكذا توقفت الحركة ولم يعد هناك تقدم في ميدان الموضوعات الجديدة." [1]، على عكس بريخت، حيث إن إيمانه بأفكاره ونظريته جعله يضرب الانتقادات التي وجهت له عرض الحائط.

جدير بالذكر أن التأثير الآسيوي، وحتى تأثير بيسكاتور اقتصر على الناحية الفنية (الشكل)، وهو الأمر الذي أوضحه اوين، حين تكلم عن المحاولات التي تنعت بهذا الاسم (المسرح الملحمي)، ويتجلى ذلك في قوله: " تتألف نظريات بريخت الملحمية من اندماج عنصرين رئيسيين: العنصر الشكلي والعنصر الإيديولوجي. وكان بريخت يرى أنه من غير الممكن الفصل بين العنصرين، ولم يكن أبدا ليتصور إمكانية الحديث عن واحد منهما دون الآخر."[2]، بمعنى أن ما يميز مسرح بريخت عمن سبقه، ويجعل مصطلح ونظرية المسرح الملحمي تُنسب إليه بالذات، هو المزج بين الشكل الملحمي والمضامين ذات البعد الإيديولوجي.

* المدرسة الطبيعية هي حركة أدبية منفصلة عن الحركة الواقعية إلا أنها – في رأي كثير من النقاد – تعتبر امتدادًا متطرفاً لها، ولقد آمن أميل زولا (1840-1902) – زعيم المذهب الطبيعي - أن الفن يجب أن يكون علميا في موضوعه و منهجه، ويأتي الموضوع- في رأيه- من مصدرين: أن يكون من نتائج الكشوف العلمية، أو أن يكون تسجيلاً صادقاً لظروف الواقع المعاش. وعلى هذا، فإن الكاتب المسرحي يعالج –بأدوات موضوعية بحتة- قوانين علمية، أو يسجل حالات جديرة بالدراسة، مستهدفاً من ذلك الوصول إلى الحقيقة. ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص165،166.

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص42.

[2] -فردريك أوين، برتولت بريخت، ت: ابراهيم العريس، ص144.

ثانيا- غايات وأهداف المسرح الملحمي

لقد سعى المسرح الملحمي إلى عدة أهداف، كان أبرزها إيضاح تلك العلاقات المتناقضة التي تربط المجتمعات، أو بتعبير بريخت" الشعور بالمسوؤلية إتجاه المجتمع"[1]، وتحديدا نحو تلك الطبقة الضعيفة المضطهدة (الطبقة العمالية)، وذلك عبر تقديم مسرح هادف، لا يوهم متلقيه، بل ينبههم ويعلمهم. وقد حاول بريخت في نظريته إبراز الأهداف التي يطمح إليها هذا المسرح، رافضا الفن الذي يخلو من أهداف، ويتجلى ذلك في قوله:" الفن الكبير يخدم أهدافا كبرى...والعصور التي تفتقر إلى أهداف كبرى تفتقر في الوقت نفسه إلى فن كبير."[2] ويمكن تلخيص الأهداف الكبرى التي يطمح إليها بريخت من خلال نظريته المسرحية في النقاط التالية:

أ- التعليم والتوعية

يعد كل مسرح يهدف إلى تثقيف أو توجيه جمهوره مسرح تعليمي، حيث لا يخل كل عمل مسرحي- وبنسب متفاوتة- من الجانب التعليمي. ولقد نشأ المسرح التعليمي * (Didactic theatre)، كرد فعل على تلك الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية، التي أدت إلى تصادم الطبقة البرجوازية مع الطبقة الكادحة. يراهن بريخت على التعليمية (Didactic) كهدف جديد للمسرح في قوله: " إن الهدف الجديد وحده، هو الذي يمكنه أن يُوجد فناً جديداً. والتعليمية هي الهدف الجديد."[3] لذلك سعى بريخت عبر مسرحه الملحمي إلى التطرق لقضايا العصر، وذلك بغية تنوير وتعليم الطبقة العمالية، بمعنى أن المسرح الملحمي يسعى إلى تعليم المشاهد ما يجهله، أو بالأحرى ما أُخفي عنه، يقول: " ألا يكفي أن نكتشف أن شيئاً قد أخفى علينا؟ بين الشيء والآخر ستارة مسدلة: فلنرفعها."[4]، بمعنى أن المسرح عند بريخت ينبغي أن يكون وسيلة للتعليم وأداة للتوعية. تعليم وتوعية الطبقة المقهورة، بواقعها، ووجوب تغيير هذا الواقع

---

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي،ت: جميل ناصيف، ص216.

[2] - المصدر نفسه: ص16.

* يتجه " بريخت" بعد المرحلة الأولى في إطار المذهب التعبيري إلى اتجاه آخر: الاتجاه التعليمي. وإن اختلف النقاد حول انتماء نصوصه الاولى إلى التعبيرية، فإنهم يجمعون على انتمائها في مرحلة من مراحل حياته الأدبية إلى النزعة التعليمية التي كانت النتيجة الحتمية للظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي كانت تتخبط فيها ألمانيا إبان الأزمة الاقتصادية العالمية الخانقة التي واجهت العالم عام(1929)." جازية ص55. والتعبيرية (Expressionism) تسمية اطلقت منذ 1914 على الأعمال التي تصور العالم من خلال حساسية الفنان وانفعالاته، فهي ترفض المحاكاة وتصوير الواقع، وتحل محلها مبدأ التعبير عن المشالعر الذاتية، وقد أثرت التعبيرية على مسرح بريخت، الذي انطلق من التعبيرية. ليتحول بعدها إلى المسرح التعليمي، فقد كانت تسمية المسرحيات التعليمية Lehrstuck معروفة قبل بريشت، لكنه أطلقها على نوع محدد من المسرحيات كتبها بين 1929 و 1934 وأهمها مسرحيتا " القاعدة والاستثناء" و" القرار". والمسرحيات التعليمية تشكل مرحلة في مسار تطور مسرح بريشت انيثقت من التساؤل حول هدف المسرح في تحقيق الإمتاع أو التعليم،وتبلورت فيما بعد في صيغة المسرح الملحمي والجدلي. وقد حاول بريشت من خلال المسرح التعليمي أن يذهب بالمسرح إلى الجمهور في أماكن تواجده(في المعمل مثلا)، كما اعتمد على مشاركة المتفرجين في صياغة الشكل النهائي للمسرحية، وهذا ما نجده في مسرحية " الذي يقول نعم، الذي يقول لا" حيث يطلب من الجمهور أن يقترح الخاتمة.ينظر: ماري إلياس ، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص134، 136، 139.

[3] - برتولد بريخت: نظرية المسرح، ت: جميل ناصيف، ص73.

[4] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبدالوهاب، ص42.

إلى الأفضل، ويكون ذلك بطرحه لمسائل معاصرة يجهلها الإنسان العادي، والتي ينبغي عليه معرفتها كالصراعات الدينية والاجتماعية، وصراع الطبقات، والمتاجرة بالحيونات والأعضاء البشرية، وهي مسائل معاصرة، تؤدي إلى التثقيف والتعليم. غير أن الخوض في مسائل معقدة كهذه قد يجعل مهمة هذا المسرح صعبة، بل وقد يلغي فئة من الجمهور، وهو ما يؤكده جاك دي سوشيه في قوله: " والمسرحيات التعليمية أليست نفيا لجزء من الجمهور ولو كان شعبيا؟"[1] وهذا الجمهور الأخير هو المستهدف من قبل المسرح الملحمي فكيف يمكن استبعاده؟.

يقدم عادل قرشولي تحليلاً لكيفية حدوث العملية التعليمية للمسرح الملحمي، من خلال مسرحية بريشت (الأم كوراج وأبناؤها) " فالأم كوراج لا تتعلم من مقتل أبنائها الواحد تلو الآخر بسبب كونها تكسب من الحرب...ولو كانت المسرحية مكتوبة بمنطق أرسطو طاليسي، فكان ينبغي "للأم كوراج" أن تتعلم، وأن تنتهي العملية بكاملها على خشبة المسرح. أما بريشت فإنه جعلها لا تتعلم، لأنه أراد للمتفرج في الصالة أن يتعلم من عدم تعلمها."[2]، بمعنى أن المسرح الملحمي يصور الأحداث التاريخية والسياسية والاجتماعية ..الخ، كما وقعت، ويترك المتفرج يحللها وينقدها من منظوره الخاص، ومن هنا تحدث العملية التعليمية.

يهدف المسرح الملحمي إلى التركيز على العقل ونبذ الانفعالات، لكنه لم يلغ الجانب العاطفي والترفيهي، فبريخت سعى إلى جعل المسرح مسلياً ومربيًا في نفس الوقت، إذ يرى أن: " التطور المتواصل أدى إلى امتزاج كلا الوظيفتين: التسلية والتعليم. فلو أن جميع هذه الجهود أصرت على تقديم فكرة اجتماعية لاستطاعت في نهاية المطاف أن تؤدي بالمسرح إلى حالة يستطيع معها، وبمساعدة الوسائل الفنية، أن يقدم صورة عن العالم وأن يكون نماذج (موديلات) للحياة الاجتماعية للناس، كفيلة بمساعدة المشاهد على فهم وسطه الاجتماعي واستيعابه بالعقل والعواطف."[3]، بمعنى أن بريخت لا يعتمد على الأسلوب التعليمي فحسب، بل الترفيهي أيضاً، فهو أداة تنقل للمتفرج متعة التعلم.

أما عن الأخلاق في المسرح فإن بريخت يضعها في المرتبة الثانية من حيث الأهمية. ويتضح ذلك في قوله: " لقد جوبه المسرح الملحمي بالاعتراض من قبل الكثيرين: إنه، على حد زعمهم، أخلاقي أكثر مما يجب. ومع ذلك فإن الوعظ الأخلاقي قد انسحب في المسرح الملحمي إلى المرتبة الثانية من حيث الأهمية. فالمسرح الملحمي لا يرمي إلى وعظ الناس

[1] - جاك دي سوشيه:برتولت بريشت، ت: صياح الجهيم، ص96.
[2] - مصطفى عبود: بريشت والبريشتية في حوار مع د. عادل قرشولي، مجلة الحياة المسرحية، ص 69.
[3] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص143، 144.

بالأخلاق بقدر ما يسعى إلى تعليمهم إياها. صحيح أن التعليم حدث أولا ومن ثم النتيجة الحتمية.. أخلاقية القصة بأكملها." [1]. أي أن بريخت يركز على تعليم الأخلاق.

يؤكد بريخت على الدور التعليمي والتثقيفي للمسرح، فهو يسعى إلى التوعية والوعظ. لقد أصبح المسرح أداة تعليمية فهو يكرس مقولة: " الفن في خدمة المجتمع"، بمعنى أنه يستهدف عقل المشاهد، الذي ينبغي أن يجادل بدل أن يتعاطف، وذلك عن طريق تقديم موضوعات تمسه وواقعه، فقد: " أصبحت خشبة المسرح تثقف. النفط والتضخم المالي والحرب والصراع الاجتماعي والعائلة والدين والحنطة والمتاجرة بالحيونات المعدة للذبح– كل ذلك أصبح مادة للعرض المسرحي."[2]. وهنا تكمن عبقرية وأثر بريخت، في تحويل المسرح من وسيلة للتنويم والايهام إلى أداة للتوعية والتعليم والتثقيف.

وهكذا تعد المسرحية التعليمية نقلة نوعية في خط الكتابة لدى بريخت" لقد فهم التاريخ وفق المنهج الماركسي، واستوعب فكرة التطور واستفاد منه، وعرف أن لا شيء باق على حاله، وأن العالم قابل للتطور والتغيير إذا ما وفرت للأفراد الإمكانيات الذاتية(الوعي) والمادية(الواقع) التي تدفعهم إلى الفهم والإدراك ومن ثم التغيير."[3]

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص115.
[2] - المصدر نفسه: ص108.
[3] - جازية فرقاني: تجليات التغريب في المسرح العربي، ص65.

ب- شحن وتحريض المتلقي

يرى بريخت أنه لا ينبغي أن يكون المسرح وسيلة للتنفيس، بقدر ما هو وسيلة شحن للجماهير، فقد سعى إلى تصوير الواقع بتناقضاته، وهدفه من وراء ذلك المسرح ليس تفسير الواقع فحسب، بل السعي إلى تغييره، وذلك عبر توعية المتلقي بواقعه ومشاكله. فهو لا يطمح من خلال نظريته في المسرح إلى تقديم فن للناس قد يعجبهم فيصفقون، وقد لا يعجبهم فينصرفون، وسرعان ما ينسون ذلك العمل، بل إنه يطمح إلى أبعد من ذلك. فهو يسعى إلى مسرح يُحدث ثورة فكرية في عقل المتلقي تؤدي به إلى تغيير نظرته الساذجة إلى بعض الموضوعات، وتوعيته بما يدور حوله، بمعنى أن المسرح الملحمي يهدف إلى تحريض وشحن المشاهد، وذلك عبر تصوير الواقع، وما يدور حول الإنسان من تناقضات وصراعات طبقية لا يعيها. يقول: " غير أن أكبر الآمال التي تعقدها مسارح اليوم إنما تتمثل في هؤلاء الناس الذين يغادرون المسرح، على إثر إنتهاء العروض، من الأبواب الأمامية والخلفية على حد سواء: إنهم يغادرون المسرح ساخطين."[1]

إن المسألة الجوهرية في هذا المسرح " ليس في مخاطبته للمشاعر قدر مخاطبته لعقل المشاهد. فالمشاهد يجب ألا يتعاطف بل يجب أن يجادل."[2] ومعنى ذلك أن المسرح الملحمي يركز على مخاطبة الفكر والعقل، أكثر من مخاطبته للعواطف والمشاعر، لذا فإن إدخال عنصر الجدل (الديالكتيك) بالنسبة لبريخت أمر مهم، فهو يرى في المسرح صراع جدلي، يكشف التناقضات الاجتماعية والسياسية، والاقتصادية، وكشف التناقضات التي يعيشها الإنسان. ولا يسعى لمجرد إثارة الأفكار والعقل، وإنما يطمح إلى تحريض المشاهد وتغيير موقفه من الحياة وجعله ناقداً.

يدعو بريخت إلى مسرح تثويري، يتم فيه شحن المشاهدين للقيام بثورة ضد واقعهم، وبالتالي تغيير هذا الواقع إلى الأفضل، ويظهر ذلك في قوله: " إن "كتابة الدراما" اليوم- أو غدا- أصبحت تعني إعادة تنظيم المسرح وأسلوبه، وستستمر هذه الحالة إلى أن تتم عملية تثوير الفن المسرحي تثويرا كاملا." [3]

إن الثورة التي تسعى إليها النظرية الملحمية مرتبطة بحرية وديمقراطية الفنان المسرحي في التعبير، إذ إن " مصير بريشت مرتبط ارتباطاً عميقاً بإشاعة الديمقراطية في المسرح وفي

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص15.
[2] - المصدر نفسه: ص67.
[3] - المصدر نفسه: ص49.

الثقافة على العموم..."[1]. فهاهو روبرت بروستاين يتساءل في كتابه (المسرح الثوري) في قوله: " ولكن الثورة لحساب ماذا، لمؤزارة من؟...هذه الأسئلة التي ينفر الكاتب المسرحي الثائر– في عناد– من الإجابة عليها، أو يمضي للإجابة عليها ببرامج مستحيلة ومطالب خيالية."[2]، بمعنى أن هذا النوع من المسرح السياسي، يتطلب ديمقراطية تُمكن المسرحي من التعبير عن رأيه بكل حرية، وهو أمر مستحيل، في ظل الأنظمة التي تفرض الرقابة على مختلف الفنون، بما فيها المسرح.

ج– تصوير الواقع

يرى بريخت أن على المسرح أن يكون صورة حية عن الواقع، وعن العلاقات المتبادلة بين الناس، وذلك حين عرف المسرح بقوله: " المسرح خلق، عن طريق لوحات حية للواقع أو للأحداث المتصورة التي تتطور فيها العلاقات المتبادلة بين الناس..."[3]، وهو ما جعله يستمد أعماله الملحمية من الواقع الاجتماعي لمجتمعه، فالفن في رأيه ينبغي أن يكون في خدمة المجتمع وأن يعكس الحياة الاجتماعية، وأن يتحدث بلسان عصره، وهو ما جعله ينتقد المسرح الأرسطي الذي لا يهتم بتصوير العالم، ويكتفي بالترفيه عن الناس يقول: " إن ذلك المسرح، الذي وجدناه الان أمامنا ، يعرض تركيب المجتمع (المصور على خشبة المسرح) على اعتباره شيئا لا علاقة له بالمجتمع (في صالة العرض)." [4]، ويطالب بمسرح يندمج في الواقع، إذ يرى أنه " على المسرح أن يندمج في الواقع بقوة إذا كان يريد أن يكون له الحق والإمكانية في خلق صورة أكثر صدقا لهذا الواقع." [5]

يؤكد بريخت على ضرورة تغلغل المسرح في الحياة الاجتماعية، وأن يصور الصراع الطبقي مهما كان، يقول: " إنه يتعين على الفن الدرامي المعاصر أن يظهر الحياة الواقعية أمام المشاهد الذي يخوض صراعا طبقيا حادا، وفي هذه الحالة لا يحق له، للفن الدرامي أن يلطف، ولو قليلا، من قسوة هذا الصراع."[6]

إن هدف بريخت من تصوير الواقع في مسرحه الملحمي، هو التأثير على المجتمع وتوعيته بما يجري حوله، حيث " يقدم المسرح صور الحياة من خلال اللعب، وهذه الصور يراد

[1] - جاك دي سوشيه: برتولت بريشت، ت: صياح الجهيم، ص،109.
[2] - روبرت بروستاين : المسرح الثوري (دراسات في الدراما الحديثة من ابسن إلى جان جينيه)،ت: عبد الحليم البشلاوى، ص369.
[3] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص273.
[4] - المصدر نفسه: ص291.
[5] - المصدر نفسه: ص285.
[6] - المصدر نفسه: ص125.

منها التأثير على المجتمع، كما يراد أن تجري أمام أنظار بناة هذا المجتمع أحداث الماضي والحاضر المصورة بواسطة المسرح بطريقة تستطيع أن تصبح معها المشاعر والتأملات والحوافز التي يستخلصها من الحوادث التاريخية والمعاصرة أكثر الناس بيننا نشاطا وحكمة، تصبح تسلية ممتعة. ويحصل بناة المجتمع على المتعة من الحكمة التي بها تحل المشاكل ومن الغضب الذي يمكن أن ينمو فيه العطف على المضطهدين، ومن إحترام البشرية، أي من حب الإنسانية بكلمة من كل ما من شأنه أن يمنح المتعة حتى لأولئك الذين يقومون بالعمليات الاخراجية." [1] بمعنى أن المسرح الملحمي يسعى إلى تصوير المجتمع، كمجتمع قابل للتغيير والتحول " كما أن أسلوب وطريقة برشت تستهدف أيضا تصوير الواقع الاجتماعي وشروطه وكيف أنها قابلة للتغيير والتحول نحو الأفضل..." [2]

د- الدعوة إلى التغيير

ترى نهاد صليحة أن جوهر الخلاف بين أرسطو وبريخت، يتلخص في جملة كارل ماركس الشهيرة: " لقد انحصر جهد الفلاسفة دائماً في تفسير العالم، وذهبوا في ذلك مذاهب مختلفة. ولكن القضية الحقيقية ليست تفسير العالم، بل تغييره".[3] وذلك يعني أن الفلسفة تحولت إلى أداة ثورية بعدما كانت عبارة عن نشاط فكري يتأمل الكون والإنسان، وبريخت من بين الذين اعتنقوا الفلسفة الماركسية، بل وقد جعل أفكارها في خدمة نظريته في المسرح. وهو ما يؤكده في قوله: " لقد أصبح المسرح حقل نشاط للفلاسفة. أولئك الذين يسعون ليس فقط إلى توضيح العالم بل وإلى تغييره أيضا. فظهرت الفلسفة على خشبة المسرح، وبهذه الطريقة ظهر الإتجاه الوعظي على خشبة المسرح..." [4]

تقوم النظرية الأرسطية على خدمة الايديولوجية السائدة عن طريق تقديمها لواقعها للمتفرج في أحسن صورة، وهو ما جعلها تسعى إلى اندماج وتعاطف المتفرج مع أفرادها، فقد كانت وظيفة المسرح هي التطهير، على عكس النظرية الملحمية التي تسعى إلى فضح الواقع المرير وتقديمه للمتفرج كما هو دونما تحريف، وذلك من أجل إيقاظ وعيه، من أجل تغيير هذا الواقع عن طريق الثورة عليه. حيث يركز بريخت على وظيفة المسرح التغييرية الوعظية.

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص286.
[2] - عدنان رشيد: مسرح بريشت، ص208، 209.
[3] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب، ص10، 11.
[4] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي،ت: جميل ناصيف، ص108، 109.

درس بريخت الماركسية وتأثر بأفكارها، خاصة فيما يخص فكرة التغيير الاجتماعي (تغيير العالم)، فعندما اقتنع بهذه الفكرة (التغيير)، وضع المسرح في خدمتها، يقول:" يحصل الإنسان على متعة وهو يتغير تحت تأثير الفن. كما أنه يتغير تحت تأثير الحياة. وهكذا يتعين عليه أن يرى ويحس نفسه والمجتمع على حد سواء على اعتبارهما ظاهرتين قابلتين للتغير، إن القوانين الغريبة التي تجري التغيرات تبعا لها، هذه القوانين يجب أن تتغلغل إلى أعماق وعيه. هذا ما يتعين على الفن أن يمهد له بواسطة المتعة الفنية. وتحدثنا المادية الديالكتيكية عن أشكال وأسباب هذه التغيرات."[1]، بمعنى محاولة توعية المتفرج بواقعه بهدف تغييره، فهو يصر على ضرورة وحتمية تغيير العالم عن طريق المسرح، أي "إن المجتمع السائر نحو التغير وصراع الإنسان ضد أزمات وتناقضات الحياة هما الموضوعان الرئيسيان في مسرح برشت."[2]

يسعى بريخت عبر مسرحه الملحمي إلى تغيير الظروف التاريخية، باعتبارها ليست قدراً محتماً، بل هي من صُنع الإنسان، لذا فإنه يرى" أننا بحاجة إلى مسرح قادر ليس فقط على إثارة أحاسيس وأفكار مسموح بها مثل هذه العلاقات البشرية، وفي مثل هذه الظروف التاريخية، بل والذي يستخدم ويولد أفكارا وأحاسيس تعتبر ضرورية لتغيير الظروف التاريخية."[3]، الأمر الذي جعله " يصر دائما على أن يجعل المتفرجين في حالة يقظة عقلية واعية، ليكونوا مستعدين للجدل والنقاش في القضايا التي تتطلب الحكم والتقييم والسعي إلى تغييرها، ذلك أن المسرح عند بريخت هو أداة للتغيير، من خلال إيقاظ الجماهير وتعليمها، من أجل أن تتخذ القرارات التي تؤدي إلى الفعل المغير."[4]

لكن نتساءل كيف يمكن تحقيق هذا الهدف في المسرح، أيمكن أن يتم التغيير عبر المسرح؟

لقد وضع بريخت في سبيل تحقيق هدفه المنشود والمتمثل في ضرورة التغيير، مجموعة من القواعد، والتي مست كل نواحي العرض المسرحي (الأداء وتوظيف الموسيقى والديكور...الخ)، عن طريق تقنية التغريب، التي تهدف في الأساس عن طريق العرض المسرحي إلى فضح الواقع الاجتماعي واثارة وعي المتفرج بتناقض وغرابة هذا الواقع. ما يجعله يفكر في تغيير هذا الواقع نحو الأفضل. وهو ما سنتطرق إليه في العنصر اللاحق.

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي،ت: جميل ناصيف، ص414.
[2] - عدنان رشيد: مسرح بريشت، ص76.
[3] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص293.
[4] - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، ص127.

ثالثا: تقنيات المسرح الملحمي

سبق وأشرنا إلى أن بريخت رفض تماماً الإيهام الذي يحدثه المسرح الأرسطي، والذي يجعل المشاهدين في أوضاع غريبة " كما لو كانوا في غيبوبة"[1]، ونجده يطالب في عدة مواضع بتحرير" المشاهد من التنويم المغناطيسي"[2] الذي تحدثه هذه المسارح، وجعله متيقظًا واعياً بما يقدم له، لذا وجب إقامة مسرح لا يقدم الأوهام لمشاهديه. بل يقدم حقائق تجعل منه متيقظا لما يحدث حوله " ولا يجوز الخروج بالمشاهد عن عالمه إلى عالم، كما لا يجوز اختطافه كما يختطف الطفل..."[3]، والهدف من وراء كسر الايهام هو تعرية الواقع أمام المشاهد، وهو هدف نبيل خاصة في هذا العصر الذي يشهد صراعات تكاد تكون خفية عن عامة الناس. يقول بريخت:" وإذا ما رفضنا التنويم المغناطيسي فإلى أي شيء يمكن أن نلجأ؟ ...هل من الممكن أن نستعيض عن الخوف أمام القدر، مثلا، بالتعطش للمعرفة، وعن الشفقة بالإستعداد لتقديم مساعدة ؟ أليس من الممكن أن نقيم، عبر هذا الطريق، إتصال بين المشاهد والمسرح ألا يمكن أن يشكل ذلك أساسا جديدا للتمتع بالفن ؟ إنني لا أستطيع هنا أن أصف ذلك التكنيك الجديد لبناء الدراما، لبناء المشهد وآداء الممثل، هذا التكنيك الذي جمعنا الخبرات المتعلقة به. إن ما هو مبدئي يمكن تلخيصه بإحلال التغريب محل الاندماج"[4]

نتساءل هنا ما هو التغريب؟ وما هي الأهداف التي يسعى إليها؟

يجيبنا بريخت في نظريته، بقوله: " إن التوصل إلى تغريب الحادثة أو الشخصية– يعني قبل كل شيء وببساطة أن نفقد الحادثة أو الشخصية كل ماهو بديهي، ومألوف، وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها... وبالتالي فالتغريب – يعني إبراز الملامح التاريخية، تصوير الأحداث والشخصيات على اعتبارها ظواهر تاريخية عابرة. فما الذي يمكن تحقيقه بذلك؟ يمكن أن يترتب على ذلك أن المشاهد لم يعد يرى أمامه على المسرح أناسا لا يخضعون إلى أي مؤثرات وتغييرات، يقفون عاجزين أمام القدر."[5]

يقدم لنا بريخت المسرح الملحمي القائم على التغريب كبديل عن المسرح الدرامي القائم على الايهام، فإذا كان الجدار الرابع هو شرط من شروط الإيهام المسرحي، فإن تقنية التغريب تسعى إلى كسر هذا الجدار، وكل ذلك بهدف إبراز الواقع، والوصول إلى وعي المتفرج. بمعنى

[1] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب، ص38.
[2] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص209.
[3] - المصدر نفسه: ص 151.
[4] - المصدر نفسه: ص151، 152.
[5] - المصدر نفسه: ص152، 153.

أن التغريب محاولة لكسر الإيهام عن طريق إثارة الفضول والدهشة في نفس المشاهد، وذلك من خلال تصوير أحداث وشخصيات تاريخية خاضعة للتغيير، ذلك لأن الشيء الذي لا يتعرض للتغيرات يبدو ثابتاً. وهو ما يجعل المشاهد يتيقن بإمكانية التغيير في حاضره.

أ- مفهوم التغريب

تقوم النظرية الملحمية على عنصر التغريب (Verfremdungseffekt) كأساس لهذه النظرية، حيث تحتل هذه التقنية أهمية في النظرية الملحمية، بل إن " (التغريب) أو (التبعيد) هو أهم ما في نظرية المسرح الملحمي. والذي يعني جعل المألوف غريباً، من أجل خلق حالة من الانفصال بين المشاهد والمسرح، ولمنع توحد المشاهد بالممثل، لتمكين المشاهد من أن يعمل عقله، وينقد نقداً بناءاً، من وجهة نظر اجتماعية. وإذا كان المسرح وهماً، فإن على الجمهور أن يبقى واعياً هذه الحقيقة، عن طريق كسر الحائط الرابع الوهمي الذي يفصل الخشبة عن الصالة، من أجل أن يحتفظ المتفرج بوجوده المنفصل عن الأحداث، وقدرته على النقد المحايد."[1]. بمعنى أن بريخت قد تعامل بشكل كبير مع عنصر التغريب، فشكل هذا الأخير أهمية كبيرة بالنسبة له ولنظريته في المسرح، مثلما ركز قبله أرسطو على عنصر التطهير. بل إن بريخت قد استبدل هذا الأخير بعنصر التغريب، الذي كان أهم ركيزة في نظريته وتطبيقاته.

يعرف بريخت التغريب (Verfremdung) بأنه:" تكنيكا يجعل الأشياء المألوفة غريبة."[2]، بمعنى أن يتم جعل المألوف غريباً، بهدف لفت إنتباه المتفرج إليه. وفي المعجم المسرحي يُعرف بأنه: " تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصور بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفياً أو يلفت النظر إلى ما صار مألوفاً فيه لكثرة الاستعمال."[3]

إن التغريب (Alienation Effect) ليس ظاهرة جديدة ابتدعها بريخت، ولم يزعم ذلك، فقد استخدمت مسارح العصور الوسطى، والمسارح الآسيوية الوسائل التغريبية، كالموسيقى والتمثيل الصامت وغيرها. إلا أن الأهداف التي تسعى إليها هذه المسارح غير الأهداف التي يرجوها بريخت، وهو ما أشرنا إليه سابقا. فالتغريب يعد محاولة من قبل بريخت يهدف إلى مقاومة الاستلاب، والاندماج الحاصل بين المتفرج والممثل، وذلك بخلق مسافة بينهما، حيث أن اعتياد الناس على رؤية الأمور البديهية والمألوفة التي تحدث بشكل متكرر، يجعلهم

[1] - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، ص127.
[2] - برتولد بريخت. الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب. ص50.
[3] - ماري إلياس: حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص139.

يتجاهلونها، ولا يبذلون جهدا لمعرفتها أوفهمها، أما الأحداث الغريبة، فإنها تجذبهم وتثير فيهم الدهشة والفضول لإدراكها، وهو ما يجعلهم يحاولون فهمها بشتى الطرق. بمعنى أن التغريب المسرحي الذي يهدف إليه بريخت من خلال نظريته يسعى إلى" اكتشاف أشياء نسير بجانبها أبداً ونظن أننا نعرفها، أشياء لم نكن نوليها أية أهمية، وذلك بالضبط لأنها مسلم بها، أو لأنها تتكرر بلا انقطاع."[1] أي أن التغريب هو" صدمة المعرفة: معرفة الاخرين."[2] أو بتعبير بريخت:" تراكم الغموض إلى أن يحل الوضوح التام."[3]، فجعل الأشياء المألوفة غريبة، يولد الدهشة والغرابة، وبالتالي يبذل الشخص جهدا لفهمها فهماً واعياً، لذا فالتغريب عند بريخت ليس مسألة جمالية، بقدر ماهو تقنية، تحاول إيقاظ وعي المشاهد.

يرى بريخت أننا عادة ما نستخدم في حياتنا اليومية أشكال " تأثير التغريب"، ويقدم أمثلة على ذلك، فمثلا عندما نسأل أحدهم: " هل نظرت يوما بانتباه إلى ساعتك؟" فإننا لا ننتظر ردا، وإنما المقصود من هذا السؤال توعية الطرف الآخر إلى عدم التزامه بالوقت، ويحصل التغريب أيضاً عندما يرى التلميذ معلمه مضطهدا من قبل مديره، بعد أن كان ينظر إليه بطريقة أخرى، فهنا تهتز الصورة التي شكلها التلميذ عن أستاذه قبلا، ويدرك بذلك أن هناك علاقات أخرى تُظهر بأن معلمه يبدو فيها في مكانة أقل مما كان عليه.ويقدم لنا بريخت بعض العبارات التي تساعد في خدمة هدف التغريب، ويتم من خلالها " أثر التغريب" من قبيل: (ليس، بل، فعلا، في الحقيقة).[4]

يذهب ابراهيم حمادة إلى أن الإنسان عندما يغرب شيئاً مألوفا بالنسبة له، فإنه يضعه موضع الشيء الجديد اللاحتمي، ومن ثمّ، يمكن أن يقبله أويرفضه.[5] وهو ماسعى إليه بريخت من خلال التغريب، أن يصبح الحلم حقيقة، والمقبول مرفوض والعكس، واللامدرك مدركا، ويلخص بريخت أهداف التغريب عنده في قوله: " يمكن أن يترتب على ذلك أن المشاهد لم يعد يرى أمامه على المسرح أناسا لا يخضعون إلى أي مؤثرات وتغييرات، يقفون عاجزين أمام القدر...والظروف هي الأخرى يمكن أن تظهر بشكل مغاير لما هي عليه في الواقع."[6] غير أن جعل الأمور البديهية مغربة في المسرح قد لا يُفهم معناه، خاصة من قبل المشاهد، ما لم يكن يفهم ما يُراد منه!

[1] - جاك دي سوشيه:برتولت بريشت، ت: صياح الجهيم، ص63.
[2] - فردريك اوين:برتولت بريخت، ت: ابراهيم العريس، ص165.
[3] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص181.
[4] - ينظر: برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص178،179،180،181.
[5]- ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة،1985،دط ص77.
[6] - برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص153.

ب- مصطلح التغريب

ينسب بافي مصطلح التغريب إلى بريخت، يقول:" كما يظهر تأثير الغرابة في بعض الأحيان في المصطلح العائد لـ" بريخت" وهو (Verfremdungseffekt)، والمسمى أحياناً بـ" تأثير التغريب" الذي يشدد على عملية الإدراك الجديد للأداء والإخراج المسرحي، وهو مناسب أكثر من مصطلح التماسف*(Alienation Effect).[1]"

يشير ابراهيم حمادة في معجمه المسرحي إلى أن" التغريب-التبعيد- الإغراب (Alienation) يرتبط -عادة- بمسرح بريخت، مع أنه " لم يخترعه، لا كمصطلح، ولا كمدلول، وإنما تبناه، وطوره، وأدخله المحيط المسرحي بشكل فعال، بتأكيده علة المضامين السياسية والاجتماعية، والاقتصادية."[2] وهو ما تؤكده ماري وحنان، حيث إن الإبعاد* مصطلح " أطلقه الشكلاني الروسي شكلوفسكي Chklovski واستخدم لذلك في اللغة الروسية تعبير Priem Ostranenija الذي يعني تعديل إدراك الشيء المألوف من خلال إبراز الشاذ فيه. استند الألماني برتولت بريشت B.Brecht (1898- 1956) إلى نفس المفهوم واستعمل تعبير تأثير الإبتعاد Verfremdungseffekt في نظريته حول المسرح الملحمي مستوحيا هذا التأثير من تقنيات الرسم الصيني ومن أسلوب العرض في المسرح الشرقي بشكل عام."[3]

ويرى فردريك اوين أن بريخت لم يستخدم مصطلح التغريب إلا في سنة 1939، أما قبل ذلك فقد استعار العديد من المصطلحات التي تقترب من مفهومه، ففي العام 1927 استخدم كلمة (إدهاش)، أما في العام 1936 استعار مصطلح هيجل وماركس التقليدي (سيرورة الاستلاب) إلى جانب تأثره بالمسرح الصيني، خاصة بعد الدراسة التي أجراها بعنوان" أثر التغريب في أداء الممثلين الصينيين"، حيث إنهم كانوا يستخدمون وسائل تغريبية، كالأقنعة، والمبالغة في الحركات، ونقل الديكور خلال الأداء...[4]

---

* التماسف Alienation Effect هو أسلوب يقضي بوضع مسافة بيننا وبين " الحقيقة المعروضة" أو الممثلة. وعبارة التماسف جاءت من ترجمة تشكلوفسكي(Chklovski) للعبارة Priem ostranenija ، بمعنى أن هذا المبدأ ينطبق على كل اللغات الفنية، وبممارسته في المسرح، فهو يتعلق بتقنيات إزالة الوهم، وقد توصل بريخت إلى مفهوم قريب من الشكليين الروس وهو التغريب، غير أن التماسف عند بريخت ليس فعلاً جمالياً فحسب، بل سياسي أيضاً، أي الإنتقال من الحالة الجمالية إلى الحالة الإيديولوجية للأثر الفني. ينظر: باتريس بافي: معجم المسرح، ت: ميشال ف خطار، ص185، 186.

[1] - باتريس بافي: معجم المسرح، ت:ميشال ف خطار، ص207.

[2] - ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص76.

* إن التغريب عند شكلوفسكي هو مبدأ جمالي، أما عند بريخت فهو كمبدأ إيديولوجي، حيث إن هذا التعديل في آلية العمل الدرامي وما ينتج عنه من تعديل في موقف المتفرج وتنشيط إدراكه لما يراه في المسرح يدل على أن التغريب عند بريشت لم يكن مبدأً جمالياً فقط وإنما موقفاً إيديولوجياً وسياسياً من خلال ربط التغريب بمقاومة الاستلاب الاجتماعي. وبهذا نقل المفهوم من معناه المرتبط بالتقنيات الجمالية إلى معنى أكثر شمولية وفعالية لأنه ربطه بالمسؤولية الإيديولوجية التي يحملها صاحب العمل الفني وينقلها إلى متلقيه. ينظر: ماري إلياس: حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 140.

[3]- ماري إلياس: حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص139.

[4]- ينظر: فردريك اوين، برتولت بريخت، ت: ابراهيم العريس، ص166،167.

ج- وسائل التغريب

هي تلك الوسائل التغريبية التي وضعها بريخت في مسرحه الملحمي، بغية كسر وتبديد الإيهام الذي يحدثه المسرح الأرسطي، " وإثارة وعي المتفرج بغرابة وتناقض واقعه الذي يقدمه العرض على خشبة المسرح، وإثارة الرغبة فيه إلى تغيير هذا الواقع تغييراً جذرياً واستبدال الأيديولوجية السائدة التي تفرز هذا الواقع المتناقض الغريب"[1] وكسر الجدار الرابع الذي يفصل بين الجمهور وخشبة المسرح، ويتم منع الاندماج وخلق مسافة بين الخشبة والجمهور عن طريق التغريب، والذي بدوره يستعمل تقنيات ووسائل تجعل المتلقي فطناً وواعياً يدرك ما يدور حوله، من تغيرات حياتية، تجعله يناقش، وينقد، ويغير مواقفه من بعض الأمور التي كان يجهلها. فقد أراد بريخت بوسائله التغريبية انتشال المتفرج من وحل الإيهام الأرسطي، وذلك بغية حصول المتفرج على المعرفة والمتعة في آن واحد. لقد لجأ بريخت لتحقيق عنصر التغريب إلى استخدام وسائل فنية محددة لتحقيق هذه التقنية" كتقطيع الحدث، والانفصال عنه، واستخدام الجوقة، والراوي، ومخاطبة الجمهور، وعزل الممثل عن دوره، واستخدام اللافتات المكتوبة، والأشرطة السينمائية، والإضاءة، كي يظل المتفرج بعيداً عن الحدث المسرحي. وهذا ما يسميه بريخت: التغريب(الابتعاد)."[2]

نلخص أساليب التغريب فيما يلي:

1 تغريب التمثيل ومنع اندماج الممثل في الدور

يركز بريخت على تغريب التمثيل، فيرفض تقمص واندماج الشخصية في الدور الذي تقدمه، على عكس المسرح الأرسطي الذي يحبذ اندماج الممثل للشخصية التي يؤديها، ويعتبره كنجاح للعمل المسرحي. ذلك لأن المسرح الملحمي يرى أن ذلك يؤدي إلى استثارة عواطف الجمهور، وبالتالي يفقده وعيه بما يجري، لذا حاول بريخت أن يقدم وسائل تساعد الممثل على عدم تجسيده وتقمصه للدور، وفي الوقت نفسه تمهد لتغريب الشخصية الممثلة، وعدم اندماج الممثل في الشخصية. ومن أجل الحصول على تأثير التغريب وضع بريخت عدة تعليمات، يجب على الممثل أن يلتزم بها نلخصها كالتالي:[3]

- النقل على لسان الشخص الثالث
- النقل بالزمن الماضي.

[1]- نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، دط، ص95.
[2] - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، ص127.
[3] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت:جميل ناصيف، ص165.

– قراءة الدور إلى جانب التعليقات والملاحظات.

بمعنى أن الممثل يظهر بدور مزدوج " الممثل يتحدث بالزمن الماضي، ثم ينقل النقاش على لسان الشخص الثالث، إلى جانب تقديمه للملاحظات والتعليقات بصوت مسموع، تمكنه من مراعاة المسافة الضرورية التي تفصل بينه وبين الشخصية التي يقدمها، وبذلك لا يحدث التقمص والاندماج في الشخصية، كما يجب على الممثل بأن لا يتظاهر بأن ما يقدمه يحدث لأول مرة ولم يخضع لتعديلات، وبالتالي فإن بريخت يرفض المقولة:" لم يكن يمثل لير، كان لير"[1].

– تبادل الأدوار بين الممثلين

يرى بريخت أنه ينبغي أن يتم في بعض الأحيان تبادل الأدوار بين الممثلين، لكي يكتسب وجهة نظر اجتماعية ، حيث" يتعين على الممثلين أحيانا أن يتبادلوا الأدوار خلال التمارين، عندها تتلقى الشخصيات من بعضها البعض ما هو ضروري لأي منها. من المفيد للمثل أحيانا أن يرى دوره وهو يؤدي من قبل بديله أو في عرض مسرحي آخر...إن كل ممثل وهو يساهم في إنجاز الشخصيات مناقضة لشخصيته أو على الأقل عندما يتبادل الأدوار مع زملائه، يؤمن لنفسه قبل كل شيء وجهة نظر اجتماعية حاسمة.." [2]

– عدم تقمص الممثل لدوره

يذهب بريخت إلى أن على الممثل أن ينسى كل ما تعلمه، كي لا يدفع بالمشاهد إلى الاندماج مع الشخصية، ولكي يخلق التغريب، يجب على الممثل أن يرفض الوسائل التي تعلمها لكي يغري المتفرج بأن يتوحد مع الشخصيات التي يلعبها الممثل، فيؤدي به إلى غيبوبة يقول بريخت: " لا ينبغي للممثل مطلقاً أن يصل في أدائه إلى التحول الكامل إلى الشخصية التي يلعبها فالعبارة المشهورة " لم يكن يمثل لير، كان لير" يجب أن تكون بمثابة ضربة قاتلة له. كل ما عليه هو أن يرينا الشخصية، وهذا يتطلب من أكثر من مجرد" لبس الدور" أو " الدخول تحت جلد الدور" [3]

– ظهور الممثل بدور مزدوج

يرى بريخت أن على الممثل أن يضع مسافة بينه وبين الشخصية، أي لا يجسد الشخصية بل يعرضها، يقول بريخت: " وهذا المبدأ– أن الممثل يظهر على خشبة المسرح في

[1] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب، ص52.
[2] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص308.
[3] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب، ص52.

دور مزدوج: لوتون (كممثل) وجاليليو(الشخصية) أن الممثل لوتون لا يختفى في جاليليو الذي يؤديه، والذي حدد هذا النوع من التمثيل باسم " التمثيل الملحمي" –هذا المبدأ يعني ببساطة أن العملية المحسوسة الواقعية لم تعد مخبأة خلف ستار، أن لوتون موجود، يقف على المسرح ويرينا ما يتخيل أنه جاليليو.." [1] وقد " يتحقق التغريب أيضاً من خلال كسر العلاقة الأحادية بين الممثل والشخصية فالممثل الواحد يمكن أن يلعب عدة شخصيات والشخصية الواحدة يؤديها عدة ممثلين، وأدوار الرجال تؤديها النساء والعكس صحيح، إلى ما هنالك من وسائل تتنافى مع ما اعتاد عليه المتفرج في المسرح."[2]

- اقناع الجمهور أن ما يحدث مجرد تمثيل محضر له من قبل

يقول بريخت: " كما يحتاج الأمر إلى تغيير آخر في طريقة نقل الممثل لتلك الصورة بحيث تصبح العملية كلها أكثر مطابقة للواقع. فكما لا يحتاج الممثل إلى إقناع الجمهور أن الشخصية التي يلعبها هي شخصية خلقها المؤلف، وليس هو نفسه الذي يقف على المسرح، فلا داعي لأن يتظاهر بأن الحوادث التي تحدث على المسرح لم تجر عليها أية بروفات، أو أنها تحدث للمرة الأولى والأخيرة"[3]

ويلخص محمد عزام كل ما سبق في قوله:"عزل (الممثل) عن الدور الذي يؤديه، وعدم اندماجه في دوره، أو تقمص الشخصية التي يمثلها، فالممثل مطالب بأن لا يدخل في إهاب الشخصية التي يؤديها، بل عليه أن يعرضها بحيادية كما لو أنه راوية يقص أحداثاً لآخرين. فهو مطالب بأن (يعرض) لا أن يحاكي، ومن أجل ذلك فإن على الممثلين أن يتكلموا بلغة الغائب، فيسبقوها بـ(قال)، أو يتحدثوا عن أعمال شخصياتهم في الماضي، ويتبادلوا الأدوار فيما بينهم، أو يقول الممثلون للجمهور: سنمثل لكم ذلك ونريكم كيف حدث." [4]

2- قطع الحدث

لجأ بريخت إلى تقنية تقطيع الحدث، أي عدم تواصل الحكاية، وذلك كي ينتشل المشاهد من اندماجه مع الأحداث وتعاطفه معها، عكس الدراما الأرسطية التي كانت تهتم بوحدة الحدث، أي تواصل الأحداث، فالمسرح الملحمي يعمل على عدم ربط الأحداث وتسلسلها. ويقوم بتقطيع الحدث إلى مشاهد منفصلة، بمعنى تتعرض الحكاية في المسرح الملحمي إلى تقطيع

[1] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب، ص52، 53.
[2] - ماري إلياس: حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص140.
[3] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب، ص53، 54.
[4] - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، ص128.

تتخلله، رواية قصة من قبل الراوي، أو قصائد، أو تعليقات، أو عن طريق الموسيقى والأغاني. وقد أكد بريخت على ضرورة ذلك، يقول: " يجب ألا تتعاقب الأحداث وراء بعضها بصورة غير ملحوظة، من الضروري أن يثار النقاش في الفواصل بين الحوادث."[1]

3- القصة

تشكل الحكاية (Story) محوراً أساسياً عند بريخت، حيث يرى أن الشكل الملحمي يجب أن يلجأ إلى السرد، فهو يحل السرد(الراوي/ السارد)*، بدل الدراما، لذا شكلت القصة مكانة أساسية في مسرحه، وهو ما يؤكده في قوله: " إن القصة هي أهم ما في العملية المسرحية، بل إنها العملية المسرحية نفسها"[2]، وتعد القصة في المسرح الملحمي أداة قوية، يتم من خلالها سرد وتقديم الأحداث والتحولات الاجتماعية التي تعيشها البشرية على شكل حكاية تحمل معنى وهدف تعليمي موجه للمشاهد، والذي بدوره يعمل جاهداً لإدراك مقاصد الحكاية. والمسرح الملحمي عكس الأرسطي لأنه " لا يكشف عن الشخصيات، لا يحبك "دراما" إنه يروي، يسرد قصة. وما ينبغي أن يستوقف هو القصة."[3] بمعنى أنه لا وجود لحدث متسلسل وحبكة في المسرح الملحمي، عكس المسرح الدرامي الذي يقدم الحكاية متسلسلة زمنياً دون قطع.

يركز كل من أرسطو وبريخت على أهمية الحكاية، وهو ما يظهر في قوله:" وكما قال أرسطو طاليس، وأنا أتفق معه في ذلك، فإن القصة هي روح الدراما."[4]، غير أنهما يختلفان في هدفها وطريقة عرضها، فهدف القصة عند أرسطو هو" التطهير" وتقديم التسلية، أما عند بريخت فهو" توفير مادة المناقشة أو النقد" ومن ثمة التوعية، بمعنى أن بريخت يركز على مضمون القصة التحريضي، في المقابل نجد أن أرسطو يشترط أن تكون القصة مترابطة الأجزاء، وهو ما يُعرف بـ" وحدة الحدث أو الفعل" على عكس بريخت الذي يرفض الترابط، فيعمد إلى تغريب الحدث، وذلك من خلال تقطيع أجزاء القصة من حين إلى اخر، لأنه يرى بأنه " من الضروري أن يثار النقاش في الفواصل بين الحوادث."[5]، بالإضافة إلى استغلاله للخلفية التاريخية، وأداء المسرحيات أداءاً تاريخياً، إذ يرى أنه يجب أن " نكشف عن أن الشيء الذي كان بالأمس يشكل اخر تماما يختلف عما نراه اليوم، مع الكشف عن سبب ذلك. غير أن

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص315.

* يظهر الراوي Narrator في بعض الأشكال المسرحية، وخاصة في المسرح الملحمي. وبعض التقاليد الشعبية (المسارح الأفريقية والشرقية) غالباً ما تستعين بالراوي، كوسيط بين الجمهور والشخصيات. وفي المسرح الملحمي يلعب دور كاسر الوهم أثناء التوجه إلى الجمهور. ينظر: باتريس بافي: معجم المسرح، ت: ميشال ف خطار، ص359.

[2] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب، ص66.

[3] - جاك دي سوشيه: برتولت بريشت، ت: صياح الجهيم، ص74.

[4] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب، ص29.

[5] - برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص315.

من الضروري أيضا أن نكشف عن العملية التي أصبح الماضي وفقها حاضرا."[1]. قد لا يستوعب المشاهد الهدف من وراء استغلال الخلفية التاريخية، فيحسب أنه مجرد استذكار للتاريخ، ومن ثمّ لا يستطيع ربط الماضي بالحاضر. فنجده يقدم الأحداث عن طريق سردها بدلا من تمثيلها وذلك بغية تبديد الوهم. ويستخدم في ذلك الراوي، ومن ثم يصبح المسرح الملحمي مسرح سردي، لا يعتمد تمثيل الأحداث، بل يرويها.وهو ما يؤكده بريخت في قوله: " لقد أصبح المسرح يروي" [2]

يؤكد بريخت على أهمية القصة (الحدوتة) في العرض المسرحي، حيث يرى أنها تمد المشاهد بمادة يناقشها وينتقدها، يقول: " كل شيء يتوقف على (الحدوتة) القصة، فهي قلب العرض المسرحي، لأن ما يحدث بين الناس هو ما يمدهم بمادة يناقشونها وينتقدونها"[3]

وأما عن كيفية تقديم القصة في المسرح الملحمي، فيرى أنه يجب أن يتم عرضها وتوصيلها بوسائل التغريب، يقول بريخت: " على الراوي(أو منشد الشعر) أن يعالج مادته على أساس أنها حدثت في الماضي، أما الممثل (المقلد أو المحاكي) فعليه أن يقدم مادته على أساس أنها تحدث الآن وهنا، " [4]

أما عن دور وهدف استعمال القصة في المسرح الملحمي، فإنه يكمن فيما يلي:

- تقديمها لعبرة ومغزى

يؤكد محمد عزام على ميل بريخت إلى مسرحية (الأمثولة)* لأنها" ترتكز على مشكلة أخلاقية في (صيغة) سردية، تروي قصة، باستخدام مشاهد توضيحية: الأغاني، والرقصات، والعناوين، والملخصات، والشاشة، والجوقة، والراوي، والأجهزة الآتية... كل ذلك من أجل ابعاد المتفرج عن التماهي بالممثل، وتحطيم الوهم المسرحي التقليدي."[5]، بمعنى أن الأمثولة حكاية تحمل في طياتها عبرة أو مغزى.

- كسر الإيهام

تهدف القصة إلى كسر الإيهام، وذلك حينما يتم سردها بدلا من تشخيصها، حيث إن " الانفصال عن (الحدث)، وذلك بروايته عن طريق السرد بدلاً من التشخيص، وإفساح المجال

[1] - برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص202،201.
[2] - المصدر نفسه: ص106.
[3] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب، ص66.
[4] - المصدر نفسه: ص54.
* ظهرت "الأمثولة " Parable المسرحية في العصور التي اشتهرت بمناظرات أيديولوجية معمقة وبالرغبة باستعمال الأدب لأهداف تربوية: عصر الإصلاح وضد الإصلاح، القرن الثامن عشر الفلسفي، والحقبة المعاصرة(لبريخت وفريش ودورنمات وستراوس). باتريس بافي: معجم المسرح، ت: ميشال ف خطار، ص376..
[5] - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، ص126.

للرواية الذي يضفي على الفعل طابع الإعادة، من أجل تبديد الوهم الذي يستولي على المشاهد، وفصله عن الوقائع." [1]

ويلعب الراوي دوراً مهماً في المسرح الملحمي، ويكون ذلك عن طريق " استخدام (الراوي) كوسيلة لكسر الإيهام المسرحي، من خلال ما يقوم به من تعليق وشرح، أو قطع لتسلسل العمل المسرحي، والتوجه نحو الجمهور، ومخاطبته بشكل مباشر، تحطيماً لإيهام الجدار الرابع. وهي تقنية ليست جديدة على المتفرج العربي، يعرفها في شخصية (الحكواتي) الشعبية. وهي شخصية متأصلة في وجدان المتفرج العربي." [2]

4- التاريخانية

تعد التاريخانية أو التأرخة، أو التأريخية، من التقنيات التي ركز عليها بريخت في نظريته، واعتبرها عملية ضرورية في العمل المسرحي. والتاريخانية (Historicization) كما يُعرفها باتريس بافي في معجمه المسرحي " عبارة أدخلها بريخت Historisierung. التاريخانية هي إظهار حدث أو شخصية بحسب الإضاءة الإجتماعية أو التاريخية أو النسبية عليها والتي يمكن أن تتغير. إنها " إظهار الأحداث والأشخاص بمظهرهم التاريخي الزائل "، وهذا ما يوحي للمشاهد بأن واقعه هو أيضا تاريخي، قابل للنقل والتحول."[3]

وتستعمل ماري وحنان مصطلح التأريخية " وهو اشتقاق عن كلمة تاريخ ويعني فهم عمل ما ومقاربته ضمن سياقه التاريخي...هذه المقاربة تعني عملياً الابتعاد عن طرح الشخصية المسرحية كشخص له ذاتيته الخاصة وله فرادته (أي ضمن مفهوم البطل)... هذا الطرح يدفع المتفرج أيضاً لأن يفكر بنفس الطريقة وأن يطابق الشخصية مع ذاته ومع وضعه الاجتماعي، فينظر إليهما نظرة نقدية ويعتبرهما قابلين للتغيير."[4]

يضع بريخت الأحداث والأشخاص كحالة تخص الماضي، وذلك من أجل الاستفادة منه لتغيير الحاضر، فهذه الأحداث الماضوية تجعل المتفرج يعقد مقارنة بينها وبين عصره، في إطار حكاية يسردها لنا، وفي ذلك محاولة لإسقاط ذلك الواقع بالواقع الحالي للمتفرج، أي بتغريب الواقع عن طريق التاريخ. وقد تأثر بريخت بفلسفة هيجل الذي أدخل التفكير التاريخي والجدلي على علم الجمال. إنه مسرح يذكر المشاهد في كل مرة بأن ما يراه أحداث غير

[1] - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، ص128.
[2] - المرجع نفسه: ص128.
[3] - باتريس بافي: معجم المسرح، ت: ميشال ف خطار، ص272.
[4] - ماري إلياس: حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص116.

حقيقية، بل أحداث وقعت في الماضي. يقول بريخت: " وإذا قدمنا أعمالاً تتناول عصرنا نحن كما لو كانت هي الأخرى أعمالاً تاريخية، فربما بدت له الظروف التي يعمل تحتها على درجة مساوية من الغرابة وهنا يبدأ الموقف الإنتقادي."[1]

التاريخ بالنسبة لمسرح بريخت الملحمي ليس مجرد عرض للوقائع، بل إنه يُمثل مادة لمناقشة الحاضر "إنه عملية لإلقاء الضوء على الأسباب والمسببات، لاسيما العوامل الاقتصادية والاجتماعية التي لعبت وتلعب دوراً فعّالاً في الأحداث التاريخية وإعلان الحروب وقيام الثورات والانتفاضات الاجتماعية." [2]

وتجدر الإشارة إلى أن بريخت يؤكد على ضرورة أن تكون هذه الظروف التاريخية مشابهة لواقع المشاهد، كي يتسنى له مقارنتها به، يقول بريخت: " وبالطبع يجب ألا تكون الظروف التاريخية خيالية أو مختلفة (كما لا يجب أن تصاغ كما كانت كذلك ، كقوى غامضة (في الخلفية)، بل على العكس لقد خلقها وأقامها الناس (وسوف يغيرونها عندما يحين الوقت). إن الأحداث التي تدور أمامنا هي التي تعرفنا بطبيعتها." [3]

يُشكل التاريخ بالنسبة لبريخت ومسرحه أهمية كبيرة، حيث يُمكن المشاهد من استخلاص مغزى الأحداث التاريخية " وهذا يعني بالضبط الخروج عن دائرة الحاضر والدخول في دائرة الماضي لاستنباط العبر والدروس التذكيرية بالأخطاء أي جعل الحاضر جزءا من الماضي. إن تأرخة الحاضر يعني تصوير الحاضر لكي نقارن كيف ينبغي لنا اليوم التغلب على مثل هذه المشاكل والتناقضات التي لم يستطع الناس في الماضي حلها بالطرق الصحيحة. [4]

إن استخدام التاريخ في المسرح يكشف صراعات الإنسان وكفاحه ضد الحكام والقوانين، فهو يصور صراع الإنسان في الماضي، والهدف من كشفها هو تنوير وتوعية الجمهور بالتناقضات السياسية والاجتماعية التي أدت إلى انحراف التاريخ عن مساره، وبالتالي يستطيع المشاهد أن يفهم طبيعة هذه التغيرات التي تدور حوله، فيحاول تغييرها، وبهذا يكون الماضي جزءا من صراع الحاضر.

وقد يكون سبب لجوء بريخت إلى التاريخ هو محاولة إبعاد الأحداث التي يقدمها عن واقع المشاهد، ليتسنى له مناقشتها وتحليلها ونقدها بحرية، "أي التأكيد على تاريخية الأحداث لإتاحة

[1] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب، ص45.
[2] - عدنان رشيد: مسرح بريشت، ص85.
[3] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب، ص45.
[4] - عدنان رشيد: مسرح بريشت، ص89.

فرصة الحكم على هذه الأحداث من قبل المشاهد، نظرا لبعدها عنه زمنياً، وانفصاله عنها عاطفياً."[1]

5- تغريب الوسائل السمعية والبصرية

يقصد بالوسائل السمعية والبصرية (الأزياء، والديكور، والموسيقى، والرقص). يعترف بريخت بجهود زميله المخرج أروين بيسكاتور، فيما يخص التجديد على مستوى الشكل، فقد أدخل هذا الأخير العديد من الوسائل السمعية والبصرية للمسرح، حيث أدخل الشاشة إلى المسرح كخلفية تُعرض عليها الوثائق والصور والحقائق التاريخية المختلفة، وأصبح الديكور جزءاً من الحدث المسرحي، بالإضافة إلى إقامته لمنصة متحركة.[2] وقد خضعت هذه الوسائل السمعية والبصرية بدورها إلى التغريب البريختي، وذلك حينما فصل بين هذه الوسائل، إذ لا تمثل انسجاما فيما بينها. وذلك حينما جعلها مؤثرات تفصل الجمهور عن الخشبة، لا مؤثرات إيهام.

*** الموسيقى والأغاني والرقص**

تلعب الموسيقى دوراً هاماً بالنسبة لمسرح بريخت، حيث إنها لا تسعى إلى الترفيه فحسب، وإنما تسعى كذلك إلى التعليم والتوعية، إذ تلعب دورها بأكثر من طريقة " فهي تساعد الممثل على إظهار المعنى الباطني الاجتماعي لجميع مظاهر التجديد."[3]، ولتحقيق التغريب الموسيقي يضع بريخت مجموعة من الملاحظات حول طبيعة الموسيقى والأغاني وأهدافهما:

- يجب أن لا تصاحب النص:

بمعنى أن تكون مستقلة على النص، ولا تعبر عنه " إنها في الغالب، نفي النص، فقد تكون مرحة، غير مبالية، في أثناء مشهد حزين، ومن شأن ذلك أن يجعل المشهد أشد إيلاما"[4]، والهدف من جعل الموسيقى تناقض الحدث هو تحرير المشاهد من الاندماج في الحدث. وهذا الأمر ينطبق على الغناء إذ" لا ينبغي للممثلين أن " يقعوا " في الغناء، بل يجب أن يعزلوه بعيداً عن النص، ويمكن تحقيق ذلك بصورة مؤكدة بالاستعانة ببعض الوسائل المسرحية مثل تغيير الاضاءة أو عرض عنوان."[5]. أو أن يتم " استخدام الأغاني في غضون التمثيل المسرح على أن يجري إيقاف التمثيل لبعض الوقت للتركيز على فحوى الأنشودة والأغنية."[6]

[1] - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، ص128.
[2] - ينظر: برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص119.
[3] - المصدر نفسه: ص260.
[4] - جاك دي سوشيه:برتولت بريشت، ت: صياح الجهيم، ص58.
[5] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب، ص71.
[6] - عدنان رشيد، مسرح بريشت، 246.

- أن لا تسمح باندماج المشاهد

يقول بريخت: " وبنفس الطريقة التي يستعيد بها المؤلف الموسيقى حريته، بعدم إضطراره إلى خلق جو يسمح للنظارة أن تفقد نفسها بلا وعي في الحوادث التي تدور على الخشبة..."[1] بمعنى أن لا تؤدي إلى اندماج المشاهد.

- أن تكون ذات وظيفة تعليمية

يرى بريخت أن الموسيقى يجب أن لا تكون خالية من التفكير، لذا يتعين أن تبرز وتوضح المعنى الباطني الاجتماعي لمجمل علاقات الحدث المسرحي، ويوضح بريخت الهدف من استخدامها، حيث يجب أن تكون ذات مضامين وعظية وتعليمية، وعن الدور الذي قامت به الموسيقى في المسرح، يقول: " مارست الموسيقى تأثيرها في تعرية الاخلاقية البرجوازية. لقد قامت بدور المخبرة والمحرضة والنمامة التي تفتش في مزابل الاخرين."[2]، أي أنها تحمل رسائل تعليمية توعوية تمكن المشاهد أن يفهم ما يُراد به

أما بالنسبة للرقص، يرى بريخت أن" أي مسرح يعتمد على الايماءات لا يمكن أن يستغني عن تصميمه للرقصات فإن الحركة الرشيقة والتجميع الجميل، كبداية، يعمقان من التعبير..."[3]

*** الديكور (Set)**

يُقصد بالديكور" كل ماهو موجود على الخشبة والذي يتكون منه إطار الحدث"[4]. ولقد استعان بريخت في مسرحه بوسائل أخرى تتعلق بالديكور (كالشاشة، الأفلام والملصقات، اللافتات والعناوين...إلخ)، وكلها وسائل تساعد على إحداث التغريب، وتشعر المتفرج بعدم واقعية ما يقدم له، يقول: " في الفن الدرامي اللاارسطوطاليسي أي الذي لا يستند إلى مبدأ الاندماج في الدور. الذي يسعى إلى إظهار حياة المجتمع البشري من خلال القوانين التي تتحكم بها، تم تكوين عدد من الطرق العامة لتصميم المنصة، وذلك بالنسبة لأنواع درامية مغايرة من نواح عديدة (تاريخية وبيوغرافية، ومجازية). إن العنصر المشترك بين هذه الطرق، يستند في جميع هذه الأشكال الدرامية إلى رفض الاندماج الكامل في الدور، وكذلك إلى رفض مثل هذا التصميم للمنصة، هذا التصميم الذي يمكن أن يخلق وهما واسعا."[5]

[1] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب، ص72.
[2] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جاميل ناصيف، ص257.
[3] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب، ص73.
[4] - باتريس بافي: معجم المسرح، ت: ميشال ف خطار، ص159.
[5] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص233.

يقترح بريخت أن يستعين مصمم الديكور بوسائل تبدد الإيهام، تمكنه من تصوير العالم المتغير، حيث لا يضع شيئا على مكان ثابت، إذ " يتعين على مصمم المنصة أن يستعيض، حسب الظروف، عن الأرضية بالنقالة وعن مؤخرة المسرح بالشاشة وعن الكواليس الجانبية بالأوركسترا، عليه كذلك أن يحول السقف إلى رصيف متحرك، وأن يفكر في نقل ساحة التمثيل إلى وسط الصالة. إن مهمته تتلخص باراءة العالم."[1]، أما بالنسبة للإضاءة " فقد سلط الضوء على الأوركسترا بينما عرض الفانوس السحري على خلفية خشبة المسرح..."[2]، ويرى جاك دي سوشيه أن إدخال بريخت للأضواء القوية وتسليطها " رمزا لقوى العقل المنيرة."[3]

حاول بريخت استخدام وسائل بسيطة لكسر الإيهام، تُظهر أن ما يحدث غير واقعي، فجعل المناظر غير واقعية، وليس لها صلة بما يحدث، كما يمكن أن تستبدل هذه المناظر أمام أعين المشاهد، دون إسدال الستارة، وكذلك تنبيه الجماهير من حين إلى آخر إلى أن ما يحدث مجرد لعبة، وذلك بغية عدم اندماج المشاهد وإبقاءه واعياً، وقد استعان بأفلام تنعكس بالفانوس السحري على الشاشة، بالإضافة إلى مكبرات الصوت، والصور، واللافتات.[4] يقول: " إن هذه الديكورات يجب أن لا تثير عند الممثل وهما كما لو أنه موجود في العالم الواقعي، بل إنها مدعوة لأن تؤكد له أن هذا مسرح حقيقي." [5]

- تغيير الديكور

يرى بريخت أنه على مصمم المناظر أن لا يخلق وهماً كاملاً، وإنما تكفيه بعض التلميحات التاريخية أو الاجتماعية للمكان، كما بإمكانه أن لا يضع شيئا على مكان ثابت، لأنه في الأخير يقدم صورة عن العالم الذي يتغير " إن على مصمم المنصة ألا يضع شيئا على مكان ثابت مرة وإلى الأبد... ذلك أنه يقدم صورة عن العالم، والعالم يتغير وفق قوانين لم تكتشف بعد بصورة نهائية. ومع ذلك فإن تطور العالم لا يراه مصمم المنصة وحده، ولكن يراه أيضا أولئك الذين يراقبون، من داخل صالة العرض، ما يصوره هذا المصمم. ومن المهم ليس فقط رؤية العالم من قبل مصمم المنصة نفسه، بل المهم كذلك هو إلى أي مدى تستطيع هذه الرؤية مساعدة المشاهد على فهم العالم...." [6]

---

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص235.
[2] - المصدر نفسه: ص256.
[3] - جاك دي سوشيه، برتولت بريشت، ت: صياح الجهيم، ص13.
[4] - ينظر:ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص225.
[5] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص243.
[6] - المصدر نفسه: ص235.

*** العناوين والفواصل**

يشير بريخت إلى أنه: " وخلال عرض مسرحية" حياة ادوارد الثاني الإنجليزي" في ميونيخ، سبق عرض مشاهد معينة منها عناوين تخبر المشاهدين لأول مرة حول المضمون. وخلال عرض " أوبرا القروش الثلاثة" الذي جرى في برلين أسقطت على الشاشة أسماء الأغاني بينما كانت تنشد." [1]

ويلخص محمد عزام سبب استخدام هذه التقنيات التغريبية من قبل بريخت، حيث إن " استخدام (اللافتات) المكتوبة، كوسيلة من وسائل التغريب، وكسر الوهم المسرحي، وكذا (الأغاني) وأن يغير(الديكور) على مرأى المشاهدين، دون اضطرار إلى إسدال الستار، بقصد إزالة أي شعور يمكن أن يتولد في نفس المتفرج بواقعية ما يراه. واستخدام أفلام سينمائية، ومكبرات الصوت، وكل ما من شأنه أن يجعل المتفرج واعياً غير مستغرق في الوهم المسرحي. وكذا إضاءة خشبة المسرح كلها إضاءة قوية، حتى في مشاهد الليل، كي لا يُعطي المتفرج فرصة الاستغراق في أحلام اليقظة."[2]

6- فضح اللعبة المسرحية

تهدف هذه التقنية إلى كسر الإيهام ومنع اندماج المشاهد، ويكون ذلك بعدة طرق أهمها:

*** التوجه إلى الجمهور**:Address to the audience

إن توجه الممثل إلى الجمهور* من التقنيات التغريبية التي تهدف كسر الإيهام وفضح اللعبة المسرحية، ويكون " توجه الممثل إلى الجمهور. إن توجه الممثل للجمهور يجب أن يكون حرا ومباشرا."[3]، حيث يتم " مخاطبة (الجمهور) مباشرة، وإعلامه بأنه إنما يشاهد تمثيلاً ولعبة، وليس شيئاً حقيقياً، وكسر جدار الوهم بين الخشبة والصالة."[4]

والتوجه إلى الجمهور يكون من قبل الممثلين، لفضح اللعبة المسرحية، وإعلان أن ما يحدث مجرد لعبة مسرحية، أي تمثيل، أو لكشف نهاية المسرحية، أو لرواية قصة ما، أو عند طلب نصيحة من الجمهور، وقد يكون كذلك لطلب اقتراح لنهاية المسرحية، إلى جانب أن الممثل" يستطيع أن يتوقف عن آداء دوره الذي يمثله ويبدأ بالحديث ويروي للمشاهدين الأحداث

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص175.
[2] - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، 128، 129.
* أجزاء من النص (مرتجلة أو لا) يتوجه بها الممثل مباشرة إلى الجمهور، خارجاً عن دوره في الشخصية، محطماً ومخترقاً وهم الجدار الرابع، الذي يفصل جذرياً بين الصالة والخشبة. باتريس بافي: معجم المسرح، ت: ميشال ف خطار، ص70
[3] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف ص171.
[4] - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، ص128.

التي ستمثل على خشبة المسرح "[1] بمعنى أن هدف تقنية التوجه إلى الجمهور هو إلغاء الجدار الرابع الوهمي وكسر الإيهام .

*** اللافتات والعناوين**

وذلك بأن يضع في بداية كل مشهد عنواناً مكتوباً يبقى إلى أن يستبدل بآخر، وقد أشار بريخت إلى استخدام هذه التقنية في مسرحه، حيث قال: " وخلال عرض مسرحية" حياة ادوارد الثاني الإنجليزي" في ميونيخ، سبق عرض مشاهد معينة منها عناوين تخبر المشاهدين لأول مرة حول المضمون. وخلال عرض" أوبرا القروش الثلاثة" الذي جرى في برلين اسقطت على الشاشة اسماء الأغاني بينما كانت تنشد."[2]

إن الموسيقى والأغاني، وتغيير الديكور أمام الجمهور، والتوجه إلى الجمهور...إلخ هي وسائل تغريبية تهدف إلى كسر الايهام.

7- الديالكتيك

يرى بريخت أن الديالكتيك مهم في المسرح، لأنه يمارس التأثير التثويري، إلى جانب المتعة، ويرى فيه أسلوب العلم الجديد الذي يُمكن من دراسة المجتمع وتناقضاته وتطوره، يقول: " فأي تكنيك خاص بأداء الممثل يتيح للمسرح تطبيق أسلوب العلم الجديد حول المجتمع- أسلوب المادية الديالكتيكية؟ إن هذا الأسلوب يدرس المجتمع عبر تناقضاته الداخلية وذلك من خلال سعي الأسلوب نفسه لفهم المجتمع عبر تطوره. وإن كل شيء بالنسبة لهذا الأسلوب، موجود بالقدر الذي يتغير فيه المجتمع وبالتالي يتناقض مع نفسه.."[3]

إن الديالكتيك (الجدل) هو محاولة الوصول إلى الحقيقة، فمن خلال رأيين متناقضين ينشأ رأي ثالث يقودنا إلى الحقيقة والصواب. و"... ما توصل إليه برشت في عملية الكشف عن هذه الصراعات والتناقضات الاجتماعية باستخدام الديالكتيك الذي يفرز لنا دائما رأياً صائباً، وهو الرأي الثالث الذي ينهض على أنقاض رأيين مختلفين في التوصل إلى نتيجة مرضية، وهذه سمة الحياة التي عرفها الإنسان منذ الخليقة."[4]

وقد حاول بريخت استبدال مصطلح المسرح ملحمي وإحلال مصطلح المسرح الديالكتيكي مكانه، يقول: " تجري محاولة في الوقت الحاضر للانتقال من المسرح الملحمي إلى المسرح

[1] - عدنان رشيد: مسرح بريشت، ص246، 247.
[2] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف ص175.
[3] - المصدر نفسه: ص298.
[4] - عدنان رشيد، مسرح بريشت، ص79.

الديالكتيكي. فالمسرح الملحمي كمفهوم جمالي، من وجهة نظرنا وانسجاما مع نوايانا، لم يكن أبدا غريبا على الديالكتيك، هذا بينما لا يستطيع المسرح الديالكتيكي الاستغناء عن العنصر الملحمي. " [1]

ولقد تم نقل الديالكتيك إلى المسرح ليوضح للجمهور التناقضات الاقتصادية والاجتماعية التي تحرك التاريخ، وتؤدي إلى تطور المجتمعات وتغيرها، مستفيداً من فلسفة هيغل عن الديالكتيك، وأفكار كارل ماركس عن الإقتصاد السياسي، حيث إن " معارضة برشت لأرسطو تعتمد على الفكر الماركسي والذي يتبنى الديالكتيك الذي يعكس لنا تناقضات الحياة و يكشفها أمامنا دون رتوش أو تزويق."[2]

ويوضح عدنان رشيد أثر الديالكتيك في المسرح الملحمي بقوله: " إن مسرح برشت لم يعد مثل مسرح أرسطو يعتمد على القدر والآلهة التي يخضع لها مصير الإنسان ، بل هو مسرح الرجالات والبطولات وهو أيضا مسرح بطولي وجدلي وملحمي. فالحمال يجادل التاجر في القاعدة والإستثناء ويدخل معه في صراع درامي (جدلي)، وملك السويد يتحدث عن إنتصارات جيشه في حين يتحدث الخادم عن غلاء الملح، وهنا أيضا يضهر لنا الصراع الدرامي أي الصراع بين نقيضين والصراع بين النقيضين يولد نقيضاً ثالثاً، وهذا هو جوهر الصراع الدرامي أي الجدلي (الديالكتيكي). "[3]

في الأخير نتساءل هل استطاع مسرح بريخت الملحمي الوصول إلى الأهداف التي يرمي إليها؟ والمتمثلة أساساً في فكرة التغيير عن طريق المسرح؟

يعد هدف بريخت نبيل، لكن لا نستطيع القول أن للمسرح وظيفة تغييرية، صحيح قد يؤدي في بعض الأحيان إلى شحن الجمهور، لكنه قد يفشل في ذلك في أحيان كثيرة، أضف إلى ذلك أنه مرتبط بإشاعة الديمقراطية، وبريخت نفسه قد تعرض للنفي والاعتقال بسبب مسرحه، وهاهو يعترف بذلك في قوله: " أن تنتظر من المسرح أو أن تطلب منه أكثر مما هو مستعد أن يقدم لا يعني سوى الحط من قيمة مهماته الحقيقية."[4]

لكن على الرغم من ذلك، فإن بريخت يعد من بين أهم المسرحيين المجددين، لأنه استطاع أن يُقدم نظرية فكرية وفنية متكاملة، وهو الأسلوب الذي أثر بشكل كبير في المسرح العالمي.

[1] - برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص420.
[2] - عدنان رشيد: مسرح بريشت، 114.
[3] - المرجع نفسه،: ص247.
[4] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص275.

وبريخت ممن لا يعتبر أن هذا الأسلوب كاملا، أي أنه ليس ختامية لكل التجارب، بل نجده يدعو إلى استمرارية التجارب والجهود في سبيل تحقيق الأهداف التي طرحها، ويظهر ذلك في إجابته عن سؤال طُرح عنه: " هل يعتبر هذا الأسلوب الجديد في الإنتاج الأسلوب الجديد المنشود، وهل يعتبر كاملا، وتكنيكا قابلا للاستعراض، ونتيجة ختامية لكل التجارب؟ الجواب: كلا. إنه واحد من الطرق سرنا فيه. أما التجارب فيجب أن تستمر. وهذه المشكلة تطرح أمام الفن بكامله..."[1]

إن نظرية بريخت في المسرح نظرية فنية وفكرية متكاملة، فهي لا تتوقف على العناصر الجمالية والشكلية فحسب، فقد يحضر بعضها، ويغيب البعض الآخر، إنها فلسفة تصور علاقة الفرد بالمجتمع، في ظل التناقضات السياسية والاقتصادية. شكلت نظرية الدراما التي أحدثها بريخت ثورة في مجال المسرح، وهو ما لا يمكن إنكاره، حيث ظلت آثار نظريته في الغرب، بل انتقلت إلى تجارب العديد من مسرحيينا العرب، وخير مثال ما نجده عند المسرحي السوري سعد الله ونوس، وهو ما سنتطرق إليه في فصول لاحقة.

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص156.

الفصل الأول:

سعد الله ونوس والمسرح الملحمي

أولا: سعد الله ونوس المثقف والمسرحي.

ثانيا: مراحل تطور مسرح سعد الله ونوس.

ثالثا: أثر بريخت في المسرح العربي.

أولا- سعد الله ونوس المثقف والمسرحي

أ- حياته

جدير بالإشارة إلى أننا اعتمدنا فيما اتصل بحياة الكاتب على سيرته المكتوبة في كتابه التنظيري " بيانات لمسرح عربي جديد" و" أعماله الكاملة" – ويشمل ذلك أعماله، وطبعات المسرحيات- وهي السيرة التي لا تلخص مجهود الكاتب الذي ظل مخلصاً للمسرح حتى أيامه الأخيرة، فقد حارب من أجل الابقاء على هذا الفن، ويظهر ذلك في قوله: " من الصعب أن أشرح للسائل عمق الصداقة التي تربطني بالمسرح، وأن أوضح له أن التخلي عن الكتابة للمسرح، وأنا على تخوم العمر، هو جحود وخيانة لا تحتملها روحي، وقد يعجلان برحيلي. إني مصر على الكتابة للمسرح، كي يستمر هذا الفن، إن المسرح في الواقع هو أكثر من فن، إنه ظاهرة حضارية مركبة سيزداد العالم وحشة وقبحاً وفقراً، لو أضاعها أو افتقر إليها. ومهما بدا الحصار شديداً، فإني متيقن أن تضافر الإرادات الطيبة، على مستوى العالم، سيحمي الثقافة ويعيد للمسرح مكانته."[1]

ولد الكاتب المسرحي سعد الله ونوس عام (1941) في قرية (حصين البحر) بمحافظة طرطوس(سوريا)، درس الشهادة الابتدائية في مدرسة القرية، ثم تابع الدراسة في ثانوية طرطوس. بعد حصوله على الثانوية العامة سنة (1959)، سافر إلى القاهرة في دفعة دراسية، للحصول على ليسانس صحافة من كلية الآداب بجامعة القاهرة. في هذه الفترة توضح إهتمامه بالمسرح، فكتب مسرحية طويلة بعنوان (الحياة أبداً) عام (1961)، وكتب مسرحية (ميدوزا تحدق في الحياة) سنة (1963)، وهي السنة التي تحصل فيها على الليسانس، وعاد فيها إلى سوريا ليتوظف في وزارة الثقافة. بعد تاريخ (1963) كتب ونوس العديد من المسرحيات، شكلت مرحلة من مراحل إبداعه المسرحي – سنأتي على ذكرها لاحقاً- لتبدأ رحلته الثقافية مع الكتابة المسرحية.[2]

إن اهتمام ونوس بالمسرح وكتابته، جعله يُعد من بين أبرز المسرحيين العرب؛ ذلك لأنه أدرك أهمية المسرح في معالجة قضايا المجتمع والتعبير عنها، والدور التنويري الذي يلعبه المثقف إتجاه مجتمعه، ويظهر ذلك جلياً من خلال تعريفه للمسرح، بقوله: " إنه ظاهرة اجتماعية هي في أبسط أشكالها متفرج وممثل..."[3]. ومادام المسرح يعد من أبرز الفنون

[1] - سعد الله ونوس: نص كلمة الكاتب سعد الله ونوس في اليوم العالمي للمسرح، الهدف الثقافي، العدد 1235، آذار، 1996، ص36.
[2] - ينظر: سعد الله ونوس: الاعمال الكاملة، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 1996، ص 781.
[3] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص41.

التعبيرية التي تعبر عن الحياة الاجتماعية وما تحملها من تناقضات، فقد كرس ونوس قلمه ومسرحه لخدمة مجتمعه، وإثارة الوعي الجماعي بضرورة التغيير الاجتماعي، فكان مسرحه نقداً اجتماعياً وسياسياً للحياة.

حاول ونوس زعزعة التقاليد المسرحية، لأنها غير قادرة على التعبير عن المستجدات والأحداث المعاصرة، وفي الوقت نفسه تقيد مشاركة الجماهير، فتنتج جمهوراً سلبياً، لا يبحث سوى عن الترفيه، ويظهر ذلك في قوله: " ونحن لا نصنع مسرحاً لكي نثبت فقط أننا لاحقون بركب المدنية وأننا نعرف المسرح كسوانا... وإذا كانت تلك غايتنا الوحيدة فإنها لا تستحق كل هذا العناء.. إننا نصنع مسرحا لأننا نريد تغيير وتطوير عقلية، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعاً."[1]، وهو هدف نبيل لمثقف كرّس حياته الفنية والمسرحية، لإنارة العقل العربي عن طريق المسرح، فبحث عن مسرح يتوجه للشعب، نابع من بيئته، يعبر عن آلامه، وآماله في التغيير نحو الأفضل، مراعياً في ذلك خصوصية الثقافة المحلية.

سعى ونوس إلى البحث عن مسرح يحقق تطلعاته السابقة الذكر، فوجد في المسرح الملحمي في مرحلة من مراحل إبداعه المسرحي، الشكل المثالي لطموحاته في إنشاء مسرح عربي أصيل، نابع من هموم ومشاكل البيئة المحلية، فقدم لنا مجموعة من النصوص المسرحية الملحمية، التي لا يزال تأثيرها إلى يومنا هذا. ولكن قبل التطرق إلى أثر المسرح الملحمي عند ونوس– وهو ما يهمنا في بحثنا– لابد من الإشارة إلى المراحل الإبداعية في التجربة المسرحية عند ونوس، فقد مر مسرحه بمراحل متباينة ومتفاوتة، حيث بدأ نتاجه المسرحي بمسرحيات قصيرة ذات فصل واحد* (One act play)، وهو ما ميز النص المسرحي السوري قبل ستينيات القرن الماضي" فهو في الأساس نص المسرح المقروء، وليس المسرح الممثل."[2]. ومحاولة بيان أثر المسرح الملحمي عنده فيما بعد هذه المرحلة، ثم التطرق إلى مرحلة التوقف عن الكتابة المسرحية، ثم مرحلة العودة إليها.

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص25،26

* كانت بداية ظهور هذا النوع من المسرح في القرن السابع عشر، على يد موليير. ينظر: كمال الدين عيد، اعلام ومصطلحات المسرح الاوربي، ص658. وقد تطور بشكل خاص منذ القرن التاسع عشر. يركز مسرح الفصل الواحد على أزمة معينة أو مشهد محدَد..ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، ت: ميشال ف.خطار، ص401.

[2] - علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999،ص174.

ب- نشاطه

لم يكتف ونوس بالكتابة المسرحية فحسب، بل كانت لديه عدة نشاطات خاصة في المجال الصحفي والنقدي، فقد كتب العديد من المقالات والدراسات النقدية، إلى جانب تقلده عدة مناصب. ففي سنة (1962) كتب مقال في مجلة " الآداب" البيروتية حول الوحدة والانفصال، وعدة مقالات في جريدة "النصر" الدمشقية، وفي سنة (1964) أشرف على عدد خاص أصدرته مجلة " المعرفة " عن المسرح، ونشر فيه دراسة عن المسرح في مصر، وفي هذه السنة عُيّن مسؤولاً عن قسم النقد في مجلة " المعرفة "، وفي (1965) وبالتزامن مع عمله في مجلة " المعرفة "، أشرف ونوس على القسم الثقافي في جريدة " البعث ". كما كتب عشرات المقالات والدراسات النقدية. في سنة (1969) أسندت إليه رئاسة تحرير مجلة " أسامة " للأطفال، وبعد بضعة أشهر أسندت إليه مديرية المسارح والموسيقى لكن سرعان ما طلب اعفاءه منها، وعاد لرئاسة مجلة " أسامة " حتى عام (1975)، وفي هذه السنة صار مسؤولاً عن القسم الثقافي في جريدة "السفير" اللبنانية.[1]

في سنة (1966) سافر ونوس إلى باريس في إجازة دراسية، وهناك كتب عدة قصص قصيرة، وعدداً من الرسائل النقدية عن الحياة الثقافية في أوروبا، نشرت في مجلتي (الآداب) و(المعرفة)، وقد عاد إلى سوريا في سنة (1967)، لكنه سرعان ما سافر مجدداً إلى باريس. وقد كان لسفره المتكرر إلى فرنسا الدور الكبير في توجيه مساره الإبداعي والفكري، فقد تأثر بالثقافة هناك، ففي سنة (1970) أجرى حواراً مع الناقد الفرنسي (برنار دورت) والمخرج الشهير(جان ماري سيرو)، نشرا في مجلة (المعرفة). وأثناء إقامته بفرنسا سافر إلى فايمر في ألمانيا الديمقراطية، حيث أمضى شهراً تابع فيه تدريبات فايمر على مسرحيته " مغامرة رأس المملوك جابر" بإدارة المخرج الشاب" نوبير"، كما قام بترجمة عدة أعمال منها كتاب " حول التقاليد المسرحية " لجان فيلار، و" يوميات مجنون" لجوجول، و مسرحية " العائلة توت"، وإعداد " توراندوت" عن مسرحية بريخت التي تحمل نفس العنوان.[2]

تواصل نشاط ونوس بعد عودته من فرنسا عام (1974)، فقد كتب عدة مسرحيات ومقالات نقدية وصحفية، إلى جانب ترجمته للعديد من النصوص المسرحية العالمية، ففي سنة (1985) ألقى في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق سلسلة من محاضرات تحت عنوان "

[1] - ينظر: سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد ، ص287، 288،289.
[2] - ينظر: سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة ، ص782، 783،784.

في البحث عن مسرح عربي"، وفي (1988) صدر كتابه التنظيري في المسرح "بيانات لمسرح عربي جديد". حاز على العديد من التكريمات والجوائز، فقد كُرّم سنة (1989)في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وفي مهرجان قرطاج بتونس، وحاز سنة (1990)على جائزة (سلطان العويس الثقافية) عن المسرح في دورتها الأولى. لكن سرعان ما أصابه سرطان الكبد، الذي لم يوقفه عن الكتابة، فقد ظل يحضر كل مناسبة تستدعي أن يتخذ المثقف موقفاً ورأياً.[1]

ولعل ما يُبرز المكانة التي احتلها مسرح ونوس من أهمية، ليس عربياً فحسب، بل حتى عالمياً، هو انتخابه من قبل المعهد الدولي للمسرح التابع لليونسكو لكتابة الرسالة التي توجه إلى جميع مسارح العالم في يوم المسرح العالمي (27/ آذار/ 1996). في هذا اليوم أقيم احتفال كبير في مسرح الحمراء تكريماً له. وفيه ألقى كلمة المسرح العالمي بعد أن قدم لها بكلمة قصيرة عن حال الثقافة والمسرح في زمن النظام العالمي الجديد. حضر الحفل حشد كبير ضاق به مسرح الحمراء. ومنذ ذلك الحين صارت عبارة " نحن محكومون بالأمل" مرتبطة بسعد الله ونوس. توفي سعد الله ونوس سنة (1997) تاركاً وراءه مجموعة من الأعمال المسرحية التي ستبقى خالدة على مر الزمان.[2]

ج- أعمـالـه

1 – أعماله المسرحية

- مسرحية الحياة أبداً..... (1961)
- مسرحية ميدوزا تحدق في الحياة ..... (1963)
- مسرحية جثة على الرصيف ..... (1964)
- مسرحية فصد الدم ..... (1964)
- مسرحية مأساة بائع الدبس الفقير ..... (1964)
- مسرحية لعبة الدبابيس ..... (1965)
- مسرحية الرسول المجهول في مأتم انتيجونا(1965)
- مسرحية حكايا جوقة التماثيل .....(1965)
- مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران ...(1968)
- مسرحية عندما يلعب الرجال .....(1968)

[1] - ينظر: سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، ص 784، 785.
[2] - ينظر: المصدر نفسه: ص785، 786.

- مسرحية الفيل يا ملك الزمان .....(1969)
- مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر .....(1970)
- مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني .....(1972)
- مسرحية الملك هو الملك .....(1977)
- مسرحية حنظلة من الغفلة إلى اليقظة ....(1978)
- مسرحية الاغتصاب .....(1989)
- مسرحية يوم من زماننا .....(1993)
- مسرحية منمنمات تاريخية .....(1993)
- مسرحية طقوس الإشارات والتحولات .....(1994)
- مسرحية أحلام شقية .....(1994)
- مسرحية ملحمة السراب .....(1995)

2- أعماله النظرية

يعد ونوس كاتباً مسرحياً بالدرجة الأولى، أما كتاباته النظرية فهي محدودة، ولعل أهمها، كتابته التنظيرية في المسرح، والموسومة بـ" بيانات لمسرح عربي جديد".

- بيانات لمسرح عربي جديد .....(1988).
- هوامش ثقافية .....(1992).
- عمل قصير بعنوان" بلاد أضيق من الحب ...(1996).
- نصوص حول المرض والنحت والرسم والثقافة (1996).

ثانيا: مراحل تطور مسرح سعد الله ونوس

لقد مر مسرح ونوس عبر مراحل فنية يمكن تقسيمها إلى أربعة مراحل، وهي كالتالي:

أ – مرحلة البدايات (1961-1965)

تضم هذه المرحلة الأعمال المسرحية الأولى، فقد كتب ونوس مسرحياته الأولى في الفترة الممتدة ما بين (1961) و(1965)، وهي: الحياة أبداً (1961)، ميدوزا تحدق في الحياة(1963)، فصد الدم(1964)، جثة على الرصيف(1964)، مأساة بائع الدبس الفقير(1964)، الجراد(1965)، لعبة الدبابيس (1965)، الرسول المجهول في مأتم انتيجونا(1965)، المقهى الزجاجي (1965).*

لقد بدأ ونوس أولى مسرحياته متأثراً بالفكر العبثي الوجودي*، الذي عبّر عن نظرة الإنسان وسخطه من الحياة. وذلك إبان الحرب العالمية الثانية التي خلفت دماراً نفسياً أكثر منه مادياً وجسدياً، جعل المسرحيين يعبرون عن عبثية الحياة. وقد تأثر ونوس بهذا التيار في هذه المرحلة، وينعكس ذلك في مسرحياته، فهي تعالج صراع الفرد مع المجتمع، وأحيانا مع نفسه، فتطرح همومه ومعاناته، ونظرته السلبية للحياة في الأغلب، لكن في الوقت ذاته، لم تنس بعض مسرحياته أن تطرح الآمال والطموح نحو التغيير، وهي بارقة أمل تظهر نهاية معظم مسرحياته الأولى، رغم أن مسرحياته تؤكد على النهايات المتشائمة، وهو ما سنتطرق إليه لاحقا عند تحليل بعض مسرحيات المرحلة الأولى.

وامتازت مسرحيات هذه المرحلة أيضاً " بالعمومية، والاندفاع نحو التجريد والترميز من قضايا الخوف والقمع والسلطة."[1] وبتركيزها على البطل الذي يعيش صراعاً داخلياً، سببه القوى

---

* نشرت مسرحية " ميدوزا تحدق في الحياة" في مجلة الآداب سنة 1963، " فصد الدم" في الآداب (بيروت)،" جثة على الرصيف" في الموقف العربي(دمشق) سنة1964، "مأساة بائع الدبس الفقير" في الآداب سنة 1964، " الجراد"و"لعبة الدبابيس" والرسول المجهول في مأتم انتيجونا" في مجلة المعرفة، سنة 1965. وقد صدرت له أول مجموعة سنة 1965 عن وزارة الثقافة تحت عنوان" حكايا جوقة التماثيل"، وضمّت المجموعة المسرحيات التالية: لعبة الدبابيس، جثة على الرصيف، الجراد، المقهى الزجاجي، مأساة بائع الدبس الفقير، الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا. أما عن طبعات المسرحيات: "حكايا جوقة التماثيل": وزارة الثقافة، دمشق 1965. (ثم أضيف إلى المجموعة مسرحيتي"فصد الدم" و" عندما يلعب الرجال" صدرت عن دار الآداب، في مجموعتين: 1- مأساة بائع الدبس الفقير، ومسرحيلت أولى".2- "فصد الدم ومسرحيات ثانية".(طبعة ثانية 1978، ثالثة 1980).ينظر: سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص287،288،290.

* العبث (absurd) هو ما يُشعرنا وكأنه غير معقول، ويفتقر كلياً إلى المعنى، أو إلى علاقة منطقية تربطه بما تبقى من النص أو الخشبة.
ويُشير باتريس بافي إلى أن ولادة مسرح العبث، كنوع أو كمسألة محورية، كان مع المغنية الصلعاء ليونسكو، وفي انتظار غودو لبيكيت، أما عن جذور هذا التيار، فإنها ترجع إلى ألبير كامو في الغريب، وأسطورة سيزيف 1942، وإلى سارتر الكائن والعدم 1943.ينظر:باتريس بافي، معجم المسرح، ت: ميشال ف ، خطتر،ص53،54. ويشير ابراهيم حمادة إلى أن توفيق الحكيم بدأ هذا المنحى بمسرحيته المعروفة " يا طالع الشجرة"1962. ينظر: ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،ص193. بينما يرى عبد الكريم برشيد بأن هذا التيار أكثر الاتجاهات خطرا على المسرح العربي، فمسرح اللامعقول سعى الى ضرب المسرح كله، وذلك حين حاول أن يجرده من مقوماته الأساسية، فقد نزع من الحوار طبيعته الأساسية القائمة على التوصيل، وأصبح مجرد مناجاة ذاتية وكلمات لاتحمل دلالة والمعنى، كما أن الشخصية قد تعرضت إلى عملية تفتيت. ينظر: عبد الكريم برشيد، المسرح العربي يبحث عن المسرح العربي، مجلة الآداب، بيروت، العدد العاشر، تشرين الأول، 1977،ص63 .

[1] - محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس، ص15.

الخارجية، بالإضافة إلى طغيان المونولوج الداخلي(مناجاة النفس)، والغوص داخل النفس البشرية، على حساب الحوار الخارجي (الديالوج)، وسبب ذلك تأثر ونوس بالفكر الوجودي* خاصة عند سارتر " لكن سعد الله ونوس وهو يتأثر بالفكر الوجودي والمسرح الطليعي* ممثلاً بيونسكو، لم يقطع جذوره، بواقعه المحلي"[1]، فقد اختار مضامين وشخصيات تمثل الوسط الشعبي، تحمل صفات وأسماء نابعة من البيئة المحلية. وسنحلل بعض مسرحيات المرحلة الأولى، لمعرفة مدى تطور مسرح سعد الله ونوس في المرحلة اللاحقة، أي مرحلة التأثر بالمسرح الملحمي، وهي هدف الدراسة.

1- مأساة بائع الدبس الفقير(1964)

من المسرحيات الطويلة، تعالج " مأساة بائع الدبس الفقير" مسألة حساسة وهي قضية السلطة وعلاقتها بالشعب. افتتح ونوس مسرحيته بالإشارة إلى الحيز الذي تجري فيه الأحداث: " ميدان عام من مدينة ما.. وفي الميدان تسعة تماثيل مترامقة تمثل الجوقة."[2] ولم يحدد ونوس الحيز الذي تجري فيه الأحداث واكتفى بقوله: " ميدان عام من مدينة ما"، وهو ما نجده في المسرحية العبثية التي" تنبذ (واقعية) المكان والزمان..."[3]. بمعنى أن المسرح العبثي يقدم موضوعات لامعقولة، لا تتقيد غالباً بالزمان والمكان، فهو مسرح يسعى بالأساس إلى توصيل الاضطراب والقلق للآخر، عبر تصويره الفرد الذي يعيش بدوره القلق والإحباط.

أما بالنسبة لدور الجوقة (الكورس)* في المسرحية، فهو متمثل في الإنشاد والتعليق على الأحداث دون التدخل في مجرياتها. وهنا يظهر أن بناء المسرحية شبيه بالمسرح الإغريقي، الذي يمهد للمسرحية بنشيد الجوقة، فقد " اعتاد الكتاب التراجيديون منهم بالذات، على التمهيد لمسرحياتهم بنشيد من جانب الجوقة تعرف من خلاله بالحدث المسرحي وبالحيثيات التي تسبق نقطة البداية."[4]، فدور الجوقة في القديم، أي في التراجيديا الإغريقية،الإنشاد والتعليق على

---

* الوجودية اتجاه فلسفي إنساني، يُنسب إلى الزعيم الوجودي جان بول سارتر، انتشرت مفاهيم هذا الإتجاه بعد الحرب العالمية الثانية. وللوجودية جملة من المصطلحات كالقلق، الهجران، اليأس، الإلتزام...ومن زعماءها: مارتن هيدجر، جان بول سارتر، سيمون دي بوفوار، البير كامي. أنتجت الوجودية أعمالا مسرحية مثل: الذباب 1943، الباب المغلق 1944، الشيطان والإله الطيب 1951، وغيرها من مسرحيات سارتر. ينظر:ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،ص289.

* المصطلح فرنسي الأصل، ويدل على الحركة التجديدية التي كانت تتجه نحو تحقيق مزيد من التحرر من التقليديات المسرحية (الكتابات المسرحية الجديدة)، وذلك في النصف الأول من القرن الماضي، ويرى ابراهيم حمادة بأن مصطلحات الطليعة، واللامعقول، والجديد، قد تكون ثلاثة مسميات لمدلول واحد. ينظر: ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،ص221.

[1] - اسماعيل فهد اسماعيل، الكلمة- الفعل في مسرح سعد الله ونوس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1981، ص59.

[2] - سعد الله ونوس: حكايا جوقة التماثيل(مجموعة مسرحيات)، مطابع وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، دط، 1965. ص127.

[3] - ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص192.

* الجوقة في المسرح هم مجموعة من المغنين أو الراقصين، أو الصامتين، أو المعلقين، والتي تؤدي وظيفتها مجتمعة أو متفرقة، تشترك في التمثيل بتعليقها على الأحداث، أو بتحاوزها مع الممثلين، أو بصمتها المعبر. ينظر: ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،ص91.

[4] - اسماعيل فهد اسماعيل، الكلمة- الفعل في مسرح سعد الله ونوس، ص20.

الأحداث.

" الجوقة: في ساحة عامة تدور الحكايا
ساحة مثبتة أركانها بالناس
الناس الذين كانوا، والذين ليسوا الآن
لا تطلبوا التفاصيل الكثيرة..
فنحن مثلكم..الخوف يلجمنا..والريبة منهجنا "[1]

تظهر الوظيفة التقليدية للجوقة، في قولهم: " لا تتوقعوا تدخلنا في مجريات الأحداث"، " وليس على غرار ما فعله بريخت عندما أحيا الدور الدرامي للجوقة"[2]. إن جوقة ونوس عبارة عن تماثيل، يبين لنا من خلالها الأوضاع السيئة التي وصلت إليها تلك المدينة، وسكانها في ظل هيمنة السلطة، وتحكمها بالشعب، والموقف السلبي لهذا الأخير المتمثل في سكونيته:

" حين كنا نغني في مآسي الاغريق
كان القدر مختلفاً إلى حد بعيد
كان أكثر تبرراً وأقل تفاهة
أما الآن..آه..بائسة مدن الاقدار التافهة!
لا تنتظروا تعقيباتنا العادلة
لا تتوقعوا تدخلنا في مجريات الأحداث
فما نحن بعد إلا تماثيل في الساحة"[3]

من خلال ماسبق، الجوقة تعبر عن الوضع الكارثي الذي تعيشه المدينة في ظل سيطرة السلطة الحاكمة، التي تمارس طغيانها على الناس، وتجعلهم خاضعين لها في كل الأحوال، فبعدما كانت مصائر الناس ترتبط بالقدر الإلهي في المآسي الإغريقية، صارت الآن ترتبط بقدر أتفه متمثل في السلطة الحاكمة. حتى الجوقة لا تستطيع التدخل في ظل هذا الوضع البائس الذي تفرضه السلطة، مثلها مثل هؤلاء الناس الذين يخشون على أنفسهم من حكم هذه السلطة الجائرة.

من اليمين، يدخل خضّور، بائع الدبس، وهو رجل في الأربعين من عمره، محني الظهر تحت ثقل كيس مزدوج، بثيابه الملطخة، القذرة، وحوله سرب من الذباب، منادياً على بضاعته:

[1] - سعد الله ونوس: حكايا جوقة التماثيل(مجموعة مسرحيات)، ص127.
[2] - اسماعيل فهد اسماعيل: الكلمة- الفعل في مسرح سعد الله ونوس، ص21.
[3] - سعد الله ونوس: حكايا جوقة التماثيل، ص127.

"خضّور: (صائحا) يا الله يا دبس*.. أحلى من العسل يادبس"[1]، ومن اليمين كذلك يدخل رجل بذقن كلبية، ونظرات ذئبية يدعى حسن. يحاول هذا الأخير بتودد استدراج خضّور للحديث في شؤون سلطة المدينة، وعن معارضته لها، ولسياستها المتبعة. خضّور لم يفقه مقاصد حسن، بسبب امتلاكه لقلب طيب، ونية صافية جعلته يثق بمحاوره.

" حسن : حقاً، ولكن المشكلة كامنة في الأوصياء على نعمة الرب.

خضور: كيف أباركه؟ اللص لا يستحق إلا اللعن.

حسن : فإذن ..أنت تلعن أوصياءنا."[2]

يدخل كل من خضور وحسن من الجهة اليمين، فخضور يمثل سواد الشعب ، فهو يعيش حياة بسيطة، يكد بجد من أجل توفير لقمة العيش لعائلته، لا يعي مايدور حوله، ولا يفقه بأمور السياسة، حتى إنه لا يحاول فعل ذلك، فهو يتهرّب من كل ما له علاقة بالنظام والسياسة، ولا يحاول الخوض في الكلام حولها. أما حسن فيمثل رجل الاستخبارات التابع للسلطة، يصفه ونوس بقوله: " وجهه متطاول ينتهي بذقن كلبية، أهم ما يميزه نظراته الذئبية المحتقنة باللؤم والغش."[3]، وهذا يدل على النية السيئة المبيتة من قبل حسن، وسذاجة وطيبة خضور التي جعلته يقع فريسة لهذا الذئب البشري. خضور: (من الخارج) اتركوني. وحق الكعبة الشريفة لم أقترف إثماً.اتركوني..."[4]

يحاول ونوس إبراز مدى غفلة الشعب، وعدم وعيه بما يحيط به، وهو ماجعل النظام الممثل في شخص حسن يصفها بالمغفلة (الساذجة). وفي المنظر الثاني يتهشم أحد التماثيل، يظهر خضّور وهو يناجي نفسه، بلغة عبثية*، تتسم بالغموض، تصف تلك المعاناة التي تعرض لها، خلال مكوثه في السجن، مدة ستة أشهر وأربعة أيام، حين ذاق هو وأمثاله بالمئات، كل أنواع التعذيب من قبل السلطات (الركلات، لسعات الكهرباء، الماء الغالي، والماء المثلج والبول...)، وسرعان ما يعيش نفس التجربة مجدداً مع أتباع السلطة الجديدة، ومع نفس الشخص الذي يقوم باستدراجه مرة أخرى، وباسم مغاير وهو"حسين". وهنا نفهم بأن السلطة الجديدة لا تختلف عن سابقتها حتى إن تغير الاسم.

" خضّور : (بكرب مألوم) يارب ..ألست الجار الطيب حسن؟

---

* الدبس هو شراب مركز داكن اللون، حلو المذاق، يستخرج من التمر، أو العنب، أو الرمان.

[1] - سعد الله ونوس: حكايا جوقة التماثيل، ص128.

[2] - المصدر نفسه:132،136.

[3] - المصدر نفسه: ص 128.

[4] - المصدر نفسه: ص138،139.

* تكون اللغة العبثية في الغالب مجرد ثرثرة لا معنى لها . ينظر: ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص193.

الرجل : حسن!(بانبساط متودد) أيها الرجل العزيز..أنا اسمي حسين. ولا أعرف شيئاً عن هذا الحسن الذي ذكرته اللحظة"[1].

ومجدداً يقع خضّور فريسة للسلطة واتباعها، ليزج به في السجن مرة أخرى، وسط استهزاء حسين للمرة الثانية، ووسط استنكار الجوقة، وتأكيدها على سلبيتها إزاء ما يحدث.

" حسين : السذاجة.. ينبغي ألا نهمل السذاجة..وعلى الاخص السذاجة..

الجوقة : أوه..أوه..أوه

العين لعنة رب غاضب

الأذن لعنة رب غاضب

خضور: حرام..حرام والله..لم أخرج إلا منذ وقت قصير..اتركوني..."[2]

تتواصل النبرة التشاؤمية، يتخللها نوع من الألفاظ الفلسفية الغامضة، وهو الأمر الذي سنلاحظه في حديث خضور مع نفسه (المونولوج)، وذلك إثر خروجه من السجن.

المكان نفسه، تهشّم تمثالان تصحح تمثالين؟ آخران، الجوقة تردد بيأس:

" الجوقة : الشهور..خلف الشهور..خلف الشهور

في بكرة الصبح هوت فؤوس..

تحطم تمثال..تمثالان..وتكوم جص وغبار

لا..فلتمت الالسنة..فلتفن الكلمات."[3]

وهاهو بائع الدبس يناجي نفسه مجدداً بلغة عبثية، وذلك بعد أن نال منه التعذيب المميت، يتذكر التعذيب الشنيع الذي تعرض له من قبل النظام، طيلة فترة مكوثه في السجن، والتي دامت ثمانية أشهر وستة أيام أخرى، غمغمة مبهمة: " من برميل الثلج، إلى برميل الماء الكاوي.احترق جناحا النسر، ذوبتهما حدة الشمس اللاهبة. من شمع أبيض صنع الجناحان.. بل من شمع أحمر..لا يهم..وسقط النسر من عال.. من جبهة السماء البعيدة.. البعيدة جدا."[4]

هنا تظهر اللغة العبثية، فهي لغة غامضة ومعقدة، تثير الأسى والضيق.. وفجأة يظهر الشخص ذاته باسم مغاير، هذه المرة اسمه "محسن"، وبتلك النظرات الخبيثة المعتادة.

" خضور: محسن؟ انت اسمك محسن؟

[1] - سعد الله ونوس: حكايا جوقة التماثيل، ص143.

[2] - المصدر نفسه: ص152،153.

[3] - المصدر نفسه: ص153،154.

[4] - المصدر نفسه: ص156،157.

محسن : نعم..وما الغريب في ذلك؟

خضور: وحسن؟ وحسين.تذكر.. والخضر لا يحب الخداع.. هل أنجبت أمك ثلاثة توائم مرة واحدة؟"[1]

يلتزم خضور نوعاً من الحذر، ويرفض تجاذب الحديث معه، ويتجنبه قدر الإمكان، إنه يعمد الهرب منه، وتختم الجوقة المنظر بنفس الوتيرة، وبنفس السلبية، وخضّور رغم التزامه الحذر، نجده يتعرض مجدداً إلى مضايقة السلطات.

" أوه.. تسربت من الأفواه ألفاظ رهيبة

صمتاً..صمتاً

لا يحق لنا الكلام"[2]

شارع عادي لا بداية له ولا نهاية، يطوفه أشخاص متماثلون، لا عيون لهم ولا أنوف، خضور يمشي يمين الرصيف بخطوات متثاقلة، توحي بالصدمة، يقترب منه أحد الأشخاص، ويركله بسبب سيره على اليمين، حتى يصل إلى الجانب الأيسر من الرصيف، ثم يأتي شخص مماثل للأول يركل خضور، لأنه يلبس ثياباً رثة، وهكذا نرى خضور كالكرة تتلاعب به الأقدام يميناً وشمالاً، حتى يشعر كأن الأرض تدور به، وفي الأخير ثلاثة أشخاص يمشون فوقه وليس وراءهم إلا لطخ سائل مصفر. هكذا هو حال الفرد في ظل الأنظمة الجائرة التي تحاول التحكم فيه، هو حال الشعب بين نزاعات الأنظمة والمعارضة!

(يخفت الضوء، وتزوبع بداية ريح في الشارع).

الجوقة دون وجود لاثرها مرددة:

" اندثر..اندثر..

وتحطمت تماثيل أخرى..

وفي ضمير الساحة لا تزال حكايات لم ترو

حكايات عن بائع البرتقال..عن بائع البصل

عن موظف مصلحة المياه عن طالب المدرسة

عن حارس مصنع الكونسروة..عن السكرتيرة الجميلة..[3]

[1] - سعد الله ونوس: حكايا جوقة التماثيل، ص159.

[2] - المصدر نفسه: ص162،163.

[3] - المصدر نفسه: ص166،167،168.

يظهر من خلال ما رددته الجوقة أن السلطات الجائرة لا تستثني أحداً، لا الباعة، ولا الطلاب ولا حتى الأطفال والنساء. ووسط النهاية المريبة لخضور، وتلك الرياح العاصفة التي طالت المدينة، هناك بارقة أمل، تظهر من خلال ما رددته الجوقة:

" كلا..كلا..ليس نعاسكم ما يقتل في الحلوق الكلمات

لا تنسوا أن التماثيل تهشم وتضرب"[1]

على الرغم من سلبية موقف الجوقة، إلا أنها لعبت دوراً هاماً " لم تكن مجرد نوع من الإكسسورات، كما يجب أن يكون عليه الأمر عادة، وإنما كانت، بهذا الشكل أو ذاك، بطلا آخر للمسرحية، فبالإضافة إلى الدور الذي لعبته، والخاص بالتعريف والتمهيد للحدث، لعبت دور الممثل لضمير سكان المدينة، إن لم تتجاوزه إلى ضمير جمهور الصالة، ومن ثم ضمير المؤلف..."[2]، وهو ما يدل على وعي ونوس منذ بداياته للدور الذي ينبغي أن تلعبه الجوقة في المسرحية.

وبعد قراءتنا للمسرحية، نستخلص ما يلي:

*** القضية المركزية المعالجة:**

علاقة الرعية بالسلطة: حاول ونوس في هذه المسرحية، طرح قضية متمثلة في طبيعة تلك العلاقة التي تربط الرعية بحكامها، إذ يُظهر لنا تلك العلاقة السلبية التي تجمع بين الرعية والنظام، المطاردة والقهر على مستويين، جسد الإنسان وروحه، قهر الإنسان كفرد، وقهر الناس جميعا، ويظهر ذلك من خلال شخصية بائع الدبس (خضّور)، فالنظام القائم مستبد يحاول ترسيخ فكرة عدم التفكير في التغيير، بمعنى الاستقرار والأمن مقابل الحرية.

*** القضايا الفرعية:**

1- سلبية الناس: يُظهر لنا ونوس من خلال بطله خضّور، سلبية وسكونية المجتمع إتجاه ما يحدث، فهي تحاول التملص قدر الإمكان، وعدم التدخل في ما يحدث، إذ إن انشغالها بالأمور الحياتية الدنيوية، جعل السلطات تتحكم فيها، ويعد خضور نموذجاً لتلك العلاقة بين الحاكم والمحكوم، إذ نجده شخصية بسيطة تبحث عن رزقها، ولا تفقه بأمور السلطة، يتجنب قدر الإمكان الخوض في الحديث عن مسألة السلطة والحكم.

2- محاولة السلطة الحاكمة اخضاع رعيتها بكل الوسائل، تجنباً منها لأي انفلات، ورغم ذلك، نجدها تعيش عدم الاستقرار، إذ تشهد انقلابات متكررة، لم يكن الشعب بالضرورة سببها!

[1] - سعد الله ونوس: حكايا جوقة التماثيل، ص168.

[2] - اسماعيل فهد اسماعيل: الكلمة- الفعل في مسرح سعد الله ونوس، ص50.

3- تدل نهاية البطل (خضور) على ما يعانيه الفرد من قمع وخوف في ظل الأنظمة الجائرة، وذلك رغم تجنبه الخوض في مسائل سياسية. وهي محاولة من ونوس لإيصال فكرة مفادها ضرورة وعي الفرد لما يجري حوله، والدفاع عن حقوقه، لأن السلطات في كل الأحوال، لا تترك الرعية وشأنها.

4- رغم النهاية المأسوية للبطل، وتلك النظرة التشاؤمية التي تضمنتها المسرحية، إلا أنه هناك نبرة تفاؤلية، تتمثل في بصيص الأمل والتحدي الذي أطلقته الجوقة في نهاية المسرحية.

" كلا..كلا..ليس نعاسكم ما يقتل في الحلوق الكلمات

لا تنسوا أن التماثيل تهشم وتضرب"[1]

لقد استطاع ونوس في مسرحية " بائع الدبس الفقير"، تجاوز البطل التقليدي، إلى بطل بسيط يمثل سواد الشعب (خضور). وفي الوقت نفسه قسم مسرحيته إلى مناظر، تتخللها فواصل الأمر الذي نجده في المسرح التقليدي، أما الجوقة فنجدها تقوم بدورها المعتاد المتمثل في الإنشاد في تلك الفواصل، والتعليق على الأحداث، دون التدخل في مجرياتها. أما عن سقطة البطل التراجيدي، والتي تُعرف بـ (الهامارتيا)، والمتمثلة في شخص خضور، فإنها جاءت بسبب سذاجة هذا الأخير.

2- الرسول المجهول في مأتم انتيجونا(1965)

المسرحية هي امتداد لمسرحية " بائع الدبس الفقير"، إذ نجدها تدور في الحيز السابق نفسه، الساحة السابقة الذكر، والتي تلطخت بدماء خضور. وفي هذا الجزء يتقلص عدد التماثيل إلى أربعة فقط، أما التماثيل الأخرى فإنها تحولت إلى تراب، وبالنسبة لدور الجوقة، فإنه لا يزال الدور نفسه، أي التعليق على الأحداث، ويظل الفكر العبثي حاضراً من " فقدان للمعنى وتجسيد لليأس والقنوط وعجز الإرادة، إلى جانب الإحساس باللاجدوى والاستسلام..."[2].

الجوقة تردد:

" الريح الرمادية ترش التوابل في العيون الذابلة والوجوه الرمادية." لحظة صمت"

التمثال الأول : كانت السماء رمادية..

التمثال الثاني : والأرض رمادية..

التمثال الرابع : والشمس رمادية.."[3]

[1] -سعد الله ونوس: حكايا جوقة التماثيل، ص168.

[2] - اسماعيل فهد اسماعيل: الكلمة- الفعل في مسرح سعد الله ونوس، ص65.

[3]- سعد الله ونوس: حكايا جوقة التماثيل، ص172

يتضح من خلال هذا الوصف، الجو الكئيب الذي يعم الساحة، إنه التناقض والضبابية التي تخيم على المدينة. وفي المقابل تظهر شخصية خضرة، وتطل علينا مجدداً شخصية (حسن، حسين، محسن) الذي يحاول الايقاع بضحيته، هذه المرة ليس كشخص من الاستخبارات، وإنما يمثل السلطة الجائرة، إذ يصوّب نظراته الخبيثة نحو خضرة، وهنا يجري حوار طويل بينهما:

" "بحماس..دون اكتراث" حدث ما هو طبيعي ومتوقع. المدهش ألا يحدث.." بعنف" أنت تعلمين أنني كنت كل شيء بالنسبة لهم..كنت الأرض التي عليها يقفون..الوجوه الممحية لا ترى، وكنت عيوناً لهم..ولا تسمع كنت آذاناً لهم ولا تشم، وكنت الأنف الذي يلم لهم كل الروائح..كنت وجودهم ..ولم يكن واحدهم ليستطيع الاستمرار أياماً دون معونتي(تقهقه خضرة قهقهتها الفارغة، المفزعة، حقاً..كانت لديهم بعض أدوات القوة..ولكن ما نفع كل الأدوات بالنسبة لانسان لا يبصر ولا يسمع."[1]، في هذا المقطع يُظهر لنا ونوس على لسان حسن، مدى سلبية أفراد المدينة، وتبعيتهم للنظام الذي يتحكم فيهم، والذي يقوم في الوقت نفسه بسحق التماثيل المتبقية، ومحاولة النيل من خضرة، لكن صبي يقاطعه، ويذكره بنهايته، وهو الذي يمثل" الرسول المجهول الذي يدعو إلى الحرية ومقاومة الاستبداد، فيقطع لسانه"[2].

"الصبي: "بعد برهات" يقول لك سيدي إن أحداً لم ينج.."[3]، غير أن حسن لم يبق مكتوف اليدين وقطع لسان الصبي، وهذا الأخير لم يكترث وعاد مجدداً ليبلغ رسالة سيده، التي تحمل المضمون نفسه، فيقطع حسن مرة أخرى لسان الصبي، وللمرة الثالثة يعود الصبي بشجاعته المعتادة ليبلغ الرسالة، وفي هذه المرة يقتل حسن الطفل، ليتواصل الحوار بينه وبين خضرة، لكن سرعان ما تقترب نهاية حسن، إذ تتجمع أسراب نمل غير مرئية على جسمه وتنهشه.

في هذه المسرحية، يتضح المناخ العدمي التشاؤمي الذي خيم على خضرة والجوقة، حيث ظل" أثر الفكر العبثي حاضراً في المسرحية، ممثلا مما نتج عن ممارسات كل من جوقة التماثيل وخضرة من فقدان للمعنى وتجسيد لليأس والقنوط وعجز الإرادة، إلى جانب الإحساس باللاجدوى والاستسلام..."[4]، غير أن هذا اليأس سرعان ما يتحول، إلى أمل متمثل في ذلك الصبي" كرمز للأجيال القادمة"[5].

[1] - سعد الله ونوس: حكايا جوقة التماثيل، ص187.
[2] - محمد المشايخ: المسرح الحديث عند سعد الله ونوس، مجلة الأقلام، العدد السادس، السنة الخامسة عشر، آذار، 1980، ص91.
[3] - سعد الله ونوس: حكايا جوقة التماثيل، ص197.
[4] - اسماعيل فهد اسماعيل: الكلمة - الفعل في مسرح سعد الله ونوس، 65.
[5] - المرجع نفسه: ص65.

3- جثة على الرصيف(1964)

رصيف واسع، الوقت صباح أحد الأيام الباردة، وقرب أحد القصور، يجلس متسولان، تجمد أحداهما ومات من شدة البرد، أما الآخر متكور على نفسه، لا يشعر بساقيه، يخاطب المتسول صديقه، بكلمات ذات دلالات مبهمة: " أيضا..وأيضا..يوم سادس خلف خامس، لا يبدو أن لهذا نهاية! (لحظة) ذلك مرتبط بما هو أعلى من يدري! ربما كانت بداية أحداث ما(إلى رفيقه) لعلك تعلم من يدري؟."[1]

وسرعان ما يقترب شرطي، بنبرة حادة:" ألا تعرفان أن النوم في الأرصفة ممنوع.."[2]، يجيبه المتسول الحي باستحالة إيقاظه، لأنه صار في عداد الموتى، الأمر الذي أربك الشرطي، وجعله ينفجر قائلا: " أعوذ بالله من الشيطان الرجيم..مأزق لعين..(يتطلع حوله برهة) ثم انظروا المكان الذي تخيره ليموت..جوار القصر.. يا الله .. سينفضح التهاون (بعنف) إنها نذالة.."[3]، يتبين في هذا المقطع مكانة الشعب البسيط والفقير بالنسبة للنظام، بالمقارنة مع الطبقات الغنية، والتي يتم ارضاؤها على حساب مصالح سواد الشعب.

الأمر لا يقف عند هذا الحد، إذ سرعان ما يظهر أحد السادة الكبار، يجر كلبه الجائع، ويحاول مساومة المتسول على الجثة، بغية جعلها طعام لكلبه، يرفض المتسول في البداية، لكنه يجد نفسه مظطر وخاضع للقانون، الذي بدوره يساير مطامح مثل هؤلاء: " السيد: (بعنف متكبر) إن القانون على أي حال لا يمنعني من شرائه. أليس كذلك يا شرطي؟"[4]، ويظهر كذلك مدى أهمية الكلب كمظهر خارجي بالنسبة لهؤلاء على حساب إنسان مشرد لم يجد من يأويه أو يطعمه، وتظهر عبثية الموقف، في طلب السيد من الشرطي شق جسم الجثة للتأكد من عدم تعفنها، وذلك من أجل الحفاظ على سلامة وحياة كلبه!، والغريب في الأمر رغبة المتسول هو الأخر في شرائه من قبل السيد:

" المتسول : (بعد برهة صمت) ولكن.. أفكر أيها السيد (هنيهة) لعلك أن تشتريني.

السيد : (مستنكراً) أشتريك؟ .. لم أجن بعد حتى أشتري أحياء..

(ينبح الكلب.. ويسدل الستار).

تعالج مسرحية " جثة على الرصيف" قضية استغلال الأسياد والوجهاء القانون لحسابهم،

[1] - سعد الله ونوس: حكايا جوقة التماثيل، ص66.
[2] - المصدر نفسه: ص67.
[3] - المصدر نفسه: ص71.
[4] - المصدر نفسه: ص77.

بغية التحكم في الناس البسطاء، واخضاعهم لأوامرهم، إذ يصبح القانون المتمثل في شخص الشرطي أداة بيد الأغنياء على حساب الفقراء. وتتبين كذلك مفارقات الحياة بين عالم القصر وعالم الرصيف، وبين عالم الأسياد ومن يموتون برداً وجوعاً.

4- المقهى الزجاجي:(1965)

مسرحية في فصل واحد، المكان مقهى ككل المقاهي، جدرانه مصنوعة من زجاج سميك، يظهر عليه علامات القدم، رواده تخطوا الأربعين، تتشابه وجوههم، في المقدمة طاولة يجلس خلفها المعلم" ظاظة " وهو صاحب المقهى، يجول بين الطاولات نادل ممتلئ بالحيوية، أنسي وجاسم يلعبان النرد*، الزبائن غارقون، بعضهم يلعب الورق، وبعضهم يلعب النرد، البعض يدخن، والبعض الآخر في سبات عميق، يظهر لنا حماس جاسم للعب النرد، على عكس أنسي، الذي يبدو مشغولاً بهموم لا تفارق تفكيره، وفي الجانب الآخر يحاول ظاظة الامساك بالبراغيث، إلى جانب محاولته التحكم بالنظام العام للمقهى، الأمر الذي يجعل " جماعية المعاناة من خلال رواد المقهى أنفسهم، إذ أنهم- جميعاً- يتعرضون للقهر ذاته، وإن كانوا غير مبالين، مطيعين للتعليمات، عدا "أنسي".. أحد الرواد...حيث نجده عكسهم، فهو وحده يعاني الخوف من المستقبل الغامض"[1]. يموت أحد رواد المقهى، وهو السيد (عبد الحميد الدرويش)، ولا يطرأ أي تغيير أو تبديل على وجوه الزبائن، باستثناء أنسي، يحمل رجلان نعش المتوفى، ويعود الجميع إلى اللعب:

" النادل : (مخفياً لمحة اضطراب تعكر وجهه) فقدنا زبوناً يا سيد ظاظة..

ظاظة : (باستهجان) أهذا ما تفكر به..؟ مات كثيرون، وظل المقهى يغص بالزبائن.. بعد قليل يأتي سواه."[2]

يدل قلق أنسي المستمر، وشعوره بالخوف، على أن هناك خطراً خارجياً، يهدد المقهى ورواده، ممثلا بابنه: "لاأنسي: إنه مع هذا ابني.. (بعنف) ولكن ماذا يريد؟ لقد انبثق فجأة..وهاهو ينمو..وينمو..(بهياج) أشعر أن جسمه يزحم المدينة بكاملها. امتداده يصل حتى هذا المكان المعزول.. فماذا يريد..؟"[3]، لذلك نجد أنسي يحاول إقناع زبائن المقهى بأن هناك خطر محدق، وأن هناك من يحاول خرق الزجاج واقتحام المقهى، وفجأة يسأل النادل المعلم

* النرد : هي لعبة تعتمد على الحظ، على حسب ما يأتي به الفص، يصنع النرد من البلاستيك، أو الخشب، أو المعدن، او الحجر.

[1] - اسماعيل فهد اسماعيل: سعد الله ونوس ورحلة الالتزام والوضوح، مجلة الآداب، بيروت، العدد السادس، حزيران، 1978، ص31.

[2] - سعد الله ونوس: حكايا جوقة التماثيل، ص 109.

[3] - المصدر نفسه: 111.

ظاظة: " يا معلم ظاظة، في أي يوم نحن؟"[1]، وهو السؤال الذي جعل المعلم (ظاظة) ينفجر غضباً، كونه سؤال محظور، لا ينبغي طرحه، ولأن قوانين المقهى ترفض أي تقدم أو تغيير. بمعنى أن مسرحية " المقهى الزجاجي" جاءت كمحاولة لإعطاء صورة واضحة عن المجتمع الرافض لأي تغيير.

يتضح مما سبق، ومن خلال تحليلنا لبعض مسرحيات المرحلة الأولى لمسرح ونوس، ظهور إرهاصات لمسرح اجتماعي سياسي نابع من الواقع المحلي، تمثلت في طرح ونوس لقضايا سياسية واقعية، كالعلاقة التي تربط الحاكم بالمحكوم(الرعية بالسلطة). غير أنها نظرة اتسمت بالتجريد والعبث، ويظهر ذلك من خلال إحساس شخصيات ونوس بالغربة والعزلة والقلق من الحاضر والمستقبل، وهو ما يفسر تأثر ونوس في هذه المرحلة بالفكر العبثي، ما جعل مسرحيات هذه المرحلة تتصف" بالتجريد والإغراق في استخدام الرموز، والغوص في داخل النفس الإنسانية، فكان همه مركزاً على الفرد وصراعاته الداخلية ومعاناته ووحدته، وكانت كتاباته في هذه الفترة شبيهة بالبناء الدرامي الذي يعتمد على المنولوجات الطويلة."[2]، وهو ما لاحظناه في معظم مسرحيات هذه المرحلة.

ب- مرحلة ما بعد النكسة والتأثر بالمسرح الملحمي (1967-1978)

لقد كثر الحديث عن رسالة الأديب ودوره في المجتمع، ضمن ما يصطلح عليه بـ"الالتزام"*، بين مؤيد له، بحجة ضرورة التحام فن المبدع بواقعه، وبين رافض، كونه يقيد حرية الأديب، ويحد من إبداعه. ومحمد مندور من بين الرافضين لرسالة المسرح، فهاهو يتساءل بقوله: " إلى أي حد يستطيع المسرح أن ينجح في أداء تلك الرسالة إذا أودعناها بين يديه ؟"[3]، فهو يرفض الدور التعليمي والتثقيفي للمسرح، كون الناس تبحث عن مكان للتسلية والترفيه وتزجية الوقت، بعد يوم شاق من متاعب الحياة.

إن محاولة الأديب بصفة عامة، والمسرحي بصفة خاصة تطويع قلمه لخدمة قضايا أمته، هي مقاومة معنوية تنويرية، لا تنتظر النجاح من قبل الأديب أو المسرحي، فهي نابعة تلقائياً من حسه الوطني والقومي بهموم مجتمعه وأمته، وبواجبه نحو بني جلدته، فهي مهمة قد تنجح،

[1] - سعد الله ونوس: حكايا جوقة التماثيل، ص 112.
[2] - محمد المشايخ: المسرح الحديث عند سعد الله ونوس، ص89.
* الالتزام في الكتابة الدرامية هو التقيد بمعالجة مشاكل الجماهير، لا على أساس مجرد تصوير تلك المشاكل دراميا، ولكن على أساس المطالبة بالتغيير إلى الأفضل. ينظر: ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص55.
[3] - محمد مندور: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت، ص138.

وقد تفشل، مثلها مثل مهمة أي جندي أو مقاوم بالسلاح في سبيل تحرير وطنه، فهو قد ينجح في حربه ضد عدوه، وقد يخسر دون الوصول إلى غايته.

في المقابل هناك من يرى ضرورة التزام الأديب بقضايا أمته وواقعه، وسعد الله ونوس كان واحداً من بين هؤلاء، إذ إنه يصر على ضرورة التزام المسرحي بقضايا مجتمعه، وبعد أن طرح مسألة الالتزام في المسرح العربي، جاءت متأخرة على الرغم من أهميتها[1]، ذلك لأنه أدرك بوعيه الحسي كونه فناناً، الدور التنويري والتثقيفي للمسرح، إذ يراه:" المكان النموذجي، الذي يتأمل فيه الإنسان شرطه التاريخي والوجودي معاً... المسرح في الواقع هو أكثر من فن. إنه ظاهرة حضارية مركبة سيزداد العالم وحشة وقبحا وفقرا، لو أضاعها وأفتقر إليها".[2]

لطالما كان المسرح أقرب الفنون لسواد الشعب، فهو من الفنون التعبيرية، التي تمس كافة الطبقات، بمختلف مستوياتها الاجتماعية والثقافية، وهو الأمر الذي عرفه ونوس، فقد سعى إلى مسرح يحقق التواصل الكبير مع الجماهير، فيعبر عن واقعها وهمومها، وإذا كانت " مصادر الالهام الثلاثة الرئيسية والمفضلة للتأليف المسرحي في سورية هي: الصراع العربي – الإسرائيلي، استلهام الحكايات الشعبية التقليدية بقالب مسرحي، والكفاح من أجل المزيد من الديمقراطية"[3] ، فإن سعد الله ونوس لم يخرج عليها، فكانت مضامين مسرحياته تتراوح بين ما سبق ذكره، وبين ما يمارسه، فقد تطرق إلى الصراع العربي– الإسرائيلي، وعلاقة الشعب بالسلطة، وعلاقة هذه السلطة بالمثقف. والمُتابع لمسرح ونوس يلاحظ أن هناك خيط رفيع يجمع بين مسرحياته وهو" المسرح السياسي"، أو كما يسميه ونوس " مسرح التسييس"، ومما لا شك فيه أن مسألة التسييس تعد نقطة جوهرية في المسرح الذي يدعو إليه، وهو الأمر الذي سنتطرق إليه بالتفصيل في فصل لاحق.

إن الرؤية المتقدمة في المسرح الذي يدعو إليه ونوس، جاءت بعد احتكاك ونوس بالتيارات المسرحية الغربية، وتأثره بها. ففي عام (1966) انتقل ونوس للعيش في فرنسا*، بعد حصوله على إجازة دراسية. كان لسفره الأثر الكبير في توجيه مساره الفني، فهناك تعرف على المسرح الغربي بتيارته التجديدية، وهو ما جعله يستفيد ويتبنى بعض أطروحات وتقنيات هذه المسارح،

[1] - ينظر: سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص 18

[2] - سعد الله ونوس: نص كلمة الكاتب سعد الله ونوس في اليوم العالمي للمسرح، ص36.

[3] - رياض عصمت: رؤى في المسرح العالمي والعربي، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007، ص281،282.

* في 1966 سافر ونوس في اجازة دراسية، كتب خلالها عدداً من الرسائل النقدية عن الحياة الثقافية في أوروربا، نُشرت في "الآداب" و"المعرفة" وجريدة" البعث". ينظر: بيانات ، ص288. كما تخصص ونوس في قراءة المسرح، بمعهد الدراسات المسرحية التابع لجامعة السربون بفرنسا. ينظر: محمد المشايخ: المسرح الحديث عند سعد الله ونوس، ص89.

التي وجدها تتلاءم مع طموحه لإنشاء مسرح عربي يلتزم بقضايا الأمة الاجتماعية والسياسية، فتأثر " بالمسرح التسجيلي" عند بيتر فايس، و" بالمسرح داخل المسرح"، كما نجده عند لويجي بيراندييللو، وبنسبة كبيرة بالمسرح الملحمي، كما جاء على يد الألماني برتولد بريخت، فقد كان المسرح الملحمي الخيار الأنسب لأهداف ونوس الفنية في هذه المرحلة.

في هذه المرحلة أصدر ونوس كتاب " بيانات لمسرح عربي جديد" وطرح فيه العديد من القضايا التجديدية، لعل أهمها قضية " تسييس المسرح". والتسييس كما يرى محمد عزام هو محاولة من قبل ونوس في أن" يمضي خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي، وأن يجعل المسرح أداة تغيير، لا أداة تكريس لما هو سائد، وذلك عن طريق تعليم المتفرج، وحفزه أو شحنه بالفكر التقدمي ليزيده احتقاناً"[1]. بمعنى أن هدف التسييس توعية المتفرج بواقعه وقضاياه المصيرية، من أجل تغييرها.

بعد نكسة حزيران برزت مرحلة جديدة في مسرح ونوس، وهي مرحلة التأثر بالمسرح الملحمي، فقد وجد بأنه الأنسب لهذه الفترة، فهو قادر على التعبير عن هموم وواقع الأمة العربية، خاصة بعد نكسة حزيران، مراعياً في ذلك خصوصية البيئة المحلية للثقافة العربية، حيث التفت ونوس في هذه المرحلة إلى الواقع السياسي والاجتماعي، وقد كانت هذه الالتفاتة استجابة طبيعية فرضتها الظروف المحيطة آنذاك، والتي تمثلت في أحداث حزيران وما خلفته من مرارة جعلت ونوس يحاول الرد على هزيمته، وهزيمة أمته بالكتابة، رافضاً الاستسلام لواقعه المرير. ولكن قبل الحديث عن أثر المسرح الملحمي في أعمال ونوس النظرية والتطبيقية بالتفصيل وهو ما يهمنا في بحثنا، لابأس أن نشير إلى المراحل الفنية التي جاءت بعد هذه المرحلة، ثم طرق انتقال نظرية المسرح الملحمي بصفة عامة إلى المسرح العربي.

لقد كان ونوس واحداً من أبرز الكتّاب المسرحيين الذين تأثروا بالمسرح الملحمي، وذلك بعد أن تتلمذ على أيدي أساتذته البريختيين في فرنسا، كما اطلع على أعمال بريخت النظرية والتّطبيقية. ولم ينكر ونوس تأثره ببريخت وبمسرحه الملحمي، والسؤال المطروح هنا، هل استطاع ونوس أن يفهم نظرية المسرح الملحمي وماترمي إليه، وتوظيف تقنياتها بما يخدم مسرحنا العربي وقضاياه؟

يطرح الباحث زهير حسن في مقال له بعنوان" الملك هو الملك ومسرح المرآة" قضية أثر النظرية الملحمية في مسرح ونوس، فيؤكد عدم إمكانية الحديث عن مسرح ونوس دون الرجوع

[1] - محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس، ص17

إلى بريخت، " وذلك بسبب التحام الأول بالثاني التحاماً يكاد، لولا بعض الخصوصية في الفن، أن يكون تاما."[1] مشيراً في الوقت نفسه إلى أن كلاهما مرآة الايطالي بيراندلو، حتى وإن لم يذكرا ذلك، فقد استفاد ونوس في مسرحية " حفلة سمر من أجل 5 حزيران" من " أسلوب لويجي بيراندياللو(المسرح داخل المسرح) وعلى وجه التحديد من مسرحيته (الليلة نرتجل) و(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)."[2] ويصل زهير حسن في النهاية إلى المعادلة التالية: "برشت+ بيراندلو+ بؤس الواقع العربي= مسرح سعد الله ونوس."[3]

إن ونوس لا ينكر تأثره بالمسرح الملحمي، لكن تأثره كان واعيًا، ففي حوار أجراه معه الباحث نبيل حفار، حول تجربة ونوس في المسرح العربي، يرد ونوس قائلاً على تأثره بنظرية المسرح الملحمي: " وأرجو ألا يتم أيّ خلط بين ما تقدَّم، وبين دعوة بعض المسرحيين المحافظين، في الغرب وهنا، إلى الفصل بين نظرية بريشت في المسرح ونصوصه. فما أتوخاه هو إيجاد الكيفيات المحلية التي توضح النظرية، وتستنبتها في مناخ جديد له خصوصيته التاريخية والثقافية. سواء على مستوى الكتابة، أو على مستوى تقديم النصوص في البلاد العربية."[4]، ذلك أن ما يميز مسرحيات ونوس الملحمية في هذه المرحلة، هو انطلاقها من الواقع بكل تناقضاته، وهي مسرحيات تحمل دلالات مختلفة تصلح لكل زمان ومكان، على عكس ما أشيع على أنها آنية.

في هذه المرحلة كتب ونوس مسرحيات زاوج فيها بين التراث وبين الأشكال المسرحية الجديدة، خاصة المسرح الملحمي، وهو ما سنستشفه عند تحليلنا لهذه المسرحيات – موضوع الدراسة– في فصل لاحق. تأثر ونوس في مرحلة من مراحل إبداعه بالمسرح الملحمي البريختي، وهو ما لمسناه في عدة مسرحيات، وهي على التوالي: حفلة سمر من أجل 5 حزيران (1968)، الفيل يا ملك الزمان (1969)، مغامرة رأس المملوك جابر(1970)، سهرة مع أبي خليل القباني (1972)، الملك هو الملك (1977). وسنقوم بتلخيص ما جاء في المسرحيات ليتسنى لنا بعدها الكشف عن تجليات الأثر الملحمي فيها.

[1] - زهير حسن: الملك هو الملك ومسرح المرآة، مجلة الآداب ، بيروت، العدد السابع والثامن، (يوليو) و(اغسطس)، 1978،ص93.
[2] - رياض عصمت: بقعة ضوء(دراسات تطبيقية في المسرح العربي)، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، دط، 1975، ص92.
[3] - زهير حسن: الملك هو الملك ومسرح المرآة، ص92.
[4] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص 116.

1- مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران(1968)

لقد كانت نكسة حزيران (1967)، بمثابة الصفعة القوية التي ايقظت وعي المثقف العربي بصفة عامة، والمسرحي بصفة خاصة على" واقع مزر كان مستراً بأكاذيب الإعلام ومبالغاته الفارغة من أي محتوى مستند إلى الواقع."[1]، وهو الواقع الذي جعل بعض الأصوات المسرحية تدرك ضرورة المقاومة ولو عن طريق الكلمة. فقد كانت النكسة نقطة تحول في مسار الإبداع المسرحي العربي، ولأن المسرح " هو مسرح الإنسان بمأساته الساخرة وتهكمه الحزين، إنسان النكبة والنكسة والتمرد على التخلف والكبت والسلبية."[2] ظهرت العديد من النصوص المسرحية الخالدة التي عالجت النكسة والواقع العربي المرير، وهي لا تزال خالدة إلى يومنا هذا، وخير نموذج مسرحية سعد الله ونوس " حفلة سمر من أجل 5 حزيران"*، بل ولعلها " أهم مسرحية ظهرت عقب هزيمة حزيران 1967"[3]، فقد كانت مثالا يحتذى به، وذلك كونها " أجرأ مسرحية ظهرت في المنطقة، وجعلت المسرح السوري معروفا عربياً."[4] فقد كشفت زيف الإعلام العربي، وفضحت خلفيات المواجهة العربية- الإسرائيلية، وسبب الهزيمة ونتائجها، بالإضافة إلى أنها" كرست سعد الله ونوس كواحد من أكبر الكتاب المسرحيين المعاصرين باللغة العربية"[5].

يعترف ونوس بظهور علاقة إشكالية جمعته مع اللغة منذ منتصف الستينيات، تجلت وبرزت أكثر منذ صباح الخامس حزيران على أنها " الطموح العسير لأن أكشف في الكلمة، أي في الكتابة، شهادة على انهيارات الواقع، وفعلا نضالياً مباشراً يغير هذا الواقع. بتعبير أدق، كنت أطمح إلى إنجاز " الكلمة- الفعل" التي يتلازم، ويندغم في سياقها، حلم الثورة وفعل الثورة معاً."[6] فهل استطاع ونوس أن يجعل من الكتابة فعلا نضالياً تغييرياً، أما أنها كانت مجرد آمال آمال مسرحية، وسرعان ما اصطدم بالواقع المرير؟.

---

[1] - نبيل الحفار: بريشت والكتابة المسرحية العربية، مجلة الحياة المسرحية، العدد 46، 1999، ص81.

[2] - رياض عصمت: بقعة ضوء ، ص21.

* نشرت االمسرحية لأول مرة في مجلة" مواقف" العدد الثالث، سنة 1969، ثم منشورات المسرح الوطني الفلسطيني عام 1969، دار الآداب (طبعة ثالثة 1977، رابعة 1980). أما عن العروض : السودان1970، لبنان1970، سوريا1971، العراق 1972...، وقد ترجمت المسرحية الى عدة لغات، حيث ترجمت الى الفرنسية ترجمتين، في اطار عملين أكاديميين، واح في السربون والآخر في ليون، وترجمت الى الاسبانية. ينظر: سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص290،291. لقد منعت المسرحية من العرض طيلة 3 سنوات، غير انها عرضت في اقطار اخرى، فقد عرضت في لبنان باداء ممثلين سوريين، كما قدمها المسرح السوداني في عرض آخر، وأشيع انها ستقدم خلال عام 1972 في فرنسا. ينظر: رياض عصمت: بقعة ضوء، ص 93. وكان العرض الأول للمسرحية في دمشق في 2 أيار 1971. ينظر: سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص289.

[3] - رياض عصمت: بقعة ضوء،92.

[4] - رياض عصمت: رؤى في المسرح العالمي والعربي، ص282.

[5] - مصطفى عبود: بريشت والبريشتية في حوار مع د.قرشولي، مجلة الحياة المسرحية، العدد 46، 1999، ص 79.

[6] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص 283.

لقد خاب أمل ونوس في جعل الكلمة فعلاً نضالياً، وذلك حين لم يستوعب المشاهد ما أراده ونوس، يقول: " لم أفكر بأصول مسرحية. ولا بمقتضيات جنس أدبي محدد. لم تخطر ببالي أية قضايا نقدية. كنت فقط أتصور. وغالباً بانفعال حسي حقيقي، أني أعري واقع الهزيمة، وأمزق الأقنعة عن صانعيها في سياق هبة جماهيرية، تبدأ مضطربة ومرتجلة، ثم تتسق وتنمو حتى تضمنا في فورة عمل فعلي. مظاهرة، أو انتفاضة شعبية حقيقية. كان الإيقاع يتصاعد.تنهدُّ الكذبة، ويتحقق الفعل المؤكد."[1]

اهتز حلم ونوس في جعل الكلمة فعلاً حقيقياً، وذلك بعد عرض المسرحية، فقد صُنفت كمجرد عمل فني لا أكثر، يقول: " حين عُرضت المسرحية بعد منع طويل، كنت قد تهيأت للخيبة. لكن مع هذا كنت أحس مذاق المرارة يتجدد في كل مساء في داخلي. ينتهي تصفيق الختام، ثم يخرج الناس كما يخرجون من أي عرض مسرحي. يتهامسون، أو يضحكون، أو ينثرون كلمات الإعجاب، ثم ماذا؟.. لا شيء آخر. أبداً لا شيء.. لا الصالة انفجرت في مظاهرة ولا هؤلاء الذين يرتقون درجات المسرح ينوون أن يفعلوا شيئاً، إذ يلتقطهم هواء الليل البارد، حيث تعشش الهزيمة وتتوالد."[2]

يصل ونوس في الأخير إلى نتيجة مفادها أن الكلمة تبقى كلمة، لكنه رغم ذلك لم يستسلم وواصل رحلة البحث التي بدأها، يقول" الكلمة كلمة. المسرح مسرح، وإن الكلمة ليست فعلاً وإن المسرح ليس بؤرة انتفاضة. كان الاستنتاج مخيباً ومراً. وكان الحلم ينأى منطوياً في سراب أو وهم. نعم.. تبدد الحلم وانطوى، أما الإشكال فبقي في مواجهتي يُقلقني، ويدفعني إلى رحلة بحث جديدة. كيف أصوغ" الكلمة– الفعل" وكيف أنجز بالكتابة طموحاً مزدوجاً، أو ربما متعارضاً! أم أن هذه المحاولة مستحيلة، ومحكومة دائماً بالإخفاق!" [3]

يرى رياض عصمت بأن " حفلة سمر" تعد بداية واعية لمسرح سياسي" فهي تتشبث بموقف واضح حر أمام ضغوط الأحداث العامة والبناء السياسي القائم على الإحباط والقمع في عديد من الأقطار العربية، إنها بداية واعية وواعدة لمسرح اليسار السياسي"[4]، وهو ما يؤكده علي الراعي في كتابه " المسرح في الوطن العربي"، فهو يرى" بأن المسرح السوري لطالما احتاج إلى مؤلف محلي، قادر على كتابة نص مسرحي قابل للتمثيل، وسرعان ما ظهر هذا

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص285.
[2]- المصدر نفسه: ص 286
[3] - المصدر نفسه: ص286.
[4] - رياض عصمت: بقعة ضوء، ص93

المؤلف المرتقب في شخص سعد الله ونوس، وذلك من خلال تقديمه لمسرحيته" حفلة سمر من أجل 5 حزيران" عام (1967). والتي قدمت للمسرح العربي شكلا جديدا متمثلا في المسرح المرتجل.[1] أي أن هذه المسرحية قد " شكلت الصياغة البدئية لمسرحه الملتزم الذي ظل يطور أهدافه وأدواته حتى آخر أعماله".[2]

يظهر عنوان فرعي تحت العنوان الرئيسي للمسرحية : (حفلة سمر من أجل 5 حزيران يشترك فيها الجمهور والتاريخ والرسميون وممثلون محترفون)[3]. إن العنوان الفرعي يبين أن ونوس قد سعى منذ البداية، ومن خلال مسرحيته "حفلة سمر" إلى تحريض الجماهير الشعبية، وجعلهم يشاركون الممثلين حوارهم، إلى جانب قيامه بدس بعض الممثلين وسط الجمهور ليظهروا على أنهم من بين الجماهير، ويقوموا بمشاركة الممثلين في الحوار والتعليق على الأحداث، وهذا ما جعل رياض عصمت يذهب إلى أن ونوس حاول الارتجال الحقيقي*، لكنه لم ينجح لأن" مقاربته كانت خجولة، يحدها إدراكه عدم مقدرة كل من الممثلين والجمهور عربيا على خوض تلك التجربة، لذلك ظل الارتجال عنده مجرد لعبة مسرحية، على طريقة (لويجي بيراندييللو) الذي يدس ممثلون بين صفوف الجمهور، فتبدو المسرحية مرتجلة... "[4].

لكن على الرغم مما ذهب إليه رياض عصمت إلا أن مسرحية " حفلة سمر من أجل 5 حزيران" تعد من بين أهم المسرحيات العربية التي عالجت النكسة العربية، وهو ما لم ينفه عصمت، ففي موضع آخر نجده يؤكد على أن المسرحية تدل على بداية واعية لمسرح سياسي" فهي تتشبث بموقف واضح حر أمام ضغوط الأحداث العامة والبناء السياسي القائم على الإحباط والقمع في عديد من الأقطار العربية، إنها بداية واعية وواعدة لمسرح اليسار السياسي... وقد استطاعت "حفلة سمر" فعلا أن تمس صلب أزمتنا وتطرح التساؤلات الخطيرة حول ما كان ومايجب أن يكون"[5]

علق ونوس بدوره على مسألة دس بعض الممثلين وسط الجمهور، إذ يرى أن هذه المحاولة تهدف إلى تجريب بعض الوسائل المصطنعة لتقديم مثل على إمكانية هذا الحوار،

---

[1] - ينظر: علي الراعي: المسرح في الوطن العربي: ص176

[2] - اسماعيل فهد اسماعيل: الكلمة –الفعل في مسرح سعد الله ونوس، ص14.

[3] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، دار الآداب، بيروت، ط2، 1980. (غلاف المسرحية الامامي).

* يرى رياض عصمت ان مسرحية (حفلة سمرمن أجل 5 حزيران) عمل استفاد من أسلوب لويجي بيراندييللو (المسرح داخل المسرح) وعلى وجه التحديد من مسرحيتيه " الليلة نرتجل" و" ست شخصيات تبحث عن مؤلف"، ومن المسرح التسجيلي الذي يتزعمه اليوم في العالم بيتر فايس مؤلف "مارا-صادا" فقد استعار ونوس من فايس اسلوب العنوان، فعنوان فايس الكامل هو" اضطهاد واغتيال جان بول مارا كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون تحت اشراف السير دي صاد"، أما عنوان ونوس الكامل فهو" حفلة من أجل 5 حزيران يشترك فيها الجمهور والتاريخ والرسميون وبالاضافة اليهم ممثلون محترفون" ينظر: رياض عصمت، بقعة ضوء.ص92

[4] - رياض عصمت، بقعة ضوء، ص92.

[5] - المرجع نفسه، ص93،94.

والذي يحدث بين مساحتين، بين جماعة العرض المسرحي، وبين جمهور الصالة. على الرغم من أنه يقر بصعوبة الأمر بسبب التقاليد المسرحية التي تلغي هذا الحوار، إلى جانب طبيعة المتفرجين وموانعهم الداخلية التي ترفض مباشرة الحوار. ويرد ونوس على أحد الكتّاب، والذي علق على مسألة دس الممثل وسط الجماهير، بقوله: " طبعا نحن لسنا من السذاجة بحيث نعتقد– كما ظن أحد الكتاب في تعليقه على" حفلة سمر"– أن المتفرجين الحقيقيين لن يكتشفوا أن هؤلاء الذين يجلسون بينهم، ويشتركون في النقاش والحوار هم ممثلون مدربون على أدوارهم.. ولكن كما قلت: إننا نحاول ببعض الوسائل الاصطناعية كسر طوق الصمت، وتقديم نموذج قد يؤدي تكراره إلى تحقيق غايتنا الأساسية في إقامة حوار مرتجل وحار وحقيقي بين مساحتي المسرح: العرض والمتفرج."[1] بمعنى أن هدف ونوس من دس بعض الممثلين وسط الجمهور، هو تعويد المشاهد العربي على المشاركة في المسرح، بأن يحلل ويناقش ويتنقد ما يُعرض عليه.

*** ملخص المسرحية**

جاء في الغلاف الخارجي للمسرحية مايلي:[2]

" في فترات النكسة، عندما لا يكون أمام الشعوب إلا أن تختار بين المقاومة المسلحة والاستسلام، تصبح مهمة المسرح عسيرة بقدر ما هي واضحة. عليه أن يكسر جدرانه، وأن تندمج خشبته وصالته في صحوة واعية تنطلق إلى أبعد من ردهات المسرح..إلى الشارع..إلى البيوت..إلى خطوط النار، متحولة مع الإمتداد احتجاجاً ومقاومة ورؤية واضحة للمستقبل.

في فترات النكسة يخون المسرح متفرجيه أن أخفى الحقيقة، يضللهم إن كان يجهل الحقيقة، يخدرهم إن لم يكن فعلا أو موازيا للفعل. و" حفلة سمر من أجل 5 حزيران" هي واحدة من المحاولات الجادة التي تستوعب المهمة الصعبة والواضحة لمسرح يضيء أنواره مختارا الحقيقة لا التضليل، المقاومة لا الاستسلام."

لقد بدأ المسرحي يطرح الاسئلة حول فاعلية المسرح، ودوره كأداة فنية قادرة على تأسيس وعي جديد بالواقع، وهو ما فعله ونوس في رائعته" حفلة سمر من أجل 5 حزيران" إذ حاول توضيح مهمة المسرح الحقيقية، في ظل الأزمات التي تعصف بالشعوب، مشيراً إلى عدة ملاحظات في مقدمة المسرحية، والتي تهدف إلى التوعية بحقيقة النكسة، نلخصها كالتالي:[3]

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، دار الآداب، بيروت، ط4، 1989، ص42.
[2] - سعد الله ونوس:حفلة سمر من أجل 5 حزيران، (الغلاف الخلفي للمسرحية).
[3] - ينظر: المصدر نفسه: ص3، 4 .

– المؤسسات الثقافية تحاول جاهدة إثبات حضورها بعد نكسة حزيران، فهذه الأخيرة بالنسبة لهم مجرد حدث من أحداث الدولة.

– "حفلة سمر" يشترك فيها الجمهور والتاريخ والرسميون وممثلون محترفون، مسرح رسمي يدعو الجمهور لمشاهدة مسرحية " صفير الأرواح" تأليف الكاتب المسرحي عبد الغني الشاعر.هذه ليلة الإفتتاح، الليلة التي تجري فيها أحداث مسرحيتنا، ثمة دعوات تقليدية للرسميين وأعمدة السلطة وكذلك دعوات تقليدية أخرى لعدد من اللاجئين ومواطني الدرجة الثالثة. وهو ما يؤكد على أن ونوس يوجه المسرح إلى الطبقة الكادحة.

– شخصيات المسرحية هي أصوات تعبر عن مرحلة تاريخية معينة، فهي لا تحمل صفة الشخصية التقليدية.

يشير ونوس في بداية المسرحية إلى أن هناك لوحة سوداء تتدلى في مقدمة صالة المسرح المضاءة، وقد كتب عليها: " في تمام الساعة التاسعة إلا ربعا من صباح الخامس من حزيران عام 1967، شنت إسرائيل دولة تمثل أخطر وأصعب أشكال الإمبريالية العالمية، هجوما صاعقاً على الدول العربية، فهزمت جيوشها، وأحتلت جزءا جديدا من أراضيها. لئن كان هذا الهجوم قد كشف بجلاء شراسة الإمبريالية وأخطارها المحدقة ، فإنه قد كشف بجلاء أكثر حاجتنا لأن نرى أنفسنا، لأن نتطلع في مرايانا لأن نتساءل: من نحن، ولماذا ؟"..[1] تبدأ التساؤلات حول أسباب الهزيمة منذ بداية المسرحية، وقد ظهر ذلك في اللوحة السوداء التي عُلقت في مقدمة المسرح.

يمر الوقت وقد تجاوزت الساعة التاسعة تقريباً، ولم يتم عرض المسرحية بعد، وقد بدأ الجمهور يتذمر. فقد كان من المفروض أن تبدأ الحفلة في الثامنة والنصف. تعم الفوضى ويخيم جو من التوتر على الصالة، وتظهر أصوات متناثرة تحاول الاعتراض على التأخير الذي حدث:

– ما هذا؟ لسنا عبيد آبائهم..

– يا للمهزلة! أهو فندق أم مسرح!

– (صفير حاد.. صفير آخر أجش)

– ايه.. لم نأت كي ننام.[2]

[1] - سعد الله ونوس : حفلة سمر من أجل 5 حزيران ، ص5.

[2] - المصدر نفسه: ص5، 6.

يحاول ونوس منذ البداية جعل المتفرج يعبر عن رأيه، فهاهو يشارك وينتقد التأخير الذي حدث. يمضي الوقت، وسرعان ما يظهر المخرج محرجاً ومتضايقاً، وذلك ليعتذر من الجماهير على التأخير الذي حدث، ويشرح سببه، فقد إتفق مع أحد الكتّاب لتأليف نص يستلهم موضوعه من الأحداث الأخيرة، وهذا الشخص هو عبد الغني الشاعر الذي ألف مسرحية (صفير الأرواح)، ولكنه سرعان ما يغير رأيه. يبدأ المخرج في سرد دعوة عبد الغني إلى مكتبه ليتفقا على الأمر. ثم يأتي بممثل ليمثل شخصية عبد الغني المؤلف، لكن عبد الغني يقف في الصالة، ويتجه نحو الخشبة، يدور حوار بين المخرج وعبد الغني، يتذكران فيه أول لقاء كان بينهما، والذي بحثا فيه قضية تأليف مسرحية تتناول حرب حزيران. يظهر المخرج كشخص انتهازي يحاول الكسب والشهرة، ولا يهمه انعكاسات هذه الحرب، على عكس عبد الغني الذي يشعر بمرارة الهزيمة، ثم ينتقلان الى مناقشة المسرحية:

عبد الغني – (ساهم النظرة) كانت سحابة من الضجة والعرق والكلمات الكبيرة (يبتسم) أصبحت أعرف جيدا كيف أميز بين أصوات المذيعين.

المخرج – من هذه الناحية كلنا سواء...ما قصدته بسؤالي أمر آخر.. اتساءل عما أوحته لك هذه الأحداث؟

عبد الغني – (بعد فترة دون أن تغيب عن وجهه ابتسامته) أوحت لي أن أبكي فلم أجد دموعا.. ثم أوحت لي ان أنام، فوجدتني نائما.

المخرج – ومن منا لم يتفسخ قلبه كثمرة مهترئة عجوز، من منا لم تجف دموعه!

متفرجون – ما أسهل انتقاء العبارات!

– والادعاء

– (بصوت حازم) عيب ياجماعة ..دعوهما يتابعان .

المخرج – ... مثل هذه الأحداث العنيفة لا تتكرر دائما ، لا بد أنها كانت تجربة خصيبة لفنك وكتابتك إنها على كل حال تجربة خصيبة لكل فنان .

عبد الغني – (ساخر اللهجة) تجعلني أشعر بالزهو ، لعلها لم تقع إلا لتخصب كتابتي ...[1]

إن عبد الغني يرمز إلى المثقف الذي يعي حجم الهزيمة، ويشعر بمرارتها، فهاهو يتحاور مع المخرج، وذلك أثناء محاولتهما تحليل وقائع الحرب عبر قالب مسرحي. فالشاعر عبد الغني هو مثال المثقف، الذي يشعر مرارة الهزيمة ويدرك بكل وضوح، تلك الإدعاءت الإعلامية

[1] - سعد الله ونوس : حفلة سمر من أجل 5 حزيران ، ص16،17.

الرسمية التي أحاطت بها. لكنه يقف وقفة العاجز المهزوم جراء ما حصل، ومن هنا يبدأ الجمهور بمشاركتهم الحوار :

عبد الغني – (مترددا) و لكن ..تذكر أن الهزيمة تقلص الخيال و تفقره .

المخرج – الهزيمة!

عبد الغني – نعم .. هل فاجأتك الكلمة أم أن لها وقعا غريبا!

المخرج – لعنة الله على الهزيمة .. و من الذي يتحدث عن الهزيمة!

عبد الغني – إذن!

المخرج – ما يجول في ذهني هو البطولة لا الهزيمة . أترى ..أنت في مجال وأنا في آخر، والبطولة كما تعرف إلهام لا ينضب .

عبد الغني – خصوصا إذا كانت البطولة ...خيالا أو حلما .

المخرج – لا تبالغ! أعتقد أن البطولة دائما موجودة (لحظة) وحتى لو لم توجد، فما أهمية ذلك بالنسبة للفنان .إنها ...تفاصيل بلا قيمة .

عبد الغني – ربما.. كدت أنسى كراهيتك لكل ما هو واقعي .

المخرج – وما الواقعي يا عبد الغني! تناقشنا في ذلك قبل الآن. نحن هنا لا لصنع الحوادث أو اجترارها ، بل للخلق ، لإحياء الفن .[1]

يحاول المخرج أن يقدم حقائق مزيفة، وذلك عن طريق عرض تقدمه فرقة مسرحية تابعة للدولة، تقدم عرضاً لأحداث حرب وقعت في ضيعة ما. لكن سرعان ما يتفطن المتفرجون، فيحاولون مناقشة أسباب الهزيمة، كل حسب وجهة نظره، لكن في الأخير يأتي بعض الأشخاص لقمعهم وايقافهم " كما منعتهم من قبل عندما أتت لحظة الفعل، من ممارسة حقهم في التعبير والفهم ومن ثم المشاركة في النضال"[2].

إنه أسلوب تحريضي للجماهير أراد به ونوس تنبيه الجمهور إلى ضرورة أن يتصلوا بواقعهم، ويبدون وجهة نظرهم. لكن المخرج يحاول في كل مرة تعلو فيه أصوات الجماهير، أن يوقف ذلك من خلال الموسيقى، لكن تعلو أصوات أعلى منها مطالبة بمواصلة النقاش، وفي نهاية المسرحية يدخل رجال الأمن ليعتقلوا كل من شارك في المسرحية، ويعتبر ونوس أن الجميع مسؤولون عن الهزيمة.

يمكن تقسيم محتوى المسرحية كما جاءت إلى مايلي:

[1] - سعد الله ونوس : حفلة سمر من أجل 5 حزيران ، ص21،22 .

[2] - رياض عصمت، بقعة ضوء، ص93.

*** الهزيمة من وجهة نظر عامة الناس**

من صفوف الصالة يتقدم كل من عبد الرحمن، متسائلا عن اسم الضيعة التي كانت من المفروض أن تقع فيها أحداث المسرحية التي كانت ستقدم فيحاول ابنه عزت إيقافه، لكنه يرفض ويصر على المضي نحو خشبة المسرح، و يتبعه ابنه وصديقه أبو الفرج كشهود على أهوال الحرب وما أسفرت عنه، في ظل رفض المخرج لذلك. في المقابل استحسن عبد الغني رد الفعل العفوية لهؤلاء:

عبد الرحمن – (يخرج من الصفوف ، وابنه لا يزال يحاول إيقافه) اسأل أيها المحترم عن اسم هذه الضيعة العجيبة؟

متفرجون – (في الوقت نفسه) يريد أن يعرف اسم الضيعة .

– الاسم و الموقع.

– إنه يمضي نحو الخشبة.

المخرج – اسمها! هـ..ولا سؤال!

عزت – (وهو يجذب والده باديا عليه الارتباك) و ماذا تريد أن تفعل يا أبي؟ لا يصح هذا..

عبد الرحمن – و لم يا ولدي! السؤال ليس عيبا.

عزت – (فيما يقتربان من الخشبة) كان لهم فضل دعوتنا إلى الحفلة . وهنا ناس أكابر فلا يجوز ..

عبد الرحمن – ومن لا يعترف بالفضل! أريد أن استفسر عن اسم الضيعة التي رأيناها، من قال أن الاستفسار عيب .اذا استفسرت عرفت . و المعرفة نور يا عزت.[1]

ينزعج المخرج من تقدم عبد الرحمن وابنه إلى خشبة المسرح ويطالبهما بالانصراف لمتابعة برنامج العرض، لكن عبد الرحمن يرفض ويصر على البقاء، وهاهو يدعو أبا الفرج، لأن الضيعة ذكرتهم بضيعتهم وبيوتهم وأرزاقهم التي هجروها :

عبد الرحمن – أيها المحترم لا تؤاخذني . إني أطلب عفو الحاضرين أيضا إذا كنت أفعل ما لا يليق. نحن من هؤلاء الذين خرجوا من ضيعتهم وضيعتنا والله مثل هذه. اسمها كفر عزوز. لا أعرف إذا سمعت بها. تعال يا أبا فرج .. تعال. أنا لم أفهم كل شيء، ولكن إذا كنت غير مخطئ ..[2]

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص 71،72.

[2] - المصدر نفسه: ص74،75.

يقترب أبا الفرج من الخشبة ويدور حوار بينه وبين عبد الرحمن حول ما كانت عليه ضيعتهم وما حل بها بعد الحرب، فهما يحكيان ما حدث في ضيعتهما، في ظل انزعاج المخرج ومطالبتهم بالنزول من على الخشبة لأنهم يعطلون بقية البرنامج، وحماس عبد الغني الكاتب والمتفرجين لقصتهم. ويصف ونوس أن هؤلاء الرجال وكل الذين سيتلونهم، إنما يغتصبون المسرح اغتصاباً. فمقاطعتهم للحفلة رغم ظاهرها المتردد حادة، وكلامهم يتسلسل عنيداً رغم استنكار المخرج واحتجاجاته :

المخرج – لا .. تبالغون في استغلال تسامحنا. وما علاقتنا نحن بهذا. وأي قصص تافهة ترووون؟

عبد الغني – (من الصالة) هذا هائل.. تابعوا.

متفرجون – (من الصالة) نريد أن نسمع قصتهم.[1]

رغم غضب المخرج وصراخه عليهما، ومحاولته ايقافهما بالموسيقى، فإنهما يستطردان بلا تردد، ويرويان كيف أنهم هجروا ضيعتهم في يوم أسود شديد الحر، دون أن يعرفوا السبب! :

عبد الرحمن – بعضهم روى حكايات كأنها الكذب. يا سبحان الله واحد أقسم أن لعساكر العدو أجنحة وأنهم يطيرون كالهداهد أو الدرغل.

أبو فرج – وواحد قال أن جنود العدو ليسوا بشراً بل آلات من حديد، آلات تمشي وتتكلم ورصاصها لا يخطئ.

عبد الرحمن – وبينهم من أضحكته هذه الأقاصيص حين سألناه عنها، وأكد أنه يعود من الحرب دون أن يرى العدو.

عزت – ورأينا جنودا آخرين يبكون من القهر.

أبو فرج – أي والله يبكون كالنساء.

عزت – كانوا ينهزمون ولا يعرفون لماذا؟ كانوا مثلنا لا يفهمون ما يحدث.[2]

هي محاولة من قبل ونوس، لتبيين جهل الناس بما يحيط بهم، وهو غموض أدى إلى القيل والقال بين عامة الناس. يستمر المخرج في محاولة إيقاف هذه المسخرة –على حد تعبيره– غير أنهم لا يعيرونه أي إهتمام واستمروا في سرد ماحدث، بل إن الجماهير بدأت تتفاعل معهم، فأخذوا يعلقون على ما يسمعون، وهو ما زاد الطين بلة، ودفع برجل من الصف

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص77.

[2] - المصدر نفسه: ص85،86.

الأمامي، إلى استدعاء عدد من الرجال، فيسر لهم ببعض الكلمات، على إثرها يتوزع بعضهم إلى مخارج المسرح، والبعض الآخر في أروقة الصالة.

*** تفاعل جماهير المسرح مع القضية**

يسعى ونوس في هذا الجزء إلى بيان الدور التنويري للمسرح، المتمثل في تعريف الناس بقضاياهم ومصائرهم في ظل الأنظمة الكتومة، التي تحاول عدم الخوض في أسباب الهزيمة. فهاهو الجمهور يعلو صوته ليناقش ما يسمع، فقد تقدم متفرج إلى الخشبة ليفهم سبب خروج أهالي الضيعة منها حتى قبل أن تبدأ الحرب؟ ولما لم يبقوا في أراضيهم ويدافعوا عنها، ورغم اعتراض المخرج ومحاولته الرجوع إلى جو الرقص والغناء، يصر المتفرج على التقدم إلى الخشبة ومواصلة طرح الأسئلة ، لأنها أسئلة لابد أن تطرح.

(الفرقة لا تزال تحاول أن ترقص)

المتفرج – (يرتفع صوته) أنت وفرقتك الشعبية! يا للعيب أتظن أن كل ما يشغلنا هو ساعة من الرقص والغناء. اذهب وفرقتك الشعبية إلى بلاد ليس لها مشاكل. استقر هناك ورقّه عن الناس..أما هنا، فنحن بلاد فيها خيام. فيها ناس تركوا قراهم ولا يعرفون لماذا؟ أتسمعني.. الدمل ينزف. والميجانا لا توقف نزيف الدمامل (يرقى الخشبة، ويتجه نحو الجماعة) نعم.. إني أسالكم لماذا خرجتم من قريتكم؟

المخرج – (مبهوتا) ما هذا؟ ماهذا؟ قليلا من التهذيب. أما عدنا نملك خشبة مسرحنا!. (تضطرب الموسيقى ثم تتوقف، وتكف فرقة الرقص بدورها عن الحركة)[1]

في هذا المقطع تبدأ يقظة الجماهير، وتتغير نبرتها، فنراها تتساءل وتبحث في أسباب الهزيمة، وعن المسؤول وهنا يظهر الدور التثقيفي للمسرح الذي يريده ونوس. فقد تقدم نحو الخشبة العديد من المتفرجين ليعبروا عن رأيهم حول الهزيمة:

أبو فرج – وهل البقاء ممكن اذا قامت الحرب؟

المتفرج – و لم لا يكون ممكنا! أنا أعرف فلاحين و فقراء في بلاد بعيدة تحاربهم قوى لا يقاس بها من حاربنا فماذا تظنون انهم يفعلون ؟

متفرج – (من الصالة) انه يتحدث عن الفيتناميين !

متفرجون – (من الصالة) و اين نحن من الفيتناميين !

عبد الرحمن – نحن لا نسمع قصص عن بلاد بعيدة .

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص93.

المتفرج – اذن فلتسمعوا الآن ماذا يفعل فلاحوا و فقراء هذه البلاد البعيدة .

عبد الرحمن و ابو فرج – (معا) ماذا يفعل فلاحو وفقراء هذه البلاد البعيدة .

المتفرج – يخيطون أجسادهم الى الارض. يشرشون فيها . يجعلون من الحجارة شياطين و من التراب ثعابين .

عبد الرحمن و ابو فرج – (معا) يجعلون من الحجارة شياطين و من التراب ثعابين!

المتفرج – يموتون بالمئات ..بالألوف ، لكن أرضهم تبقى لهم و أقوى دولة في العالم تهتز رعبا منهم .

متفرج – (من الصالة) انه يتحدث عن الفيتناميين !

متفرجون – (من الصالة. بصوت واحد) وأين نحن من الفيتناميين .[1]

يُحمل ونوس أسباب الهزيمة للجميع دون استثناء، ويظهر ذلك من خلال الحوار السابق، والذي دار بين أهل القرية والمتفرجين، فقد حمل مسؤولية الهزيمة كذلك للذين هجروا مساكنهم، وتركوا للعدو أراضيهم حتى قبل أن تبدأ الحرب. نبش ونوس الحقيقة التي يتهرب من مسؤوليتها الجميع وأظهر أن الهزيمة مسؤولية الجميع، ويشير إلى الفيتناميين كمثال للصمود ومواجهة العدو، فونوس هنا محق لأن العدو يجب أن يحارب وخير مثال ثورتنا المجيدة، فقد دافع الفلاح وجميع فئات المجتمع بأرواحهم، وبكل ما يملكون عن أرضهم. وهو ما يجب أن يفعله كل من تُغتصب أراضيهم حتى ولو على حساب أرواحهم..

المتفرج 3 – كلنا مسؤولون!

المتفرج 2 – (شارداً بصوت آلي) هل نحن حقا مسؤولون؟

المتفرج 5 – (كالصدى) هل نحن حقا مسؤولون؟

المتفرج 1 – (اللهجة القاسية ذاتها) سؤال لا يثير جوابه خلافا.[2]

ويواصل ونوس طرح الأسئلة عبر المتفرجين، وهذه المرة سؤاله عن ماهيتنا، أي من نحن؟ ويتم الإجابة عنه كذلك من قبل المتفرجين، وهو أننا شعب مهزوم، وصور ممحية محتها المصلحة الوطنية:

المتفرج2 – لأننا صور ممحية.

متفرجون – (من الصالة) صور ممحية!

– صور ممحية!

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من اجل 5 حزيران، ص98،99.

[2] - المصدر نفسه: ص112،113.

المتفرج2 – صور محتها المصلحة الوطنية قبل أن تتشكل أو تتلامح.. وأقول لكم كيف تم ذلك.؟

المتفرجون4و5و6 – كيف تم ذلك؟

متفرج – (من الصالة) ماذا تقولون؟ احذروا.

متفرج – (من الصالة) ثمن الكلام أغلى من الصمت.

المتفرج 2 – (يتابع غير مكترث بشيء) سنة بعد سنة تم ذلك. هكذا تم (لعبة جديدة، يبدأ التمثيل. لهجة آمرة) لا تتكلم. اللسان يغوي. الكلمة فخ. من أجل المصلحة الوطنية اقطعوا ألسنتكم.

متفرج – (من الصالة) قطع اللسان أسلم عاقبة ..

المتفرج 6 – وقطعنا السنتنا.

المتفرج 1 – لماذا قطعنا السنتنا؟

المتفرج 2 – إذا لم نقطع ألسنتنا.لا تنس أن للمصلحة الوطنية سجونا لا تنفذ اليها الشمس ولو مرة واحدة في العام.

المتفرج 4 – إذن نحن ملايين من الألسنة المقطوعة تتراكم ...[1]

تتفطن الجماهير إلى أن هناك من لا يريدهم أن يتكلموا وأن لا يتساءلوا أو يفكروا، وأن تنحصر حقوق الشعب في ارتياد المقاهي ولعب الأوراق فهم مخدرين. وفي هذه الأثناء يتقدم إلى الخشبة شيخ كان في ما مضى معلم جغرافيا ليروي هو الآخر حكايته عن مدرس الجغرافيا الذي ظل عشرين سنة أمام طلاب لا مبالين بالمادة والتي تحمل في طياتها عبرة عن اغتصاب أرضنا :

العجوز – ...منذ عشرين سنة وهو يبسط خريطته على الحائط (يخرج من جيبه ورقة كبيرة مطوية يفتحها أمام الجمهور) هكذا يفعل. يبسط خريطته ، و يقول .. أترون إلى اتساعها.. أترون إلى غناها!. مدرس الجغرافيا يحس الورق أكثر من ورق. يحس الخطوط أكثر من الخطوط. في الورق يشم رائحة الأرض وفي الخطوط تلامس أصابعه التخوم وتجمعات البشر. منذ عشرين سنة وهو يحاول أن يحس الآخرون هذا الاتساع..أن يستوعبوه ..أن يكون ذاكرتهم كما هو ذاكرته. لكن ..آه.. في بلاد لا تحترم الجغرافيا... الورق يمزق تماما كما تتمزق

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من اجل 5 حزيران، ص115.

الأراضي التي لا تحمى (يكتئب الصوت وبدأت ورقته تتمزق. أمام طلابه الذين يضحكون، أو ينامون بدأت تتمزق. قطعة من أعلى) (يمزق طرف الورقة الشمال الغربي) .

المتفرج 3 –(خافت الصوت) لواء الاسكندرون.

العجوز –(مستطردا) هوامش من الشرق .(يقطع هوامش من الشرق) .

المتفرجان 3 و4 ـ (معا) إمارات الخليج ..

العجوز – (يرتعش صوته) سلخة من الطرف الأوسط في المدخل ..في الصدر (يجوف الورقة من الوسط الغربي)

المجموعة – (معا) فلسطين.

العجوز – الطلاب يهزؤون..الطلاب نيام .لم يرد أن يخفي عنهم أمانيه العميقة. قال لهم إنه سيحتفظ بالأجزاء الممزقة في درج مكتبه (يضع مزق الورق في جيبه) قال لهم ينبغي أن نتعاون يوما، فنحاول اصلاحها، إلا أنهم يضحكون ولا يسمعون ...وبدلا من ترميم الورقة، ها ان قطعا جديدة تتمزق ..قطعا كثيرة. من الوسط الجنوبي (يمزق ورقته).

المجموعة – سيناء.

العجوز – من الوسط الغربي .. (يمزق ورقته).

المجموعة – الضفة الغربية ..

العجوز – من الوسط الشمالي (يمزق ورقته).

المجموعة – مرتفعات الجولان..

العجوز – من كل الجهات ..ورقته تصبح غربالا...سيقول لهم حتى ولو لم يصغ إليه أحد ..احذرو فقد تتمزق يوما النقطة الصغيرة التي عليها تنامون.. وتأكلون، وتمارسون علاقاتكم الصغيرة ..

(يتلاشى صوته نحيبا. ترين فترت سكون عميقة علامة التأثر)

المتفرج3 – (بعد لحظات، مبهورا..و كأنه يهمس)هو أنت مدرس الجغرافيا.

العجوز – (صوته متهدج بالغصات) لا يهم.. لا يهم. إنه مدرس للجغرافيا. وفي بلاد لا تحترم الجغرافيا يمكنكم أن تتصوروا مشقة ذلك.

(يدس ورقته في جيبه ..وينزل عائدا الى مكانه بخطوات وئيدة ثقيلة)[1]

[1] - سعد الله و نوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص123،124،125،126.

نجد أن ونوس هنا يؤكد على أن رغم معرفة الشعب أن أرضه تغتصب، إلا أنهم لم يحركوا ساكناً. يتواصل تدخل الجماهير ويشير ونوس في ملاحظة إلى أن العبارات تسوق إلى العبارات.. و مشاركة المتفرجين تتنامى عفوياً حتى تأخذ شكل المظاهرة ، وهو ما أراده، أي مسرح تحريضي يجعل المتفرج يثور على واقعه. هاهم المتفرجين يسردون ما حدث ذلك اليوم من حزيران..

المتفرج7 – نسي المعذب عذابه في ذلك اليوم من حزيران. وسالت بنا الشوارع .
كنا جميعا نريد أن لا نقبل ..نريد أن نكون مسؤولين.

المخرج – فعلت عبد الغني الشاعر التي لم يسبق لها مثيل ، تم إثارت هذه الشؤون المخلة بالأمن و بالمصلحة العليا للدولة . هل يبقى مجال لريب!

المتفرج7 – كنا جميعا هذا الهتاف الوجيز الواضح .. ماذا تطلبون ؟
(ينساق عدد من المتفرجين على الخشبة و في الصالة بعفوية و بما يشبه الغريزة ليشكلوا مجموعة صوتية واحدة).

المجموعة – السلاح .

المخرج – (و كأنه يستفيق ، ينفض رأسه) ولكن ذلك يحدث في مسرحي .سأتمنى لو إنهدم المسرح على رأسي أيها السادة قبل أن أشهد ما أشهد .

المتفرج7 – (صار صوته هتافا) ما ذا تطلبون؟

المجموعة – السلاح .[1]

في ظل غضب المخرج ومطالبته بإيقاف الفوضى والشغب يتابع المتفرجون ما أرادوا قوله:

متفرجون – (من الصالة) تابعوا .
– لنتابع .
– كنا جميعا نريد السلاح .
– السلاح فقط .[2]

رغم مطالبة الشعب بأن يكونوا مسؤولين وأن يحملوا السلاح وأن يثوروا ضد الغاصبين واللصوص رغم الجوع والبؤس أرادوا أن يكونوا جنودا يحملون بنادق حتى ولو لم يلبسوا ثيابا خضراء، لكن هناك أطراف استوقفتهم ومنعتهم:

المتفرج7 – وسالت بنا الشوارع ذلك اليوم من حزيران.هتافنا لا يتغير . ماذا تطلبون؟

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص131،132.
[2] - المصدر نفسه: ص133،134.

المجموعة – السلاح .

المتفرج7 – ثم أفضت بنا الشوارع اليهم . بوجوه عابسة استقبلونا .

المتفرج5 – لن أنسى ما حييت نظرة التهديد في عيونهم .

المتفرج7 – قالوا لنا من على الشرفات ووراء المكبرات. نقدر عواطفكم، ولكنكم تسهلون مهمة أعداء الشعب والمتآمرين على النظام.

المتفرج – وقالو لنا الحرب ليست من شؤونكم.

المتفرج 5 – وقالوا لنا احذروا أن تنقادوا للمشاغبين والمخربين.

المتفرج7 – من على شرفاتهم ووراء مكبراتهم، قالوا لنا بوجوه عابسة.

المتفرج5 – وعيون مهددة .

المتفرج7 – عودوا الى بيوتكم، وتابعوا من وراء مذياعاتكم بطولات جيشنا الباسل ..وفي لحظات تفرقت جموعنا التي احتشدت بها الشوارع دون موعد .

المتفرج3 – وخابت إرادتنا .

المتفرج2 – (حزين صوته. آلية لهجته) حين نكون وجها بلا ملامح. ما قيمة أن نريد!

المتفرج7 – عدنا إلى حاراتنا .. إلى بيوتنا. إلى المقاهي والشاي وهدير الإذاعات .

المتفرج4 – وتابعنا البطولات .

متفرج – (من الصالة) كل البطولات بلا استثناء .

(يبدأ ابو فرج و عبد الرحمن و عزت ، كما الصدى ، و يرددون المقطع الذي تحدثوا فيه عن الجنود ، و كأنهم بشكل هابر يتذكرون انطباعات قديمة)

أبو فرج – وعلى الدروب المحرقة التقينا كثيرًا من الجنود .

عبد الرحمن – (صوت خفيض) كانوا مضطربي العيون، ومتعبين يسيل العرق من ثيابهم.[1]

يتحدث المتفرجون عن الجنود أنفسهم، حيث كانوا لا يفهمون ما يحدث، وبينهم من فهم ما يحدث فالتصق بسلاحه والأرض وهو يقاتل ويقاوم، وقد كان منهم من يبكي من القهر وكانوا ينهزمون ولا يعرفون لماذا.

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص 136،137،138.

*** النظام ضد الحقيقة:**

يبين لنا ونوس في هذا الجزء دور النظام في عرقلة مهمة المسرحي، فالانظمة – كما نعرف– تُحكم القبضة على صوت الفنان عموماً، فلا تترك له المجال للتعبير عن رأيه بحرية، وقد تمثل ذلك بالرجل الرسمي، ففي البداية نراه يظل جالساً وقد استدعى بعض الرجال وهمس لهم لينتشروا في أروقة الصالة وعند مدخل المسرح، ويظل يراقب ماذا يحدث، وعندما يحس بخطورة الوضع يأمر رجاله بإخراج مسدساتهم وتوجيهها للجمهور على الأخص للعناصر التي اشتركت في الحديث، متجها نحو المسرح ليوقف الجميع ويأمر رجاله بالقبض على الكاتب عبد الغني الشاعر، وعلى جميع العناصر المشتركة في هذه المؤامرة وسط رعب وخوف هؤلاء، ويتوجه الرجل الرسمي بخطاب. يشير إلى رجاله، ليقبضوا على عبد الغني وغيره، ممن يحيكون مؤامرة –على حد رأيهم– ضد البلاد محاولين زعزعة استقرارها ويبث الفتن في صفوف الجماهير وغايتهم أن تعم الفوضى لكنه يؤكد أن نظامه يقف في وجه هؤلاء ومؤامراتهم الفاشلة وسيظل يفضح مخططاتهم محذراً من أن هؤلاء الأعداء –على حد تعبيره– يندسون بيننا ويتقنعون بمختلف الأقنعة لذا يجب الحذر من هؤلاء الخونة والمتآمرين. يتم القبض على الموقوفين ومطالبة الجماهير الأخرى بالانصراف والخروج بهدوء:

الرجل الرسمي – هذه السهرة عظيمة الدلالة ، جليلة الأهمية ، إنها البرهان الأكيد على أن المتآمرين لا ينقطع لهم دابر، وأن أعداء الشعب يزدادون وقاحة وشراسة اليوم بعد اليوم. وقد رأيتموهم يخرجون من جحورهم في وضح النهار. رأيتموهم يمدون كالثعابين ألسنتهم وسمومهم بلا خوف ولا رادع (يصفق المخرج، يتبعه عدد من المتفرجين) إن الإستعمار وزبانيته من الكفرة أعداء الشعب والله ، يتخيلون أنه صار ممكنا النيل من نظامكم العظيم الذي أفرزته آلاف من سنين النضال ، وأجيال من الضحايا والمكافحين..(يصفق المخرج، يتبعه عدد من المتفرجين، يندس في التسفيق الفاتر تصفير).

عبد الرحمن – (همسا) يا سبحان الله إنه يتكلم كالراديو .

أبو فرج – أي والله .. كالراديو .

رجل آخر – لا تنبس بحرف .[1]

يعترف ونوس هنا بمهمة المسرحي الصعبة، إذ إن إيصال رسالته تحتاج إلى التضحية في أغلب الأحيان، وذلك لأنه يخضع باستمرار لرقابة الجهات الرسمية، وهو ما حدث معه بالفعل

[1] سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص144.

لما كتب مسرحيته "حفلة سمر من أجل 5 حزيران"، فقد مُنعت من العرض في البداية كما سبق وأشرنا.

أما عن نهاية المسرحية، فهي " تنتهي من دون حل جاهز نهاية مأساوية ساخرة فيها جميع ما في واقعنا من تبرير وتزييف وإحباط "[1]

إن مسرحية " حفلة سمر من أجل 5 حزيران" تعد من بين المسرحيات الملحمية السياسية التي سعت إلى تعليم وإيقاظ المتفرج، وذلك من خلال عرضها للحقائق وواقع الهزيمة. وكما نعرف أن المسرح الملحمي يعتمد على الواقع والتاريخ فهو مسرح ملتزم يسعى إلى إظهار الحقيقة التاريخية من غير تزييف، فهو يطرح قضايا حركة تطور التاريخ ضمن الوقائع. ومن هنا نستنتج أن المسرح السياسي ينشأ بفعل أزمات حقيقية.

2 الفيل يا ملك الزمان (1969)

في البداية يقدم ونوس ملاحظة مفادها أن جميع الشخصيات سيُشار إليها بالأرقام، باستثناء شخصية واحدة فقط، ويقصد بذلك شخصية "زكريا"، وهي الشخصية التي سنتعرف على دورها في المسرحية لاحقا.

تحكي المسرحية* عن حاكم ظالم، يمتلك فيلا مزعجاً، أين ما يحل يُحدث الخراب. ففي أحد الأيام، وعندما كان الأطفال يلعبون في الزقاق، يدخل عليهم الفيل فيهرب جميع الأولاد، إلا ولد منهم لم يتجاوز السابعة من عمره، فقد تعثر فأدركه فيل الملك وداس عليه، الأمر الذي أغضب الرعية وجعلهم يفكرون في حل للتخلص من هذا الفيل الظالم، لكن خوفهم من الملك منعهم من ذلك:

الرجل3 : كان الأولاد يلعبون في الزقاق حين دخل عليهم الفيل. شخر شخيره المعتاد، وأسرع الخطى لا مباليا بشيء. خاف الأولاد، وجرو هاربين. إلا أن ابن محمد الفهد تعثر وارتمى. ولشدة رعبه لم يستطع النهوض من عثرته، فأدركه الفيل، وداس فوقه.

الرجل5 :أما الناس فقد سمرهم الخوف، لم يتجرأ أحد على الإقتراب حتى اختفى بعيدا عن الزقاق.

الرجل3 :(متنهدا) تعرفون طبعا.

[1] - رياض عصمت، بقعة ضوء ،ص94

* عُرضت أول مرة في مهرجان دمشق المسرحي الأول في شهر ماي 1996، من إخراج علاء الدين كوكش. نشرت في مجلة المعرفة السورية العدد 86، 1969، والعدد 105، 1970. منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1971. دار الآداب (طبعة ثانية 1977، طبعة ثالثة 1980، طبعة رابعة 1988. عُرضت في كل الدول العربية، تُرجمت إلى البولونية، حيث نشرت في مجلة (ديالوغ) . كما ترجمت إلى الروسية والإنكليزية. سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، ص782، 787، 788.

الرجلان2و4:(معا) نعرف يا سيدي نعرف.

الرجل3 : فيل الملك.

الطفلة : ألن يعاقبوه!

الرجل2 : ومن يستطيع أن يعاقب فيل الملك!

الرجل3 : احذروا..

الرجلان4و5: إنه فيل الملك.

الرجل9 : والملك يحب فيله كثيرا.

المرأة3 : (من خلال نحيبها) ونحن.. الا نحب أولادنا![1]

وسرعان ما يتدخل رجل يسمى(زكريا)، وهو الشخصية التي استثناها ونوس بذكر الاسم. فيطالبهم بالثورة على هذا الوضع، وذلك بالتوجه إلى الملك ليشكوا أمرهم إليه، فيرد عنهم أذى الفيل:

(يدخل زكريا– شاب نحيل، عصبي الوجه، عيناه محتقنتان بالغضب– ومعه رجال آخرون).

زكريا : (الصوت عنيف وساخط) ما هذا؟ حالة لا تطاق، ولا تحتمل.(يلتفت إليه الجميع بخشية وحذر) الا يكفينا ما نحن فيه. فقر وعذاب...

أصوات : حقا.. ماذا بيدنا..

زكريا : أنا أقول لكم ماذا بيدنا..نذهب جميعا، ونشكو أمرنا للملك. نشرح له ما يحل بنا، ونرجوه أن يرد أذى فيله عنّا.

أصوات : (بين الغمغمة والخوف.. بعضها يبدأ قبل أن ينهي زكريا عبارته)

– نشكو أمرنا للملك.

– نشكو أمرنا للملك.

– ندخل إلى القصر

– ولم لا؟

– ومن نحن حتى نتحدث مع الملوك!

– نحن ناس مظلومون...

– قد يغضب، فلا يعلم مصيرنا إلا الله.[2]

[1] - سعد الله ونوس:الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، 10،11،12،14.

[2] - المصدر نفسه: ص14،15،19،20

تتضارب آراء الرعية بين رافض ومتردد وخائف، لكنهم وافقوا في النهاية، وذلك بعد إقناع زكريا لهم بأنه كلما اتحدت أصواتهم إزداد تأثيرها، واشتد وقعها. طلب منهم الاجتماع في الباحة ليرتبوا كلامهم قبل توجههم إلى القصر ولقاء الملك: فجاءت المحاولات والتجارب العديدة من قبل زكريا لتدريبهم وتنظيمهم، وإفهامهم ما يقولون:

زكريا : من البداية.. ذلك افيد. المهم إتحاد الكلمة. يا الله... الفيل يا ملك الزمان

الجماعة : (بدأت الأصوات تتسق) قتل ابن محمد الفهد، داسه في الطريق فصار لحما معجونا بالطين.

زكريا : الفيل يا ملك الزمان...

الجماعة : جعل الرعية بلا أمان

زكريا : ثم تتحد أصواتنا لنلقي بين الملك رجاءنا يا الله.. ونحن

الجماعة : ونحن الفقراء سكان المدينة جئنا نشكو حالنا، ومن الملك نتوسل إنصافنا. ضاقت بنا الحياة. ضاقت بنا الحياة.[1]

بعد المحاولات والتجارب العديدة من قبل زكريا لتدريب وتنظيم الجماعة وإفهامها ماذا تقول، تتجه الرعية إلى القصر، واجتمعت أمام أبواب القصر:

أصوات : تأخر الحارس

– لن يسمحوا لنا بدخول القصر.

– ولماذا لن يسمحوا لنا؟

– (صوت زكريا) من حق الرعية، ان ترى ملكها.

– حقها. من الذي يبالي بالحقوق![2]

وبعد طول انتظار يوافق الملك على استقبالهم، فيطلب منهم الحارس الدخول بنبرة احتقار:

الحارس : (باحتقار) أذن الملك لكم بالدخول

أصوات : آه.. أذن لنا بالدخول.

– أمد الله في عمر الملك.

– آمين.

الحارس : (مقاطعة الضجة، يزداد الاحتقار في وجهه) ولكن قبل أن تدخلوا نظفوا

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص27،28،29.

[2] - المصدر نفسه: ص30،31.

أحذيتكم جيدا، وانفضو ثيابكم كيلا يهرّ منها قمل أو براغيث (يبدأ الناس لاشعوريا بمسح أحذيتهم، وتنفيض ثيابهم) وأهم من كل هذا أن تدخلوا بنظام وأدب. إياكم أن تلمسوا شيئا. وتذكروا أنكم لستم على مزابلكم بل في قصر الملك.

زكريا : لا تخف.. لاتخف..سنكون عند حسن ظنك في النظام والأدب.[1]

يدل احتقار الحارس للرعية على السلطة الظالمة. عندما تقف الرعية أمام الملك تبدأ علامات الخوف والخشوع على وجوههم، وتنتشر بينهم همسات مبحوحة ومندهشة، وذلك بعد رؤيتهم للقصر وفخامته، وعند وصول اللحظة الحاسمة، أي لحظة مخاطبتهم للملك، يتحول الخوف صمتاً بارداً، الجميع خافضو الرؤوس.. يجرون خطوات ثقيلة، ينحنون إلى أقصى حدود الانحناء يتقدم زكريا الجماعة فيقول: الفيل يا ملك الزمان. وينتظر من الجماعة أن تتكلم، لكن دون جدوى، وبعد يائسه، ينظر إليهم باحتقار، ويتقدم نحو الملك، ويطلب من الملك تزويج الفيل، الذي بات يشعر بالوحدة، وكي ينجب آلاف الأفيال، وهو الأمر الذي أشعر الملك بالفرح، فيأمر بتنفيذ المطلب، والبحث للفيل عن فيلة من بلاد الهند، وإقامة فرح عام ليلة العرس، تدق فيه الطبول، وتوزع على الشعب المآكل والمشروبات، بالإضافة إلى مكافأة زكريا وتعيينه مرافقا دائما للفيل:

الملك : ماذا تريد الرعية من ملكها؟

(صمت ثقيل. لا اختلاجة ولا حركة . مجموعة من الاجساد المقوسة اليابسة).

الملك : أأذن لكم بالكلام. ممّ جئتم تشكون؟

زكريا : (متجرئا، صوته راجف) الفيل يا ملك الزمان.

الملك : ما خبر الفيل؟

صوت : (راعش من بين الجماعة) قت..(ثم يختنق الصوت، ويتلفت صاحبه حوله بذعر).

زكريا : (يقوي صوته) الفيل يا ملك الزمان.

الملك : (متأففا) وما له الفيل.

صوت الطفلة: (خفيضا) قتل بن..(تضع الأم يدها بهلع على فم الصغيرة وتجبرها على السكوت).[2]

بعد يأس زكريا من جماعته يقرر أن يغير أقواله كي لا يصبح كبش فداء، في ظل جبن الرعية التي لم تتجرأ على الحديث:

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص32.

[2] - المصدر نفسه: ص36.

زكريا : (يائسا، يتلفت نحو الناس المقوسي الظهور في احناءة خوف) الفيل يا ملك الزمان.

الملك : توقف عن هذا النواح.. الفيل يا ملك الزمان. أما أن تتكلم أو أأمر بجلدك.

(يتفرس زكريا في الناس باحتقار ويأس. يتردد لحظات ثم يتغير وجهه، ويتقدم من الملك).

زكريا :(يمثّل ما يقوله بخفة وبراعة) نحن نحب الفيل يا ملك الزمان. مثلكم نحبه ونرعاه. تبهجنا نزهاته في المدينة. وتسرنا رؤياه. تعودناه حتى أصبحنا لا نتصور الحياة دونه. ولكن.. لاحظنا أن الفيل دائما وحيد لا ينال حظه من الهناء والسرور. الوحدة موحشة يا ملك الزمان. لذلك فكرنا أن نأتي نحن الرعية فنطالب بتزويج الفيل كي تخف وحدته، وينجب لنا عشرات الأفيال. مئات الأفيال. آلاف الأفيال. كي تمتلئ المدينة بالفيلة.

أصوات: (كالحشرجة) تزويج الفيل.

الملك : (مقهقها) أهذا ما جئتم تطلبونه؟

زكريا : لعل مولاي لا يرد لنا الرجاء.

الملك : (ملتفتا الى وزرائه وحاشيته) أتسمعون! مطلب في غاية الطرافة. كنت أقول دائما أني محظوظ برعيتي. حنان ورقة في الشعور. رعيتي مليئة بالحنان. كلها حنان. طبعا سننفذ للشعب مطلبه.(يدق الصولجان) فرمانات ملكية. الفرمان الأول يأمر بالخروج إلى بلاد الهند للبحث عن فيلة يتزوجها الفيل. الفرمان الثاني يأمر بمكافأة هذا الرجل الجريء وتعيينه مرافقا دائما للفيل. الفرمان الثالث يأمر بإقامة فرح عام ليلة العرس، تدق فيه الطبول، وتوزع على الشعب المآكل والمشروبات ويعم السرور والانشراح خمسة أيام بلياليها.[1]

وهكذا تتصرف الجماعة ذليلة. إذن تعالج المسرحية مسألة العلاقة القهرية التي تربط السلطة بالرعية، أي مسألة تحكّم السلطة بالشعب وإخضاعها للرعية، في ظل خضوع الشعب الذي يتخوف من إبداء رأيه، وتطرح فكرة ضرورة التوحد أي توحد الكلمة، وهي بالتالي مسرحية تصلح لكل زمان ومكان. بمعنى أن مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" أمثولة تنتقد الوضع السياسي والاجتماعي، فهي صورة عن الواقع، إنها تقدم درساً تعليمياً مفاده أن على الإنسان أن يحاول التغيير وأن لا يتراجع مهما كان الثمن.

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر ، 37،38.

3- مغامرة رأس المملوك جابر (1970)

وهي أول مسرحية* استلهمها ونوس من التراث، وقد استعان فيها بأسلوب الحكواتي في عرض حكايته التعليمية المستوحاة من التراث، معتمداً على مكانين: مكان الحكاية، ومكان روايتها (المقهى الشعبي)، وزمنين الزمن الماضي الدولة العباسية، والزمن الحاضر زمن الرواية وذلك لإيصال أفكار معاصرة. فالحكواتي يروي لنا حكاية المملوك جابر، وانتهاريته، والذي " حمل موته تحت فروة رأسه ولم يدر، قطع البراري يحمل قدره على رأسه ولم يدر"[1].

لقد استعان ونوس بأحداث تاريخية، ليسقطها على الحاضر، فمن المعروف أن" الفترة التي جرت فيها أحداث مسرحية " مغامرةرأس المملوك جابر" هي التي اصطلح المؤرخون على القول أنها بداية عصور الإنحطاط..وقد تميزت فعلا بأنها زمان الإضطراب والفوضى والرعب..والخيانة"[2]، استخدم ونوس المادة التاريخية لصناعة حكاية قادرة على إعادة إنتاج الحاضر في شكل إسقاطات سياسية واجتماعية معاصرة، وهو ما يؤكد أن ونوس قد تعامل مع التراث في هذه المسرحية تعاملاً واعياً.

يشير ونوس إلى أن المقهى في " مغامرة رأس المملوك جابر" ليس ديكوراً وإنما هو المسرح بالذات، وأن ما يحلم به هو أن تكون أصوات الزبائن التي وضعت على ألسنتها هذه الجمل أصوات الزبائن الحقيقيين. ويبين أن هدف وضعه لهؤلاء الزبائن في المسرحية، هو تشجيع الزبائن الحقيقيين الذين لم يشتركوا في المسرحية لكي يتكلموا. تماماً كالمتفرجين في "حفلة سمر". فالمحاولة إذن لتشجيع المشاهد على المشاركة والدخول في حوار، من خلال تعليقاتهم. بمعنى أن ونوس في هذه المسرحية يحاول تجاوز الشكل الصارم للمسرح، بهدف جعل المتفرج يشارك، يقول: " والمقهى ليس مكانا للحدث المسرحي، بل هو المسرح نفسه خشبة وصالة. والجو الذي يسوده له دور صميمي في المسرحية. فمن خلاله سنعمد إلى كسر الطوق اليابس للعرض المسرحي، وسنتخلص من طقوس العمل الدائري التام، لنبعث بعد ذلك نوع من الألفة بين المتفرجين يتيح لنا تقديم صورة عفوية تتخللها حكاية ذات مغزى."[3]

---

* نشرت في مجلة المعرفة السورية العدد 86، 1969، والعدد 105، 1970. منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1971. دار الآداب (طبعة ثانية 1977، طبعة ثالثة 1980، طبعة رابعة 1988.. عرضت المسرحية في العراق 1972، سورية 1984، مصر، الكويت، الامارات، فرنسا(حيث قدمها على مسرح سيلفيا مونفور فريق من الممثلين الفرنسيين والمغاربة) الجزائر، ألمانيا الديمقراطية (فايمار)، ولبنان، كما تحولت إلى عمل سينمائي، من إخراج محمد شاهين، وإنتاج المؤسسة العامة للسينما في سوريا 1974. ترجمت إلى الألمانية وإلى الروسية. سعد الله ونوس: الاعمال الكاملة، ص787، 788.

[1] - رياض عصمت، بقعة ضوء ، ص110.

[2] - نصر الدين البحرة: أحاديث وتجارب مسرحية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ، دط، 1977، ص188.

[3] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان و مغامرة رأس المملوك جابر ، ص44.

نجد أن ونوس استعان بحكاية تقدم وسط جماعة تتكون من شخصيات ومناظر تقدم لجماعة المقهى، أي تقديم عرض لحكاية أو فرجة تهم المتفرج وتمتعه وتفيده في الوقت نفسه، وتدفعه إلى تأمل مصيره بما يلائم الظرف والمكان. وقد سمى ونوس هذا الشكل "بسهرة المنوعات" التي تهدف إلى فرجة المتفرج. يقول: " باختصار إني أقترح شكل "سهرة المنوعات " لعرض مسرحي. ولا شك أن جو المقهى يتيح لنا فرصة ممتازة لذلك. "[1]

ويقترح ونوس أن يتجاوز هذا الشكل إلى مسرحيات أخرى: " وهذا الشكل لا يلتسق بهذه المسرحية فقط، وإنما يمكن التوسع فيه واستنفاد إمكانياته في أعمال كثيرة. لأن المهم في النهاية هو أن نتجاوز شكلا صارما للمسرح ..."[2] بمعنى أن ونوس يسعى إلى تجاوز الشكل الصارم للمسرح حتى أنه يقترح أن تقدم هذه المسرحية في أي مكان و في أية مساحة

إن هدف ونوس من جعل فضاء المسرحيه في مقهى، هو استهداف الطبقة الشعبية المقهورة، من اجل توعيتها من اجل القيام بالتغيير.

تبدأ المسرحية في مقهى شعبي تسوده الفوضى وضجة الكلام، حيث يرتاده مجموعة من الزبائن معظمهم يدخنون النرجيلة ويشربون الشاي، والخادم يروح ويجيء بينهم حاملاً صواني الشاي والقهوة. ينتظر رواده قدوم العم مونس الحكواتي الرجل الذي تجاوز الخمسين، واعتاد أن يقص عليهم الحكايات:

زبون4 : تأخر مونس الحكواتي ...ما القصة !

الخادم : لا تخف ..العم مونس كالساعة لا يقدم و لا يؤخر ...بين لحظة و لحظة ستراه آتيا يحمل كتابه.[3]

وسرعان ما يصل العم مونس، حاملاً بيده كتاباً عتيقاً، فيفرح الجميع بقدومه ويرحبون به، وبدوره يلقي عليهم السلام، وقد كان رواد المقهى ينتظرون بفارغ الصبر ومنذ مدة طويلة أن يحكي لهم العم مونس هذه الليلة سيرة الظاهر بيبرس المليئة بالبطولات والانتصارات، وعن أيام الآمان والحق والعدل: "

الحكواتي : قدامنا حكايات كثيرة قبل أن نصل إلى سيرة الظاهر.

زبون1 : اقلب هذه الحكايات، وافتح كتابك على سيرته.

زبون2 : جفت قلوبنا يا رجل.. نريد ان نسمع عن البطولات..

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان و مغامرة رأس المملوك جابر، ص44

[2] - المصدر نفسه: ص44،45

[3] - المصدر نفسه: ص48.

زبون3 : وأخبار الانتصارات.

زبون1 : نريد أن نسمع عن الحق الذي يغلب الباطل.

زبون5 : والعدل الذي يغلب الظلم.[1]

رغم إصرار الزبائن على العم مونس ومطالبته بحكاية سيرة الظاهر بيبرس، إلا أنه رفض بحجة أنه لم يحن دورها وشرع في حكاية أخرى من حكايات التراث للراوي الديناري رحمه الله تعالى، والتي تحكي عن خليفة في بغداد يدعى شعبان المقتدر بالله و وزيره محمد العلقمي، وخلافهما حول السلطة. إن هدف ونوس من رفض الحكواتي لتقديم حكاية عن البطولة، واستبدالها بحكاية مليئة بالصراع، هو توعية الجماهير بواقعهم، فتقديم حكاية عن الانتصارات يتنافى مع واقعهم، وهو بذلك يطبق غاية من غايات المسرح الملحمي الذي يقوم على شحن المتفرج وتحريضه من أجل الثورة على واقعه :

الحكواتي : قال الراوي .. كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان خليفة في بغداد يدعى شعبان المقتدر بالله وله وزير يقال له محمد العلقمي. وكان العصر كالبحر الهائج لا يستقر على وضع. والناس فيه يبدون وكأنهم في التيه. يبيتون على حال، و يستيقظون على حال.[2]

هنا تتزامن بداية الحكاية مع دخول ممثلين يتقدمون من الزبائن ويتوزعون أمامهم، يمثلون جميعاً أهالي بغداد في ذلك الزمان، يشكون ما حل بهم بسبب الخلاف والشقاق بين الملك ووزيره، والحالة التي آلت إليها البلاد من جوع وخراب واضطراب. فقد كان الخلاف في البداية سراً لكن سرعان ما إنتشر بين الناس. كان عند الوزير محمد العلقمي مملوك يقال له جابر، وهو شاب تجاوز الخامسة والعشرين من عمره، يمتاز بالذكاء الحاد، لا يهمه من هذا الخلاف إلا مصالحه الشخصية، فقد كان يطمح إلى مناصب عالية عند سيده، والزواج من زمردة. يقوم الممثلين بأداء ما يحكيه الحكواتي، الذي يتوقف أثناء أدائهم، وأحياناً يحكي وفي الوقت نفسه يتم تمثيل الأحداث، لكننا نرى أن ونوس قد أشرك زبائن المقهى في التعليق عن مجريات الأحداث:

جابر : لا تخف . قرشك محفوظ ، و لن آخذه.

زبون : بعّد من قدامنا يا أبو محمد .

(يغير الخادم مكانه : بينما جابر يوالي كلامه دون أن يتوقف)

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان و مغامرة رأس المملوك جابر ، ص52.

[2] - المصدر نفسه: ص55

جابر : الخلافة والوزارة معا. الوجه الأول يمثل الخليفة، والوجه الثاني يمثل الوزير. كلاهما في هذا القرش، فلنتراهن على الكاسب .[1]

ينسحب الممثلين ويستأنف الحكواتي كلامه بعد أن يخلو المسرح. حيث يحكي عن مدى محاولة المملوك جابر الاستفادة من هذا الخلاف عند سماعه به. فقد انتشر خبر خلافهما بين الناس كالوباء، وظهر إجراءات حازمة ومنذرة في بغداد من قبل الخليفة، وبدوره يجتمع الوزير في ديوانه بعدد من أصحابه أمراء و تجار كبار، ويتزاحم أهل بغداد حول الأفران لساعات، ليؤمنوا خبزهم لأيام خوفا من إنقطاع الخبز جراء الحرب. يدخل الممثلون الخمسة الذي رأيناهم من قبل يمثلون أهل بغداد، ليعرضوا الأحداث أمام الزبائن، فهاهم ينتظرون أن يجهز الخبز، وهم يتناقشون بخوف حول ما وصلت إليه البلاد بسبب الخلاف:

الرجل الأول : رفعوا السعر. ولكن خلال ساعات سترتفع الأسعار كالحمى وستصبح قروشنا كالعملة الباطلة .

المرأة الثانية : أعوذ بالله ..لا تفتح علينا هذا الباب .

الرجل الأول : أأنا الذي أفتحه! كأنك لا تعرفين تجار بغداد. إنهم يزقزقون اليوم .[2]

يظل الصراع قائماً بين الطرفين، وتنقلب حال البلاد والعباد، ويعم الاضطراب، ويصير موضوع الخلاف على لسان كل شخص من أهل بغداد. ولما يسمع المملوك جابر بأن سيده الوزير يسعى إلى بعث رسالة لجهة سرية، لكن حراس الخليفة يفتشون كل من يدخل ويخرج، ويؤكد ياسر للمملوك جابر بأن الرسالة التي يريد أن يبعثها سيده هامة وخطيرة للغاية، ولا شك أنه يعطي أي شيء مقابل وصول هذه الرسالة. هنا يتحمس جابر لفكرة توصيل الرسالة مقابل الحصول على مكافأة ويفكر في حيلة تجعله يوصلها. لما توصل المملوك جابر إلى فكرة طلب مقابلة سيده ليخبره كيف يمكن حمل الرسالة دون أن يكتشفه الحراس، فقد فكر في حمل الرسالة في رأسه، بمعنى أن يحلق شعره ويكتب عليه الوزير ما يريد وينتظر حتى ينبت الشعر مرة أخرى ليخرج بالرسالة:

جابر : إذن اليكم التدبير..ينادي الحلاق، فيحلق شعري!. وعندما يصبح جلد الرأس ناعما كخد جارية جميلة ..يكتب سيدنا الوزير رسالته عليه. ثم ننتظر حتى ينمو الشعر ويطول، فأخرج من بغداد بسلام.[3]

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان و مغامرة رأس المملوك جابر، ص64

[2] - المصدر نفسه: ص71.

[3] - المصدر نفسه: ص106.

يفرح الوزير بهذه الحيلة الذكية، ويأمر بالبدء بحلق شعر المملوك على الفور، فيستدعي الحلاق على الفور وبعد حلق شعر المملوك وكتابة الوزير للرسالة، طلب الوزير من جابر أن يقيم في غرفة منعزلة ومظلمة لكي لا يراه أحد حتى ينبت شعره، وذلك حتى لا يقرأ أحد ما هو مخطوط على جلد رأسه :

جابر : (وهو ينهض) هل يشرفني مولايا الآن بمعرفة الجهة التي سأحمل إليها رسالته؟

الوزير : ليس الآن.. ستعرف فيما بعد، المهم أن ينبت شعرك بسرعة، وأن يكسو جلد رأسك كطاقية سوداء

جابر : وإلى أن يحين ذلك الوقت؟

الوزير : إلى أن يحين ذلك الوقت .. ستقيم في غرفة منعزلة ومظلمة حتى لا يراك أحد، ولا يقرأ ما هو مخطوط على رأسك انس ولا جن .[1]

ينتظر الوزير بفارغ الصبر أن ينبت شعر المملوك، في ظل تفاقم الأزمة بينه وبين الخليفة، وبدورها تعيش بغداد الفوضى والتشتت والفقر والجوع، فقد فرضت على الناس الضرائب وأصبح الوضع يزداد سوءاً يوماً بعد يوم. جاء اليوم الذي قدر الوزير أن الشعر قد طال وصار كافياً لستر الكتابة حينها جهز مملوكه للرحيل ليخبره عن الوجهة التي سيقصدها محذراً إياه من كتم السر:

الوزير : طيب .. ستتوجه يا جابر قاصدا بلاد العجم تطلب حاضرتها وتسلم الرسالة إلى ملكها.

جابر : بلاد الملك "منكتم بن داوود"!

الوزير : نعم ..بلاد الملك "منكتم بن داوود". والرسالة لا تقبل التأخير. كلما أسرعت كانت الخدمة أجل و الجزاء أعظم.[2]

ينطلق المملوك جابر بحماس وبسرعة، وهو يحلم برجوعه وتلقيه الهبة التي وعده بها سيده، والمتمثلة في الثروة والمراتب، والزواج من خادمة سيدته، وبعد رحلة شاقة وصل المملوك إلى بلاد العجم، واتجه إلى قصر الملك "منكتم"، ليخبره أنه يحمل له رسالة من وزير بغداد:

الملك :(مندهشا) الرسالة مخطوطة على رأسك! فكرة ظريفة والله ..الحذر لا ينقص وزير بغداد .. ولعل وراء حذره ما يسر من الأنباء ..هلاوون.. هات موسا واحلق شعر هذا المملوك

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان و مغامرة رأس المملوك جابر، ص115.

[2] - لمصدر نفسه: ص140.

لنر ماذا خط لنا وزير بغداد![1]

لما قرأ ملك العجم رسالة الوزير شعر بالسعادة، وأخبر المملوك أنه سينفذ ما طلبه الوزير ولما طلب المملوك من ملك العجم السماح له بالعودة ابتسم بخبث ونادى " لهب" وهو رجل ضخم الجثة طالباً منه أن يقود المملوك إلى بغداد، و" لهب" هو سياف ملك بلاد العجم. يمسك " لهب" ذراع جابر بعنف ويجره وراءه، وسط ذهوله، ولما صل به إلى غرفة مليئة بالسياط والسلاسل، وبقسوة يربط يدي جابر بالسلاسل ويوثقهما خلف ظهره، وسط صراخ جابر، ولم يعرف جابر أن هذا الرجل الذي ينادونه " لهب" هو بالذات سياف ملك بلاد العجم. لما أصبحت كل الأدوات جاهزة أمسك لهب بيده المعدنية رأس المملوك جابر، ووضعه على القاعدة الملطخة بالدم اليابس. وبضربة من بلطته المسنونة فصل رأسه عن جسده :

(السياف يتقدم من الزبائن،حاملا الرأس المقطوع.. ينظر اليهم ويقهقه.)

زبون2 : أعوذ بالله من هذه الخلقة.

زبون1 : هيئة عزرائيل.

زبون3 : قطع الله يدك.

السياف : (يتوقف عن القهقهة. يتفرس فيهم بعينيه الحجريتين، فيفرض عليهم الصمت والرهبة، يضع الرأس بين راحتيه ويقربه منهم).

كان موته تحت فروة رأسه

ولم يدر

كان يحلم بالعودة رجلا عالي الرتبة.

تنتظره زوجة وثروة

لكن بين الموت وهذه العودة

المسافة سؤال

الحكواتي: ولم يسأل السؤال.

(تنفجر قهقهة السياف كقهقهة عفريت.. ثم يرمي الرأس للحكواتي، فيلتقطه ويضعه بين يديه.. بينما يخرج السياف حاملا معه الديكور...)

الزبون1 : أعوذ بالله هات شاي يا أبو محمد..

الزبون3 : وأنا اعطيني فنجانا من القهوة..

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان و مغامرة رأس المملوك جابر، ص154.

الحكواتي: (ينظر إلى الرأس ويقرأ ما هو مخطوط عليه)

يقول وزير بغداد في رسالته: " من الوزير محمد العلقمي إلى بين أيادي الملك منكتم.. نعلمكم أن الوقت حان.. وفتح بغداد صار بالإمكان .. فجهزوا جيوشكم حال وصول الرسالة إليكم.. وليكن هجومكم سرا، وتحت ستر من الكتمان حتى تتم المفاجأة بفتح بغداد..وإن وجدتم في الطريق عساكر تمشي إلينا، فاقضوا عليها لأنها إمدادات للخليفة..ونحن هنا نتكفل بالعون وفتح الأبواب " ثم يضيف الوزير حاشية صغيرة..(وكي يظل الأمر سرا بيننا أقتل حامل الرسالة من غير إطالة).(لحظة، ويكرر الحكواتي) وكي يظل الأمر سرا بيننا اقتل حامل الرسالة من غير إطالة..

زبون3 : الغدار اللئيم.

زبون1 : هو الوزير اذن..

زبون2 : لعنة الله عليه. يغدر ولا يحفظ عهدا.[1]

وبعد قراءة الملك للرسالة، يطلب من سيافه قطع رأس المملوك (كان موته تحت فروة رأسه)، فقد طلب الوزير من ملك العجم القدوم لفتح بغداد، وقتل حامل الرسالة لكي يظل الأمر سراً. ويتم بذلك الهجوم على بغداد من قبل العجم. جهز ملك العجم الجيوش للسير إلى بغداد واحتلالها، وهو حلم قديم للملك "منكتم":

الحكواتي: كان يوما مروعا لم تشهد بغداد مثله .. عم الحزن.. وانتشر الموت كالهواء ..لقي كثير حتفهم دون أن يعلموا ما يجري حولهم، وأصبحت الشوارع تسدها الجثث، والخرائب، وبقايا الجرحى.. ذلك اليوم.. هبط الليل على بغداد مبكرا ومثقلا بالويل والأهوال.. وانتشر الظلام عميقا، ثقيلا كأنه نهاية الزمان.[2]

إذن هي مسرحية سياسية تبين مدى هيمنة السلطة على الشعب، وتوضح مدى غفلة الحكام عن مصالح شعوبهم في سبيل مصالحهم الشخصية، وفي المقابل مدى قهر وسكونية الشعب الذي لا يحرك ساكناً ولا يعترض. حكاية المملوك تحمل عبرة، فهي تعبر عن مصير إنسان أراد أن ينتهز فرصة فكانت النتيجة أن قطع رأسه. فمصير هذا الإنسان وكذلك عامة الناس دفع الثمن في النهاية لعدم محاولة معرفة قدرها. المسرحية إذن محاولة لحث الناس على التفكير بمصيرهم وقدرهم، كقدر اجتماعي سياسي لابد من البحث فيه.

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص162،163،164.

[2] - المصدر نفسه: ص 165،166.

4- سهرة مع أبي خليل القباني(1972)

ألف ونوس مسرحيته " سهرة مع أبي خليل القباني"* بطلب من وزارة الثقافة، بعد أن كان من المقرر تناول سيرة حياة يعقوب صنوع، غير أن الأصل اليهودي لصنوع، جعلهم يتراجعون عن الفكرة، ويستبدلون مكانه أبو خليل القباني.[1]، وقد أخذ ونوس على عاتقه تقديم سيرة المناضل المسرحي*.

من المعروف بأن نشأة المسرح العربي منتصف القرن التاسع عشر، قد قُبلت من بعض الرجعيين بالرفض، لأنهم اعتبروه مفسداً للأخلاق، لذلك جاءت مسرحية ونوس لتطرح قضية لطالما شغلت النقاد، وهي الأسباب التي جعلت السلطات الحاكمة تحرق مسرح القباني، وهي كذلك محاولة من قبل ونوس لبعث التراث، فقد دمج حكاية من قصص " ألف ليلة وليلة "*، مع التجربة الريادية للقباني، وكفاحه لإقامة مسرح عربي، لقد جعل ونوس عمله" يدور على محورين، فهو أولا، قدم شريحة تسجيلية من حياة هذا الفنان وعمله، وأقام ثانيا علاقة عضوية بين ذلك وبين الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، في العصر الذي عاش فيه الفنان."[2]

الملخص

يورد ونوس في مقدمة المسرحية بعض الملاحظات الضرورية، نلخصها كالآتي:[3]

– المسرحية هي محاولة لبعث التراث وفهمه، فقد أخذ ونوس إحدى روايات الرائد المسرحي أحمد أبو خليل القباني "هرون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب " بعد تعديل شيء من لغتها وبعض مواقفها، ثم أدمجها بالقصة الريادية لتجربة القباني وكفاحه من أجل إقامة مسرح في دمشق.

– يشير ونوس إلى أن هناك مستويان في هذا العمل، فالمستوى الأول هو مسرحية أبي خليل القباني "هرون مع غانم بن أيوب وقوت القلوب " حيث فيها يجب ـ على حد قوله ـ أن نستعيد جوهر العرض المسرحي كما كان يتم تلك الأيام ، وذلك عبر محاولته تصور مجموعة من العلاقات بين متفرجي ذلك الزمان والأحداث التي تجري على الخشبة، فقد وضع على ألسنتهم

---

* طبعة أولى ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1973، دار الآداب(طبعة ثانية 1978، طبعة ثالثة 1981).. عرضت في سوريا 1974، وفي الكويت عام 1982 من قبل فرقة المسرح القومي، وفي برلين. ترجمت إلى الروسية. سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، ص787، 788. 789.

[1] - ينظر: رياض عصمت: رؤى في المسرح العالمي والعربي، ص353.

* يذكران القباني قد باع كل ما يملك حتى يبني مسرحا مستقلا بلغت تكاليفه ألفي ليرة عثمانية، لكنه سرعان ما يفاجأ بأوامر السلطان عبد الحميد الثاني باغلاق مسرحه،بعد الوشاية التي تقول بان مسرحه مفسدة للشباب وللأخلاق.ينظر:ننصر الدين البحرة، احاديث وتجارب مسرحية، ص14.

* هي حكاية (التاجر أيوب وابنه غانم وبنته فتنة)، والتي تقع في الليلة الثانية والخمسون وتمتد إلى غاية الليلة الستون. ينظر: مؤلف مجهول:الف ليلة وليلة، (المجلد الأول)، المطبعة السعيدية، مصر، دط، 1935، ص 146.

[2] - نصر الدين البحرة، أحاديث وتجارب مسرحية، ص41.

[3] - سعد الله ونوس: سهرة مع ابي خليل القباني، دار الآداب، بيروت، ط3، 1980، ص5،6،7،8.

بعض التعليقات وأدرجها في وقائع مشابهة كانت تحدث دائما في تلك السهرات، فونوس – على حد قوله– متأكد من وجود وقائع كانت تحدث في تلك السهرات. ولأن القيمة الأساسية لتلك التجربة – في نظره – لا تكمن في ريادتها فقط، وإنما في طبيعة العرض المسرحي كحدث اجتماعي. فالارتجال والاتصال الحي بالمتفرجين يحول العرض إلى ظاهرة اجتماعية، وهو ما أثار إعجاب ونوس. أما المستوى الثاني الذي يقصده ونوس، فهو المجريات الوثائقية والتاريخية التي تحكي قصة القباني منذ بداية تجربته المسرحية وحتى قيام الرجعية بإغلاق مسرحه وحرقه.

– يرى ونوس أن هذه العروض فيها تغريب فطري، فقد كانت الجماهير تقاطع وتعلق على المشخصين دون حرج أو ارتباك.

– يذهب ونوس إلى أنه من الممكن تمييز بعض عناصر التغريب في الديكورات الفجة التي تصور المشهد بدلا من أن تبنيه طبقا للواقع، فيبقى تشخيص لا تقمص أو تمثيل. اضافة إلى الغناء والرقص اللذين يقطعان الأحداث، ويخففان التوتر بحيث تظل المسافة قائمة بين المتفرج والأدوار التي تشخص أمامه ، لذا نجده يطالب بالإبقاء على هذه العناصر في إخراج مسرحية القباني والمتمثلة في: فجاجة الديكورات والملابس الفاقعة الألوان، والاستفادة من عنصري الرقص والغناء.

– يشير ونوس إلى أنه لاحظ عبر تنقيبه في المراجع القليلة عن حياة القباني وتجربته في دمشق، إنه من الصعب فهم هذه التجربة معزولة عن الفترة التاريخية التي نشأت فيها، أي لا بد من الإلمام إلى حد ما بالأوضاع السياسية والاجتماعية في تلك الفترة وذلك حتى ندرك الأسباب التي أدت إلى إيقاف تجربة القباني.

– يؤكد ونوس على أن في هذه المسرحية أشخاص حقيقيون مثل القباني، وسعيد الغبرا، ومحمود العمري، واسكندر فرح، والولاة، وغيرهم، منبهاً إلى أن هؤلاء الأشخاص لم يعنيه فيهم تكوينهم النفسي وإنما قدمهم كممثلين لتيارات فكرية معينة، ولأطراف في قصة لا نعرف عنها إلا خطوطها العامة.

تبدأ المسرحية منذ بدأ دخول المتفرجين، فهاهو المنادي يدور في الأروقة وممرات الصالة معلنا عن السهر:

المنادي : يا سادة يا كرام

من يدخل مسرحنا يغنم

و من يتردد يندم

سهرتنا اليوم فيها عبرة ..فيها متعة
فيها غناء ورقص وتشخيص
يا سادة يا كرام
تفضلوا ولا تترددوا
السهرة مسلية ومفيدة
فيها حكاية خيالية، وفيها حكاية واقعية
سترون هرون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب
قصة غرامية أدبية تلحينية تشخيصية ألفها الشيخ أحمد أبو الخليل القباني من التاريخ القديم استلهمها
حبكها و لحنها ومع فرقته شخصها
سترون أيضا قصة القباني مع الشيخ سعيد الغبرة
الشخصيات حقيقية والوقائع ثابتة
حكاية واقعية
جمعنا خيوطها من الوثائق والأخبار
وسنعيد تمثيلها أمامكم هذه الليلة
ياسادة يا كرام
تفضلوا ولا تترددوا
سنسترد معكم تراثا ضيعه الأغبياء والجهلة
وسنحيي ذكرى فنان قاسى وضحى
ذكرى الرائد المسرحي أبي خليل القباني [1]

يظهر على أحد مداخل القسم الفارغ من الخشبة ممثل يضع لفة على رأسه، إنه يمثل قاطع التذاكر في مسرح القباني القديم، يظهر لنا ونوس في هذا الجزء أنه في وقت القباني كان من يدفع التذاكر هم الفقراء والبسطاء لا الوجهاء:

قاطع التذاكر :(يحاول أن يستوقفه) أهلا وسهلا.. الأجرة نصف مجيدية لكل من شرف ودخل.
أبو الفهد : ولكن.. أنا أبو الفهد لا سواه (يرفع خيزرانته) هذه الأيام سمعي خفيف..
ماذا قلت؟

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع ابي خليل القباني، ص12،13.

قاطع التذاكر : لاشيء.. لاشيء.. نور أبو الفهد ليلتنا.. تفضل...

المنادي : وهكذا كان الحال يا سادة يا كرام منذ مائة عام في أول مسرح انشأه الشيخ أحمد أبو خليل القباني. لم يكن يدفع إلا المساكين ومتوسطو الحال.. الأغنياء والأعيان يدخلون بالمجان.. واذ يطالبهم البواب بالاجر تعلو الصيحات، وترتفع في الجو الخيزرانات.[1]

بعد إزاحة الستار يظهر الممثلون بملابسهم المسرحية يبدأون نشيد الإفتتاح لقصة هرون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب. يظهر بعدها غانم بن أيوب وهو تائه في البرية وبين القبور، وإذا به يسمع أشخاصاً مقبلين نحوه فيتسلق شجرة ويحاول الاختباء بين غصونها وأوراقها . يلمح جملة من العبيد يحملون صندوقا:

هلال : هيا يا أخي مسعود لننفذ ما أمرتنا به الملكة زبيدة، ونضع هذا الصندوق في المغارة.

مسعود : نعم يا أخي ثم نذهب بالعجل قبل أن يرانا أحد. (يضعون الصندوق في المغارة ويذهبون. ينزل غانم من فوق الشجرة)[2]

يتقدم غانم نحو الصندوق ليرى ما فيه وعندما يكشف غطاء الصندوق يبدو عليه الفزع والانبهار:

غانم : هه.. ما هذا.. إنه غادة حسناء وجميلة هيفاء.

متفرج : سبحان من يرزق بغير حساب.

متفرج2 : اللهم ارزقنا.

... (تنهض قوت القلوب من الصندوق، يبدو عليها الاعياء.. صفير في الصالة وتعليقات: سبحان الذي خلق.. يا عيني... الخ). [3]

عندما تنهض تسأل قوت القلوب غانم عما حدث لها وعن مكانها فيجيبها بأن جملة من العبيد أتوا بها إلى هذا المكان في صندوق، ويسألها بدوره عن قصتها، لكنها تطلب منه أن يأخذها إلى داره وبعدها تخبره بحقيقة الحال، في هذه الأثناء تعم التعليقات من الصالة ويتوتر الجو:

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع ابي خليل القباني، ص16.
[2] - المصدر نفسه: ص19.
[3] - المصدر نفسه: ص20،21.

أبو الفهد : ما هذا التهريج! في الحضرة رجال.

أبو حرب : (ينتفظ و معه تابعه) من يرفع صوته؟

أبو الفهد : ألا تعرفني؟.. سأرفع خيزرانتي أيضا إذا لم تلزموا الأدب.

أبو حرب : يريد أن يعلمنا الأدب.. ليكن إذن.

" ترفع الخيزرانات، يهجم أحدهم على الآخر، وتعم الفوضى، يندفع الممثلون بثياب التمثيل من الكواليس إلى الصالة للتفريق بين المتعاركين. بينهم طبعا أبو خليل القباني الذي يمثل دور هرون الرشيد ..يبذل الممثلون جهدا كبيرا في إيقاف العراك متعرضين هم انفسهم لضربة أو دفعة أو تمزيق ملابس.)[1]

يقوم المنادي بعد توقف المنظر ليشير إلى أن السهرة في ذلك الوقت كانت تتوقف عندما تبدأ لعبة الخيزرانة، فيترك المشخصون أدوارهم ليخلصوا بين المتعاركين، وكان أبو خليل القباني يلاقي عناءاً شديداً كي لا تفسد سهرته. يتغير المنظر، فأصبح يمثل قصر الملك وبه قبر تقف إلى جواره عجوز، وهي التي نفذت لزبيدة خطتها في التخلص من قوت القلوب بسبب الغيرة، فقد كان الخليفة يحب جاريته محبة زائدة، ولا يصبر عليها. بنجت العجوز قوت القلوب وأرسلتها في صندوق مع جملة من العبيد إلى مكان بعيد، وصنعت لها قبراً في القصر وضعت فيه خشباً وأعلنت موت قوت القلوب، ولما عاد هرون الرشيد من الصيد وسمع الخبر وقع مغشياً عليه، لكنه سرعان ما يسمع جارية تخبر أخرى بأن قوت القلوب لا تزال حية، فقد أخذها شاب من بلاد الشام يدعى غانم بن أيوب، فيبعث برجاله ليقتلوا غانم بن أيوب ويحضروا قوت القلوب:

هرون : علمت يا جعفر الخبر اليقين، عرفت ما جرى لقوت القلوب، وظهر لي ما دبرته تلك العجوز الغادرة إذ فعلت بجاريتي ما فعلت، وقالت إنها دفنت، فاذهب وفتش عن رجل اسمه غانم بن أيوب، اقتله بلا مهل واحضر جاريتي على عجل، وإذ لم تجده فاكتب لعامل الشام أن يقتله ويذيقه الإعدام، وأنت يا مسرور إذهب واقتل العجوز.[2]

المنادي يعلن عن بداية فصول من الرواية الأخرى، إلى أن يجد الوزير جعفر " غانم بن أيوب"، وهي رواية واقعية عن حياة أبي خليل القباني وكفاحه الطويل لإنشاء مسرح في دمشق، مشيرا

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع ابي خليل القباني، ص23،24.

[2] - المصدر نفسه: ص34.

إلى أنها صورة تقريبية للعصر الذي ظهر فيه القباني، وذلك بسبب الوثائق الهزيلة، والأخبار القليلة:

(يدخل ممثل وممثلة يقفان في مقدمة الطرف الآخر من المسرح).

المنادي : يا سادة يا كرام.. بدأت القصة حلما، والأحلام غالية الثمن إذا تقدمت عصرها وأوانها.

الممثل : كانت البداية عام 1865.

الممثل : في تلك السنة كما يقول المؤرخون بدأ الشيخ أحمد أبو خليل القباني أولى محاولاته المسرحية.

الممثلة : ألف رواية " ناكر الجميل" و درب عليها أصدقاءه و قدمها في بيت جده.

الممثل : كان مارون النقاش قد سبقه في لبنان ، ففي 1847 أسس جوقا من أهله ودربهم على روايته الأولى.

الممثلة : لكن مارون النقاش توقف بعد فترة قصيرة وترك لنا نبوءة يائسة بأن دوام هذا الفن في بلادنا أمر بعيد.

الممثل : ولم تصح النبوءة، فبعد سنوات قليلة ظهر في دمشق رائد جديد، وبدأ الحلم مرة أخرى.

المنادي : كانت البداية عام 1865.[1]

كانت بداية القباني عام (1865) فقد ألف رواية " ناكر الجميل" وقدمها في بيت جده أمام جمع من الأقرباء والأصدقاء وأهل الحي، والتي لاقت نجاحاً مشجعاً، قدم ونوس مشاهد تبرز القباني وهو يرتدي ملابس التمثيل مع بعض الذين عملوا معه كابراهيم بن محمود المهنا وصالح بن عثمان الملقب بالدرويش ومحمود العمري وسليم بن حسن الحنفي، وقد أشار إلى أن هذه المعلومات أوردها الأستاذ أدهم الجندي في كتابه " أعلام الأدب والفن"[2]

بدأ حلم القباني يكبر خاصة بعد حضور والي الشام صبحي باشا مع عدد من موظفي الولاية وأعيان دمشق رواية القباني في أحد البيوت الدمشقية، فأثار اهتمام الوالي ونال إعجابه:

الوالي : دعني أشد على يدك يا أبا خليل، أبدعت وأحسنت، أحسنتم جميعا... إني أطلب منك يا أبا خليل أن تألف جوقا دائما للتمثيل وتقدم رواياتك للناس، فترقي بواسطتها الأذكار

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع ابي خليل القباني، ص35،36.
[2] - ينظر: المصدر نفسه: ص37.

السقيمة وتمضي بها إلى مكارم الأخلاق القويمة، ومن جهتي أعدكم بالتشجيع ومساعدتكم حتى تواصلوا الجهد، وتضعوا في البلاد أساسا ثابتا لهذا الفن.[1]

هذه الكلمات شجعت القباني ومن معه واعطتهم دافعاً ليواصلوا حلمهم في إقامة مرسح عام يتعود الناس المجيء إليه، وهو ما جعله يستأجر كازينو الطليان في دمشق كمكان لإقامة مرسح، وجعل الدخول إليه بنصف مجيدية. تبدأ تعليقات الناس على هذه الخطوة التي قام بها القباني ورفاقه، فهاهو ونوس يسقط الضوء على بقعة في منتصف المسرح في مقهى دمشقي ليورد بعض آراء الناس:

(يصل أبو أحمد الكراكوزاتي...)

أبو أحمد : العمى.. كأن البلد ما عاد هو البلد..

عبد الرحيم : خير إن شاء الله .

أبو أحمد : ما يقلقني يا عبد الرحيم افندي هو هذه الشعوذات التي تظهر في دمشق، ليس لها أصل أو فصل، ومع ذلك تجد الناس كالعميان يترامون عليها.

عبد الرحيم : أية شعوذات؟

أبو أحمد : ما يفعله القباني وزبانيته، العمى لا تجد اليوم على ألسنة الناس إلا حديثه أين ما ذهبت يرددون لك الاعاجيب عن حفلته وبراعته، وهذا الفن الذي ابتدعه.

أنور : أمس حضر الوالي حفلته وكان شديد الرضى.

أبو أحمد : أي نعم.. واليوم استأجر ابن القباني كازينو الطليان، ليقدم عليه مساخره .. ولكن لا عتب عليه، اذا كان حضرة الوالي بكل هيبته ومكانته يأتي فيبارك هذه الشعوذة ويحض عليها.

أنور : ما يفعله ابن القباني ليس شعوذة، فهو يتدرب ورفاقه على فن يتقدم كل الفنون.[2]

يسلط ونوس الضوء على يمين المسرح لتظهر حلقة الشيخ سعيد الغبرا وهي حلقة دينية للأذكار والمواعظ، يحظره الكثيرين ومن بينهم أبو أحمد الكراكوزاتي، وبعد توقف الذكر يستغل الكراكوزاتي ليخبر الشيخ سعيد الغبرا عن المرسح الذي أقامه القباني. يتوجه الشيخ سعيد إلى القباني ليطالبه بالتوقف:

الشيخ سعيد : (دون تحية) افتستبدل الذي هو أدنى بالذي هو خير يا أبا خليل.

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع ابي خليل القباني، ص44،45.

[2] - المصدر نفسه: ص 52.

القباني : خير.. ما الخبر؟

الشيخ سعيد : أنت أدرى مني بالخبر.. تترك ذكر الله في حلقات الجوامع لتقيم حفلات ماجنة تنافي الأخلاق والآداب وتعاليم الدين.

القباني : أستغفر الله.. لا يا شيخ.. ربما أثرت فيك نميمة جاهل.. لكن لو رأيت بنفسك ما نقدم في المرسح لما قلت ما تقول.

الشيخ سعيد : لعلك تريدني شاهدا للمباذل وشريكا فيها!

القباني : حاشا.. لسنا من أهل المباذل والمجون.. ما نقدمه يا شيخ روايات فيها حكم بالغة ترغب في اكتساب الفضيلة، وتقدم للمتفرج مواعظ حميدة.. كل هذا في جو من الانس اللطيف والسرور البريء.

الشيخ سعيد : ومتى كان الفجور يرغب في اكتساب الفضيلة! هل تجهل أن التشخيص كالتصوير، كلاهما حرام في الدين؟

القباني : على قد علمي ودرسي لا أعرف أن في الدين ما يحرم التشخيص، ربما لم تعرف البلاد الإسلامية هذا الفن قبل اليوم لكن ذلك لا يبرر أن نبقى محرومين من فوائده.[1]

يحاول القباني إقناع الشيخ سعيد بأن التشخيص لا يتنافى مع الدين ولا يجب تضييع ثماره، لكن الشيخ سعيد يصر على أنه بدعة، وأن التقدم الصحيح هو أن نستعيد فضائل الأسلاف وقوة إيمانهم بدينهم ولا يجب التشبه بالكفار، ويجب التوقف عن تقديم مثل هذه البدعة، لكن القباني يرفض ويصر على مواصلة ما بدأه، وأنه سيبذل كل ما لديه حتى يصل بهذا الفن إلى الغاية المنشودة، رغم تهديدات الشيخ له، وخروج هذا الأخير غاضباً:

القباني : ولكن حسبما أعلم، في عاصمة السلطنة أجواق كثيرة تقدم هذا الفن.. فهل كان السلطان يسمح بذلك لو أن فيه كفر او مخالفة للدين الحليف؟..

الشيخ سعيد :(محرجا) لا ريب إنهم غافلون، وكفر البعض لا يجيز للبعض الآخر أن يكفر.. أكثرنا من الكلام حتى كدنا نبتعد عن جوهر الموضوع، جئت يا أبا خليل أطلب أن توقف هذه الحفلات، وتعود للغناء في حلقتي، لئلا تضيع دينك ودنياك.[2]

لكن لسوء حظ القباني فإن الشام كانت تعيش في عصر قلق آنذاك وكان يتعاقب عليها الولاة فبين عامي 1871 –1879 تعاقب على الشام احد عشر والياً، وحل الهواء الأصفر في

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع ابي خليل القباني، ص58،59.
[2] - المصدر نفسه: ص61.

دمشق وهلك من أهلها تسعة آلاف وميئتان، بمعنى أن الظروف التي نشأ فيها مسرح القباني لم تكن تصب في صالحه:

المنادي : انتبهوا يا سادة يا كرام.. فحكاية الولاة تهمكم في كل عصر وأوان.

الممثلة : عام1871، وجهت ولاية الشام إلى عبد اللطيف صبحي باشا.. وقبل أن يتم العام عزل صبحي باشا..

المنادي : فعلى أي والي كان يعتمد القباني..[1]

... المنادي: واستقام الهواء الاصفر في دمشق شهرين من الزمان.. وهلك من أهلها تسعة آلاف و ميئتان.

الممثلة : ونحن لا نزال في عام1875 في نفس السنة التي جاء فيها الوالي أسعد باشا صدر فرمان بعزله.

(حركات تسليم القناع و الطربوش و المنشة..يختفي الممثل).

الممثلة : وجهة ولاية الشام الى احمد حمدي باشا.

المنادي : بعد الهواء الأصفر هطلت سيول مفعمة فطاف نهر بردى واقتلع الجسور وعالت المياه فوق سطح المرجة ذراعا ونصفا، ودخلت دائرة الحكومة سوق الخيل..[2]

قلق القباني وأعوانه على مصير حلمه بإنشاء مسرح كبير، في ظل تغير الوالي الذي كان يدعمه، وتوالي تنصيب الولاة، لكنه لم يفشل القباني وظل يحاول، حتى أنه فكر في بيع ممتلكاته في سبيل انشاء مسرح. وفي عام(1878) وجهت ولاية الشام إلى مدحت باشا، والذي بدأ يتفقد أحوال المدينة بنفسه ويقدم إصلاحات كثيرة:

مدحت باشا : ما ينبغي أن نهتم به الآن هو زيادة عدد المدارس.. من الغريب إلا توجد جمعيات ثقافية في دمشق.

المنادي : تأخر الناس وغفلتهم، اضافة إلى معارضة بعض المتسلطين على عقول العامة، آخر إنشاء المدارس والجمعيات.

مدحت باشا : لا تقدم بلا علم.. منذ الغد يبدأ العمل لتأسيس جمعية تنشيء المدارس للذكور والإناث سنسميها "الجمعية الخيرية" نقدم لها المساعدات ونشجع أهالي دمشق على تعهدها وتغذيتها بالجهد والمال(صمت). ألا يوجد في دمشق من يعرف فن المسرح؟

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع ابي خليل القباني، ص65.
[2] - المصدر نفسه: ص75،76.

المنادي : أحمد أبو خليل القباني يحاول هذا الفن منذ سنوات عديدة، وعلمت أن اسكندر فرح الذي يعمل في دائرة الإجراءات الجمركية له أيضا المام بهذا الفن، لكن القباني لاقى متاعب جمة عندما جرّب تقديم رواياته للناس..

مدحت باشا : أحضرهما غدا إلى السراي..[1]

عندما التقى القباني بالوالي الجديد مدحت باشا أمره بتحضير رواية للناس حتى يعرفوا المرسح ووعد بتقديم كل ما تحتاجه الرواية من نفقات والوقوف ضد من يقف في وجه تنوير الناس:

المنادي : قد تثير ياوالينا حفيظة بعض المشايخ المتسلطين على العامة، فهم يستنكرون كل جديد. يعتبرونه بدعة ويهاجمونه. وفي فترة لعنوا إبن القباني جهارا في الحلقات.

مدحت باشا: سأحمي هذا العمل.. احضر افتتاحه، و اجبر الوجهاء و العلماء على حضوره حتى يقتنعوا بأن المرسح له دور كبير في تنوير الناس "ومادمت والي على هذه البلاد" لن اسمح لبعض المتزمتين ان يفرضوا ظلام الجهل والتأخر عليها، كفانا ما وضعوه من الاغلال في عنق دولتنا و ما نصبوا امام تقدمها من العراقيل.

(ضوء على القباني و محمود و اسكندر فرح..وجوههم تتألق بالفرح).[2]

يبدأ اسكندر والقباني بالعمل على الرواية، وفي الجهة الأخرى ينتفض الشيخ سعيد والشيخ الآخر لما سمعا بالخبر، وقررا تبليغ ما يفعله الوالي في دمشق إلى العاصمة، ففي الأستانة السلطان عازم على رفع راية الدين ومحاربة التيارات الغربية الجديدة وكل البدع:

أبو أحمد :عدنا يا شيخ سعيد إلى صرعة المرسح والتشخيص ..أما هذه المرة فلها نغم آخر. الوزير بمقامه وسلطانه يتبنى العمل، ويشرف عليه.. سبحان موزع الحظوظ.. ركبت سوسته على سوسة إبن القباني، فاستدعاه وفتح له خزينة الولاية يسحب منها ما يشاء. صرفوا له ما يزيد عن تسعمائة ليرة عثمانية.

الشيخ سعيد : تسعمائة ليرة عثمانية؟! [3]

وهاهو القباني متحمس لإقامة مسرح في الشام، والذي لطالما حلم به، وذلك عبر احياءه لتراثنا الغني:

اسكندر : هل ابحث عن رواية اعربها؟

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع ابي خليل القباني، ص92.
[2] - المصدر نفسه: ص94،95.
[3] - المصدر نفسه: ص97.

القباني : لا.. دعنا من التعريب.. لدينا تراث غني بالقصص والامثال فلماذا لا نستلهم منه أعمالنا؟

اسكندر : ولكن الكوميضة فن افرنجي!

القباني : ما احلم به هو تقديم كوميضة تبدو وكأنها نبتة من أرضنا بالذات.

اسكندر : وكيف يتحقق ذلك؟

القباني : حين نستمد القصص من تراثنا، فنحيي أمجادا قديمة، ونقدم شخصيات وأجواء قريبة من مشاعر الناس، ثم نمزج بها غنائنا والحاننا الشرقية تظهر كأنها فن نابع من هذه البلاد..

اسكندر : والله.. طموح جليل يسرني ان اعمل معك لبلوغه..

محمود : ألف أبو خليل روايات عديدة استمدها من القصص القديمة.[1]

يورد لنا ونوس اسهامات القباني في سبيل خلق مسرح عربي نابع من التراث، وهي تجربة ينبغي الاقتداء بها. ومن جهة كان قيام فن المسرح موازياً للنهضة، فقد قامت مجموعة من الرجال مثل أنور، بتوزيع منشورات توعوية بعد خروجهم من رواية القباني :

(ينتقل الضوء على المقهى. نرى والرجال الثلاثة).

رجل2 : تبدو البلد كالنائم الذي يستفيق.. فيها حركة لم نشهدها من قبل..

رجل1 : بالفعل كأنها تنهض بعد نوم طويل.. جمعيات..جرائد..مدارس..وخلال أيام سيفتتح أبو خليل القباني في خان الجمرك مرسحا على أحسن الأصول..

رجل2 : مرسح من طراز رفيع.. باع كل املاكه حتى يقيمه ويجهزه احسن تجهيز، وقد اكتمل جوقه بعد ان نظمه، واحضر من بيروت آنستين لتمثيل الادوار النسائية.

أنور : سيذكر الناس طويلا أن أبا خليل القباني هو مؤسس فن الكوميضة في دمشق.[2]

لكن هناك جهات تسعى لعرقلة النهضة كالسلطان والمتزمتين:

رجل3 : تفو.. كأن التقدم كلب يعضهم.

أنور : ولكنه يعضهم فعلا.. إنهم يستفيدون من الفساد وبقاء الناس في تأخر وجهل حتى يتحكموا بالرقاب ويحفظوا مغانمهم.

عبد الرحيم : أخشى أن ينجحوا في عرقلة نهضتنا.. أنهم يستمدون القوة من السلطان لتوافق

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع ابي خليل القباني، ص99،100.

[2] - المصدر نفسه: ص103.

الميول كما أن لديهم أسلحة قوية مثل الذين والتقاليد وتكوين المجتمع لديهم.

أنور : ربما عطلوا التقدم فترة.. لكنهم لا يستطيعون ايقافه.. فهم يريدون أن يتحرك الزمان إلى الوراء وهذا مقتلهم... حتما سيكون بيننا صدام، لكن حركة التقدم تمشي ولن تتوقف.[1]

يستعد القباني ورفاقه لليلة الحلم، وافتتاح مرسحه وتقديم الرواية أمام الوالي. يجتمع الناس للتفرج على الكوميضة كما كانوا يسمونها، وقد أورد لنا ونوس بعض المناقشات التي دارت حول هذا الفن قبل بداية العرض:

الرجل المسن : أنه مكان لترويج الرذيلة.

أنور : ليست رذيلة ان تقدم روايات تكشف عيوب البشر، وتبين لهم عواقب الأخطاء حتى يعتبر النبيه، ويقوم ما فيه من اعوجاج.

الرجل المسن : ما يحدث في ذلك المكان جنون يزيد في الناس الاعوجاج...

أنور : تلك من اخص فضائل المرسح، فهو يقوي عند الناس الميل إلى الاجتماع.لانه يزيل من نفوسهم أكدار الخلاف والتعصب والامتياز...[2]

لكن سرعان ما يتبدد حلم القباني، وذلك حينما تم عزل الوالي مدحت باشا:

المنادي : طال هذا الفصل التاريخي ايتها الزميلة.. وجعفر المنصور لابد أنه عثر على جارية الخليفة.

الممثلة : معك حق... لكن بقي مشهد صغير فقط، وبعدها نعود إلى هرون الرشيد وقوت القلوب.(ضوء على القباني ومحمود).

القباني : الإقبال يطمئن إلى أن الأنصار أكثر من الأعداء.. بدأ الناس يحبون المرسح ويتعلقون به.[3]

يتم الرجوع إلى فصل هرون الرشيد وقوت القلوب، وتخبر قوت القلوب غانم أنها من سراري الخليفة هرون الرشيد، فيعدل عن وصالها. يصل جعفر وجملة من العسكر، فيسرع غانم بالهرب، ويتم القبض على قوت القلوب، فيأمر الخليفة بقتلها، غير أنه يتراجع عندما سمع أنهما صانا عرضه:

قوت : ...حفظت يا حبيبي حق من لا يحفظ حقكن وصنت عرض من لم يصن

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع ابي خليل القباني، ص104،105.
[2] - المصدر نفسه: ص107،108.
[3] - المصدر نفسه: ص112،113.

عرضك، وأحسنت لمن أساء اليك فرحمة الله عليك.

هرون : من الذي صان عرض ولم أصن عرضه يا قوت القلوب؟

قوت : هو يا مولاي.. غانم بن ايوب.. انقذني من المنية ولم يدن مني بفعل يغضب رب البرية.

هرون : أحقيقي هذا الخطاب؟

قوت : حقيقي ورأسك المهاب.

هرون : غانم لم يقتل بعد يا قوت القلوب، وسنفرج عنك وعنه الكروب فتمني علي ما يسرك.

قوت : أتمنى، أتمنى ان تهبني لحبيبي غانم بن أيوب.

هرون : وأين هو يا قوت القلوب.

قوت : لا أدري وحق علام الغيوب، فأرجوك أن تأذن لي بالتفتيش عليه.[1]

يعود بنا ونوس إلى القباني وحلمه في انشاء مسرح في الشام، لكن سرعان ما يتبدد، وذلك بسبب عزل الوالي مدحت باشا عام (1879)، وهو ما جعل الشيخ سعيد يجهز مضبطة ويجمع فيها توقيعات الوجهاء والعلماء ضد هذه البدع. وتؤخذ إلى خليفة المسلمين في الأستانة. ويتم القبض على أنور وعبد الحميد:

الممثلة :(اثناء كلامها نضع قناع الولاة على الكرسي في مواجهة الجمهور، بينما يعلق المنادي الطربوش على المسند العلوي) وبعد عزل مدحت باشا عام 1870 وجهت ولاية الشام مرة اخرى إلى أحمد حمدي باشا.

(ضوء على سعيد الغبرا ومعه الشيخ الآخر).

الشيخ سعيد : طابت الريح..

الشيخ الآخر : بعد أن ولى مدحت الزنديق لم يعد هناك من يحمي هذه البدعة.

الشيخ سعيد : ومعظم الأعيان والعلماء اقتنعوا بفساد التشخيص، وبأنه خطر يهدد مقامات الناس وبناء المجتمع. من الأفضل الاسراع في إتمام مسعانا.

الشيخ الآخر : هل هيأت المضبطة؟

الشيخ سعيد : جاهزة، بقي أن ندعو أكابر دمشق وشيوخها إلى بيت مفتي الدار ليوقعوا عليها.

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع ابي خليل القباني، ص121،122.

الشيخ الآخر : يا الله.. خير البر عاجله..

(ينتقل الضوء إلى المقهى... يمسك الدركيان أنور وعبد الرحيم، يضعان الكلبشات في أيديهما ويجرانهما أمام أعين الآخرين).

رجل1 : إثنان آخران.

رجل2 : إلى سجون الاستانة فورا.

رجل1 : سجون الأستانة مليئة بالأحرار العرب...[1]

يتوجه الشيخ الغبرا إلى الأستانة، بعد أن تم توقيع المضبطة:

المنادي : وخرجت قوت تبحث عن حبيبها، وبلغ الشيخ سعيد غاية الرحلة.. وصل الأستانة ومعه المضبطة..

(يقف الشيخ سعيد في بقعة من مقدمة المسرح متجها نحو النظارة، بيده العريضة المفتوحة ويتخذ وضعية الخطيب).

الممثلة : وقيل انه رمى بنفسه امام عربة السلطان وهو خارج من قصره، فوقفت العربة، ونهض الشيخ سعيد، وتقدم للسلطان بالعريضة.

المنادي : وقيل انه استغل وجود السلطان في صلاة الجمعة فانبرى من بين المصلين.

الشيخ سعيد: أدركنا يا أمير المؤمنين، فإن الفسق والفجور قد تفشيا في الشام، فهتكت الاعراض وماتت الفضيلة، ووئد الشرف، واختلطت النساء بالرجال. إن وجود التمثيل في البلاد السورية مما تعافه النفوس الابية وتراه على الناس خطبا جليلا، ورزءا ثقيلا، لاستلزامه وجود القيان... كذا قد يرى الإنسان فيه من اللهو وأحاديث اللغو، ما يذهب بفكره ويضل عن وكره...[2]

يعود المشهد إلى قوت القلوب فقد خرجت وهي ترتدي زي رجال تبحث عن غانم، الذي دخل غيبوبة وهو طريح الفراش عند صالح الذي وجده مطروحاً في الطريق، وبعدها يلتقي صالح بسيدتين هما أم وأخت غانم دون أن يعلم وتنظم إليهما قوت القلوب ويجتمع الشمل بالصدفة:

قوت : أنتما من أي البلاد؟

ظهرة : نحن يا مولاي من بلاد الشام، فجارت علينا الايام. كان لي ولد وحيد فغاب عني وطال بعاده، ذهب الى دار السلام بتجارة، ولما لم يتدبر في حوادث الزمان، احب جارية من جواري مولانا السلطان، وبلغ الملك انهما اجتمعا ببعضهما فغضب عليهما، سجن الجارية

[1] - سعد الله ونوس، سهرة مع اب خليل القباني، ص118،119.

[2] - المصدر نفسه: ص123،124.

وامر بقتل ولدي وحشاشة كبدي، كما صدر الامر بنهب دارنا في الشام فنهبوها واخرجونا منها في الظلام، وهكذا سرنا حتى وصلنا بغداد.

قوت : ما اسم ولدك؟

ظهرة : اسمه غانم بن أيوب.

قوت : اعانم ولدك يا اماه!

ظهرة : نعم ولدي.

قوت : واحر قلباه، ومن تكون هذه الصبية؟

فتنة : أنا أخته فتنة.

ظهرة : وأنت ما اسمك يا سيدي؟

قوت : أنا من ذقت في حب غانم الكروب ووقعت في الخطوب، خرجت أبحث عنه بعد أن عفا الخليفة عنا لحفظنا العهد، وصيانتنا العرض، أنا حبيبته قوت القلوب.

غانم : (يصحو) قوت القلوب آه يا قوت القلوب.[1]

ينضم كل من الخليفة وجعفر ومسرور ليستريحوا في دار صالح، ليجد قوت القوب هناك، ويتم الزفاف هناك، ومنح فتنة كجارية للخليفة:

جعفر :.. يا غانم، مولانا اعطاك قوت القلوب وأزال عنك الكروب، فقابله بالامتنان وقدم له هدية، أختك فتنة، فقد وقعت لديه موضع الاستحسان.

غانم : هي جارية تهدى مني إليه، وأنا وأمي وأختي خدم بين يديه.

فتنة : غانم!

هرون : بارك الله فيك، افتح له يا جعفر الخزائن واغمره بالذهب والمرجان.

(مسرور وجعفر يقودان فتنة الممتنعة...)[2]

يظهر الشيخ سعيد من جديد، والشر يتطاير من عينيه، ووراءه دركيان، ويتم تحطيم المكان وحرقه، ويطلب من مجموعة من الصبيان أن يرجموا القباني وتابعيه:

الشيخ سعيد : بأمر خليفة المسلمين وأمير المؤمنين اغلقوا هذا الماخور.

(يهجم الدركيان، فيسدلان الستار بعنف).

الشيخ سعيد : حطموا المكان ومزقوا كل ما فيه.

[1] - سعد الله ونوس، سهرة مع اب خليل القباني، ص127،128.

[2] - المصدر نفسه: ص131.

(يسمع صوت تحطيم، وتمزيق، ومعركة).

الشيخ سعيد : احرقوا هذه الدار، حتى تتطهر دمشق من بدعة التمثيل ونجاستها..

(يظهر اللهب في الخلفية، تسمع جلبة أصوات وصراخ. يخرج ابو خليل في حال من الفوضى والخوف والحزن الى مقدمة المسرح).

الشيخ سعيد : شتتوا شملهم، واتبعوهم بالتحقير والإهانة، ارجموهم بالحجارة واللعنات، امنعوهم من تدنيس هذه المدينة مرة أخرى...

(يهرع بعض الممثلين خارجين بخوف، يبقى أبو خليل ومعه البعض في الزاوية اليسرى يعلو الأسى وجوههم، تنفجر أغنية صبيان يحملون الصفائح ويدقون عليها).

أغنية الصبيان:

ابو خليل النشواتي	يا مزيف البنات
ارجع لكارك احسن لك	ارجع لكارك نشواتي
ابوخليل مي نقلك	على الكوميضة من دلّك
ارجع لكارك احسن لك	ارجع لكارك قباني
ابو خليل القباني	يا مرقص الصبيان
ارجع لكارك احسن لك	ابو خليل القباني[1]

لكن القباني لم يستسلم وظل يحارب :

محمود : الأنذال، عملوها.

القباني : بسيطة.

محمود : والآن

القباني : سنتابع العمل.

محمود : بعد كل هذا!

القباني : حالنا افضل من الذين يصفدونهم ويرمونهم في قاع البوسفور، لو يئسنا فلن تقوم في هذه البلاد نهضة ولو بعد مئات السنين.

(يخرج، يبقى المنادي، وتظهر الممثلة).

المنادي : وهكذا يا سادة يا كرام انتهت تجربة القباني في دمشق.

الممثلة : بدأت خلال فترة مخاض صعبة، فنالتها كل آلام المخاض القاسية.

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع ابي خليل القباني، ص132،133.

المنادي : لكن القباني لم ييأس، تابع تجربته في مصر التي كانت قبلة الفنانين والمثقفين والأحرار الذين يطاردهم ارهاب عبد الحميد.

(يبدأ كل الممثلين الذين ساهموا في المسرحية بالدخول. يصطفون في المقدمة).

الممثلة : وفي مصر ازدهرت تجربة القباني، نمت وتطورت، حتى استمرت ما ينوف عن الثلاثة عشر عاما.[1]

لم يطرح ونوس قضية الهجوم الذي تعرض له القباني، والظروف التي مر بها، في مسرحيته فحسب، بل نجده طرحها في بياناته، متسائلاً عن سبب تلك الرجعية التي وقفت ضد أبي خليل القباني ومسرحه، وتلك الحملة الشرسة التي طالت مسرحه، وتسببت بإحراقه، يقول: " بعد أن يقرأ المرء قراءة تحليلية، ما وصل إلينا من نصوص أبي خليل القباني، وهي ثماني مسرحيات، يبرق في ذهنه، وعلى الفور، سؤال محمل بالدهشة: لماذا وقفت الرجعية الديمشقية بهذه الشراسة ضد تجربة أبي خليل المسرحية؟ شراسة تبدّت، كما تقول الوثائق القليلة التي وصلت إلينا، في إحراق مسرحه، وتدمير كل ما بناه خلال سنوات، إضافة إلى تحريض الصبية على ملاحقته بالسخرية والأغاني البذيئة. أي أحرقوا موهبته، وعمله، وإمكانية أن يواصل العيش في دمشق." [2]

يرى ونوس أن الحملة الشرسة ضد مسرح القباني تفتقد لمبررات منطقية، إذ إن نصوص القباني المسرحية لا تستدعي كل تلك الضجة التي أثيرت حولها، يقول: " فالقيم والأفكار التي تنطوي عليها هذه النصوص لا تتصادم، وفي منظور ذلك العصر– النصف الثاني من القرن التاسع عشر–، إلا في حدود ثانوية مع القيم والأفكار التي كانت سائدة في مجتمع محافظ وتقليدي ...ولذا فلا غرابة أن يختم القباني كل عمل من أعماله – ولعل مسرحية: " متريدات أو لباب الغرام" هي الاستثناء الوحيد– بأغنية تمجيد ودعاء للسلطان "[3]

يورد ونوس في "بياناته" العديد من الآراء التي تناولت بالدراسة والتفسير قضية مسرح القباني، وسبب تلك الحملة الشرسة التي تعرض لها مسرحه، ويرى بأنها تفسيرات غير مقنعة، فقد كانت ردوده على هذه التفسيرات كالتالي:

– الجانب الاخلاقي: يرفض ونوس الرأي القائل بأن السبب وراء ذلك الرفض لمسرحيات القباني، احتوائها على عبارات عن الغرام والحب، واعتبار أنها دعوة إلى نشر الفساد في

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع ابي خليل القباني، ص133،134.
[2] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص 59.
[3] - المصدر نفسه: ص60

المجتمع، غير أن ونوس يفند الرأي، ويرى أنه قد وجدت في ذلك الوقت كذلك خيمة "كراكوز" والذي لم يخلو بدوره من تلك الألفاظ والايحاءات البذيئة، ويتساءل في الوقت ذاته عن سبب عدم تدخل المشايخ لإحراقها ومنعها. ولكن ونوس يعود ليشيد بهذا الفن الشعبي الأصيل، ودوره النقدي منذ العهد العثماني.

– عداوة شخصية: يرجع البعض الرفض الذي طال مسرح القباني، إلى وجود عداوة شخصية بين شخص القباني، والشيخ سعيد الغبرا، هذا الأخير الذي أثار الأمر بتوجهه للسلطان آنذاك بقوله: " أدركنا يا أمير المؤمنين، فإن الفسق والفجور، قد تفشيا في الشام، فهتكت الأعراض، وماتت الفضيلة، ووئِدَ الشرف، واختلطت النساء بالرجال"، حيث أن القباني كان قد قام باسترضاء بعض الزعماء الرجعيين، غير أن الغبرا لم ينل نصيبه من هذا الاسترضاء، وهو ما حز في نفسه وجعله يتوجه إلى الأستانة، بعد جمعه لعدة توقيعات، وكان لونوس موقف إزاء هذا الرأي، وهو أنه لو كانت عداوة شخصية لما وقع المشايخ على الوثيقة التي تدين القباني.

– الرجعية الدينية وضغوطاتها:

يرجع ونوس القضية إلى تلك الضغوطات التي تمارسها الرجعية الدينية على الحياة السياسية والاجتماعية، والتي رأت أن المسرح بدعة، وحاربت كل تغيير لا يخدم مصالحها، فكان مسرح القباني من بين الأمور التي عدها هؤلاء من البدع، ويرجع ونوس الأسباب التي جعلت الرجعية تثور هو إدراكهم لدور المسرح كأداة تنوير، حيث أن رواد المسرح عرفوا أهمية هذا الفن الوافد، وتطويعه لخدمة بيئتهم بشكل صحيح، ما جعل الرجعية تحس بتراجع دورها وكلمتها أمام الشعب، فاتهمت المسرح بالبدعة. وهو ما فعلته الكنيسة من قبل والتي بدورها حاربت كل نشاط مسرحي.[1]

يرفض رياض عصمت رأي ونوس، والذي انتقد فيه المؤسسات الدينية المتحالفة مع السلطة، إذ يرى فيه تحامل على الدين الإسلامي، يقول: " ولدينا تحفظ فكري على أعمال ونوس عموماً هو إزاء موقفه من الدين الإسلامي... والذي ظهرت بواكيره في تهجمه على الشيخ الشامي الذي وقف محرضا ضد أبي خليل القباني، وتسبب في إحراق مسرحه وهجرته إلى مصر... ينسى هنا ونوس أو يتناسى أن منع مسرح القباني ربما جاء نتيجة كون مسرحياته أداة للتوعية القومية السياسية، وباللغة العربية، في وقت كانت سورية تخضع فيه للإحتلال

[1] - ينظر: سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد ، ص62 وما بعدها 75.

العثماني."[1]، بمعنى أن عصمت يرى أن ونوس بانتقاده للشيخ الغبرا قد انتقد الإسلام عموماً، الأمر الذي يحرض الفنانين ضد الدين، فهو يرى أنه كان عليه التفريق بين متدين حقيقي ومتدين مزيف، ليعرض حقيقة الدين الإسلامي في توازن وموضوعية. ما يؤكد له أن موقف ونوس جاء متأثرا بمقولة" الدين أفيون الشعوب". إن ونوس حينما انتقد الرجعية الدينية، لا يعني ذلك أنه قصد الدين الإسلامي عموماً، بل قصد بعض الشيوخ الرجعيين المتزمتين، الذين يتكلمون باسم الدين، لتمرير مصالحهم الشخصية، وهو ما حدث في شخص الشيخ الغبرا الذي استغل مكانته للاطاحة بالقباني، حيث لا يمكن إنكار وجود بعض مشايخ الدين مثل الشيخ الغبرا، الذين يستغلون الدين لتمرير مصالحهم الشخصية، وهي حقيقة لا يمكن إنكارها.

إن المسرح الذي مارسه أبي خليل القباني عبارة عن" فرجة" تقوم على الارتجال والإتصال المباشر بالجمهور، بشكل عفوي، وهو الهدف الذي سعى إليه المسرح الملحمي، وكذلك ونوس المتأثر بهذا المسرح، لذلك نجده شديد الإعجاب بمسرح القباني. والعبرة التي نستخلصها من المسرحية مفادها أن على الفنان عدم الاستسلام في سبيل إيصال صوته وفنه، وخير مثال ما حدث مع القباني، فرغم إحراق مسرحه واهانته من قبل الصبية، لم يستسلم وظل يحاول إقامة وتوصيل المسرح.

5- الملك هو الملك(1977)

استلهم ونوس مسرحيته " الملك هو الملك"* من إحدى حكايات " ألف ليلة وليلة " وهي الحكاية التي تقع في الليلة الثالثة والخمسون بعد المائة وتمتد إلى غاية الليلة الحادية والسبعون بعد المائة، وهي حكاية " النائم واليقظان"، وهو ما يوضح أهمية عنصر الحكاية في مسرح ونوس الملحمي. نلخص الحكاية الأصلية كي نستطيع معرفة التغييرات والتعديلات التي أحدثها ونوس على الحكاية الأصلية، وكيف كانت معالجته لها، وملخص الحكاية هو كالتالي:[2]

تتحدث الحكاية الأصلية عن رجل تاجر في خلافة هارون الرشيد ، كان له ولد اسمه أبو الحسن الخليع. فمات والده وخلّف له مالاً عظيماً، فقسمه شطرين حيث إدّخر نصفه وتصرف

[1] - رياض عصمت: رؤى في المسرح العالمي والعربي، ص359.

* نشرت عام 1977 في ملحق جريدة الثورة الثقافي، دمشق على عددين، دار ابن رشد 1978، دار الآداب ، بيروت 1983. ، عرضت في سورية 1977، تونس 1982، العراق، مصر، الامارات، البحرين. ترجمت إلى الروسية وصدرت مع بقية مسرحياته المترجمة إلى الروسية في مجلد واحد صدر عن دار "رداوغا"، كما نشرت بالروسية في مجلد ضم مختارات من المسرح في آسيا و افريقيا. ترجمت إلى الإنكليزية. سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، ص787، 789.

[2] - مؤلف مجهول: ألف ليلة وليلة (الكتاب الثاني)، صححه احد الآباء اليسوعيين، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1889، ص156 وما بعدها 175.

في النصف الآخر. بعدها صار يعاشر الأغنياء وأولاد التجار ويقبل على الأكل والشرب حتى فني نصف ماله، فتخلى عنه جميع من حوله فتوجع وأنشد قائلا :

إن قلّ مالي فلا خلّ يصاحبني أو زاد مالي فكل الناس خلاّني

كم من صديق لأجل المال صاحبني و آخر عند فقد المال عاداني

قام الرجل باستخراج النصف الثاني من المال الذي إدّخره ، وحلف أنه لن يعاشر أحداً من الذين يعرفهم إلا الأجنبي فإنه يعاشره ليلة واحدة فقط فإذا أصبح فلا يعود يعرفه بعدها. وفي يوم من الأيام وبينما هو جالس فإذا به يلمح الخليفة ومسرور السيّاف وهو لا يعرفهما، فطلب منهما أن يذهبا معه إلى موضعه، ولما ذهبا معه قدم لهما الأكل والشراب. أُعجب الخليفة بكرم الرجل وطلب منه أن يُعرف بنفسه، فبدأ الرجل يروي للخليفة حكايته العجيبة عن خسارته لماله، فلما سمع الخليفة ذلك ضحك ضحكاً شديداً، وأُعجب بحسن أقواله وقال في نفسه: والله لأكافينّه على ذلك، فقال له الخليفة: يا أخي قلي ما في خاطرك. فقال الرجل: كنت أشتهي من الله أن أنتقم من جيراني، فإن بجواري محلاً فيه أربعة شيوخ، فإذا جاءني ضيوف يغلظون الكلام ويهددونني بأنهم يشكوني لأمير المؤمنين، فإني أتمنى حكم يوم واحد حتى أضرب كل واحد منهم أربعمائة سوط أمام محلهم، فقال له الخليفة يعطيك الله ما تطلب. ملأ الخليفة قدحاً وجعل فيه قطعة بنج وناوله لأبي الحسن فلما شربه وقع على الأرض، فخرج الخليفة وقال لغلامه مسرور: أدخل إلى صاحب المنزل واحمله وائتني به إلى القصر، فلما دخل به إلى القصر دعا الخليفة جعفر البرمكي وقال له: إذا رأيت هذا الشاب غداً جالساً في منصبي فقف في خدمته وأوص الأمراء وأهل دولتي أن يقفوا في خدمته. وأما ما كان من أبي الحسن فإنه لما طلع الصباح أتت عليه خادمة فقالت له: يامولانا صلاة الصبح، فلما سمع كلام الخادمة ضحك، لكن عندما فتح عينيه نظر إلى قصر قد دهنت حيطانه بالذهب، وجوارٍ وخدم ومماليك وحشم فتحير أبو الحسن وقال: والله هل أنا في اليقظة أو أنا في المنام، أو هذه الجنة ودار السلام، فعضّ على أصبعه فتألم وصرخ والخليفة ينظر إليه من حيث لا يراه ويضحك. تقدم نحوه جعفر البرمكي، فزعق عليه أبو الحسن وقال له: أنزل الساعة أنت ووالي المدينة إلى المحل الفلاني وادفع مائة دينار إلى والدة أبي الحسن الخليع وأقرئها مني السلام وامسك الأربعة المشايخ واضرب كل واحد منهم أربعمائة سوط و در بهم المدينة. ثم إن أبا الحسن أقام في الخلافة يأمر وينهي وينفذ كلامه إلى آخر النهار، وفي منتصف الليل أمر الخليفة جارية أن ترمي قطعة بنج في القدر وتسقيه لأبي الحسن، فلما شربه سقط فصاح الخليفة على الغلام، وقال له:

أرجع هذا مكانه، عندما استيقظ في الصباح بدأ يصيح على الجواري حتى سمعته أمه فأتت إليه وقالت له: قم يا ولدي يا أبا الحسن أنت تحلم، فنهض وقال لها: من تكوني ؟ فقالت له: أنا أمك فقال لها تكذبين يا عجوز النحس أنا أمير المؤمنين، فصرخت أمه وقالت له: سلامة عقلك ياولدي، فقام من نومه فخلط في عقله وقال: والله يا أمي أنا في منامي رأيت نفسي في قصرو الجواري والمماليك في خدمتي. ثم قالت له أمه يا ولدي أمس جاء الوزير جعفر البرمكي وضرب المشايخ الذين في جوارنا وأخرجهم من المدينة وأرسل لي مائة دينار، فصاح وقال: أنا الذي أمرت جعفرا بضرب المشايخ، وأنا الذي أرسلت لك مائة ديناراً، وأنا أمير المؤمنين يا عجوز النحس. ثم قام إلى أمه وضربها حتى سمع الناس صراخها فأتوها ومسكوه وكتفوه وأخذوه إلى الماريستان فقالوا له هذا مجنون، فقال أبو الحسن: والله يكذبون أنا أمير المؤمنين، فقام العرفشي بضربه، مدة عشرة أيام، حتى جاءت أمه وخلصته، ومرت الأيام وعندما كان أبو الحسن جالساً مر عليه الخليفة وهو مازال لا يعرف بأنه الخليفة، فسلم عليه فلم يرد أبو الحسن عليه، فسأله عن السبب، حينها ذكر له جميع ماجرى له، فصار الخليفة يضحك ويخفي ضحكه. فقال له أبو الحسن: ما بقيت اتخذك نديمي ولا جليسي فقال الخليفة: إني ضيفك ولا ترد الضيف، فأخذه أبو الحسن وقدم له الطعام والشراب، ثم دس الخليفة قطعة من البنج في القدح وقدمه لأبو الحسن، ولما شربه سقط فطلب الخليفة من الغلام حمله إلى القصر وأمر الجواري والمماليك أن يدوروا حوله واختفى الخليفة وعندما أستفاق أبو الحسن آخر الليل سمع غناء الجواري، ووجد نفسه في القصر والجواري والخدم حوله، فقال أبو الحسن: لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، ثم التفت إلى جارية وقال لها: من هو أنا، فقالت أمير المؤمنين، فقال لها: تكذبين ثم أقبل على مملوك صغير، فقال له: عضني في أذني فطبق المملوك بأسنانه على أذن أبي الحسن حتى كاد يقطعها، فأما الخليفة فإنه أغمي عليه من كثرة الضحك، وخرج وقال له: ويلك يا أبا الحسن قتلتني من الضحك، فعرف حينها بأنه الخليفة، وبعدها قربه الخليفة وأنعم عليه و زوجه وأمسكه عنده في القصر وقد صار أبو الحسن مقرباً عند الخليفة وتزوج نزهة الفؤاد، وذات يوم طلب من زوجته التي هي مقربة من السيدة زبيدة زوجة الخليفة أنه يريد عمل حيلة على الخليفة ليأخذ منه مائتي دينار وشقتين، قال: أن نتماوت وهي حيلة فأموت أنا قبلك فحطي على قلبي سكيناً وقليلاً من الملح ثم انشري شعرك واذهبي إلى سيدتك زبيدة والطمي وجهك واصرخي وقولي لها يعيش رأسك في أبي الحسن، وإنه قد مات فإنها تحزن وتأمر الخزندارية أن تعطيك مائة دينار وشقة و تقول لك روحي جهزيه وأخرجيه، فخذي منها

المائة دينار والشقة وتعالي، وإذا جئت أقوم أنا وترقدين أنتي مكاني وأروح أنا للخليفة وأقول له: يعيش رأسك في نزهة الفؤاد، فيحزن عليك و يقول لخزنداره: أعط أبا الحسن مائة دينار وشقة، و يقول لي: رح جهزها وأخرجها، فأجيء إليك، ففعلت ذلك وهي فرحة، وقد نجحت الخطة وأعطتها السيدة زبيدة مائة دينار والشقة، وفعل أبو الحسن كما فعلت وقدم له الخليفة كذلك مائة دينار وشقة، ودخل إلى نزهة الفؤاد وقال لها لقد تم لنا المراد وأخذا يضحكان، وأما الخليفة فقد دخل يعزي السيدة زبيدة في جاريتها فوجدها جالسة تبكي وهي تنتظر قدومه حتى تعزيه في أبي الحسن، فقال الخليفة: يعيش رأسك في جاريتك نزهة الفؤاد، فقالت له يا سيدي سلامة جاريتي تعيش أنت وتبقى في نديمك أبا الحسن، فاغتاظ الخليفة وصرخ على مسرور السياف وقال له: أخرج إلى بيت أبي الحسن وانظر من مات، ولما لمح أبي الحسن مسرور وهو قادم قال لنزهة الفؤاد أن تتمدد وراح يبكي عند رأسها وعندما دخل مسرور إلى البيت رأى نزهة الفؤاد وهي ممدودة فذهب إلى الخليفة وأخبره بأن نزهة الفؤاد هي من ماتت، لكن السيدة زبيدة لم تصدق وأرسلت عجوز لتكتشف من مات، ولما رآها أبو الحسن عرفها فتمدد وجلست عند رأسه تبكي ولما دخلت العجوز عليهما رأت أن أبو الحسن قد مات، وعادت إلى السيد زبيدة وحكت لها ما رأت، ولم يصدقوا بعضهم فقام الأربعة الخليفة والخادم وزبيدة والسيدة العجوز وتوجهوا إليهما، فقال أبو الحسن نتظاهر بأننا ميتين معاً ونقطع النفس، ولما دخلوا إلى بيت أبي الحسن وجدوه مع زوجته ميتين وبدأ الجدال بين السيدة زبيدة والخليفة حول من مات أولاً، فجلس الخليفة عند رأس الاثنين وقال وددت لو يعلمني أحد من مات منهما قبل رفيقه فأعطيه ألف دينار، فلما سمع أبو الحسن كلام الخليفة نط وقال: أنا الذي مت قبل يا أمير المؤمنين، هات الألف دينار، ثم قامت نزهت الفؤاد بين يدي الخليفة والسيدة ففرحوا بذلك وبسلامتهما، وقال أبو الحسن: يا أمير المؤمنين إن هذه الحيلة عملتها لما نفذ المال الذي أعطيتني، وإني قد إستحييت أن أطلب منك ثانيةً، فضحك الخليفة والسيدة زبيدة وذهبوا بهما إلى القصر، وأعطاه ألف دينار وعاش أبو الحسن وزوجته في القصر في فرح وسرور إلى أن أتاهما معمر القبور.

إذن تدور حكاية " النائم و اليقظان" حول اللعبة التي خطط لها الخليفة العباسي هارون الرشيد، وذلك بالتنكر والقيام بجولة في شوارع بغداد، يلتقي على إثرها برجل يسمى (أبا الحسن)، الذي يخبره بقصته عن فقدان أمواله ورغبته بالانتقام، فتخطر للخليفة فكرة من أجل الدعابة، وهي أن يحقق أمنية الرجل، فيتم نقله إلى القصر ليستيقظ صباحاً، ويجد نفسه خليفة على بغداد ، فيتعامل معه الكل على أنه الخليفة، وذلك بأمر من الخليفة هارون الرشيد وفي

الليل يتم إعادته إلى داره، وهو ما جعل الأمر يختلط عليه وتتواصل الأحداث التي ذكرناها سابقاً.

أجرى ونوس على الحكاية الشعبية بعض التعديلات، ما يوافق وطموحاته، فلم يذكر زمان ومكان الأحداث، وكذلك لم يذكر الخليفة هارون الرشيد، واستبدل شخصية السياف بشخصية الوزير، وقام بتغيير اسم أبي الحسن إلى أبي عزة، وتم استحداث شخصيات جديدة مثل الشيخ طه، وشخصيتي عبيد وزاهد للحديث بلسان المؤلف، ورواية بعض الأحداث التي لم تُوجد في الحكاية الأصلية. والملاحظ أن هناك اختلافاً كبيراً بين الحكايتين، من حيث المضمون والفكرة، وكذلك من حيث الشخصيات، فقد قام سعد الله ونوس باستبدال شخصيات الحكاية الأصلية، واستحداث مكانها شخصيات جديدة لم تكن موجودة في الحكاية الأصلية وحذف أخرى. وشخصيات ونوس هي: الملك، الوزير، السياف، مقدم الأمن، ميمون، أبو عزة المغفل، أم عزة، عرقوب، عبيد، زاهد، شهبندر التجار، الشيخ طه.

حكاية ونوس كما جاءت، تحكي عن ملك ضجر من الحكم، فلم تعد تعنيه شؤون البلاد والعباد، فقرر أن يلهو ويلعب، وأن يتخذ من رعيته تسلية له، فوجد ملاذه في أبي عزة ، وهو تاجر سابق، خدعه شهبندر التجار، والشيخ طه، فأخذوا أمواله، لذلك كان يحلم بالانتقام منهما، لكنه في الوقت ذاته يعرف أن الانتقام من التجار ورجل الدين أمر صعب، ولا يمكن إلا إذا كان سلطان البلاد. تبدأ لعبة الملك عندما يقرر مع وزيره التنكر والتجوال في البلاد، فيلتقون بأبي عزة، ويبدأ بتقمص الدور على أكمل وجه، وتتحول اللعبة الى حقيقة، فسرعان ما يتقبل أهل القصر الملك الجديد، بما فيهم زوجة الملك. لعبت شخصية أبو عزة دوراً مهماً في المسرحية، فعندما تحقق حلمه أصبح يمارس سلطانه بقسوة ضد الرعية.

يصف علي الراعي مسرحية "الملك هو الملك" بالفاتنة، ويعتبر أنها " أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب مسرحي من إرث ألف ليلة. وهي إلى هذا أحسن ما قدم حتى الآن لتطويع تراث ألف ليلة وانتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر وسرعة اندفاقه، ثم توظيفه من بعد لخدمة رسالة سياسية."[1]

غير أن هناك من يرى أن الحكاية اقتباس عن مسرحية بريخت "رجل برجل"، وهو ما ينكره ونوس بقوة. حيث يرد ونوس في بياناته على أحمد الحمو الذي نشر في مجلة " الموقف الأدبي" مقالاً بعنوان " الملك هو الملك أو الرجل هو الرجل بين سعد الله ونوس وبرتولد

[1] - علي الراعي: المسرح في الوطن العربي: 176،177

بريخت"، حاول فيه أن يؤكد وجود تطابق بين المسرحيتين. لكن ونوس ينفي ذلك، من خلال تقديم مجموعة من المغالطات التي ينطوي عليها المقال، كخطأ الحمو في ترجمة عنوان مسرحية بريشت، وعدم معرفته أن مسرحية " الملك هو الملك" مستمدة من إحدى حكايات " ألف ليلة وليلة" عنوانها " النائم واليقظان" –كنا سبق وأن أشرنا إليها–. يقول ونوس: " وكان مارون النقاش أول من استفاد منها في وضع مسرحيته " أبو الحسن المغفل" التي قدمها عام1849 في بيروت. وأعتقد أن الدكتور الحمو، بعد قراءة الملخص السابق، لا يمارينى في أن حكاية "الملك هو الملك" مستمدة من ألف ليلة وليلة. وأن الصلة بينها وبين حكاية "رجل برجل" ما هي إلاّ صلة واهية وثانوية جداً، إلاَّ إذا اعتقدنا أن بريشت استمد حدوته مسرحيته من ألف ليلة و ليلة، وهذا ما لا يدعيه أحد." [1]

إن اقتباس عمل ما، وتحويله إلى فكرة ذات مغزى، لا ينف عبقرية الفنان، بل يؤكدها، وونوس حينما استلهم بعض الحكايات من التراث، لم يستلهمها لمجرد التقليد، بل طوعها من أجل تمرير أفكاره، وهنا يكمن إبداع الفنان وأصالته، وهو ماحدث مع بريخت وغيره من كبار الفنانين، الذين كانوا يستلهمون نصوصاً من الأدب العالمي فيبدعون فيها، فبريخت مثلاً كانت أغلب مسرحياته مقتبسة من الأدب العالمي، لكنه استطاع أن يستثمر محتواها لتمرير أفكاره، وهو ما لا ينكره، فإلى جانب المسرحيات التي ألفها " أعاد تقديم الأعمال الكلاسيكية بعد أن أخضعها لمنهجه وأسلوبه الملحمي في المسرح وحجته في ذلك أن الأعمال العظيمة ملك البشرية جمعاء، يتعين عليها أن تحاول اكتشاف أبعادها في ضوء مواضعاتها الاجتماعية المباشرة."[2] وغيره كثيرون ممن أبدعوا حينما اقتبسوا أعمال غيرهم.

قام ونوس بتقديم ايضاحات حول "الملك هو الملك" في الطبعة الرابعة من المسرحية، وذلك من أجل تبديد بعض الالتباسات التي أثارتها المسرحية منذ نشرت وعرضت أول مرة في دمشق، نلخصها كالتالي:[3]

– إن الهدف من وضع الملاحظتان اللتان تشيران إلى أن المسرحية ما هي إلا لعبة، هو تنبيه المشاهد، أن ما يراه مجرد تمثيل، وليس محاكاة للواقع، وإنما أمثولة تساعد على فهم ما يجري في الواقع، واتخاذ موقف منه. وجدير بالذكر أن هذه التقنية ملحمية، تُعرف بـ" فضح اللعبة المسرحية".

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص157.
[2] - برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، فاروق عبد الوهاب، ص18.
[3] -ينظر: سعد الله ونوس: الملك هو الملك، دار الآداب، بيروت، ط4، 1983.، ص 113، 114، 115، 116، 117، 118، 119.

– شكل اللعبة له وظيفتان. الأولى، هي أن الأحداث والشخصيات تُقدم من وجهة نظر زاهد وعبيد، اللذين يؤديان دوراً في أمثولة، يتم تبليغه للمتفرجين، أما الوظيفة الأخرى، فهي الحيلولة دون استغراق المتفرجين والممثلين في الأوهام، وهذين الهدفين يدخلان كذلك في أهداف المسرح الملحمي، وهو ما أشرنا إليه سابقاً.

– يؤكد ونوس على أن الأنظمة التي توخى معالجتها في المسرحية ذات صفة أشمل، فقد قصد بأنظمة التنكر والملكية، المجتمعات الطبقية بصفة عامة، وليس كما ذهب البعض إلى أنه قصد بها مجتمعات الاستبداد الشرقي فقط. وقد استعار في تحليله لهذه الأنظمة بحكاية بنى عليها المسرحية، وهذه الاستعارة تتمثل في عملية " التنكر".

– يشير ونوس إلى أن تاريخ المسرح يحفل، ولاسيما في كوميديات القرنين السابع والثامن عشر، بالأعمال التي تقوم حبكتها على تبادل الأدوار عبر التنكر، لكنه كان يُستخدم لتكريس الوضع الطبقي القائم، على عكس ما جاء في " الملك هو الملك".

– مأساة الملك في المسرحية بدأت حين ضجر، وعامل بالاستخفاف علاماته ورموزه الملكية (الثوب والتاج).

– جاءت مسرحية " الملك هو الملك" على عكس بعض المسرحيات السياسية التي ظهرت بعد النكسة، والتي حاولت فضح الأنظمة القائمة، ولكن هذه المسرحيات كانت تكتفي بنقد فساد كبار المسؤولين، أي حاشية الملك، متناسية أن الحاشية هي الملك الحقيقي، وليس الملك سوى تجريد رمزي تتكثف فيه قوى النظام وأدواته، ولا يمكن أن يكون فوق تلك القوى، إن قدره أن يعي شرطه كتجريد رمزي لها، ودون ذلك مصيره الخلع ويُلقى في فجوة النسيان.

– إن استبدال بعض أفراد الحاشية لا يحل مشكلة الواقع السياسي، واستبدال ملك بملك هو أيضاً لا يغير شيئاً، ما دام النظام ذاته باقياً. فالبديل الذي تطرحه المسرحية هو التهام الملك.

– يورد ونوس ما جاء في كتاب روجيه كايوا " الإنسان والمقدس" عن الاحتفالات التي كانت تقوم بها شعوب جزر" ديجي" عندما يموت الملك، فموته كان يعني سقوط كل القوانين، لذا كانت تلك الشعوب تقيم احتفالات تبيح فيها كل شيء، إلى أن يعود النظام مع ملك جديد، وهذه الطقوس التطهيرية لها دلالة عميقة عند استعارتها في " الملك هو الملك".

– كل شخصيات المسرحية الذين تفترض المسرحية أنهم جماعة واحدة، تحيا واقعياً، ثلاثة مستويات: الأول هو الوضع الطبقي غير الشرعي بسبب ظلم النظام، فُرض عليهم التنكر لتخدم وتضطهد. أما مستوى التنكر الثاني، هو التخفي الذي يفرضه نضالهم السري (زاهد وعبيد)

لتقويض مجتمع التنكر(هم يمعنون في الإرهاب، ونحن نمعن في التنكر)، أما المستوى الثالث فهو اللعبة واستخلاص عبرها، فاللعبة هي الدرس وعملية التوعية التي لا يتحقق النضال دونها.
– كلما نمت حركة النضال، اشتد إرهاب السلطة، فاللعبة تؤكد على هذه المقولة، فليس أمام النظام إلا طريق وحيدة هي الإرهاب،حتى لو تغير الملك.

ملخص

تحتوي مسرحية " الملك هو الملك "على خمس مشاهد وخاتمة، يحتوي كل مشهد على لافتة، وفواصل. يشير ونوس في بداية المسرحية إلى أن عبيد وزاهد هما اللذان يقودان اللعبة. يقسم ونوس الشخوص إلى مجموعتين: زاهد ينظم عرقوب وأبو عزة وأم عزة وعزة في مجموعة، وعبيد ينظم الملك، والوزير، والسياف ومقدم الأمن، وميمون في مجموعة ثانية تقف في مواجهة الأولى. أما شهبندر التجار والشيخ طه، فإنهما ينتحيان ركناً، ويعبثان بالشخوص والدمى: (ينتحي الشهبندر والشيخ ركنا قصيا متابعين عبثهما بالدمى.. في الزاوية المقابلة لهما تماما، يقف عبيد وزاهد.. يدق عبيد الأرض بعصاه. تبدأ اللعبة..).

عرقوب :(ووراءه تقف المجموعة الأولى) مسموح.

السياف :(ووراءه تقف المجموعة الثانية) ممنوع.

عرقوب : مسموح.

السياف : ممنوع.

عرقوب : الحرب بين المسموح والممنوع قديمة قدم البشرية. الدهماء. الرعاع. العامة. ولنا من الأسماء ما لا يحصى، لا نشبع من طلب المسموح.

السياف : والعظام. الملوك. الأمراء. السادة. ولنا من الأسماء ما لا يحصى لا نتعب من فرض الممنوع.[1]

ينقل لنا ونوس في هذه المسرحية صراع الحاكم و المحكوم مشيراً، إلى أنها حكاية وهمية:

ميمون : إذن نحن الآن في مملكة خيالية.

عزة : حكايتنا وهمية.

الملك : نعم..نعم ما هي إلا حكاية وهمية.

عرقوب : ونحن نحلم. لكل واحد حلمه، يلازمه مثل ظله (ينادي) أحلام..احلموا جميعاً.

[1] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص6،7.

الأحلام مسموح بها.

السياف : ولكن حذار..

عرقوب : لا..لا.. هي أحلام فردية لا تتحد، ولا تفعل. (يكرر النداء) أحلام..احلموا جميعاً. الأحلام مسموح بها.[1]

يُظهر لنا ونوس أبو عزة وهو واحد من هذه المدينة الوهمية، وهو كالأهبل يدور وهو يحلم بأن يصبح سلطان هذه البلاد ولو يومين لينتقم من الشيخ طه الخائن وشهبندر التجار، ومن تجار الحرير الذين يسيطرون على الأسواق و يتحكمون بالتجارة و الأرزاق، فيجلدهم حتى يشفي غليله. أبو عزة هو رجل تكاتف عليه أولاد الحرام، فسرقوا ماله وأودوا بتجارته، حتى أفلس، تراكمت عليه الديون فباع كل ما لديه، ولم يبق له إلا الدار التي يسكنها، وله زوجة وابنة اسمها عزة يحبها خادمه عرقوب، الذي ظل بجواره ولم يتركه بعد أن انقلب عليه الزمان، وضاع ملكه، فمنذ فترة لم يدفع له أجره، بل وكان يستدين منه، لكن الخادم عرقوب كان يسجل كل الديون في دفتر طمعاً في أن يمنحه ابنته:

ابو عزة : (وهو يدور كالأهبل) أصبح سلطان هذه البلاد. وأشد القبضة ولو يومين على العباد. (مغنياً) أنقش الختم على بياض، فينقضي أمري بلا اعتراض. طه، الشيخ الخائن المخادع. أجرّسه على حمار بين العامة، ثم أشنقه بلفة العمامة. وشهبندر التجار الكبير، ومعه تجار الحرير، الذين يسيطرون على الأسواق، ويتحكمون بالتجارة والأرزاق. أجلدهم حتى أشفي غليلي، ثم أعدمهم بعد مصادرة الأملاك والمال. أمّا الخلان الذين انفضوا عني إذ رأوا إفلاسي، فسأرمي بهم في الزنازين عبرة للجاحدين...[2]

وفي هذه المدينة يوجد ملكاً قد ضجر، وله وزير وخادم اسمه ميمون، وقد جعله هذا الضجر ينصرف عن شؤون رعيته ومصالحها!:

الوزير : هل يسر عالي المقام تصريف بعض الشؤون العاجلة؟..

الملك : ليس هناك ما هو عاجل، حين يكون مزاجي غير معتدل.

الوزير : لا عكر الله مزاج مولاي.(مترددا) هناك إجراءات ربما يحسن أن نتداول في أمرها.

الملك : (بعد فترة) ميمون.. دلّك لي أصابع يدي.[3]

[1] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص8.

[2] - المصدر نفسه: ص8،9.

[3] - المصدر نفسه: ص15.

وهاهو الملك يجد فكرة ليرفه عن نفسه، وهي أن يعابث الناس، وذلك بالتنكر والنزول إلى المدينة، وذلك ليستمتع بقهر وشكاوي العامة، فهو يعتبرها تسلية:

الملك : ...أريد أن ألهو..أن ألعب لعبة شرسة.(يتوقف.. لحظة) لدي ميل شديد إلى السخرية. بالضبط هذا هو ما أحتاجه. أن أسخر بعنف وقسوة.

الوزير : لن يقابل الوزير سخرية مولاه إلا بالانحناء والامتنان. أنت! لا.. لا لا يروي حاجتي أن أسخر من وزيري. ما أحتاجه هو سخرية أعنف وأخبث. أريد أن أعابث البلاد والناس.[1]

يرتدي الملك ووزيره ثيابهما التنكرية، ويقرر الملك معابثة رجل مغفل كان قد التقاه في المرات السابقة التي كان يخرج فيها متنكرا. وهو أبو عزة المغفل الذي يحلم بالسلطة لينتقم من خصومه، ويظهر لنا ونوس أن التنكر لا يظهر في سبيل المزاح فقط، فقد يكون محتوم، وقد تمثل ذلك في عبيد وزاهد، اللذان يحاولان التغيير، عن طريق الثورة واسقاط الملك. فهاهو عبيد يتنكر في هيئة متسول أحدب، لينظم شمل جماعته، فيتفق معهم على مكان اللقاءات، وتوزيع المنشورات:

زاهد : وإذا انفجرت بعض الاضطرابات العفوية؟

عبيد : نفيد منها دون أن نخاطر بأي من عناصرنا. يجب أن ننظم السباق بشكل محكم. هم يمعنون في الإرهاب، ونحن نمعن في التنكر. التناقضات تنمو، وحركتنا تشتد. ينبغي أن نتواقت مع اللحظة المواتية، لا نبكر ولا نتأخر.(يلمح رجلين يأتيان من طرف قصي، وبعد لحظة يتناهى من بعيد جدا صوت مؤذن). لدي أيضاً ما أقوله. ينبغي أن ننظم عملنا في المدابغ. ولكن الوقوف هنا غير مأمون.. بعد غد عند المقبرة الشرقية. الله يخلي شبابك.

(يتظاهر زاهد بأنه يعطيه صدقة).

زاهد : مع الغروب.

(يبتعد، ويقترب الرجلان).

عبيد : يا محسنين.. صدقة لصاحب العاهة، حماكم الله من كل عاهة.[2]

ينتقل ونوس بنا إلى بيت أبو عزة، والذي يعيش بين الوهم والواقع. وهاهو يتعارك مع زوجته التي تحمله مسؤولية ما حل بهم من فقر، وفي هذه الأثناء يدق الملك والوزير الباب، وقد بدلا

[1] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك: ص18.

[2] - المصدر نفسه: ص27،28.

اسميهما، فقد تسمى الملك بالحاج مصطفى، والوزير الحاج محمود. يفتح عرقوب، فيدخل الرجلين في ظل الجو المشحون، فيستفسر الحاج مصطفى عن أسباب الغم والهم، وسرعان ما تبدأ أم عزة في شكواها للرجل:

أم عزة : كانت مصيبة واحدة، وصارت مصيبتين.أولاد الحرام خربوا ديارنا. وهو اشتدت عليه اللوثة، وضاع عقله في الهلوسة. الحمل ثقيل ولا أعرف لمن أشكو بلائي.آه لو أستطيع أن أقابل ملك هذه البلاد.

مصطفى: ماذا ستقولين له؟..

أم عزة : ماذا سأقول له! على لساني أحمال من الكلام..سأقول..سأقول يا ملك الزمان العيارون واللصوص يحكمون البلاد، وينهبون أرزاق العباد. العدل نائم، وليس هناك من يفتش أو يحاسب. الغش رائج، والتعدي سائد. لا سلامة، ولا كرامة، لا شريعة.. و..لا..لا تخف .. لو قابلت الملك، فسأعرف ما أقول له.

مصطفى: لا شك أنك تبالغين.

أم عزة : لينزل، وير بنفسه. لو كنت أبالغ ما رأيتنا أيها الكريم على هذه الحال...[1]

لما استمع الحاج مصطفى إلى شكاوي المرأة وعدها أن يدبر لها مقابلة مع الملك، لأنه تربطه صلة معه، وقد أعطاها ورقة مثول مختومة تقدمها للحراس حينما تذهب. وفي المقابل يقوم بدعوة أبو عزة كي يؤانسه. يصطحب الملك أبو عزة وخادمه عرقوب، وتبقى في الدار زوجته التي تسرع إلى اخبار عزة أنهما سيذهبان غداً لمقابلة الملك، وتطلب منها مرافقتها.

وفي تلك الليلة تظهر عزة في الزاوية التي يقيم فيه عبيد، فقد احضرته للعيش معهم لتنال ثوابه، وهاهما يتجاذبان أطراف الكلام، حول مصاعب الحياة في ظل الظلم وغياب العدل، ويخبرها عن أسباب تنكره، وعن حكاية التنكر الأول، فقد كانت هناك جماعة من البشر تعيش حياة بسيطة، أفرادها متساوون تساوي الأحرار لا العبيد، يعملون في أرضهم، ويتقاسمون الخير كأفراد العائلة الواحدة، إلى أن جاء يوم، دب النشاز في حياة تلك الجماعة. حيث انشق عنها واحد من أفرادها. كان أقوى.. كان أدهى. ارتدى كساءاً زاهياً، وتنكر. يومها ظهر الملك:

عبيد : ... ومن الملك تسلسلت عمليات معقدة من التنكر المتتابع، تفككت الحياة البسيطة، وتمزقت حياة الجماعة في صورة تنكرية متصارعة. هناك الأمراء والعسكر.الأجراء والعبيد. المتسولون والمعدومون.. فئات كثيرة، كل منها يعيش متنكرا في ثوب ودور. بعضها

[1]- سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص46،47.

تنكر ليحكم ويسود. وبعضها فرض عليه التنكر ليخدم ويضطهد. وفوق الجميع يتربع الملك سليل أول المتنكرين، وأحرص الجميع على زيه التنكري..واستمرت الحال إلى يومنا هذا، لكنها لن تستمر إلى الأبد:

عزة :(بعد فترة تأمل) وكيف يمكن أن ينتهي التنكر وتعود وجوه البشر صافية، وعيونهم شفافة؟

عبيد : تروي كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والمجاعة والشقاء. فاشتعل غضبها، وذبحت ملكها، ثم أكلته.

عزة :(مرتعدة) أكلوا الملك؟

عبيد : هكذا يروي التاريخ..

عزة : ألم يتسمموا!

عبيد : في البداية شعروا بالمغص.. وبعضهم تقيأ. ولكن بعد فترة صحّت جسومهم. تساوى الناس، وراقت الحياة. ثم لم يبق تنكر ولا متنكرون.[1]

ينتقل بنا ونوس إلى القصر، وهناك ينام أبو عزة في مخدع الملك، بعد أن سقاه الملك مع الخمر منوماً، وهنا يخبر الحاج مصطفى عرقوب أنه من ندماء الملك، وأن هدف الملعوب ادخال السرور إلى قلب الملك، وهو يتابع ما يحمله النهار من فكاهات ومفارقات، أي أنه في الصباح سيلبس معلمه التاج، ويلبسه ثوب الوزير، في ظل انزعاج الوزير الحقيقي من خطورة هذه اللعبة، وفي الوقت نفسه لا يرغب في أن يلبس الخادم رداءه :

مصطفى: ...أعرف أنها خطيرة. وربما فقد هذا المغفل في نهاية النهار عقله. ولكن لا أستطيع أن أكبت ميلي الشرس إلى السخرية والعبث. أتصور ارتباك الجميع. الشاب الرقيق ميمون سيكون أول من يلطشه العفريت. سيتصرفون كأن القصر سكنه جنّي. ثم تتوالى المفارقات. وفي المساء أقهقه في وجوه الجميع وأعلمهم معنى أن يكون الملك على مقاس الرجل، والرجل على مقاس الملك.

محمود : وإذا تحولت المفارقات إلى حماقات يصعب علاجها؟

مصطفى: يمكننا التدخل حين نشاء.

محمود : مولاي كي نضبط اللعبة، ويتحقق السرور دون متاعب، دعني أظل الوزير، أبقى إلى جواره وأوجهه بما يجنبنا الخطأ الجسيم أو الحماقة.

[1] - سعد الله ونوس:الملك هو الملك، ص53،54.

مصطفى: لا.. ذلك يفقد الفكاهة طعمها. ستبقى أنت حيث أكون. أف.. ألا تستطيع أن تتخلى نهارا واحدا عن الوزارة؟...[1]

لكن سرعان ما انقلب السحر على الساحر، وتحولت اللعبة إلى حقيقة، حيث إنه وفي الصباح حينما نهض أبو عزة، لم يصدق في البداية، لكنه بعد ذلك تقمص الدور باتقان، والكل تقمص الدور. وهو ما أدهش الملك الحقيقي:

(يظهر ميمون خارجا من المخدم. متجها إلى مكان وقوفه على باب الإيوان)

مصطفى: (مقاطعا) هو ذا ميمون. فلنر دهشته. ونسمع أخباره.

محمود : لا أرى على وجهه دهشة أو ذهولا.

مصطفى: ميمون..ميمون.(يلتفت ميمون نحو الصوت، متطلعا باستغراب) تعال.

ميمون : (يقترب مترددا، وهو يمعن النظر إلى الرجلين) ماذا تريد أيها السيد الغريب؟

مصطفى: أيها السيد الغريب!

ميمون : لا أظن أني رأيتك قبل الآن. ويدهشني أنك تعرف اسمي، كما يدهشني دخولك إلى هذا المكان.

مصطفى: (هادرا ومهددا) ميمون![2]

يستمر الملك الجديد في تقمص الدور بكل دقة، وهاهو ينسى خصوماته القديمة، في سبيل عدم خلق عداوات تقوض عرشه، وهاهو يسير شؤون البلاد ويستدعي مقدم الأمن:

الملك :(يقف أمام مقدم الأمن، ويدق صولجانه بالأرض غاضبا) فرار من السجن، واتصالات، وأيد خفية تقلقل العرش.. ومع هذا فإن مقدم الأمن يمثل بين يدي الملك، وكأنه يدخل إلى إحدى جواريه...

محمود : زد يا مولاي زد.. والله إنك تشفي غليلي.

مقدم الأمن:(يخر على ركبتيه) أتوسل إليك يا مولاي ألا تغضب. كانت هفوة، وأعد ألا تتكرر. المسألة ليست خطيرة إلى هذا الحد.

مصطفى: مقدم الأمن.. عين الدولة البصيرة، لا يميز ملكه، وينحدر إلى هذا الدرك. أأنا أحلم![3]

يغضب الملك السابق لما يجري، وهاهو وزيره يثني على الملك الجديد:

[1] - سعد الله ونوس:الملك هو الملك، ص59،60.
[2] - المصدر نفسه: ص70،71.
[3] - المصدر نفسه: ص82.

محمود : اهدأ يا حاج مصطفى، ولا تفضحنا. إن الذين عينوك لا يحبون ملكا بدأ يستهتر ويضجر. أو وزيرا لا يعرف ما يجري في البلاد. عل كل.. عزموا منذ فترة على أن يفاتحوا الملك بالحقيقة، ويطلبوا منه أن يفعل ما يفعله الآن.

مصطفى: ما يفعله الآن! أتعني هذا الأبله؟

محمود : الملك الذي تسميه أبله. استطاع أن يكشف ما يجري في بلاده.

مصطفى: (الانهيار يتوالى تدريجيا) أكاد أجن، ما معنى هذا كله؟

محمود : لا شيء سوى أن مولانا الملك يلتصق اليوم بردائه كما يلتصق الجنين برحم أمه، ويمسك صولجانه كأنه حبل المشيمة. لو كان بالأمس كذلك، لفعل ما يفعله الآن دون زيادة أو نقصان.

مصطفى: لا أصدق. إنه كابوس. أستطيع أن أوقف هذا وفي الحال.[1]

يكاد محمود يجن مما حدث، فيخرج من زاويته ويبدأ يدور، ولم يتعرف عليه أحد. وهاهو المواطن أبا عزة ينكر نفسه وأهله، فلما حضرت زوجته وابنته لمقابلته لم يتعرف أحد على أحد، ولما تشتكي له المرأة عن ما حل بهم، بسبب الشيخ، وشهبندر التجار، يتهمها بالتطاول على الدولة وأولي الأمر، ويقرر ما يلي:

الملك : هذه الجلسة طالت.. وهاك أحكامي.. سجل أيها الوزير..(ينتفض عرقوب من ذهوله، ويحاول أن يسجل الأحكام.. الملك يتخذ وضعا بالغ الجدية) حكمنا على زوج هذه المرأة بالتجريس. يدار به في كل أسواق المدينة. من الباب الصغير إلى الساحة المركزية. وقسمنا لهذه المرأة جعالة سنوية مقدارها خمسمئة درهم، يدفعها الوزير من ماله. ومقابل ما يدفعه، تعهد إليه هذه الفتاة، وله أن يتزوجها، أو أن تكون جارية في قصره..

عزة : (تستند إلى أمها، صارخة) مولاي..

الملك : (يدق الصولجان)انتهت الجلسة. هيا أيها الوزير..

(ينسحب الملك، و خلفه عرقوب مذهولا، وحائرا).

عرقوب : خمسمئة درهم! عرقوب لا يفهم شيئا من شيء..

مصطفى: ما هذا! أأنا مسحور أم أصاب عقلي أمر من الأمور!

يبيع أهله، و يحكم على نفسه. ولا أحد يعرف أحدا.

عمود : ليس ضورياً أن يعرف الملك كلّ رعيته يا حاج مصطفى!

[1] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص84،85.

مصطفى: رعيته! ومن الذي كان يتكلم! أنا !هو! ولا أحد يعرف أحد. لا أحد يعرف أحد...

أم عزة :(ساهمة) ماقاله الملك، سمعناه من الإمام والقاضي والشهبندر.. كأنهم لسان واحد، وعائلة واحدة. لم يكن ينقصنا إلا التجريس... [1]

يفكر الوزير السابق (محمود) باسترجاع وزارته، فيكتب للملك رسالة، يخبره بأنه يعرف أنه زائف، وأن الوزير زائف، وأنه إن لم يسترد وزارته، سيكشف الملعوب، فيقرر الملك سجن عرقوب، واسترجاع محمود لوزارته، فتصبح بذلك عزة جارية له:

عرقوب : والملكة..! مولاتي الملكة ودمهاكانت تناغيه، وتطعمه بيدها.. وحين وقف وصرخ تلك الصرخة انطرحت على الأرض، وراحت تحتضن قدميه، وتقبلها مهللة..أنت ملكي وسيدي. عذبني إذا شئت. افعل ما يحلو لك فأنت ملكي وسيدي.

محمود : (بنشوة جسدية) يا لها لحظة! يا لها لحظة! ومصطفى!

عرقوب : مصطفى! أي نديم! دخل مزبدا يعلن أنه الملك. فضحكنا جميعا. ربطت الملكة عنقه بزنارها. وهو الآن يرغي.. وعوي قافزا على أربع. ولكن أين مولاي؟

محمود : خرجت لتوك من حضرته.

عرقوب : حاج محمود. سنجن جميعا في هذا الملعوب.أين مولاي الملك؟..

محمود : الحقيقة ما قلته لك. وهذا الثوب لي فاخلعه قبل أن يجرجرك السجان.[2]

وهاهو الملك يستقبل اعدائه، وكأن شيئا لم يكن:

الملك : أريد أن نعبئ الرعية. وننمي تلاحمها مع المثل العليا وأولي الأمر فيها. سنعتمد على الإمام في وضع برامج جديدة للكتاتيب والوعاظ والمنادين.

الإمام : سبحان الله كيف تتوارد الخواطر. والله هذا ما كنت أقترحه، وأطالب بالاسراع فيه.

الوزير : ألم أقل لكما.. لا داعي للمطالب. الصولجان تمسكه يد من فولاذ.. دعونا ننتقل إلى جو اللطافة، ونتحدث عن الهدايا، والاحتفالات القادمة.

الشهبندر: الهدايا جاهزة.. وكل ما تحتاجه الاحتفالات موفور.[3]

وفي خاتمة المسرحية يظهر الممثلون على الخشبة بملابسهم، وكل شخصية تحكي ما جرى لها بسب هذه اللعبة، فالملك السابق يحاول أن يؤكد بأنها كانت لعبة:

مصطفى : قولوا.. كانت لعبة.. والملك هو الملك.. أنا هو.. هو أنا..

[1] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص99.
[2] - المصدر نفسه: ص103.
[3] - المصدر نفسه: ص107.

(الملك ووراءه الوزير ومقدم الأمن وميمون والسياف يشكلون مجموعة تقف عللا يسار الخشبة، ووراءهم الشهبندر والامام يرقصان الدمى كما في المدخل.. في الطرف المقابل من المسرح يقف زاهد وعبيد).

الملك : لعبة.. ربما كانت لعبة.(لهجة اصدار الأوامر) من الآن فصاعدا. اللعب ممنوع.

المجموعة: (وراءه) اللعب ممنوع.

الملك : والوهم ممنوع.

المجموعة: الوهم ممنوع.

الملك : والخيال ممنوع.

المجموعة: الخيال ممنوع.

(يصفق الشهبندر والامام)

الملك : والحلم ممنوع.

المجموعة: والحلم ممنوع.[1]

تعد مسرحية " الملك هو الملك" من المسرحيات التي انتهجت أسلوب المسرح الملحمي، فقد طوع ونوس تراث "ألف ليلة وليلة" الماضي برؤية معاصرة للواقع السياسي. إن إيمان ونوس بفكرة التغيير جعله، يطرح فكرة إمكانية تغيير النظام وإسقاطه بأي شكل أوسيلة كانت، ويظهر ذلك من خلال ماضي الحكاية، وحديثه عن الجماعة التي ذبحت ملكها، ثم أكلته، أما في حاضر النص، فكان حديثه عن زاهد وعبيد وتمردهما على النظام، غير أنه يصل في آخر النص إلى نتيجة مفادها: " أنه في تشكيلة كهذه، في نظام كهذا، يكون الملك– أي ملك– هو النظام مهما تغيرت الأسماء، وتعاقبت الشخصيات."[2]، وهو بذلك، يُقدم لنا " درس سياسي واضح، وهو أن تغير الأفراد لا يغير الأنظمة، وإنما على الأنظمة أن تتغير من قواعدها."[3]، فالملك هو الملك، حتى وإن تغير الشخص.

ج– مرحلة الانقطاع عن الكتابة(1979–1989)

توقف ونوس حوالي عقدين من الزمن عن الكتابة المسرحية، بدءاً من أواخر السبعينيات وحتى التسعينيات، أي بين الفترة الممتدة بين عامي 1979–1989. لم يكن سبب صمته عن الكتابة هو المرض الذي أصابه في البلعوم عام 1929، بل بسببه تلك المرارة التي أحس بها

[1] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص109،110.
[2] - عبد الكريم عمرين: الملك هو الملك، ص198.
[3] - الراعي: المسرح في الوطن العربي: ص179.

بعد توالي الهزائم العربية، لقد آثر ونوس الصمت، بعدما كان يطمح إلى إنجاز "الكلمة– الفعل" عن طريق الكتابة، وهو ما يؤكده في حوار أجراه معه الباحث اسماعيل فهد اسماعيل، في مارس 1979، يقول ونوس: " كنت أطمح إلى إنجاز "الكلمة– الفعل" التي يتلازم، ويندغم في سياقها حلم الثورة وفعل الثورة معاً. لم يكن دور المشاهد وحده يستوعب حدود" الفعالية" التي أتوخاها، لكن المناضل الذي أريد أن أكونه، ليس في النهاية سوى كاتب فعله الكلمات."[1]، لكن ونوس سرعان ما يكتشف أن الكلمة لا يمكن أن تتحول إلى فعل، وهو الأمر الذي أشعره بالحزن ، وخاصة بعد عرض مسرحية" حفلة سمر"، التي أكدت له أن الكلمة لا يمكن أن تتحول إلى فعل، فقد كان الناس يخرجون من العرض، دون أن يثوروا أو يحدثوا ردة فعل، تعكس طموحهم في التغيير، وهو ما جعل ونوس يتيقن بأن" الكلمة كلمة. المسرح مسرح. وأن الكلمة ليست فعلاً وأن المسرح ليس بؤرة انتفاضة. كان الاستنتاج مخيباً ومراً، وكان الحلم ينأى منطوياً في سراب أو وهم."[2]

وأحسب أن ونوس كان متسرعا في جني ثمار كلماته؛ لأن فعل الكلام هو فعل تراكمي يختمد في الأذهان ويأتي فعله فيما بعد، وفي قوله " فقد كان الذين يخرجون من العرض دون أن يثوروا أو يحدثوا ردة فعل " فالثورات الغوغائية كالزبد سرعان ما تنقشع، أما الثورات التي تأثرت بفعل الكلمة فإنها تعد الإعداد الجيد، ولنا في تاريخ الأمة العربية الحافل بالبطولات والثورات المباركة؛ فالثورة الجزائرية تبلورت بعد سنين من الظلم المتواصل للشعب الجزائري من قبل الاستدمار الفرنسي، لكن الشعب الجزائري خطط لثورته المجيدة وكان له ما أراد. وانهزم الشعب المصري قبله في حزيران 1967، لكنه قام بثورة أعطى فيها للعدو الإسرائيلي درسا لا يُنسى في حرب أكتوبر 1973.

جدير بالذكر أن نشاط ونوس في هذه المرحلة (مرحلة الصمت)، لم يتوقف تماماً، فهو خلال هذه الفترة الممتدة ما بين (1979–1989) كتب عدد من المقالات حول المسرح، وتوجم مسرحية " العائلة توت"، وعمل كمسؤول عن القسم الثقافي في جريدة (السفير) اللبنانية، وفي سنة 1982، كتب نص مع " جان جينيه: حوار وتحليل" نُشر في مجلة (الكرمل) العدد5. أما في سنة 1985، فقد ألقى في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق سلسلة من محاضرات تحت عنوان " في البحث عن مسرح عربي". [3]

[1] - اسماعيل فهد اسماعيل، الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس، ص223.
[2] - المرجع نفسه: ص226.
[3] - ينظر: سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، ص784.

د- مرحلة العودة إلى الكتابة (1992-1997)

إن تبدد حلم ونوس في جعل الكلمة-فعل، جعله يصمت فترة طويلة، ليراجع منجزاته وما قدمه، وينطلق بعدها في رحلة بحث جديدة، هي رحلة تزامنت مع اكتشافه للمرض الخبيث، (سرطان الكبد) لكن هذا لم يمنعه من مواصلة الكتابة، فقد شهدت هذه المرحلة غزارة في الإنتاج، كتب خلالها عدداً كبيراً من المسرحيات، يقول عصمت: " كانت خسارة مفجعة للوسط المسرحي السوري والعربي أن اكتشفت إصابة سعد الله ونوس بمرض السرطان وهو في مطلع الخمسينيات من عمره. ولكن تلك الفاجعة الشخصية التي جعلت الحزن يدب في نفوس معجبيه الكثر، ربما كانت السبب الذي ألهب خيال ونوس ليبدع بعد توقف في غزارة سابق بها الزمن، بعد توقف عن الإبداع، سلسلة من المسرحيات الهامة... دون أن يقتبس في هذه المرحلة الأخيرة من أحد."[1]

كما طرح ونوس في هذه المرحلة مقولته الشهيرة " نحن محكومون بالأمل"، وهي المقولة التي يجدها رياض عصمت لا تنسجم مع هذه المرحلة من الإبداع، ويظهر ذلك في قوله:" أعتقد أن ونوس إنما كان يتحدث عن أمل مسرحي محض، وأن رؤياه المسرحية بلغت في هذه الحقبة قمة السلبية والتشاؤم، وليس في ذلك غضاضة، بل لعل ذلك هو السمة الأفضل لأبرز كتاب التراجيديا في أواخر حياتهم"[2] وفي هذه المرحلة كذلك ألقى كلمته الشهيرة، في اليوم العالمي للمسرح.

شهدت هذه الفترة غزارة في الإنتاج المسرحي، طرح فيها ونوس إلى جانب الموضوعات السياسية التي اعتاد طرحها، مواضيع دينية وأخلاقية، فقد كتب في هذه المرحلة " هوامش ثقافية (دار الآداب، بيروت،1992)، وعدة مسرحيات*، هي على التوالي:

مسرحية رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة (1978)

مسرحية الاغتصاب (1989)

---

[1] - رياض عصمت، روئ في المسرح العالمي والعربي، ص 350.

[2] - المرجع نفسه: ص359،358.

* هوامش ثقافية، دار الآداب، بيروت، 1992.. رحلة حنظلة، قدمها فواز الساجر في المسرح التجريبي. والمسرحية هي إعادة تأليف لمسرحية بيتر فايس" موكنبوت". نشرت في مجلة الحياة المسرحية، دمشق1979، ودار الآداب، بيروت1990.. عرضت المسرحية في سورية، الكويت، لبنان، مصر، المغرب. الاغتصاب، نشرت في مجلة الحرية، دمشق، 1989، وفي دار الآداب، بيروت 1990. عرضت في دمشق، عمان، القاهرة، بيروت. وترجمت إلى الألمانية، وصدرت مع دراسة طويلة عن دار نشر كلاوس klaus، برلين، 1939، وقامت بترجمته Friderike Pannewick، وترجمت إلى الايطالية، وقامت بترجمتها المستشرقة مونيكا رفوكو.. يوم من زماننا، نشرت في مجلة أدب ونقد، القاهرة 1994، صدرت مع "أحلام شقية" في كتاب واحد عن دار الآداب ، بيروت، 1995.. منمنمات تاريخية، روايات الهلال، عدد مارس، القاهرة 1994، دار الآداب، بيروت، 1996، قدمها المسرح القومي في القاهرة بإخراج عصام السيد، وترجمت إلى الفرنسية، وصدرت عن دار نشر أكت سود Act Sud . طقوس الإشارات والتحولات، استلهم ونوس الحكاية من مذكرات المجاهد فخري البارودي، نشرت دار الآداب، بيروت 1994، ترجمت إلى الفرنسية. "أحلام شقية"" مع " يوم من زماننا" في دار الآداب، بيروت 1995. ملحمة السراب، دار الآداب، بيروت 1996. سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، ص، 469، 784، 787، 788، 789.

يورد ونوس عدة ملاحظات حول المسرحية، نلخصها كالتالي:[1]

– استفاد في بناء حكايته من عمل الكاتب الإسباني أنطونيو بويروباييخو" القصة المزدوجة للدكتور بالمي"، مؤثراً كتابة نص جديد حول قضية الصراع العربي الإسرائيلي.

– إن إلهام المسرح الحقيقي لم يكن في يوم من الأيام الحكاية بحد ذاتها، وإنما المعالجة الجديدة التي تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخي، والوجودي. ويستشهد في ذلك بالأثينيون القدماء الذين يتوافدون إلى المدرجات، حاملين طعامهم وشرابهم. لم يكونوا يأتون لسماع حكايات جديدة، بل ليتأملوا الحياتي والاجتماعي في ضوء المعالجات التي يقدمها المسرحيون العظام للحكايات المعروفة. وقد تعمد ونوس إيراد هذه الملاحظة كرد على النقاد الذين يعتقدون أن العنصر الأساسي في النص، وفي العرض المسرحي كله هو الحكاية، وبهذا فإنهم يمسخون المسرح وإلهامه الأصلي إلى تلخيصات سقيمة للحكايات، ومطارة عقيمة لتقصي أصل الحكاية.

– في هذه المسرحية راويان وحكايتان. راوٍ إسرائيلي وراوية فلسطينية. حكاية إسرائيلية وحكاية فلسطينية. والحكايتان تتداخلان وتتبادلان النمو.

هذه المسرحية نص مفتوح، أي أنه قابل للزيادت والتعديلات التي تمليها التطورات التاريخية.

– يرد ونوس على من اتهم العمل بأنه محاولة من قبل ونوس للتطبيع مع إسرائيل، بتقبله حدة المهاجمين برحابة صدر، إلا في الحدود التي نمت فيها قراءة مبسترة ومغرضة للعمل.

مسرحية يوم من زماننا .....(1993)

مسرحية منمنمات تاريخية .....(1993)

مسرحية طقوس الإشارات والتحولات ...(1994)

مسرحية أحلام شقية .....(1994)

مسرحية ملحمة السراب .....(1995)

في هذه المرحلة الأخيرة صار ونوس– كما يصفه عصمت– كزرقاء اليمامة يقرأ المستقبل، منذراً بالهول القادم، إنه صار" مؤلف يكتب لا للحاضر بغية مكسب آني، بل مؤلف يكتب للمستقبل والتاريخ."[2]، وهو الأمر الملاحظ في مسرحيات هذه المرحلة. توفي ونوس سنة 1997 تاركاً وراءه أعمالاً مسرحية ستظل خالدة على مر الزمان.

[1] - ينظر: سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، ص 63، 64، 65. 169.

[2] - رياض عصمت، رؤى في المسرح العالمي والعربي، ص362.

ثالثا: أثر بريخت في المسرح العربي

أ- انتقال مسرح بريخت الملحمي إلى المسرح العربي

انتقل مسرح بريخت إلى المسرح العربي عن طريق عدة طرق، نلخصها كالتالي:

1- الترجمة

من المعروف بأن الترجمة تعد وسيلة تثاقفية هامة، تمكننا من الاطلاع على أحدث الإبداعات العالمية، ولما كانت اللغة الفرنسية، واللغة الإنجليزية، أقرب اللغات للمترجم العربي، فإن ذلك لم يمنع من وجود بعض الأقلام التي ترجمت عن الألمانية، كتابات بريخت النظرية، والإبداعية، كما أن توافر ترجمات أعمال بريشت المسرحية والنظرية إلى الفرنسية والإنجليزية والإيطالية ثم إلى الروسية قد لعب دوراً كبيراً في ذلك، وقد أورد لنا بوشعير قائمة أعمال بريخت، التي تُرجمت إلى العربية*، وحتى الأعمال التي حاولت التعريف به. بالإضافة إلى إخراج مسرحياته، حيث رصد لنا بوشعير أيضاً أهم العروض المسرحية، التي قدمت بريخت للساحة الثقافية العربية، والتي كان في مقدمتها ما قام به سعد أردش، وذلك حين قدم مسرحية " الإنسان الطيب" للجمهور العربي، عام 1962.

يرى جميل نصيف في ترجمته لكتاب بريخت" المسرح الملحمي" أن " المصادر التي استقى منها رجل المسرح عندنا معرفته بمسرح بريخت وجدت أنها تنحصر برافدين اثنين: أولا- ما ترجم من مسرحيات بريخت إلى اللغة العربية. وثانيا- ما تنشره مجلاتنا الشهرية من دراسات مقتبسة أومترجمة تخص عملا معينا من أعمال بريخت أو تخص إتجاهه ككل، هذا بالاضافة إلى عدد قليل من الكتب المترجمة التي كرست للمسرح الحديث عموماً خصت بريخت بهذا القدر من اهتمامها أو ذاك." [1]

2-الدراسة في ألمانيا

من الوسائل التي ساعدت على انتقال نظرية المسرح الملحمي(البريختي)، حضور بعض الطلاب، الذين أتيحت لهم فرصة الدراسة في ألمانيا، مثل: نبيل حفار، عادل قرشولي، عبد الغفار مكاوي، مصطفى ماهر، يوسف العاني...وغيرهم. إلى جانب التتلمذ على يد أساتذة بريختيين.

* ينظر: الرشيد بوشعير: أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، (أطروحة)، ص 67 وما بعدها.

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص5(مقدمة)

ب- نكسة حزيران والبحث عن شكل مسرحي جديد

لقد ربط الكثير من الدارسين انتقال المسرح الملحمي إلى الثقافة العربية بنكسة حزيران، فقد تجلى أثر نظرية المسرح الملحمي على حركة المسرح العربي خصوصاً بعد هزيمة حزيران (يونيو) 1967، حيث نتج بعد فترة النكسة مسرحاً قومياً، حاول فضح هزائم الأنظمة الرجعية، والتزم بالقضايا القومية التي سببت صدمة نفسية للعرب عموماً، وللمثقفين خصوصاً، فكان هذا الحدث بمثابة الصفعة القوية لمثقفينا، والذي جعلهم يبحثون عن شكل مسرحي جديد قادر على معالجة القضايا المحلية الراهنة آنذاك، والالتزام بها، فكان المسرح الملحمي الأنسب لتطلعاتهم في تلك الفترة بالذات، كونه يحمل رسالة تعليمية وتثقيفية، هدفها توعية الجماهير وتنويرها، بالإضافة إلى كونه مسرح سياسي، فهو ينطلق من قضايا سياسية، كقضية الحاكم والمحكوم، وهي قضايا تحاول تنوير وتسييس سواد الشعب، التي ظلت فترة طويلة تعيش حالة غربة عن قضاياها المصيرية.

ج- المسرح الملحمي بين التبعية والإبداع

يعد المسرح الملحمي البريختي، من المصادر الهامة التي استفاد منها مسرحنا العربي، حيث تفاعل مبدعينا مع المسرح الملحمي، الذي وصل إلى الثقافة العربية، منذ نهاية الستينيات، فمنذ ستينيات القرن الماضي بدأ " تأثيران قويان متنافسان من المسرح العالمي ينعكسان على العروض، ثم على النصوص، وفي بعض عواصم المسرح العربي، وهما تأثير مسرح العبث (من خلال أعمال صموئيل بيكيت ويوجين أونيسكو خاصة)، وتأثير مسرح التغريب الملحمي (من خلال نظرية وتطبيق برتولد برشت)."[1]، وقد ترك المسرح الملحمي أثرا كبيرا على مسرحيينا، خاصة في فترة السبعينيات، وهو الأمر الذي يؤكده عادل قرشولي*، في حوار له مع الباحث مصطفى عبود، بمناسبة الذكرى المئوية لميلاد برتولد بريخت (1898-1956) يقول: " يمكن أن أقول: إن بريشت ترك بصمته على مجمل المسرحيين، كتاباً ومخرجين ونقادًا، في العالم العربي...فلو أخذنا روجيه عساف من لبنان، والطيب الصديقي من المغرب، ويوسف العاني من العراق، وألفريد فرج من مصر، وسعد الله ونوس من سورية، وعز الدين المدني ومحمد ادريس من تونس، وغيرهم...للاحظنا تأثرهم بالمفهوم البريشتي الجديد عن

[1] - رياض عصمت:رؤى في المسرح العالمي والعربي، ص52.

* ناقد مسرحي، احدى الشخصيات الثقافية ذات الحضور المميز في الساحتين الثقافيتين الألمانية والعربية، يعيش في المانيا، يعد من بين أكبر المتخصصين في مسرح بريخت، حيث قدم اطروحة الدكتوراه حول التلقي العربي لبريخت، ونشر عدة مقالات في مجلة(الحياة المسرحية) بعنوان(بريشت في المرآة العربية)،وترجم بعض نصوصه إلى العربية، بالاضافة الى اطلاعه على ارشيفه، ومقابلة زوجته هيلينا فايغل، ومعظم الذين عملوا معه. ينظر: مصطفى عبود: بريشت والبريشتية في حوار مع د. قرشولي،ص 66،68.

المسرح."[1]، الأمر الذي يؤكد بأن مبدعينا وجدوا في نظرية المسرح الملحمي، الشكل المسرحي الأنسب لطرح قضايا المجتمع، غير أن هذا التأثر أخذ منحيين، وذلك حسب حجم موهبة ووعي المسرحيين العرب، فالأول اتباعي سلبي وذلك حينما تم تقليده تقليداً حرفياً دون معرفة ما يُراد من مسرحه، أما المنحى الآخر فهو إبداعي إيجابي.

1- التبعية والتقليد (منحى سلبي)

يعد بريخت أحد أهم الأسماء التي أحدثت ثورة في نظرية المسرح المعاصر، وهو الأمر الذي جعل بعض المسرحيين يلجأون إلى تقليد هذا المسرح تقليداً حرفياً، دون فهم ووعي منهم لما يُراد من هذا المسرح، فلم يكن الشكل الفني البريختي وحده الذي غزا فكرياً، لكن ما "حدث هو الاقتداء ببرشت حتى مضموناً، في حين أنه وليد حقبة معينة وبقعة معينة من العالم..."[2]. يوجه رياض عصمت أصابع الاتهام للاتباعيين الذين لم يراعوا مسألة خصوصية الثقافة والبيئة العربية، ولم يكتفوا بالشكل الفني فحسب، بل راحوا ينهلون من المضامين التي لا تمت بصلة لثقافتنا. ويقدم مثالا لتبعية المسرحيين العرب لهذا المسرح من ناحية المضمون دون مراعاة خصوصية الثقافة العربية، يتمثل في مسرحية فرحان بلبل " القرى تصعد إلى القمر"، المتأثرة بمسرحية بريخت " دائرة الطباشير القوقازية"، والتي كانت تعد- القرى تصعد إلى القمر- في بداية الأمر مثالا يقتدى به، لكن سرعان ما تبين أن خلفيات المسرحية في الأصل، تبرر قيام دولة إسرائيل في فلسطين، وذلك عبر مقولتها: "الأرض ملك من زرعها وعمل فيها"، والتي تبناها بلبل دون قصد، ورغم أن هناك من يفسر أن بريخت أراد بها الرد على من اتهموه بالنهل والسرقة من إبداعات الغير، إلا أن بلبل كما يؤكد رياض عصمت " أوقع نفسه من دون قصد في فخ التأثر الاتباعي، عبر اقتباس تجربة لا تناسب واقعه، لمجرد انفتاح شهيته أمام مكونات الوصفة البريشتية الجذابة والمغرية، فلم يلحظ السم المدسوس في الدسم."[3]، وقد تعددت أسباب التقليد الاتباعي لمسرح بريخت الملحمي، يمكن تلخيصها فيما يلي:

[1] - مصطفى عبود: بريشت والبريشتية في حوار مع د. عادل قرشولي، العدد46،1999، ص77.
[2] - رياض عصمت: رؤى في المسرح العالمي والعربي، ص48
[3] - المرجع نفسه: ص49.

*** الفهم الخاطئ لنظرية بريخت (منحى سلبي)**

لقد تسببت الترجمة الخاطئة، لأعمال بريخت، سواء الإبداعية أو النظرية، في غموض الأهداف الحقيقية لمسرح بريخت، وذلك بسبب ظهور الترجمات الغير متخصصة بالمسرح، والتي لا تعرف الكثير عن بريخت، وهو ما جعل" غالبية هذه الترجمات بعيدة عن روح الأصل، أو غريبة عن خصوصية اللغة المسرحية، كما في حال ترجمات الدكتور عبدالرحمن بدوي التي لم تر النور على أي من خشبات المسارح العربية. ومن هنا تولد لدى المسرحي والقارئ العربي انطباع عميق بأن مسرح بريشت جاف بارد لا يحمل المشاعر بل يخاطب العقل الألماني."[1] وبالتالي نتج عن ذلك محاكاة حرفية له، وهو الأمر الذي يؤكده قرشولي، حيث يذهب إلى أن هناك من فهم بريخت بشكل خاطئ، معتقداً بأن نظريته شكلية، تقوم على مجرد تقديم تقنيات شكلية (كتحريك وتغيير الديكور، كسر الجدار الرابع، الموسيقى والاغاني...)، إلا أن مثل تلك التقنيات لا تشكل وحدها بيت القصيد في نظريته، والدليل على ذلك تخليه عنها في مسرحياته الأخيرة، وهو ما يدل على أن المسألة أكبر من ذلك، والتي تتحدد في تلك العلاقة الفلسفية التي تجمع بين الصالة والخشبة، النابعة من منهجه في قراءة أو رؤية الواقع[2]، ونحن نعلم أن نظرية بريخت في المسرح نظرية متكاملة.

*** تقليعة (Mode)**

من المعروف أن العديد من الكتاب عادة ما يحاولون مواكبة التطورات الأدبية، فبمجرد ظهور نظرية جديدة، يسارع هؤلاء لمحاكاتها، على الرغم من عدم فهمهم لأهدافها وخلفياتها الفلسفية، أو حتى الاقتناع بها، وكل ذلك رغبة منهم بالظفر بالريادة، وهكذا مع توالي النظريات تصبح النظرية بالنسبة لهم تقليعة، وبالتالي جاءت نظرية المسرح البريختي عند البعض موضة، كما حدث مع المسرح الوجودي، ومسرح العبث، " فظهرت هنا وهناك بعض الكتابات مقلدة ترجماته إلى العربية، ناقلة عنه استخدام الراوي وقطعه للحدث الدرامي أو تدخله فيه، أو خطاب الممثل المباشر للجمهور، أو استخدام الأغاني، أو نزول الممثلين إلى الصالة والاختلاط بالجمهور، وفي ظنها أن هذا هو مبدأ التغريب البريشتي" [3]، ذلك أن هذه التجارب حاولات أن تقلد بريخت تقليداً حرفياً، دون فهم ما يُراد من مسرحه بالضبط. فكان هدفها الوحيد أن تواكب

[1] - نبيل الحفار: بريشت والكتابة المسرحية العربية، ص82.
[2] - ينظر: مصطفى عبود: بريشت والبريشتية في حوار مع د. عادل قرشولي، ص68،69.
[3] - نبيل الحفار: بريشت والكتابة المسرحية العربية، ص83.

التيارات المسرحية المعاصرة. لكن ذلك لم يدم فسرعان ما ظهرت أسماء واعية عرفت كيف تزواج بين هذه التيارات وبيئتها الثقافية العربية.

2- المثاقفة الإبداعية وأصالة التجريب(منحى ايجابي)

أدرك أصحاب هذا الإتجاه جيداً مقاصد مسرح بريخت، لذلك عرفوا كيف يطوعونه لخدمة المسرح العربي، بما يلائم خصوصية الثقافة العربية، وظروف البيئة المحيطة. لقد وجدت أقلام تأثرت بمسرح بريخت، بطريقة واعية، ووجد من استوعب نظريته، واستطاع أن يطورها ضمن خصوصية ثقافتنا العربية، وعن هؤلاء يقول قرشولي: " فأنا أقبل بأن يتأثر سعد الله ونوس وألفريد فرج، ويوسف العاني، وعز الدين المدني ببريشت دون أن يحاكوه محاكاة حرفية... وهذا ما فعله هؤلاء جميعاً. هم لم ينقلوا برشت حرفيا إلى المسرح، بل قدموا إنجازاتهم الخاصة متأثرين ببريشت. وهذا في اعتقادي أمر مشروع جداً."[1] لقد استطاع هؤلاء أن يقدموا مسرحاً ملحمياً عربياً، نابعاً من خصوصية البيئة، ويظهر ذلك في أعمالهم المسرحية، التي اتسمت بالطابع المحلي، وكان ونوس نموذجاً للمسرحيين العرب الذين استفادوا من أفكار بريخت في إبداعهم المسرحي.

[1] - مصطفى عبود: بريشت والبريشتية في حوار مع د. عادل قرشولي، ص77،78.

الفصل الثانـي:

التجربـة التنظيريـة عند ونوس من خلال كتابه " بيانات لمسرح عربـي جديد"

أولا: توظيف التراث في المسرح العربي.

ثانيا: محاولات التنظير لمسرح عربي جديد وأثر الشكل الغربي فيها.

ثالثا: سعد الله ونوس ودعوة التنظير لمسرح عربي جديد.

أولا: توظيف التراث في المسرح العربي

تعد العلاقة بين المسرح والتراث علاقة غير حديثة، فقد نشأ المسرح الإغريقي في أحضان التراث والاحتفالات الدينية، التي كانت تُقام آنذاك لآلهة الخصب والنماء (عيد الإله ديونيسيوس)، وقد أشار "هيرودوت المؤرخ الإغريقي إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من بحث إيزيس عن أوزوريس."[1]، وهو الأمر الذي يُظهر أن فكرة المسرح نشأت احتفالية، فهو" تعبير عن نشاط بشري زائد، وهو لون من ألوان تفريغ الشحنات الانفعالية والفكرية والحركية"[2]، ومع وعي العرب للظاهرة المسرحية، بدأت تظهر في الساحة الأدبية العربية عامة، والمسرحية خاصة ظاهرة الدعوة إلى استلهام التراث العربي وتوظيفه في المسرح، خاصة في ستينيات القرن العشرين، فما هو السبب وراء ذلك؟ ولماذا ظهرت هذه الدعوات في هذا التاريخ بالتحديد ولم تظهر قبله؟

أ- دوافع وأسباب العودة إلى التراث

هناك عوامل عديدة أسهمت في عودة المسرحيين العرب إلى توظيف التراث، يمكن تلخيصها فيما يلي:

1- نبذ المسرح الغربي وأشكاله والبحث عن مسرح نابع من الواقع العربي

من الأسباب التي دعت المسرحيين إلى هذه الدعوات، هو تيقنهم بضرورة القطيعة مع الشكل الغربي، لأنه نابع من بيئة وواقع اجتماعي مختلف، وبالتالي لا يمكنه التعبير إلا عن واقع البيئة التي نتج منها. وبالتالي محاولة البحث عن مسرح عربي أصيل، نابع من واقعنا الإجتماعي والحضاري، والتخلص من التبعية للغرب، وهو ما أكده عبد الكريم برشيد، في قوله: " كان لابد أن يسترد الإنسان العربي حريته، وأن يخلص نفسه من قيود أحكمها الإنبهار والإعجاب. إن المرحلة التاريخية الراهنة تفرض تعاملا خاصا مع التراث الإنساني العام، تعاملا واعيا ورزينا وراشدا، يضع في حسابه مشروعية، تبادل التأثير والتأثر، ولكنه يستبعد كل تقليد أخرس."[3] وبرشيد هنا، لا يرفض القطيعة المطلقة مع الشكل الغربي، وإنما يدعو إلى التعامل مع التراث الغربي بحذر، وضرورة وجود التبادل الثقافي، أي التأثير والتأثر، بمعنى وجوب البحث عن مسرح متميز، يعبر عن البيئة المحلية وظروفها. مسرح نابع من هموم الشعب. أي

[1] - عمر الدسوقي: المسرحية (نشأتها وتاريخها وأصولها)، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، دت، ص11.
[2] - أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الاسكندرية للكتاب، ط2،1993، ص20.
[3] - عبد الكريم برشيد: المسرح العربي يبحث عن المسرح العربي، مجلة الآداب، ص62.

من الشعب وإليه.

ويرى سعد الله ونوس بدوره أن مشكلة المسرحيين العرب بعد مرحلة الرواد، هي استيراد القوالب والأشكال المسرحية الغربية الجاهزة دون مراعاة لخصوصية البيئة العربية، يقول: " إن مشكلتنا بعد مرحلة الرواد الأوائل، هو أننا ربطنا أنفسنا بهذا المفهوم " الأكاديمي"، وقيدنا حركتنا بقوالبه الجامدة. لقد استوردنا مسرحاً جاهزاً وميتاً وغرسناه في بلادنا، وكانت لدينا سذاجة الاعتقاد بأن الشكل ليس إلا وعاءً محايداً ومرناً يمكننا أن نضع فيه المحتوى الذي يتلاءم مع حاجاتنا و قضايانا."[1]

ويشير ونوس إلى ضرورة البحث عن شكل جديد، أثناء رحلة البحث عن مسرح عربي، لأن تغير المضمون يستلزم كذلك تغير الشكل، يقول: " ضيعنا، ومازلنا نضيع الكثير من الجهد والوقت دون الوصول إلى "مسرحنا". إن الشكل في المسرح، وخاصة في المسرح، يفترض المضمون دائماً، أو بتعبير أدق، الموقف الفكري من الإنسان في سياق حركة التاريخ، بحيث أن كل تغيير في هذا الموقف – المضمون لا بد أن يستتبع تغيراً في الشكل...إذن، لقد بدأنا نبحث عن المسرح العربي "[2]

2- الحفاظ على الهوية الثقافية العربية:

تعد الهوية القومية للمسرح العربي، في مقدمة الأسباب التي جعلت المسرحيين يبحثون عن مسرح عربي، ذلك لأن الهوية هي" المرتكز الأساسي لكل الفعاليات الفكرية والثقافية والاجتماعية والفنية"[3]، إنها أساس لكل نشاط ثقافي وفني. ومن هنا، ظهرت أصوات تنادي بالعودة إلى تراثنا الماضي، بغية حماية الهوية، باعتبار أن التراث يمثل كيان ومقومات الشخصية العربية، وهو ما جعل المسرحيين يربطون قضية التراث بالهوية، ووجوب البحث عن عناصر الهوية القومية في المسرح. يرى علي الراعي أنه من الضروري إيجاد هوية عربية لمسرحنا، وذلك بأن" نكف عن النظر إليه على أنه أدب مسرحي في المحل الأول، بل نعتبره امتدادا في الحاضر لروافد فنية أو حكائية وتمثيلية بدأت من قرون، وقوبلت بما لا تستحق من احتقار. روافد اعتمدت الفرجة أساسا، وتوجهت إلى الشعب أولا وآخراً...ثم سعت إلى جانب امتاعه والترفيه عنه، إلى تهذيبه ونصحه أيضا، إلى إشاعة الأمل في نفوس ابنائه. فهل نحن

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص94
[2] - المصدر نفسه : ص94، 95
[3] - عبد الفتاح قلعة جي: المسرح والتراث في الوطن العربي(أفكار وتجارب)، مجلة الحياة المسرحية، ع48،2000، ص11

فاعلون؟!"[1] والراعي يقصد بالروافد الفنية والحكائية تلك الأشكال والمظاهر التراثية.

لقد سعى بعض رجال المسرح من المبدعين والنقاد المهتمين بالهوية القومية، من خلال محاولاتهم ودعواتهم التأصيلية، إلى تأكيد هوية المسرح العربي وأصالته، وبالتالي الرد على المشككين فيها، وذلك عن طريق مواجهة الغزو الثقافي الأجنبي، وتأسيس مسرح عربي نابع من تراثنا، فقد ربط البعض العودة إلى التراث بحماية الهوية الثقافية الذاتية. ونبه الكثير إلى خطر الغزو الثقافي، وما ينتج عنه. وبالتالي ضرورة الرجوع إلى الذات، ونبذ التبعية للآخر، وذلك من خلال العودة إلى التراث بمختلف أشكاله، والتنقيب فيه عن شكل أصيل، يعبر عن الخصوصية الثقافية العربية، إذ " لابد أن نؤمن أولا بأهمية ممتلكاتنا الثقافية والتاريخية والتي تشكل المحتوى الطبيعي لتراثنا، وأن ننقل هذا الإيمان عبر وسائل الفكر والاتصال والفن إلى شعوبنا والأخرين، إن هذا لن يفيدنا في التخلص من عقدة الدونية فحسب وإنما يفيدنا في اكتشاف الذات، أن لدينا دائما ما نقاوي به الغرب..."[2] ، وهو ما عبّر عنه الراعي في قوله: " إنه لا خلاص لهذا المسرح ولا بقاء إلا بالاصرار على أن يكون نابعا من تراثنا بالقول والفعل. إن هذا لن يمنحه حق البقاء وحسب، بل سيجعل صوته مسموعا...ذلك أن العالم سوف يقدر في مسرحنا هذا أصالته وجدته معا، فيمنحه أذنا صاغية، وعينا واعية."[3]. بمعنى أن الراعي يدعو إلى ضرورة البحث عن مسرح عربي متميز، نابع من تراثنا، يكون بديلاً عن الشكل الغربي.

ويذهب العديد من النقاد إلى أن قضية تأصيل المسرح العربي، تهدف بالأساس إلى البحث عن هوية للمسرح، وخلق مسرح عربي أصيل، باعتبار أن الأصالة تعني الديمومة والاستمرار، ومن بين هؤلاء عبد الله ابو هيف، الذي يرى أن قضية تأصيل المسرح العربي في التفكير الأدبي العربي الراهن، تعني في الأساس" البحث في هوية المسرح العربي توكيداً لأصالة الثقافة العربية...لأن هوية المسرح في أصالته بالتأكيد"[4]، إن الهوية التي يبحث عليها مسرحنا العربي هي الهوية التي انتزعها منا الغرب" باسم التقدم والعلمانية والحداثة والديمقراطية والتطبيع والسلام وأسماء أخرى لا يؤمن بها في تعامله معنا إلا بالمفهوم الذي يحقق له مصالحه ومصالح الصهيونية، حتى غدت بالنسبة لشعوبنا أطروحات ظاهرها الرحمة وباطنها

[1] - علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، 496
[2] - عبد الفتاح قلعة جي: المسرح والتراث في الوطن العربي، مجلة الحياة المسرحية، ص11
[3] - علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، 494.
4 - عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002، ص42

العذاب، إن الغرب بهذه الأسماء التي أفرغها من مضمونها الإنساني والعادل يحقق اختراقاته لدفاعاتنا الحضارية والثقافية وصولا إلى محو هويتنا القومية..."[1]

يرفض ونوس الآراء المتعصبة لفكرة التعارض بين هويتنا الثقافية والمسرح الغربي، بدعوى أن ذلك يؤكد التبعية، لذلك يقترح أن يتم البحث عن المشكلة من زوايا أخرى، يقول: " لن أقول إن هناك تعارضاً جذرياً بين المسرح بمفهومه الأوربي وبين هوية الثقافة العربية. فمن الناحية المبدئية، لست من أنصار هؤلاء الذين يريدون التخلص من وضع "تبعي" وإثبات هوية أصيلة عبر التعارض المتعصب والمفتعل. إننا بذلك لا نفعل إلا تأكيد تبعيتنا بصورة سلبية. ولكن لنحاول مواجهة السؤال بعيداً عن العمومية."[2]

بمعنى أن هناك من يرى أن مشكلة المسرح العربي لا تكمن في التعارض بين هويتنا الثقافية، وبين المسرح الغربي المستورد، بل تكمن في ضرورة الالتفات إلى الجمهور وقضاياه، ويكون ذلك من خلال مسرح تجريبي، يتجاوز التبعية ويضمن الخصوصية، ومن بين هؤلاء سعد الله ونوس، ويظهر ذلك في قوله: " المسألة الجوهرية، ليست " التعارض" بين هويتنا الثقافية والمسرح " بمفهومه الأوربي"، وإنما من هو المتفرج؟ ما هي حاجاته وقضاياه؟ كيف يمكن أن نتفاعل معه في احتفال أو "فرجة" بحيث يتبدل، ونتبدل معه في سياق حركة المجتمع نحو التقدم، ووعي شرطه التاريخي. بهذا الشكل نغير طرح القضية، وننقلها من المجال الزائف والذي اختاره لنا الغرب إلى المجال الحقيقي، والذي يجيب على حاجتنا في ميداني الثقافة والأصالة. إن مسرحاً تجريبياً هو وحده الذي يستطيع أن يقدم لنا تعريفنا الخاص للمسرح. "[3]

يجب التنبيه إلى أن قضية تأكيد هوية المسرح وأصالته، لا تعني مجرد استلهام التراث بشكل سطحي وجمالي فقط، بل تستوجب تطويع هذا التراث بروح تعبر عن العصر، وبروافد تراثية مثل القص والحكاية، واستلهام شخصيات التراث، واستحضار موضوعات، وأفكار وقضايا محلية نابعة من مشاكل الشعب وهمومه. بمعنى أن البحث عن الهوية (الذات) يستلزم البحث عن أشكال تحقق مسرحاً عربياً له خصوصيته وتميزه.

[1] - عبد الفتاح قلعة جي: المسرح والتراث في الوطن العربي، ص10
[2] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص93.
[3] - المصدر نفسه : ص 95، 96.

3- غنى التراث العربي بالمضامين والأشكال شبه المسرحية

عرف المسرحي العربي مدى غنى تراثنا العربي، إلى جانب أهميته بالنسبة للناس، وهوما جعله ينقب ويبحث في التراث عن الأشكال والمضامين التي تضفي على تجربته المسرحية نوعاً من الأصالة. فبعدما أدرك المسرح العربي الخطأ الذي اقترفه، والذي تمثل في تبعيته للآخر، وذلك حينما لجأ إلى استيراد الأشكال المسرحية الجاهزة التي تتنافى مع خصوصية ثقافتنا العربية وقضاياها، واختلاف خصوصية كل من الثقافتين. ايقن ضرورة البحث عن تجربة نابعة من بيئتنا تحدد هويتنا، أي محاولة البحث عن مسرح أصيل نابع من الثقافة العربية، الأمر الذي جعل المسرحيين يبحثون عن أشكال محلية نابعة من التراث، تحقق مسرح عربي له خصوصيته وتميزه. فقد توجه البعض إلى التراث بهدف البحث عن أشكال الفرجة، ومضامين تراثية، وبالتالي الوصول إلى مسرح عربي خالص، بعيداً عن الأشكال الغربية (الأرسطي، البريختي...). أشكال نابعة من البيئة العربية، وذلك من خلال التنقيب عن هذه الأشكال. والسؤال المطروح هنا: هل استطاع هؤلاء التخلص من الشكل الغربي؟

ب- توظيف المضامين التراثية

استمد الرواد الأوائل معظم مضامينهم من التراث، فالمسرح منذ نشأته " كان يعتمد على حكايات سبقته، أي على تراث قصصي سبقه، وأن الروّاد الأوائل في المسرح العربي كان لديهم هذا الوعي واستلهموا التراث في عروضهم المسرحية الأولى: " أبو الحسن المغفّل " عند النقّاش و"هارون الرشيد وأنس الجليس" عند القباني الذي استلهم معظم أعماله من " ألف ليلة وليلة"."[1]

وجرى توظيف المضامين التراثية مع بداية المسرح العربي الحديث، وذلك في منتصف القرن التاسع عشر، فقد استمد المسرحيين آنذاك مضامينهم من التراث بتنوع مصادره (التراث التاريخي، التراث الديني، التراث الشعبي، التراث الاسطوري، التراث الأدبي، التراث الصوفي...). وهذه بعض الأمثلة عن استلهام بعض المسرحيين الرواد للتراث في مسرحياتهم: فمن التراث الإغريقي الأسطوري كتب توفيق الحكيم مسرحيات (إيزيس)، (الملك أوديب)، و(بجماليون). ومن التراث التاريخي استمد الحكيم مسرحيته (السلطان الحائر)، ومنه استمد أحمد شوقي مسرحيتي (أميرة الأندلس)، و(مصرع كليوباترا) ومحمود دياب مسرحيته (باب الفتوح)، ومن التراث الديني استلهم الحكيم مسرحيته (أهل الكهف)، وصلاح عبد الصبور

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص140

مسرحيته (مأساة الحلاج)، ووضع عبد الرحمن الشرقاوي مسرحيته (ثأر الله). واستلهم المسرحي كثيرا من التراث الشعبي، وذلك لمكانته الخاصة عند الإنسان العربي، فكانت حكايات (ألف ليلة وليلة) مصدراً خصباً للعديد منهم. فمنها كتب الحكيم مسرحيتيه (شهرزاد) و(شمس النهار)، ومنها وضع الفريد فرج مسرحيته (حلاق بغداد). وهذه النماذج ماهي إلا أمثلة عن مدى استلهام المسرح للتراث بمختلف مصادره. والسؤال المطروح هنا، لماذا انتشرت دعوات العودة إلى التراث في الستينيات من القرن الماضي بالتحديد، بينما كان هناك من قام بذلك من قبل، أم أن هذه الدعوات جاءت بدورها متأثرة بالمسارح التجديدية عند الغرب ومن بينها المسرح الملحمي، والتي دعت إلى العودة إلى التاريخ، واستخدام القصة والرواي!

ج- استلهام الأشكال المسرحية التراثية

من المتعارف عليه أن المسرح هو فن مستجلب ووافد على ثقافتنا العربية، ظهر منتصف القرن التاسع عشر، وذلك عن طريق الاحتكاك الثقافي مع الغرب، وهو ما تؤكده معظم الدراسات، إذ تتفق هذه الأخيرة على تاريخ 1849، كبداية لتاريخ المسرح العربي، وذلك حينما نقل إلينا مارون النقاش أول نص مسرحي، مقتبس عن (البخيل) لموليير (Molière). غير أنه وفي الآونة الأخيرة بدأت تظهر بعض الأقلام التي حاولت البحث في قضية نشأة المسرح في الثقافة العربية، وقد انقسمت آراء الدارسين حول هذه القضية إلى إتجاهين، فالاتجاه الأول ينفي وجود المسرح في الثقافة العربية قبل مارون النقاش، وهو ماجعله يؤكد على ضرورة الالتزام بشروط المسرح: النص، الركح، الممثل والجمهور. ومن بين هؤلاء زكي نجيب محمود، طه حسين، وعباس محمود العقاد.[1] وقد سعى هؤلاء إلى اثبات الأسباب التي حالت دون ظهور المسرح في البيئة العربية، كل حسب رأيه، وهي آراء لخصها خليل الموسى فيما يلي:[2]

- حياة الترحال والبداوة التي كان يعيشها العرب، وعدم استقرارهم، جعلت وجود المسرح في مثل هذه البيئة أمر عسير. وهو الأمر الذي يناقض طبيعة المسرح الذي يحتاج إلى تكوين علاقة وطيدة بالجماهير.

- سبب ديني عقائدي، متمثل في التعارض بين طبيعة الدين الإسلامي والمسرح، فإيمان العرب بالإله الواحد، سيجعلهم بالضرورة يرفضون ما تتسم به المسارح الاغريقية، من مظاهر

[1] - ينظر: غسان غنيم: ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد الثالث والرابع،2011، ص163،164.
[2] - خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ، تنظير، تحليل)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 1997، ص6،7،8.

ماجنة، وتعدد الآلهة عندهم، بالاضافة إلى تلك التعاليم الإسلامية التي تحرم التصوير والتشخيص والتمثيل.

– الترجمة الخاطئة لكتاب " فن الشعر" لأرسطو، وهو الكتاب الذي قعد لقوانين المسرح، إذ فسرت ترجمة متى بن يونس، ومن جاء بعده، بأن " التراجيديا" تقابل في مفهومها باللغة العربية" المديح"، ومصطلح " الكوميديا" على أنه " الهجاء"، وهو الأمر الذي ساهم في تأخر معرفة العرب بفن المسرح.

وفي المقابل حاول أصحاب الإتجاه الآخر اثبات وتأكيد وجود النشاط المسرحي في البيئة العربية، قبل ظهوره بالصيغة الغربية، وهو الأمر الذي جعل بعض الأصوات العربية، وحتى الأجنبية، تبحث في جذور تراثنا العربي عن أشكال احتفالية قديمة قد تكون إرهاصات لوجود مسرح عربي أصيل، وذلك عبر تأكيدها لمعرفة " المجتمع العربي أشكالاً وأنواعاً من الفرجة بنص أو من دون نص، يمكننا أن نطلق عليها مصطلح " ما قبل المسرحية والمسرح"[1]، وذلك بمفهومها المعاصر، وتقنياتها الغربية. بمعنى أنه الاتجاه الذي يرى في" كل حركات الرقص والإيماء وأنواع الاحتفالات الاجتماعية والدينية والألعاب الموسيقية والرياضية والمهرجانات التقليدية للقبائل العربية وغيرها من تعابير الحضارة الشفوية، أشكالا بدائية لفنون المسرح في صورته المعاصرة."[2] أي أن هذا الرأي حاول ربط المسرح العربي بتلك الأشكال التي وجِدت في تراثنا العربي (كالحكواتي، وخيال الظل، وسلطان الطلبة، والأعياد الدينية...الخ)، واثبات معرفة العرب للمسرح قبل احتكاكهم بالغرب، وهو الرأي الذي مثله مجموعة من الباحثين والمسرحيين العرب، إلى جانب بعض الأصوات الإستشراقية.

وقد شهدت ستينيات القرن العشرين جهود معتبرة لباحثين ومسرحيين في سبيل استخراج الأشكال المسرحية من التراث العربي، وتأكيد وجود فن مسرحي عند العرب. فجاء كتاب علي عقلة عرسان، الموسوم بـ: " الظواهر المسرحية عند العرب"، كمحاولة منه لاثبات هذا الطرح، وكذلك كتاب (الإسلام والمسرح) لمحمد عزيزة. كما سعى علي الراعي لتأكيد ذلك من خلال كتابه " المسرح في الوطن العربي"، فقد أفرد القسم الأول من كتابه السابق الذكر، لمعالجة واثبات قضية معرفة العرب المسبقة لفن المسرح، إذ أطلق عليه" الأصول"، يقول الراعي : " يمكن القول – بكثير من الوثوق– إن العرب، والشعوب الإسلامية عامة، قد عرفت أشكالا

[1] - خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص5.
[2] - محمد أديب السلاوي: الإحتفالية في المسرح المغربي الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، دط، 1983، ص43،44.

مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر"[1]، وهوما يعني أن العرب –حسب رأي الراعي– كانوا يمارسون المسرح دون ادراكهم لذلك، ويتكئ الراعي لتعزيز رأيه، على ما جاء في كتابات بعض الرحالة والمستشرقين.

دعا سعد الله ونوس كذلك إلى ضرورة البحث عن شكل أصيل للمسرح، قادر على الاتصال بالجمهور، فونوس يركز على البحث عن الأشكال التي تضمن تفاعلاً بين الخشبة والصالة، يقول: " ومن الواضح الآن، أن عملية البحث الجادة عن شكلٍ أصيل ومجدٍ للاتصال بالجمهور بدءاً من الجمهور، كفيلة بأن تزيح عن كاهن المسرح العربي ثقل أسئلة كثيرة تُطرح غالباً بشكلٍ مبتور ومجرد متناولة اللغة، والشكل واستلهام الفولكلور..وسوى ذلك."[2]

إلى جانب الأصوات العربية حاولت بعض الأبحاث الإستشراقية تناول القضية والبحث فيها، نذكر على سبيل المثال ما قامت به المستشرقة السوفيتية تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا (Tamara Alexandrovna putintseva)، فقد كانت من بين الذين حاولوا التأصيل للمسرح العربي، وذلك من خلال كتابها (ألف عام وعام على المسرح العربي)، فقد سعت من خلاله إلى اثبات معرفة العرب لهذا الفن منذ زمن بعيد، لذا جاء عنوان كتابها ليدل على ذلك. فقد حاولت في دراستها معالجة القضية التي شغلت مؤخراً الساحة الثقافية العربية، والمهتمين بالأدب العربي عموماً، والمسرح خصوصاً. وذلك بمنظورها الخاص، وهو ما يؤكد عمق وموضوعية بعض الدراسات الاستشراقية الجادة، وتشير الكساندروفنا إلى أن الكتاب هو مجرد محاولة للتمعن في تاريخ الفن المسرحي في العالم العربي. هذا التاريخ الذي ظل مجهولاً تماماً لفترة طويلة، حتى ساد الاعتقاد أنه مبتكر، ومفاجئ ودخيل، وهذا الأمر الذي يجعلها تستغرب سبب غياب الفعل المسرحي عن الساحة الثقافية العربية، في حين أن هذه الأخيرة في رأيها، قد أمدت الغذاء لعلماء أوروبا في مراحل انجازاتهم الأولى، باستثناء المسرح الذي ظل غامضاً لا يُعرف عنه شيء، على الرغم من وجوده في كل مكان، في ساحات المدن، في المقاهي وسهرات السمر، في الاحتفالات والطقوس القديمة، في قصص المداح المشوقة، وخلف الستارة البسيطة لمحرك الدمى، في فن الرواة الجوالين.[3]

[1] - علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص29.
[2] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص29، 28
[3] - ينظر: تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ت: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت ،ط1، 1981 ، ص5.

تسعى المستشرقة في هذا الطرح إلى ارجاع البدايات الأولى للمسرح العربي إلى تلك الأشكال الفنية، التي وجِدت في تراثنا العربي، ووصلت إلينا في كتب التراث والتاريخ، أو عبر ما نشره بعض الرحالة خلال زيارتهم للبلاد العربية. معتبرة أن انطلاقة المسرح العربي كانت عبر حركات الرقص، وحلقات المداحين في الأسواق، والمواكب الدينية، وألعاب خيال الظل، وسلطان الطلبة، وكلها أشكال لاحتفالات مسرحية في صورتها الحديثة، فهي البديل لما يُعرف اليوم باسم المسرح. وهو الرأي الذي تبناه الكثير من الباحثين والمسرحيين العرب، وحتى بعض المستشرقين غيرها. ومن أبرز الأشكال التراثية التي حاول مسرحنا العربي الحديث تطويرها ما يلي: (السامر، الحلقة، خيال الظل، الحكواتي، المداح، البساط، سلطان الطلبة، السيرة...الخ). إلى جانب الأشكال التي ذُكرت سابقاً، هناك من يضيف بعض الأشكال الأخرى ويعتبرها من بين الظواهر المسرحية القديمة (كالعريفات، عبيدات الرما، سيدي الكتفي، ازلان، الفراجة...الخ). ولابأس أن نشير إلى أبرز الأشكال التي دعا إليها مسرحيينا واعتمدوها.

1- السامر

من أبرز الذين ركزو على هذا الشكل المسرحي ودعا إليه يوسف ادريس، وذلك من خلال دعوته التنظيرية وهو ما سنتطرق إليه لاحقا، إلى جانب اعتماد العديد من رجال المسرح على شخصية السامر في مسرحياتهم، فقد" وظف محمود دياب (السامر) الشعبي في مسرحية (الزوبعة) 1967...كما وظف نجيب سرور شخصية (السامر) في مسرحية (يا بهية وخبّريني) 1969..."[1]

2- الحلقة

هو شكل من أشكال المسرح التراثي، تعتبر المستشرقة الكساندروفنا أنه ظاهرة، تحمل صفة دينية خالصة، وأحياناً أخرى صفة دنيوية، إذ يحتشد الجمهور، حول مكان الحدث (عرس، محاكمة، صلاة شورى، صلاة استسقاء...الخ)[2]، وتبدأ الحلقة بالصلاة على النبي (صلى الله عليه وسلم)، ويتم بعدها دعوة المتفرجين إلى توسيع او تضييق الحلقة، وهو الشيء الذي كان يخلق تآلف واحساس بالمشاركة من قبل المتفرج إزاء العرض.[3]

[1] - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس ، ص48
[2] - ينظر: تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ت: توفيق المؤذن، ص35.
[3] - ينظر: علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص56.

إن جو التآلف والمشاركة الذي تخلقه الحلقة، وتركيزها على الراوي، جعل بعض المسرحيين العرب يتبنوها، فقد " استوحى بعض المسرحيين المغاربة هذا (الشكل) المسرحي التراثي، فقدم الطيب الصديقي مسرحيته (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) في ساحة جامع الفناء، وفي الساحات العامة، وفي الأسواق. وركّز على الممثل (الراوي) الذي يعرف كل شيء، ويحسن كل شيء، فهو يمثل، ويغني، ويرقص، وينشد الأشعار، ويقوم بالألعاب السحرية، ويجمع التبرعات...إلخ."[1]

3- خيال الظل

أفردت المستشرقة السوفيتية الكساندروفنا في كتابها " ألف عام وعام على المسرح العربي"جزءاً كبيراً من بحثها للحديث عن خيال الظل، كونه يقدم عبر ونصائح بطريقة فيها متعة، فهو" أحد أقدم وأحب أنواع الفرجة في الشرق كله... كان حظ هذا المسرح أفضل من غيره بكثير، إذ أن الباحثين لم يبذلوا من الجهد والدراسة في أي نوع من أنواع الفرجة في الشرق بقدر ما بذلوه لمسرح خيال الظل."[2]، وتشير المستشرقة إلى أن خيال الظل استخدم ليفسر الطبيعة الفلسفية والغيبية التي تتحدث عن بداية العالم وعن العلاقة المتبادلة بين ماهية الإله والوجود الإنساني في الكون. انطلاقا من وجهة النظر هذه بالذات، كتب كبار المفكرين العرب عن مسرح خيال الظل أمثال ابن حزم والغزالي وابن فارس ومحي الدين ابن عربي. حتى عند عمر الخيام، الشاعر المرح المحب للحياة. ونجد أن مفهوم خيال الظل والعرائس كان مرتبطا عنده بأبيات شعرية حزينة:[3]

غدونا لذي الأفلاك ألعاب لاعب
أقول مقالاً لست فيه بكاذب
على نطع هذا الكون قد لعبت بنا
وعدنا لصندوق الفنا بالتعاقب

ترى المستشرقة أن خيال الظل، قدم امكانية إيجاد متنفس لكراهية شعوب البلدان العربية للغزاة الأجانب، وتحيلنا المستشرقة إلى أول نصوص مسرح خيال الظل، والتي تعود إلى طبيب العيون محمد بن دانيال (1311-1348)، الذي كان يداوي المرضى في النهار، ويقدم

[1] - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، ص45
[2] - تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ت: توفيق المؤذن، ص81.
[3] - المرجع نفسه، ص81، 82.

عروض خيال الظل في الليل، وهو ما يجعل نصوصه الثلاثة: طيف الخيال، الميتم والضائع اليتيم، وعجيب وغريب، بمثابة نماذج نادرة للأدب المسرحي العربي.[1]، ويذكر ابراهيم حمادة في معجمه الدرامي أن" أقدم إشارة تاريخية عن خيال الظل في مصر يرجع أصلها إلى عهد السلطان صلاح الدين الأيوبي"[2]

أما بالنسبة لاستلهام هذا الشكل المسرحي، فقد" وظف رشاد رشدي هذه (التقنية) المسرحية في مسرحية (خيال الظل)...كما استلهم التراث الشعبي في مسرحية (اتفرج يا سلام) المأخوذة عن النمط الشعبي المعروف (صندوق الدنيا) والذي كان (الراوي) يقوم فيه بدور المعلق مردداً جملته المشهورة: و(واتفرج يا سلام) معتمداً فيها على التراث (شكلاً) و(مضموناً). وحتى اللغة عدل فيها عن لغة المسرح المألوفة، واصطنع لغة شبيهة بلغة المقامات المسجوعة، ولغة الحكايات الشعبية وقصص ألف ليلة وليلة."[3]

4- الحكواتي

الحكواتي هو القصاص الشعبي، ويعد " من أكثر (الظواهر) المسرحية انتشاراً عند العرب وتمشياً مع روح الشعب وخياله ومتطلباته الاجتماعية. وقد عرفه العرب قديماً في أشكال (الراوي) و(القصاص). وقد كان يتصدر المجالس في مقاهي المدن، ومضافات القرى فيقرأ سير الأبطال الأقدمين: عنترة، وأبي زيد الهلالي، وسيف بن ذي يزن، وسيرة بني هلال، وذات الهمة...الخ قراءة ذات أداء مسرحي. ومنه جاءت تسمية (الحكواتي)، لأنه يحاكي ويقلد.."[4]

ترد المستشرقة الكساندروفنا فن المحاكين إلى التمثيل الإيمائي الإغريقي، وقد كان في بدايته عبارة عن محاولات لتقليد أصوات البشر والحيوانات، ولكنه سرعان ما تطور وتحول إلى عرض مسرحي، وقد اختلفت تسميته، ففي الجزائر يطلق عليه (القوال)، وفي مصر وسورية (الحكواتي)، في العراق (السماجة)، وقد أُطلق عليهم في العصر العباسي اسم (السماجة) نسبة إلى اسم الفنان الذي أوجد هذا النوع من الفن الشعبي. وقد ربطت المستشرقة هذا الفن بمسرح "الممثل الواحد"[5] ، وهو المسرح الذي يتطلب ممثلاً واحداً، وقد ظهر هذا النوع من المسرح في ألمانيا بين سنتي 1775 و1780، على يد الممثل جوهان براندیز.[6] أما عن استلهام هذا الشكل

[1] - ينظر: تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ت: توفيق المؤذن، ص90.
[2] - ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص111.
[3] - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، ص49.
[4] - المرجع نفسه، ص47.
[5] - ينظر: تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ت: توفيق المؤذن، ص60، 64.
[6] - ينظر: ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص125.

في المسرح العربي، فالنماذج كثيرة من بينها، ما قام به سعد الله ونوس في مسرحية" مغامرة رأس المملوك جابر" عندما اعتمد على الحكواتي في رواية القصة.

5- المداح

المداح " اسم يطلقه الجزائريون على الشاعر الشعبي المتجول مع ربابته، والذي يقف في الساحات أو في (القناق) ليسرد أشعاره، ويمدح الأثرياء والأعيان."[1] بمعنى أن هذا الشكل لا يستدعي وجود مكان محدد لسرد الأشعار، وهو ما أثار إعجاب بعض المسرحيين الذين سارعوا إلى استلهامه، حيث "استخدم هذه (التقنية) المسرحي التونسي عز الدين المدني، في تركيب درامي على نمط (المقامات)، جمع فيه بين أسلوب (المدّاح)، ومسرح (الحلقة)، والتأليف الجماعي المشترك بين المخرج والمؤلف، حيث أصبح العرض المسرحي مزيجاً من فن التمثيل والرواية."[2]

لكن ما يدعو إلى التساؤل هل يمكن اعتبار هذه الظواهر باختلاف مشاربها فناً مسرحياً؟ ذلك لأن هذه الأشكال تعود إلى بيئات مختلفة، وهو ما يعني أن جميع المحاولات لاثبات وجود فن مسرحي في البيئة العربية " محاولات طيبة، ولكنها لم تفطن إلى أن هذه المظاهر ما هي إلا مظاهر تمثيلية دينية تتطلبها الحياة الدينية، ومراسم شعائرها. أو أنها ظواهر تمثيلية عابرة، جاءت على فترات متقطعة في التاريخ، ولم يُكتب لها الاستمرار، أو العرض على عامة الناس، كما كان الحال في المسرح الإغريقي."[3]. أي أنه ورغم الجهود التي بُذلت لتأكيد معرفة العرب لفن المسرح منذ القدم ، واعتبار الفنون الشعبية المختلفة والتي وجِدت آنذاك كجذور لمسرح عربي أصيل، إلا أنه يجدر الإشارة إلى أن هذه الأشكال أو الظواهر لم تستطع خلق مسرحاً عربياً، أضف إلى ذلك تعدد هذه الأشكال، واختلافها من قطر إلى آخر، أي ارتباط كل شكل ببيئة معينة، تحمل عادات وتقاليد ولهجات متباينة، وهو ما يخلق نوعاً من الفوضى يستحيل في ظلها الكلام عن مسرح عربي موحد.

والسؤال الذي يطرح نفسه كذلك، لماذا التفت المسرحيين إلى هذه الأشكال في ستينيات القرن الماضي فقط، وليس قبل ذلك؟

[1] - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، ص45
[2] - المرجع نفسه، ص45
[3] - سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، دار المرجاح(الكويت)، دط، 2000، ص19

إن سبب التفات المسرحيين إلى هذه الأشكال، هو تأثرهم بنظرية بريخت التي دعت إلى مسرح الفرجة والارتباط بالجمهور، ما جعل المسرحيين يربطون هذه الاشكال وما دعا إليه المسرح الملحمي، بمعنى "مقاربة بعض عناصر نظريته في (التغريب) من بعض أشكال الفرجة في تراثنا المسرحي: كالسامر الشعبي، والحكواتي، ومسرح القهوة...إلخ، من حيث كسر الإيهام المسرحي بين الخشبة والصالة، والارتجال، ومخاطبة الجمهور، وإشراك الجمهور في التمثيل...إلخ." [1]، فقد دعا بريخت– وهو ما تطرقنا إليه سابقاً– في مسرحه الملحمي إلى العودة إلى الماضي، واستخدام االقصة، والاعتماد على الراوي في سردها، وعدم التقيد بالمكان، فقد يُقام المسرح في أي مكان، وكلها أساليب وجدها مسرحيينا في الاشكال التراثية القديمة ما جعلهم يسارعون إلى استلهامها.

[1] - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، ص133.

ثانيا: محاولات التنظير لمسرح عربي جديد وأثر الشكل الغربي فيها

قبل التطرق إلى أهم الدعوات أو المحاولات التنظيرية في المسرح العربي، لابد أن نحاول معرفة ما المقصود بالمسرح التجريبي أو التجريب في المسرح؟

إن التجريب Experimentation " مفهوم تكون في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات العشرين وارتبط بمفهوم الحداثة... وصفة التجريبية في المسرح كما في بقية الفنون لا ترتبط بنوع أو تيار فني محدد أو بفترة زمنية معينة أو بحركة مسرحية ما... يعتبر المسرح التجريبي عكس المسرح التقليدي، وعكس المسرح التجاري. أما المسرحي الألماني برتولت بريشت فقد اعتبر في محاضرته " في المسرح التجريبي" (1939) أن كل مسرح غير أرسطاطالي هو مسرح تجريبي."[1]

تشير ماري إلياس إلى سمات التجريب في المسرح، والذي طال كل العناصر التي تكون العملية المسرحية فأخذ السمات التالي، نلخصها كالتالي:[2]

– إعادة النظر بموقع الممثل في العملية المسرحية وبشكل أدائه.

– إعادة النظر بشكل المكان المسرحي كبناء مشيد، ومحاولة الخروج من العمارة المسرحية التقليدية إلى أماكن جديدة تجذب نوعية مختلفة من الجمهور، والاهتمام بموقع الجمهور من العرض، وبالعلاقة بين الخشبة والصالة.

– محاولة التوصل إلى علاقة تلقي جديدة.

– الاستفادة من التقنيات المتطورة في مجال الصوت والإضاءة.

– إعادة النظر في دور النص، وفي الكتابة المسرحية ومكونات النص، لاسيما اللغة في المسرح.

يحاول ونوس إزالة الالتباسات التي تحيط بكلمة تجريبي، فيقول: " يجب قبل كل شيء، أن أزيل الالتباسات التي تحيط بكلمة تجريبي. وأول هذه الإلتباسات هي تحديد الفرق بين ما تعنيه في أوربا، وما تعنيه بالنسبة لنا. إن "التجريب" في أوربا هو محاولة لانقاذ المسرح الذي يموت، أو هو محاولة للخروج من الباب المسدود الذي يواجه الثقافة البرجوازية. أما بالنسبة لنا فإن التجريب يعني البحث عن مسرح، أو خلق مسرح أصيل وفعال في المناخ الاجتماعي

[1] - ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص118، 119
[2] - المرجع نفسه، ص120، 121

– السياسي الراهن– . إن نسخ التجارب المسرحية الأوربية لا يفيدنا إلا في تعميق تبعيتنا للغرب، كما أن الانكفاء على الذات، و البحث عن الأصالة في أرشيف الفولكلور يبدو لنا ساذجاً، و تبسيطاً سطحياً للمسألة."[1]

بمعنى أن ونوس يرفض نسخ التجارب الغربية، بالإضافة إلى نقده العودة إلى الفولكلو، لأنه لا يستطيع أن يبني ثقافة لها أصالتها، لذلك نجده يطالب بالبحث عن الأشكال التي تستجيب لتذوق الجماهير وقضاياها، وهو بذلك يقصد الأشكال المسرحية الاحتفالية، يقول: " وعلى هذا، نحن في المسرح التجريبي، نبحث عن مسرحنا، وبعيدا عن الحلول السهلة، والجاهزة. فنبدأ من المتفرج. سنحاول دراسة إستجاباته وعاداته في التذوق، والقضايا التي يعاني منها، ثم سنجرب بعد ذلك العثور على الأشكال، أو المواد الفنية التي يمكن أن تحقق لنا التفاعل معه، والتي تستطيع أن تجعل المسرح هذا الاحتفال الاجتماعي، الذي يبدّل المتفرج ويؤكد إحساسه بجماعية المصير والمستقبل."[2]. أي أن ونوس في بحثه عن مسرح عربي له خصوصية وهوية ثقافية، يدعو إلى الانطلاق من مشاكل المتفرجين، ومن عادات الفرجة لديهم. وهو كما يصفه " تجريب سوسيولوجي–فنّي."[3]

ويفرق محمد عزام بدوره، بين التجريب الغربي، والتجريب العربي، فهو يعرف التجريب عموماً، بقوله: " التجريب في المسرح يعني اصطناع الوسائل التعبيرية التي يملكها المسرح من تقنيات إخراج وتمثيل، وتطويع مكتسبات التقدم العلمي في التقنية المسرحية، لتحقيق التواصل مع الجمهور، والارتقاء بوعيه المسرحي. فالمسرح التجريبي يحاول أن يقدم، في مجال (الشكل) أو (التقنية) المسرحية أسلوباً جديداً يتجاوز الشكل التقليدي، لا بقصد تحقيق نجاح تجاري، وإنما بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية."[4] هذا عن مفهوم التجريب المسرحي بصفة عامة، فماذا عن التجريب المسرحي الغربي عامة والعربي خاصة ؟

يشير محمد عزام إلى أن التجريبية الغربية نشأت منذ مطلع القرن العشرين حين وجدت (أشكال) مسرحية نبذت المسرح التقليدي، فقد" بحثت عن (أشكال) و(تقنيات) جديدة للمسرح، نتجت عنها أنواع عديدة للمسرح: كالمسرح الوجودي، والرمزي، ومسرح العبث واللامعقول، والمسرح الملحمي (بريخت) والمسرح الارتجالي (بيراندييللو)، والمسرح التسجيلي (بيسكاتور،

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص96.
[2] - المصدر نفسه : ص 96،97.
[3] - المصدر نفسه : ص97.
[4] - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، ص 115.

وبيتر فايس)، والمسرح الشامل، والمسرح الحي، ومسرح القسوة، ومسرح الشارع، والمسرح الفقير...إلخ. وكلها يمكن أن تنضوي تحت لواء (التجريبية)."[1] وقد أثرت هذه الأشكال المذكورة بشكل متفاوت في المسرح العربي المعاصر، كالمسرح الملحمي، والمسرح الوثائقي(التسجيلي)...الخ.

أما عن التجريبية العربية فقد بدأت منذ مطلع الستينيات، وهو ما يؤكد على تأخر التجريب عند العرب، الذي هو في الواقع تجريب لتيارات غربية، يقول عزام: " إذا كانت التجريبية قد بدأت منذ مطلع القرن العشرين، وما تزال مستمرة حتى اليوم، وفي المستقبل، فإن مسرحيينا لم ينتبهوا لها إلا في مطلع الستينيات، وبعد أكثر من مئة عام من ممارستهم المسرح التقليدي (الأرسطي)."[2]

ما يعني أن التجريب في المسرح العربي، انتشر في السنوات الأخيرة في العالم العربي، حيث " دخل التجريب كمفهوم في السنوات الأخيرة وصار سمة لعروض المخرجين الشباب الذين يحاولون التعامل مع المسرح بشكل يختلف عن السائد. وقد طرح المسرح التجريبي كنقيض للمسرح التجاري وللمسرح بشكله التقليدي، دون أن ينطلق هذا الطرح من فهم حقيقي لمفهوم التجريب."[3]

إذن لقد كان التجريب العربي مقروناً بالتأثر بالتيارات التجريبية التجديدية الغربية، ومن بينها المسرح الملحمي، الذي دعا إلى كسر الجدار الرابع بين الخشبة والصالة، وإلى إشراك الجمهور في الحوار والمناقشة. إن ما دعا إليه المسرح الملحمي – كما سبق وأشرنا– موجود في الأشكال المسرحية التراثية (كالحكواتي، والسامر، والحلقة...إلخ)، وبالتالي توافق التجريب الغربي مع الدعوات التأصيلية.

أقيمت من أجل التجريب العربي المهرجانات المسرحية العربية التي تقام في قرطاج، ودمشق، وبغداد، وبيروت، والخليج...الخ. كما انشئت الفرق المسرحية التجريبية في معظم الأقطار العربية، بل إن " الاهتمام بالتجريب في المسرح وصل لحد تأسيس مهرجان مخصص له هو مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الذي تقدم فيه منذ 1988 عروض تجريبية عربية وعالمية."[4]

[1] - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، ص115.
[2] - المرجع نفسه، ص116.
[3] - ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص121
[4] - المرجع نفسه: ص121

جدير بالذكر إلى أن مسألة التجريب في المسرح العربي أخذت ثلاثة مسارات، وهو ما أشار إليه رياض عصمت :

الأول : يمتاز بالتبعية والتقليد دون مراعاة الخصوصية الثقافية.

الثاني : حاول أن يجمع بين المثاقفة والأصالة.

الأخير: حاول أن يشق تياراً أصيلا من التجريب بمعزل عن المؤثرات والأشكال الغربية.[1]

بمعنى أن هناك كتاب تجريبيين انتقلوا بين الأشكال والتجارب المسرحية العالمية، دون مراعاة خصوصية البيئة العربية، فمن المسرح التقليدي الأرسطي، إلى اللجوء إلى تجربة مسرح العبث واللامعقول، ثم القفز إلى الأشكال التجديدية في المسرح، كالمسرح الملحمي، والتسجيلي... إلخ. حتى غرق هؤلاء في هذه الأشكال والتجارب الغربية، وذلك لمجرد أن يكون لهم السبق في النهل من هذه التيارات التجديدية . فأصبح بذلك المثقف العربي أسيرا للثقافة الغربية وتياراتها، فمثلا " كثر التجريب في مسرح وليد إخلاصي، وكثر انتقاله السريع بين (أشكال) مسرحية عديدة ومختلفة..."[2]

وفي إطار المسار الثاني جاءت تجربة ونوس، فقد كان لسفره إلى فرنسا الدور في التأثر بالاتجاهات العالمية للمسرح، خاصة التجديدية منها، حيث تأثر بالحياة الثقافية هناك خاصة فيما يخص المسرح، ما جعله يكتب مقالات عن الاتجاهات المسرحية الجديدة في أروربا، وقد انعكس هذا التأثر كذلك في مسرحه، ما جعله يسعى إلى انشاء مسرحاً عربياً تجريبياً. فقد " تعلم ونوس من جان لوي بارو أن المسرح (تعليم ومتعة) ومن بيسكاتور أن المسرح (فعل سياسي ودعائي) ومن جوفيه أن المسرح هو (فعل الحب) ومن سيرو أن المسرح هو (الكلمة في حالة الفعل)، لأنه احتفال جماعي حول الكلمة، أو عيد. ومن أنتونين آرتو أن المسرح عنف كالطاعون، يفترس المتفرج ويجعله يصل إلى أعلى ذروة من الاندماج في الاحتفال المسرحي."[3]

إن ما ذهب إليه عزام يؤكد أن ونوس لم يتأثر بالمسرح الملحمي فحسب، وإنما تأثر بعدة تيارات مسرحية تجريبية عالمية. عند عودة ونوس من فرنسا كان قد تسلح بهذه التيارات التجديدية، وتزامن ذلك مع الجرح العربي إثر الهزيمة، ما جعله يستثمر هذه التيارات في التعبير على هذا الجرح، أي أنه استفاد من التجارب الغربية، ليعبر بها عن ظروف وقضايا بيئته، وهو

[1] - ينظر: رياض عصمت: رؤى في المسرح العالمي والعربي، ص39

[2] - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، ص116.

[3] - المرجع نفسه: ص107.

ما يظهر في روائعه المسرحية. بمعنى أن التجريب سمة لا تنقص من العمل المسرحي، بل إنها تساهم في تطوره، وذلك إذا عرف المسرحي كيف يلائمها مع بيته ومجتمعه

أما فيما يخص المسار الثالث، فيدخل في إطاره الدعوات والتجارب التي طالبت بأصالة التجريب، بعيداً عن المؤثرات الغربية، فقد ذهب بعض دعاة التأصيل إلى أن المسرح بصفة عامة، نشأ في الأصل من الطقوس الاحتفالية الشعبية، وهو الأمر الذي ينبغي البحث عنه في الطقوس الاحتفالية الدينية، ومخاطبة الجماهير بأساليب الفرجة، وهو ما دفع البعض إلى التوجه إلى التراث بهدف البحث عن أشكال الفرجة، وبالتالي الوصول إلى مسرح عربي خالص، أشكال نابعة من البيئة العربية، وبعيدة عن الشكل الغربي، لذلك ارتبطت محاولات التأصيل عند البعض، بالبحث واستنبات الأشكال والظواهر التقليدية، كالعروض الإحتفالية الدينية، والمسامرة، والمداح والحكواتي، وخيال الظل، وألعاب العرائس (الجراجوز)، وتمثلت تلك في المحاولات*، فيما قام به يوسف ادريس، وتوفيق الحكيم ، ومحمود دياب، وروجيه عساف، وعلي الراعي، فقد دعا هؤلاء إلى ضرورة القطيعة مع الشكل الغربي والعودة إلى التراث العربي عموماً، والشعبي خصوصاً. فهل ياترى استطاعت هذه الدعوات أن تشق طريقها بعيد عن تأثير التيارات الغربية؟

شهد المسرح العربي في ستينيات القرن العشرين بعض المحاولات التجريبية، التي دعت إلى ضرورة العودة إلى أصالة التجريب. وهي دعوات تبناها بعض رجال المسرح العربي، بغية التأكيد على هوية المسرح العربي وأصالته، والرد على المشككيين فيها. فقد سعى هؤلاء إلى البحث والتنقيب في التراث، عن شكل مسرح عربي أصيل*، نابع من خصوصية البيئة المحلية العربية، يعبّر عن واقعها، ويكون بديل عن الشكل الغربي. منذ ذلك الحين، أخذ أصحاب هذه الدعوات التأصيلية على عاتقهم ضرورة العودة إلى التراث العربي، والتنقيب فيه عن شكل مسرحي أصيل، يكون بديلاً عن الشكل الغربي، خاصة بعد ارتفاع بعض الأصوات التي رفضت التبعية، وطالبت بالقطيعة مع الشكل الغربي، والتخلص من التبعية والغزو الثقافي

* يشير سيد علي اسماعيل إلى أن محاولات التأصيل أو التجديد في المسرح العربي، بدأت تنظيرية، أما جانبها التطبيقي فلم يحظ بما حظى به الجانب التنظيري، من حيث النقد والإبداع، وأن أقدم المحاولات تمثلت فيما أشار إليه توفيق الحكيم، تحت عنوان (مشكلة المسرح). ويعد يوسف إدريس أول من وضع التنظير، من أجل خلق مسرح مصري جديد بعيداً عن قيود المسرح الإغريقي، من خلال مقالاته الثلاث (نحو مسرح مصري) والتي كتبها عام 1964 ونشرها في مجلة (الكاتب)عدد 23، في فبراير عام 1964..ينظر: سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح العاصر، ص21، 22،23.

* يرى فرحان بلبل أن محاولات تأصيل المسرح العربي، قد أخذت أسماء كثيرة، ففي سورية كان" المسرح التجريبي" الذي سعى إلى أسلوب فني يتواصل مع الجمهور، وتنصب غاياته في تحريض الجمهور على التغيير. وفي مصر كان" المسرح الطليعي"، والذي سعى إلى الغايات نفسها، بأنواع من أشكال الأداء غير التقليدي، وفي المغرب كان " المسرح الإحتفالي". ينظر: فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص107.

للمسرح الغربي. ومحاولة البحث عن مسرح عربي، يعبر عن البيئة المحلية وظروفها. بمعنى البحث عن مسرح نابع من روح البيئة العربية.

لقد باتت مسألة محاولة تأصيل المسرح العربي*، أو الأصالة في التجريب المسرحي، تشغل الساحة العربية، خاصة بعد طغيان الأصوات التجريبية المتأثرة بالمسرح الغربي دون وعي بخصوصية الثقافة العربية، فظهرت محاولات تأصيلية عديدة في المشرق والمغرب، منذ ستينيات القرن العشرين، دعت إلى البحث والتنقيب في التراث عن الفنون التعبيرية والاحتفالية التراثية، كمنطلق لهدفهم المتمثل في البحث عن شكل مسرحي أصيل. قادر على التعبير عن الواقع المحلي. ولقد ارتبط التأصيل عند البعض بالأساس بالبحث واستنبات الأشكال والظواهر التقليدية، وقد أنتج هذا البحث بعث عدة أشكال وظواهر كالفرجات الاحتفالية الشعبية والدينية، كالمسامرة، والمداح، والحكواتي، والحلقة، وخيال الظل، وألعاب العرائس(الجراجوز)...الخ، وقد تجاوزت جهود البعض إلى محاولة التنظير، هدف أصحابها إلى بيان غاياتهم. فقد دعا يوسف ادريس إلى مسرح السامر، وتوفيق الحكيم إلى القالب المسرحي، وونوس إلى مسرح التسييس، ودعا برشيد إلى المسرح الاحتفالي، وروجيه عساف الى مسرح الحكواتي. وقد تعددت الجهود التأصيلية النظرية، فنجد كتاب توفيق الحكيم (قالبنا المسرحي)، ويوسف ادريس في مقدمة مسرحية (الفرافير)، وحديثه عن مسرح السامر الريفي والمسرح الشعبي، وعلي الراعي من خلال كتاب (الكوميديا المرتجلة)، وسعد الله ونوس من خلال كتابه التنظيري(بيانات لمسرح جديد). وسوف نركز بالأخص على الجهود والمحاولات التي قام بها ونوس، في سبيل محاولة التنظير لمسرح عربي، باعتباره موضوع دراستنا.

* يشير عبد الله ابو هيف الى اهم الملتقيات والندوات العربية التي تتابع القضية، أي تأصيل المسرح العربي، وابرز الجهود المبذولة في سبيل ذلك وهي: الملتقى العربي الاول للابداع الادبي والفني(اغادير 21-25 تشرين1988)، ندوة" الموروث الشعبي في العالم العربي وعلاقته بالابداع الفني والفكري: النص المسرحي" (28/2-12/3/1990)، الندوة الفكرية لايام قرطاج المسرحية في دورتها الخامسة(تونس3/10-2/11/1991). ينظر:عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002، ص45.

أ – دعوة يوسف ادريس

تمثلت دعوة يوسف ادريس التأصيلية من خلال مقالاته الثلاثة (نحو مسرح مصري)، والتي وضعها سنة 1964. أما الجانب التطبيقي فتمثل في مسرحية (الفرافير)* وهي المسرحية الوحيدة التي تمثل تطبيقاً لدعوته التنظيرية. وقد سعت محاولة ادريس التجديدية إلى الابتعاد قدر المستطاع عن المسرح الأوروبي – وذلك حسب رأيه– لأن له طبيعته الخاصة، وبما أن المسرح جزء لا يتجزأ من طبيعة كل شعب، فالمسرح الأوروبي سيظل أوروبياً بالنسبة لنا. أما عن البديل فيرى ادريس في تلك الاحتفالات والمناسبات الدينية التي ابتكرها الجنس البشري " لحظات مسرحية، وأشكال مسرحية كان لابد بمرور الأزمان أن تتطور ويصبح لكل شكل منها تقاليد وتراث، وقد حدث أن أحدها وهو الصلاة لآلهة الإغريق ظلت تتطور إلى أن أصبحت اليوم ما نسميه بالمسرح، الذي كان إغريقيا ثم أصبح أوروبيا..."[1]

لكن ادريس لم يتطرق إلى سبب عدم تطور الأشكال أو اللحظات المسرحية عندنا، على عكس ما حدث عند الإغريق؟

يعتبر ادريس السامر شكلاً مسرحياً شعبياً مصرياً، لا يعرف أحد متى بدأ، لكن الغريب في الأمر أن ادريس يقول في موضع آخر أن هذه الأشكال بدائية لم تستطع خلق مسرح كما وجِد عند غيرنا، يقول: " في الريف لا يزال السامر مسرحاً شعبياً لا يعرف أحد متى بدأ...نستطيع القول إذن أن محاولة العثور على شكل صريح للمسرح المصري في العصرين المسيحي والإسلامي تعتبر نوعا من الافتراء على الواقع، إذ الواقع لم يكن يشتمل إلا على أشكال بدائية..."[2]

وعن مسرحية الفرافير يقول ادريس: " وهناك شيء آخر أحب أن أنبه إليه فقد كتبت الفرافير ليس فقط على أساس دمج خشبة المسرح بصالة المتفرجين وإحالة المسرح كله إلى وحدة تضم الممثلين والجمهور معا، واعتبره البعض شيئا غير جديد باعتباره أنه استعمل في المسرح الصيني والياباني وعند بريخت وبيراندييللو، ولكن الفرافير مكتوبة على أساس قاعدة أخرى أشرت لها في (نحو مسرح مصري)"[3]. وهو ما يعني أن ادريس لم ينف التأثر بالأشكال الغربية، حتى وهو يبحث عن شكل مسرحي جديد.

* كتب يوسف ادريس مسرحية الفرافير في شتاء عام 1964. ينظر: يوسف ادريس، الفرافير، مكتبة مصر، دط، دت، ص5.
[1] - يوسف ادريس: الفرافير، ص8.
[2] - المرجع نفسه: ص12،14.
[3] - المرجع نفسه، ص47.

ب- دعوة توفيق الحكيم

دعا توفيق الحكيم (1898-1988)، إلى خلق شكل مسرحي محلي، وذلك عبر كتابه" قالبنا المسرحي"،(1967). وفيما يخص الرؤية التأصيلية لدى توفيق الحكيم، نجد بأنه حاول التأصيل للمسرح العربي، عن طريق استحداث شكل مسرحي، نابع من التراث العربي، وذلك – حسب رأيه- بهدف اللحاق بأحداث اتجاهات الفن العالمي عن طريق تراثنا الشعبي، بعيداً عن الأشكال والقوالب العالمية، يقول الحكيم: " توالت الجهود في سبيل الكشف والتوضيح للشخصية والطابع، تحاول الربط ولو بخيط نحيل بين هذا الفن الجديد علينا وبعض المظاهر الفنية القديمة في مجتمعاتنا الشعبية... ولقد خطر لي كما خطر لغيري مثل هذه المحاولات..."[1]. فالحكيم يقر بمشروعية هذه المحاولات، أي محاولة الخروج عن القالب العالمي واستحداث قالب وشكل مسرحي محلي نابع من تراثنا، لأنها دعوة مشروعة باعتبارها المسار الطبيعي لكل فن.

يرى الحكيم في شكل السامر الذي دعا إليه يوسف ادريس من قبل، الشكل الغير أصيل، لأنه ظهر بعد الحملة الفرنسية على مصر، فنجده يدعو إلى العودة إلى الفترة التي سبقتها، أي المراحل التي لم تشهد مؤثرات خارجية، ويظهر ذلك في قوله: " حتى السامر ذاته وما فيه من مشاهد مسرحية إنما عُرف بعد دخول الحملة الفرنسية مصر..." [2] محاولاً في ذلك، التنقيب والبحث في تراثنا عن تلك الفنون البدائية، التي سبقت هذه الفترة، يقول: "ولقد فكرت في ذلك ورأيت أنه للبحث والتنقيب داخل أرضنا وتراثنا يجب أن نكر راجعين إلى ما قبل مرحلة السامر... إنه العهد الذي ما كنا نعرف فيه غير الحكواتية والمداحين والمقلدين... فنون بدائية من غير شك، ولكن الناس وقتئذ كانوا مع ذلك يجدون فيها أخصب المتعة..."[3]

لكن الحكيم يقع في تناقض، فقد تساءل حول إمكانية الخروج عن نطاق القالب العالمي، واستحداث قالب وشكل مسرحي من أرضنا وتراثنا، لكنه سرعان ما يجيب، ويعترف بصعوبة المهمة. أي صعوبة الخروج عن القالب العالمي، يقول: " إن الإجابة عسيرة.. وتحقيق ذلك أعسر...لأن القالب العالمي السائد إنما هو حصيلة جهود متراكمة لكافة الشعوب والأحقاب"[4]

1 - توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، مكتبة مصر، دط، 1988، ص11.
[2] - المرجع نفسه: ص12.
[3] - المرجع نفسه: ص 13.
[4] - المرجع نفسه: ص13.

ويصر في الوقت ذاته، على أن يتصل قالبه المسرحي بأحدث نظريات المسرح المعاصر، يقول: " على أني بعد ذلك أريد أن أنبه بوضوح إلى أنه ليس معنى المناداة بهذا القالب الانصراف عن القالب العالمي المعروف...بل على النقيض، فإني إلى جانب ذلك أنادي أيضا بالاحتفاظ في نفس الوقت بالخط الذي سرنا فيه حتى الآن من معاصرة الفن المسرحي العالمي حتى لا ننفصل عن الركب الحضاري العام في جميع خطواته وتطوراته..."[1]. أي أن الحكيم يدعو إلى أشكال بدائية بعيدة عن المؤثرات الخارجية، وفي الوقت نفسه يصر على ارتباط قالبه بهذه المؤثرات الخارجي!!!

يرى موسى أسود بأن الرؤية التأصيلية لدى الحكيم اقتربت عبر" الاحتفاء بالفن الشعبي نتيجة الأبحاث والدراسات الفلكلورية الوافدة من الغرب"[2]، وما يؤكد ما ذهب إليه أسود، هو ماجاء على لسان الحكيم في قوله: " كما أن العودة إلى المنابع البدائية في الفن للاغتراف منها واستلهامها قد تنبه إليها أيضا أصحاب المدارس الحديثة في الفن العالمي، سواء في الفنون التشكيلية أو الموسيقية أو حتى الشعرية والفكرية"[3]، وهو الأمر الذي يدل على أن الحكيم ظل أسير للقالب الغربي، والنظريات المسرحية الحديثة، حتى وهو يطالب بقالب مسرحي نابع من البيئة العربية؛ يقول الحكيم: "من هنا كان قالبنا هذا، مع أن منبعه بدائي، يتصل بأحدث نظريات المسرح المعاصر...فمن النظريات يقول أن جمهور اليوم قد شب عن الطوق وبلغ النضج والوعي الذي يرفض معه فكرة " التمثيل عليه" أي فكرة الايهام المسرحي"[4]، بمعنى أن الحكيم ظل أسيراً للقالب العالمي، حتى وهو يدعو إلى قالب وشكل مسرحي من باطن تراثنا.

[1] - توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، ص21.
2 - موسى أسود: نقد بعض محاولات التأصيل في المسرح العربي، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، العدد60، ربيع2007، ص60
[3] - توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، ص16.
[4] - المرجع نفسه، ص 18

ج- دعوة سعد الله ونوس

من الدعوات التأصيلية كذلك ما جاء في بيانات سعد الله ونوس، وبالتحديد في كتابه التنظيري " بيانات لمسرح عربي جديد"، وتجدر الإشارة إلى أن البيانات النظرية التي كتبها ونوس جاءت بعد تجربة في الممارسة المسرحية. لكنه رغم ذلك يعتبر أنها مجرد محاولة وليست الشكل النهائي، وهو ما يوضحه في بياناته منذ البداية، يقول: " قبل البدء أحب أن أوضح أن هذه المجموعة من البيانات ليست إلا رؤوس أقلام لموضوعات تحتاج إلى وقفات أطول حتى نستوفيها البحث، ونعمق ما تمس من قضايا وشؤون مسرحية وثقافية. وهي لا تزال رؤوس أقلام لأنها وليدة تجربة قصيرة في الممارسة المسرحية. وكل كتابة نظرية حول المسرح لا تنبع من ممارسة فعلية للعمل المسرحي، ومن الانغماس الواعي في الظاهرة المسرحية، تظل مجرد جهد ذهني قاصر... ولهذا فأنا أضع هذه البيانات كفروض للبحث عن مسرح أصيل يعي دوره في بيئته، ويحاول أن يستوعب هذا الدور، ويضطلع به ..."[1]

يؤكد ونوس على أن تنظيره جاء بعد تجربة قصيرة في الممارسة المسرحية، ما يجعله فروض للبحث عن مسرح أصيل، نابع من البيئة المحلية وخصوصيتها، مشيراً إلى المحاولات التي استعارت من هذه البيانات، ولم تشر إلى ذلك، يقول: " كُتبت هذه البيانات ونُشرت في مجلة " المعرفة" عدد تشرين الأول عام 1970 وتثبيت هذا التاريخ ضروري لتوضيح ما عنيته بالتجربة القصيرة في الممارسة المسرحية. وكذلك للإشارة إلى أن العديد من الدراسات والتنظيرات المسرحية التي ظهرت فيما بعد والتي استعارت الكثير من هذه البيانات، أغفلت سهواً(!) أو أمانة (!) الإلماح إلى ما استعارته منها."[2]

وعن الحركة المسرحية التي يريدها، يقول: " وشيئاً فشيئاً سنجد أننا نباشر حركة مسرحية ذات ركائز متينة، وجذورها ضاربة في أرض الواقع. أرض الجمهور الحقيقي لكل مسرح. وهس لذلك تمتاز بخصائص مدهشة تكفل لها النماء والتطور واستمرارها حواراً حياً بين مسرح وجمهور."[3]

يرى ونوس أن على هذه الحركة المسرحية التي يريدها أن تنبذ الصيغ الجاهزة للمسرح، وأن تتخذ موقفاً نقدياً إزاءها، بحيث لا تبقى كل اتجاهات المسرح العالمي تعامل بنفس طقوس

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص17.
[2] - المصدر نفسه: ص17.
[3] - المصدر نفسه: ص26.

التبجيل والإنحناء الثقافي، يقول: " إن حركة كالتي نتحدث عنها لديها من وعيها بأسسها وواقعها ومفهومها عن الثقافة، ما يجعلها تنجو من الضياع بين الصيغ والمدارس المسرحية، فلا تعتبرها مجرد "موضات" الإختيار بينها يتعلق بالذوق، ولا منقشة للأذواق. فهي تعلم أن المدارس المسرحية هي في الوقت نفسه مدارس فكرية، وأن الأشكال هي تعبيرات عن مواقف سياسية واجتماعية معينة."[1]

ويتابع بضرورة توفر الموقف النقدي إزاء هذه التيارات، بقوله: " ومن يتابع طبيعة العلاقة التي تربط ما بين ظهور التيارات الثقافية في العالم وأوربا بشكل خاص، وإنعكاساتها على بيئتنا وحركتنا الثقافية، يعرف إلى أي حد ضياعنا عميق ومخيب. وإلى أية درجة وصلت حاجتنا إلى توفر الموقف النقدي المتماسك بإزاء هذه التيارات.[2]

من هنا يتساءل ونوس عن قضية مطروحة أمام مسرحنا وهي قضية أي اتجاه نختار؟ ويجيب عن هذه القضية، بأن هذه الحركة التي تنطلق من واقع الجمهور وتريد أن تتصل به وتأثر فيه، مضطرة للبحث وتجريب أشكالاً ملائمة تتوافق مع الجمهور ومستواه الثقافي، ونمط تفكيره، لذلك يرى ونوس أن على هذه الحركة تجريب أنماط التعبير الشعبية، يقول: " وأمام هذه الحركة أفق واسع للاختيار والتجريب. كما أن لديها إرثاً غنياً من الأشكال وأنماط التعبير الشعبية يمكنها الإفادة منها. وهي حتماً ستستفيد منها. وتوضفها بطريقة أجدى وأسلم من تلك التي يتبعها أولئك الذين يريدون أن يبنوا ثقافة على الفولكلور، أو يعوضوا نقصاً ثقافياً وحضارياً بترميم الفولكلور وتطويره، أو يستجيب فقط لدواعٍ سطحية في التجديد، وتجريب الأشكال. فالفولكلور في حركتنا له قيمة أخرى ووظيفة مختلفة. فبقدر ما يلتحم مع مضمون، و يحقق بشكل أفضل وصول هذا المضمون إلى أذهان المتفرجين يمكن الإفادة منه، وتوظيفه. أما إستلهامه لدواعٍ شكلية وسطحية فذلك غير مقبول.[3]

وعن الحركة المسرحية التي يبشر بها يقول: " أما الخاصية الأخيرة التي تمتاز بها حركة مسرحية كالتي نبشر بها فهي كونها عملية تفاعل مستمر بين المسرح وجمهوره. إنها تتعلم من جمهورها كما تعلمه. تأخذ وتعطي في حركة جدلية يغتني محتواها وتتسع حدودها يوميا. ولا شك أننا بذلك نعيد للظاهرة المسرحية زخمها وإلهامها الأول منذ كانت احتفالاً."[4]

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص27.
[2] - المصدر نفسه : ص27.
[3] - المصدر نفسه: ص28.
[4] - المصدر نفسه : ص29.

يرى ونوس في الحركة المسرحية التي يدعو إليها، السبيل الوحيد للخروج بالمسرح العربي من ضياعه، يقول: " إن حركة مسرحية تمتاز بهذه الخصائص هي وحدها القادرة على أن تخرج المسرح العربي من تيهه، وهي وحدها التي تستطيع أن تحل ما هو حقيقي من المشاكل، وتتجاوز ما هو زائف منها. تنبع من جمهورها تنهل منه و تعطيه. تحاوره، تغتني به وتغنيه. وعندئذ يولد مسرح حقيقي. أينما يحل يفجر حدثاً اجتماعياً، وحواراً خصباً، ووعياً جماهرياً بالواقع والمصير."[1]

ما يعني أن تنظير ونوس ينطلق من عنصر الجمهور، الذي يتشكل بالنسبة إليه الحل الوحيد لمشاكل مسرحنا العربي. والحقيقة أن ونوس قد تأثر في تجريبه بآراء بريخت حول مسرحه الملحمي، ويظهر هذا التأثر في حواره مع برنار دورت*، ذلك عندما سأله ونوس، قائلا: " ولهذا فإني أتساءل الآن، فيما إذا لم يكن ضرورياً للاستفادة من درس بريشت، والاخلاص لمراميه، أن نقوم بإعداد محلّي لأعماله منطلقين من أفكاره الأساليب في العمل المسرحي. وأن نستفيد في ذلك من كل الأساليب والوسائل النابعة من البيئة، والمؤدّية بالتالي إلى تحقيق الغاية المطلوبة .. أفكر مثلاً بالاغنية الشعبية المحلية ولحنها بدلاً من ألحان "كورت فيل " أو "إيسلر". أفكر في إعادة كتابة المسرحيات مستفدين من أوضاع محلية. بكلمة واحدة، أفكر أن إعداد بريشت مسألة ضرورية لكي نقدم بريشت."[2]

وفي موضع آخر، يسأل ونوس دورت بقوله: " ماذا تنصح بلاداً بلا تقاليد مسرحية بالمعنى الأوروبي للكلمة كي تنشئ، أو تبتكر مسرحها؟.....جواب: وكما قلت، أنا لا أعرف الكثير عن المسرح العربي، ولكن إذا كان ثمة تقاليد شعبية، يمكن العمل وبخصوبة في هذا المجال. إني أوافقك على أن الطريق ليست إلا بحثاً في الواقع ودراسة لمعطياته.. وبمثل هذا البحث وهذه الدراسة يمكن الإفادة من التقاليد وصيغ التعبير الشعبية وإعادة سبكها لإعدادها بما يتلاءم مع الواقع الراهن... وبهذا المعنى، يمكن أن يفيدكم بريشت كثيراً. لأنه من بين المسرحيين المعاصرين هو الوحيد الذي يقدم تجربة واسعة الأفق. ومن جهة أخرى هو الأهم

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص29.

* برنار دورت واحد من الأسماء التي ارتبطت باكتشاف بريشت لدى الجمهور الفرنسي. ويُعتبر كتابه "قراءة بريشت" الذي ظهرت طبعته الأولى عام 1960 من أهم الراسات التي وُضعت في الفرنسية عن بريشت. ثم تعمّقت هذه الدراسة في المقالات الأخرى التي ضمّها كتابه الثاني "مسرح شعبي". وقريباً سيصدر للكاتب بحث شامل ومعمّق عن مسرحية "غاليلي" لبريشت. ودورت يدرّس في معهد الدراسات المسرحية بالسوربون، وكان يعمل كناقد مسرحي في مجلة "الآداب الفرنسية" التي كان يرأس تحريرها أراغون.. كما أنه عضو في لجان مسرحية كثيرة ، منها "لجنة مسرح الأمم" و " لجنة مهرجان نانسي".ينظر: سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص235 .

[2] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص253،254 .

بالنسبة لكم من الناحية السياسية....وبالتالي ينبغي أن تمضوا نحو بريشت.[1] لقد عمل ونوس بنصيحة دورت، فقد انطلق من التراث، وأفاد في الوقت ذاته من تجارب المسرح الملحمي البريختي.

د- دعوة المسرح الاحتفالي

اعتمد الطيب الصديقي على المضامين والتقنيات المسرحية التراثية (تنظيراً وابداعاً)، مؤكدا على أننا نحتاج إلى مسرح خارج المسارح التقليدية، أي إلى مسرح يكون في الأسواق والملاعب والشوارع، مقدما مسرحياته منها (ديوان عبد الرحمن المجذوب). وفي المغرب أيضا ظهرت محاولة برشيد للتنظير لمسرح احتفالي، فإذا كان " الواقع هو المصدر الأول للاحتفاليين فإن التراث هو المصدر الثاني"[2]. وكذلك انطلقت التجربة التأصيلية عند روجيه عساف من التراث، فقد " جسدها في مسرحه (الحكواتي) فقدم "من حكايات 36" وهي مجموعة قصص شعبية ووثائق تاريخية..."[3]

لكن ما يدعو إلى التساؤل بخصوص مسألة المحاولات التأصيلية هو: لماذا لم يلتفت دعاة التأصيل إلى الظواهر المسرحية العربية قبل فترة الستينيات؟ ألم تنطلق تجربة رواد المسرح الأوائل من استلهام الفلكلور؟ لماذا جاءت هذه المحاولات بالتحديد في ستينيات القرن الماضي؟

والغريب في الأمر كذلك، أن هذا الشكل الأصيل لم يتخلص من التأثير الغربي، فهؤلاء الدعاة لم يستطيعوا التجريب بمعزل عن المؤثرات الغربية ، فرغم محاولتهم البحث عن قالب مسرحي عربي مميز، نجدهم يعتمدون في ذلك على تقنيات المسرح الغربي، خاصة المعاصرة منها. ما يعني أن هذه الدعوات هي مجرد نوع آخر من مظاهر الإعجاب والإنبهار بالتيارات التجديدية الغربية المعاصرة. وهو ما نلمسه في التساءل الذي طرحه توفيق الحكيم: " هل نستطيع أن نلحق بأحدث إتجاهات الفن العالمي عن طريق فننا وتراثنا الشعبي؟"[4]، وكأن محاولة الخروج عن تقليد المسرح الأجنبي تتم بالعودة إليه، حيث إن " المسرح العربي الذي أراد التخلص من التقليد لجأ إلى التقليد. وكل ما فعله أنه استفاد من مناهج ثارت وتمردت على تقليدية المسرح."[5]. وهو الأمر الذي يؤكد بأن المحاولات التأصيلية (التنظيرية والتطبيقية) أثناء

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص258،259
[2] - عبد الفتاح قلعة جي: المسرح والتراث في الوطن العربي، ص19
[3] - المرجع نفسه، ص19.
[4] - توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، ص12
[5] - فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي، ص110.

دعوتها إلى مسرح أصيل، لم تتخلص من التأثير الغربي، والمتمثل في التيارات التجديدية، فقد استفادت من بعض تقنيات المسرح الحديث. وهو ما سنتطرق إليه، خاصة فيما يخص تأثير المسرح الملحمي، وذلك في التجربة التأصيلية عند سعد الله ونوس. وذلك حينما أراد هؤلاء استلهام التراث لتحقيق ملحمية بواسطة التراث العربي، وسرد القصص التراثية تأثراً بالمسرح الملحمي الذي يقوم بالأساس على السرد والأمثولة، وبهذا يكون هؤلاء قد استلهموا قضية التراث والعودة إليه من أسلوب بريخت، وذلك عن طريق تقديم الماضي بروح نقدية، وبالتالي لم يتخلص دعاة التأصيل من التبعية، وأنطلقت محاولة التأصيل برؤية غربية.

بمعنى أن المسرحيين العرب وهم يعودون إلى التراث استفادوا من تجربة بريخت، حيث "حظي (المسرح الملحمي) باهتمام المسرحيين العرب، في الستينيات من القرن العشرين، لأنه يعالج مشكلات سياسية واجتماعية تعنيهم، ولأنه يؤكد على الوظيفة الاجتماعية للمسرح."[1]

ويذكر محمد عزام أهم التجارب المسرحية في ستينيات القرن العشرين، والتي عادت إلى التراث، واستفادت في الوقت نفسه، من تجربة بريخت الملحمية، وجميعها مستقاة من التاريخ، وهي كالتالي:[2]

رؤوف مسعد : " لومومبا" أو "القناع والخنجر" (1965)، وهي تناقش فشل لومومبا، قائد الكونغو الوطني، في الحصول على تأييد شعبه في معركة الاستقلال. و(النفق) 1966 وهي تصف معركة المصريين من أجل الحرية في فترة الحكم الملكي.

رشاد رشدي : " اتفرج يا سلام" (1965)، و"بلدي يا بلدي" (1968)، اللتين تعرضان نضال المصريين ضد حكامهم الطغاة في العصر المملوكي.

نجيب سرور : " آه يا ليل يا قمر" (1967)، تصور كفاح العمال والفلاحين المصريين ضد الاحتلال البريطاني عام 1950.

ميخائيل رومان : " ليلة مصرع جيفارا" (1969)، التي تروي قصة صراع الشعوب ضد الإستعمار والإمبريالية.

فرحان بلبل : "القرى تصعد إلى القمر" وهي مقتبسة عن (دائرة الطباشير القوقازية) لبريخت، و"ولا ترهب حد السيف"، و"الممثلون يتراشقون الحجارة".

سعد الله ونوس : "الملك هو الملك"، و"سهرة مع أبي خليل القباني"، و"حفلة سمر من أجل

[1] - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، ص133
[2] - ينظر: المرجع نفسه: ص133،134

5 حزيران".

ألفريد فرج : "سليمان الحلبي"، و"الزير سالم" (1976)، التي تقوم على قصة مقتل كليب، واشتعال حرب البسوس بين بكر وتغلب، و"حلاق بغداد" التي تسعى إلى تحقيق العدل مهما كلف الأمر، و"علي جناح التبريزي".

صلاح عبد الصبور: "الأميرة تنتظر"، و"مأساة الحلاج"، و" ليلى والمجنون".

يوسف إدريس : "الفرافير".

محمود دياب : "ليالي الحصاد".

يوسف العاني : "الخرابة"، و"المفتاح".

وليد إخلاصي : "الصراط"، و"سهرة ديمقراطية على الخشبة".

وهذه المسرحيات هي أمثلة عن التجارب المسرحية العربية، التي عادت إلى التراث، واستفادت من التجارب المسرحية الغربية التجديدية، خاصة فيما يخص المسرح الملحمي البريختي وتقنياته، كاستخدام الراوي (الحكواتي)، والتوجه على الجمهور، وفضح اللعبة المسرحية، والارتجال...إلخ.

ثالثا: سعد الله ونوس ودعوة التنظير لمسرح عربي جديد

من المحاولات التأصيلية الجادة ما قام به سعد الله ونوس، وذلك حينما أراد خلق مسرح عربي متميز، لأنه جمع بين الإبداع والتنظير، بل إن تنظيره جاء بعد تجربة وممارسة فعلية للمسرح، فقد كتب بعض المسرحيات حاول فيها استلهام التراث بروح عصرية، ومن ثم جاءت محاولته التنظيرية، والتي تجلت في كتابه الموسوم بـ" بيانات لمسرح عربي جديد". فهذه البداية تعتبر بداية صحيحة، فكما هو متعارف عليه، فإن التراكم الإبداعي يسبق التنظير. وما يؤكد ما ذهبنا إليه، ما جاء على لسان محمد دكروب، وذلك حينما قام بتقديم الكتاب، يقول : " هذه الكتابات تتميز بأنها وليدة تجربة في الممارسة المسرحية، وليست من نوع تلك الكتابات الذهنية التأمّلية التي تخترع " نظريات" للمسرح، وللعمل الفنّي إجمالاً، بعيداً عن التجربة نفسها، وبوهم أن هذا المنحى، التأمّلي، يجعل تلك " النظريات" صالحة لكل زمان ومكان !!"[1]، بمعنى أن هذه المحاولة التأصيلية تختلف عن سابقاتها، لأنها " تحمل حرارة التجربة، وصدقها، وتحمل، على الأخص الوضوح، النظري والعملي، الذي هو، هنا، نتاج الممارسة والدراسة والإختبار، فهو آتٍ من العمق وذاهب باتجاه العمق أيضاً."[2]

في المقابل، يوضح ونوس في بداية الكتاب، بأن هذه البيانات مجرد رؤوس أقلام، نابعة من تجربة قصيرة في الممارسة المسرحية، مؤكداً قصور كل كتابة نظرية تفتقد إلى الممارسة، ويظهر ذلك في قوله: " وكل كتابة نظرية حول المسرح لا تنبع من ممارسة فعلية للعمل المسرحي، ومن الانغماس الواعي في الظاهرة وطبيعتها المركبة كظاهرة إجتماعية وثقافية، كما لا يمكنه أن يكشف لها الطريق لنمو صحي سليم."[3] وهو الأمر الذي يميز تجربة ونوس عن سابقيه، فقد عرف أهمية الممارسة الفعلية، إذ تحتاج كل تجربة مسرحية –كما هو معروف– إلى تراكم إبداعي، يُمكن للمنظر من خلالها طرح أفكاره وأرائه.

وفي الوقت ذاته، نجد بأن ونوس يحذر كل من يبحث عن حركة مسرحية عربية أصيلة، من الوقوع في دوامة تقليد الصيغ الجاهزة للمسرح، وضرورة توفر موقف نقدي إتجاه التيارات العالمية، وذلك بالتركيز على خصوصية وواقع الجماهير، وتقديم مضامين تعكس هموم وقضايا الطبقات الكادحة، ويتجلى ذلك في قوله:" إن حركة كالتي نتحدث عليها لديها من وعيها

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص7.
[2] - المصدر نفسه : ص7.
[3] - المصدر نفسه : ص17.

بأسسها وواقعها ومفهومها عن الثقافة، ما يجعلها تنجو من الصيغ والمدارس المسرحية... فهي تعلم أن المدارس المسرحية هي في الوقت نفسه مدارس فكرية، وأن الأشكال هي تعبيرات عن مواقف سياسية واجتماعية معيّنة. وإن موقفها من هذه المدارس لابد أن يكون نقدياً، وإلا ستخون منطلقاتها التي تنغرس في الواقع قبل كل شيء."[1] بمعنى أن ونوس يدعو إلى حركة مسرحية أصيلة، نابعة من الواقع، أي تنطلق من واقع الجمهور، وتحقق تفاعل مستمر بين المسرح وجمهوره، وأعلى درجة من الإتصال به. فونوس يعتبر أن عملية البحث الجادة عن شكلٍ أصيل، تبدأ من الجمهور ذاته، وكيفية تحقيق تفاعل مستمر بين المسرح وجمهوره. بعيداً عن تلك الأسئلة التي تُطرح غالباً وتنحصر في بعض القضايا بشكل متكرر دون فائدة، كقضية اللغة، وضرورة البحث عن شكل مسرحي في تراثنا...الخ.

يشير ونوس في كتابه التنظيري، إلى مجموعة من النقاط التي يعتبرها – حسب رأيه– " كفروض للبحث عن مسرح أصيل"[2]، وهي كالتالي:

أ– البدء من الجمهور

يركز ونوس في تنظيره للمسرح على الجمهور، إذ بدونه لا يمكن الكلام عن المسرح، كما أن غيابه ينفي الظاهرة المسرحية. معتبراً بأن تجاهل العنصر الجماهيري يعد واحداً من الأسباب الرئيسية، التي خلقت مشاكل وأزمة مسرحية عربية*، فهو يرى أن أزمة ومشاكل المسرح العربي مازالت قائمة فهي" تثار في كل جدل نقدي، أو مؤتمر مسرحي أو طاولة مستديرة. مشاكل الهوية، وفقر النصوص، واللغة، والإمكانيات المادية.. وفي الفترة الأخيرة انضافت إليها – وكم تأخر ذلك ! – قضية الإلتزام، والتعبير عن البيئة، و باستثناء بعض الحلول التي انجزتها الممارسة العملية والتجارب الفردية، فإن هذه المشاكل لا تزال قائمة..."[3]

بمعنى أن ونوس يرى أن سبب أزمة المسرح العربي ومشاكله، يكمن في انفصاله وابتعاده عن الجمهور الذي يمثل أساس الظاهرة الاجتماعية، فهو العنصر الأساسي الذي لا يتم مسرح

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص27.
[2] - المصدر نفسه : ص17.
* يرد ونوس رأي علي عقلة عرسان، الذي نفى وجود أزمة جمهور، وذلك في الندوة التي انعقدت على هامش مهرجان دمشق الثاني للفنون المسرحية عام 1970، مستعينا باحصائيات اليونسكو التي تؤكد أن نسبة جمهور المسرح في بلد متطور ومتقدم ثقافياً كبريطانيا لا يتجاوز 3./. من عدد السكان. الأمر الذي جعل ونوس ينتقد عرسان الذي تبنى هذه الإحصائيات وطبقها على الجمهور العربي. فونوس يرى التفاوت الطبقي بين الجمهرين، فالقائمين على الثقافة في بريطانيا، بحكم تكوين المجتمع الطبقي، لا يعنيهم أن يصل المسرح إلى الجماهير، مؤكدا على أن نسبة الجماهير عندنا ينبغي أن تكون أعلى بحكم تفشي الأمية، وهو ما يجعل – حسب رأي ونوس- المسرح أداة تثقيفية هامة. ينظر: سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص19.
[3] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص18،19.

بدونه، يقول: " لنحاول الدخول إلى المشكلة من الباب الذي نعتبره المدخل الصحيح والطبيعي، وهو الجمهور. فالمسرح يمتاز عن بقية مظاهر النشاط الثقافي بأنه في جوهره" حدث اجتماعي". كان ذلك منذ نشأته ولا يزال... يغدو من الطبيعي إذن أن ننطلق في كل بحث لـ" مشكلة المسرح"، وربما الثقافة بشكل عام، من الجمهور نفسه."[1]

يُرجع ونوس أزمة المسرح كذلك إلى عدم معرفة المسرحي لظروف ومشاكل الجمهور، الذي يتوجه إليه، يقول: " وحين لا نعرف متفرجينا، ولا نعي تركيبهم وظروفهم ومشاكلهم، من الطبيعي جداً أن نعجز عن تبني قضاياهم وأن نفشل في التعبير عن شجونهم أو التفاعل معهم مهما اشتدت فينا الحماسة."[2]

ينتقد ونوس في بياناته ما ذهب إليه علي عقلة عرسان، وذلك في الندوة التي انعقدت على هامش مهرجان دمشق الثاني للفنون المسرحية عام 1970. حيث أن عرسان يعتبر بعدم وجود أزمة جمهور تستدعي الانتباه، ودلّل على قوله بأن احصائيات اليونسكو تؤكد أن نسبة جمهور المسرح في بلد متطور ومتقدم ثقافياً كبريطانيا لا يتجاوز 3% من عدد السكان. لكن ونوس يرد عليه بقوله: " لكن ما فات الأستاذ عرسان هو أن القائمين على الثقافة في بريطانيا، بحكم تكوين المجتمع الطبقي، لا يعنيهم أن يصل المسرح إلى الجماهير العريضة، وفاته أيضاً أن نسبة المتفرجين عندنا ينبغي أن تكون أعلى من بريطانيا، لأن تفشي الأمية الواسع يجعل من المسرح أداة ثقيفية هامة جداً، والحاجة ماسة جداً إليها أكثر من بلدان أخرى تستطيع أن تروي حاجاتها الثقافية بطرق متعددة ومتنوعة."[3]

ما يعني أن ونوس يهدف إلى ايصال مسرحه إلى الجماهير العريضة، بهدف القضاء على الأمية عن طريق المسرح، لكن نتساءل هنا، كيف يمكن أن يكون المسرح أداة تثقيفية قادرة على القضاء على الأمية في ظل انصراف وعدم اهتمام الجماهير العربية به؟

يؤكد ونوس أن من بين الحلول لهذه المشاكل، أن يكون البدء من الجمهور يقول: "المدخل الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح : تبلوره وحل إشكالاته "الجمهور". أحاول هنا أن أقلب صيغ مناهج البحث التقليدية في مشاكل المسرح العربي، وفيما يسمونه أزمته أو تعسر ولادته."[4] بمعنى أن المدخل الأساسي لحل إشكالات المسرح –حسب ونوس– هو الجمهور،

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص19،20.
[2] - المصدر نفسه: ص56.
[3] - المصدر نفسه: ص19.
[4] - المصدر نفسه: ص18.

باعتبار أن المسرح ظاهرة اجتماعية، يقول: " لنحاول الدخول إلى المشكلة من الباب الذي نعتبره المدخل الصحيح والطبيعي، وهو الجمهور. فالمسرح يمتاز عن بقية مظاهر النشاط الثقافي بأنه في جوهره" حدث إجتماعي". كان ذلك منذ نشأته ولا يزال."[1] بمعنى أن ونوس يعتبر أن المسرح ظاهرة اجتماعية، وينبغي أن تكون له وظيفة اجتماعية.

يرى ونوس أن المسرح يعد ظاهرة اجتماعية، تستلزم وجود أهم عنصرين وهما " الممثل والمتفرج"، وينبغي أن يلعب دوراً في حياتنا الثقافية، يقول: " ولو قمنا بدراسة معمقة لتاريخ المسرح، لوجدنا أن الظاهرة المسرحية هي في أصلها وبأبسط أشكالها : متفرج وممثل قد يندغمان معاً في احتفال، أو يظلان الواحد منهما في مواجهة الآخر... وغياب أحد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفي الظاهرة المسرحية."[2] بمعنى أن ونوس يرى أن غياب العناصر الأخرى، كالنص والإخراج والمؤثرات لا ينف غياب الظاهرة المسرحية، في ظل – حسب رأيه– وجود أهم عنصرين وهما المتفرج والممثل.

وينطلق ونوس من مجموعة من الأسئلة، تتعلق بقضية البدء من الجمهور، ستبلور الإجابة عنها –حسبه– كل القضايا الجوهرية للمسرح، وستقدم حلولاً إيجابية، تضمن انطلاقة مسرحية سليمة. يقول: " الإجابة على هذه الأسئلة، إذ نتعمقها جيداً، يمكن– وهي تضع لنا أسس انطلاقة سليمة– أن تكون في الوقت نفسه معياراً نقدياً صلباً لكل التجارب والأعمال المسرحية التي نشهدها من حولنا، اضافة إلى أنها تتضمن بصورة بديهية إجابة على معظم المشاكل التي تعترض طريق الحركة المسرحية."[3] ، والاسئلة الي طرحها ونوس هي كالتالي: من هم الجمهور؟ ماذا نريد أن نقول لجمهورنا؟ أية وسائل ينبغي أن نستخدم حتى نحقق تفاعلاً أكيداً مع المتفرجين؟

أولا:– من هم الجمهور ؟

يعتبر ونوس – كما سبق وأشرنا– أن الجمهور هو العنصر الأساسي الذي لا يتم مسرح بدونه، وأن المنطلق الصحيح لبحث مشكلات المسرح، يكون بالتوجه إلى الجمهور، لذا نجده يطرح عدة أسئلة، ويأتي في مقدمتها السؤال الآتي: من هم الجمهور؟ أي ضرورة تحديد نوع الجمهور الذي يريد تطويره، يقول: " من هم؟ إن تحديد جمهور المسرح الذي نريد تأسيسه أو

[1] - ا سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص19.
[2] - المصدر نفسه : ص 20.
[3] - المصدر نفسه : ص22.

تطويره هو القضية الأولى التي تنبغي مواجهتها، لأن تحديد هوية الجمهور، تركيبه الإجتماعي، ظروفه الثقافية، مشاكله وصور معاناته.. هو الذي سيحدد لنا بالتالي الأرض التي نعمل عليها، والحدود التي نتحرّك فيها."[1] بمعنى أن تحديد نوع الجمهور الذي يتوجه إليه المسرح، وطبيعته وظروفه المختلفة، يساعد المسرحي على معرفة الأشكال والمضامين التي تلاءم وتستجيب لذوق هذ الجمهور.

يجيب ونوس عن السؤال الأول، أي عن سؤال من هم المجمهور الذين يريد أن ينصب بينهم مسرحه، فيقول: " سنبدأ بالسؤال الأول ونعين من هم حقاً المتفرجون الذين نريد أن ننصب بينهم مسرحنا. ونجيب على الفور.. إننا نريد مسرحاً للجماهير، أي الطبقات الكادحة من الشعب. وبمقدار ما تبدو هذه الإجابة سهلة ومستهلكة من كثرة الاستعمال، فإن السياق الذي نضعها فيه لا يوفر لنا لا السهولة، ولا الامتيازات المجانية لشعارات اللفظية. ذلك أن إجاباتنا لا قيمة لها ولا تكتمل ما لم نعبر منها إلى دراسة معمقة لأوضاع هذه الطبقات وظروفها المعيشية ومشاكلها... فالحري بنا إذن البدء من هؤلاء الذين سنعمل معهم ومن أجلهم. هؤلاء الذين سنقف وسطهم وأمامهم لنقول كلماتنا."[2]

لقد اختار ونوس لمسرحه " الطبقة الكادحة"، فأخذ على عاتقه التعبير عن ظروفها ومشاكلها وطموحاتها، مؤكداً في الوقت ذاته على المعنى العميق لهذا المطلب، فهو " ليس لفظة للاستهلاك، ولا شعاراً للتظاهر والنفاق الفكري والسياسي، بل هو عمل وسلوك، من خلالهما يمكن أن نعرف حقا نوعية الجمهور الذي يتوجه إليه العاملون في الحقل المسرحي. وعندما يختار رجل المسرح متفرّجيه، يختار معهم مشاكلهم ومطامحهم."[3] أي إنه " تجربة أصيلة لمسرح شعبي ملتحم بالناس، نابع من ظروفهم."[4] بمعنى ضرورة وجود علاقة تربط نوع الجمهور الذي يختاره رجل المسرح، بالمضامين التي يقدمها له، فالمسرحي ينبغي أن يعبر بمضامين توافق تطلعات الجمهور الذي اختاره، وهو الطبقة الكادحة. ولا يكون ذلك إلا بالمعرفة الجيدة لهذه الطبقة ومعايشتها، وذلك من خلال الدراسة الجادة والمعمقة لأوضاع وظروف هذه الطبقة. وتقديم أعمال تمس وتعبر عن واقع هذه الفئة.

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص21.
[2] - المصدر نفسه: ص25،26.
[3] - المصدر نفسه: ص23.
[4] - المصدر نفسه: ص26.

إن القضية الأولى التي طرحها ونوس، هي ضرورة تحديد هوية جمهور المسرح الذي يريد تطويره، وكل ما يحيط به، أي الجمهور الذي يتوجه إليه بالعمل المسرحي، ويُرجع السبب وراء ذلك إلى تحديد ملامح التعبير المسرحي الملائم، يقول: " تحديد هوية الجمهور، تركيبه الاجتماعي، ظروفه الثقافية، مشاكله وصور معاناته.. هو الذي سيحدد لنا بالتالي الأرض التي نعمل عليها، والحدود التي نتحرك فيها. كما أنه الخطوة الأولى في تحديد ملامح التعبير المسرحي الملائم لهذا الجمهور..."[1]

ويرى ونوس أن تحديد الجمهور ليس مجرد لفظة للاستهلاك، ولا شعاراً للتظاهر والنفاق الفكري والسياسي، فبمجرد اختيار المسرحي لنوعية الجمهور الذي يتوجه إليه، لابد من أن يختار معهم مشاكلهم ومطامحهم، وآمالهم وآلامهم، يقول: " وهنا لابد من الإشارة إلى أننا نقصد بتحديد الجمهور معناه العميق لا الادعائي. إذ لا يكفي أن يصرح المسرحي، راكباً موجة الإتجاه العام، بأن الجمهور الذي يتوجه إليه هو الطبقات الكادحة، ثم لا يفعل بعدئذ إلا أن يقدم في غرف مغلقة وأمام خمسين أو مائة من " النخبة" أو " الطليعة" أعمالاً عبثية عن الأزمة الميتافيزيقية للإنسان في الكون."[2]. أي أن ونوس يرفض تلك الشعارات المغرضة، التي تحاول جذب الانتباه، من خلال قولها أنها تُقدم المسرح لعامة الناس، وبالتحديد للطبقة الكادحة، في حين أن الحقيقة غير ذلك.

ثانياً: ماذا نريد أن نقول لجمهورنا؟

إن السؤال الثاني الذي يطرحه ونوس، يتعلق بوظيفة المسرح المنشودة والغاية من ممارسته، وهي وظيفة ترتبط بالأساس بطبقة الجمهور الذي حدده سابقا. بمعنى أن المسرح الذي يطمح إليه ونوس، هو المسرح الذي يعكس قضايا الطبقة الكادحة، فيعبر عن ظروفها المعيشية ومشاكلها. المسرح الذي يعلم ويحفز الجماهير من أجل تغيير واقعها نحو الأفضل. ويتجلى ذلك في قوله:" ونحن لا نصنع مسرحاً لكي نثبت فقط أننا لاحقون بركب المدنية وأننا نعرف المسرح كسوانا...وإذا كانت تلك غايتنا الوحيدة فإنها لا تستحق كل هذا العناء..إننا نصنع مسرحاً لأننا نريد تغيير وتطوير عقلية، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعاً."[3] ويكون ذلك عبر تقديم أعمال مسرحية نابعة من ظروف الناس، تمسهم وتضمن

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص21.
[2] - المصدر نفسه: ص23.
[3] - المصدر نفسه: ص25،26.

تنمية الوعي لديهم، لإدراك مصيرهم المشترك.

القضية الثانية بعد تحديد الجمهور، وتمييز تركيبه الاجتماعي والثقافي، هي مسألة لا تقل أهمية عن سابقتها، وهي ضرورة تحديد ماذا نريد أن نقول لجمهورنا، أي ضرورة تحديد مضامين الأعمال التي يتوجه بها المسرحي إلى جمهوره، يقول: " بعد أن نعين جمهورنا، ونميز تركيبه الاجتماعي والثقافي، ينبثق أمامنا السؤال التالي الذي تتوقف عليه نتائج بالغة الأهمية، وأعني: ماذا نريد أن نقول لجمهورنا؟"[1]

ثالثا: أية وسائل ينبغي أن نستخدم حتى نحقق تفاعلا أكيداً مع المتفرجين؟

أما السؤال الثالث الذي يطرحه ونوس، فإنه يربط بين القضيتين السابقتين، وهو عن الوسائل التي ينبغي استخدامها حتى يتحقق التفاعل مع الجماهير، يقول:" سؤال يتناول الاتصال بالجمهور وأسلوبه. أية وسائل ينبغي أن نستخدم حتى نحقق تفاعلاً أكيداً مع المتفرجين؟"[2]

القضية الثالثة التي يطرحها ونوس، ويعتبرها الرابط بين القضيتين السابقتين، هي ضرورة البحث عن وسائل تعبيرية تضمن التواصل والتفاعل السليم مع طبيعة الجماهير، ويقصد بذلك البحث عن وسيلة تعبير مسرحي، أو بتعبير آخر، شكل مسرحي أصيل يضمن التفاعل المستمر بين المسرح وجمهوره، ويتوافق مع نوعيه الطبقة التي اختارها ليتوجه إليها بمسرحه، على مختلف مستوياتها (الثقافي والاجتماعي والسياسي والفكري...)، مؤكداً على ضرورة الاستفادة من الإرث الشعبي، وتوظيفه بما يخدم الحركة المسرحية التي ينشدها. في المقابل، ينتقد ونوس تلك المحاولات التأصيلية*، التي تدعو إلى الافادة من الفولكلور لدواعٍ شكلية وسطحية. يقول: " وأمام هذه الحركة أفق واسع للاختيار والتجريب. كما أن لديها إرثاً غنياً من الأشكال وأنماط التعبير الشعبية يمكنها الإفادة منها. وهي حتماً ستستفيد منها. وتوظّفها بطريقة أجدى وأسلم من تلك التي يتّبعها أولئك الذين يريدون أن ...يستجيبوا فقط لدواعٍ سطحية في التجديد، وتجريب الأشكال."[3]. فالاستخدام السطحي للتراث أو التاريخ قد يكون " لإبهار الأجانب سعياً وراء الجوائز أو المهرجانات الدولية من ناحية، وللايحاء بأصالة العمل وتجذره

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص21.
[2] - المصدر نفسه : ص22.
* يرى ونوس في تجربة رشاد رشدي، والتي استفاد فيها من الفلكلور الشعب في مسرحيته" بلدي يا بلدي" ، ما يتنافى مع المضمون الشعبي، فقد قدم فكرة ضد الشعب ولغير صالحه. ينظر: سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص28.
[3] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص28.

في الثقافة المحلية من ناحية أخرى"[1]. وهو ما يتنافى مع غايته الحقيقية التي يطمح إليها ونوس، والمتمثلة في استلهام الفلكلور وتوظيفه بشكل سليم، يؤدي إلى وصول المضمون إلى الجماهير، من خلال أشكال التعبير الشعبي. وضمان التفاعل مع الجمهور.

إن طرح هذه الأسئلة والإجابة عنها يضمن –حسب رأي ونوس– انطلاقة سليمة للمسرح، يقول: " وبهذا يتكون لدينا أساس عملي وواضح لتقويم كل الأعمال التي نراها حولنا. فإما تساءلنا عن الجمهور الذي يخاطبه المسرح، أو عن ارتباط المضمون بهذا الجمهور، أو عن تناغم شكل التعبير مع أفق المتفرج الثقافي من جهة والمضمون من جهة ثانية.. وجدنا أمامنا حصيلة باهرة من النتائج التي تحل العمل، وتكشف مدى أصالته أو زيفه..."[2]

يتساءل ونوس كذلك في بياناته عن دور الجمهور، أي ماهو المطلوب من المتفرج، ويجيب في الوقت نفسه، بأن على المتفرج أن يتغير هو نفسه، وأن يمارس دوره كمتفرج بطريقة جيدة، مستشهداً برأي المخرج الألماني بيسكاتور، يقول: " من خلال ما تقدم، ولاسيما تعريفنا للمسرح على أنه ظاهرة اجتماعية هي في أبسط أشكالها متفرج وممثل، فإن أي تطوير للمسرح يتعلق كما يقول المسرحي الألماني" بيسكاتور"، بالاثنين معاً. كلاهما مسؤول وبدرجات مختلفة عن عمليات التطوير هذه، وعن تحقيق النجاح لها. ومما لاشك فيه أن المتفرج يستطيع أن يقوم بدور إيجابي كبير في توجيه المسرح، وعلينا أن نعلمه كيف يقوم بهذا الدور، وأن نشجعه على الاضطلاع به بشكلٍ فعال، حتى يتحقق لنا فعلاً توجيه المسرح.."[3]

إن ونوس يحاول أن يجعل المتفرج يعي مكانته في العرض المسرحي، باعتبار هذا الأخير يتوجه إليه بالأساس، لهذا نجده يقوم بتوجيهه إلى ما ينيغي أن يفعله:[4]

أولاً: 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 المتفرج منه.

وثانياً: ينبغي أن تنهي سلبية المتفرج ووضعيته الساكنة حيال الخشبة وما يدور عليها. ينبغي أن يدرك جيدا أن كل ما يدور أمامه يعنيه و يهمه، وعليه أن يتخذ موقفاً منه ..

ثالثاً: على المتفرج أن يحس بالمسؤولية وبأن لموقفه من أي عمل ثقافي بشكل عام ومن أية

[1] - نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، مكتبة الأسرة، القاهرة،2000، ص35.
[2] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص23،24
[3] - المصدر نفسه: ص41،42.
[4] - ينظر: المصدر نفسه : ص42.

مسرحية بشكل خاص، نتائج هامة وخطيرة أيضاً عليه وعلى أوضاع بلاده.

يركز ونوس على الدور الذي يجب أن يلعبه الجمهور، أثناء العرض المسرحي، ما جعله يضع مجموعة من التعليمات، تساهم في تطوير المتفرج العربي، نلخصها فيما يلي:[1]

1- مطلوب من المتفرج، أن يعي أهميته كمتفرج، وأن يرفض استغلاله أو خديعته، من قبل الكاذبين والمزيفين للحقائق.

2- مطلوب منه أن ينتفض ويتدخل عندما يحس أن هناك كذباً، أو خداع.

3- مطلوب منه أن لا يستسلم لمحاولة تخديره من طرف الذين يريدون إبعاده عن قضاياه ومشاكله الأساسية وذلك بأن يتدخل ويصرخ في وجه المزيفين .

4- مطلوب منه أن لا ينسى أن ما يحدث أمامه يعنيه، وبالتالي لا يحق له التغاضي عن ما يقدم له من كذب أو خداع أو تفاهة، فهو مسؤول لأنه النصف الأساسي لأي عرض مسرحي، وعليه ينبغي له أن يؤدي دوره بشكل ايجابي، فيقبل أو يرفض.

ويلخص ونوس كل ما ينبغي من الجمهور، في قوله :" نعم ..مطلوب من المتفرج أن يكون واعياً ووقحاً. وبذلك فقط يمكن أن تتساقط كثير من التفاهات والأكاذيب، وأن يصبح المسرح نشاطاً اجتماعياً وثقافياً فعالاً يجمع الخشبة والصالة في علاقة جدلية وثيقة وغنية "[2]

معنى ذلك أن ونوس، يسعى إلى وجود متفرج فطن، لا يقبل أن تُقدم له التفاهات، بل نجده يطالب المتفرج بأن يكون واعياً، ينتقد ويحلل ما يُعرض عليه، والحقيقة أن ما سعى إليه ونوس عبر توجيه المتفرج ومكانته في المسرح، يتطابق إلى حد كبير مع ما جاء في نظرية المسرح الملحمي وهو ما سبق وتطرقنا إليه.

[1] - ينظر: سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص42،43.
[2] - المصدر نفسه : ص43،44.

ب- العمل الجماعي

يرى ونوس أن السبيل إلى خلق حركة مسرحية عربية أصيلة، يكون بالعمل الجماعي، رافضاً المفهوم السائد، والقائل بأن المسرح الجماعي هو" تضافر مجموعة من الجهود الفردية، يتراكم بعضها فوق بعض، أو يتراصف واحدها إلى جانب الآخر حتى نصل بعد ذلك إلى العرض المسرحي."[1]، يوضح ونوس بأن ما يقصده بالعمل الجماعي، ليس ذلك المفهوم السطحي والتقليدي السائد في بلادنا عن المسرح، والذي يرى أن تضافر الجهود الفردية للكاتب، والمخرج، والممثل، والموسيقار...يُنتج عمل مسرحي جماعي.. فمفهوم ونوس عن العمل الجماعي في المسرح، يختلف تماماً عن المفهوم السابق، فهو في رأيه" ظهور مجموعة من الأفراد يتوفر لهم حد من التجانس، ووضوح في الرؤية، والحماسة المخلصة، والقدرة الدؤوبة على البحث والتنقيب...وفي هذه المجموعة سيكون هناك كاتب، ومخرج، وممثل، وعناصر أخرى..إلا أن واحداً منهم لن يعمل بمفرده، ولا في عزلة عن الآخرين."[2] وأن هذا العمل سيظل " حواراً مستمراً وفي اتجاهين متوافقين معاً، حوار داخل المجموعة ذاتها، يوضح الأفكار ويعمقها، يصمم العمل ويبنيه. وحوار آخر بين المجموعة والمتفرجين، أو الجمهور الذي توجهون إليه. والحواران لابد من أن يسيرا معاً. وأن ينعكس واحدهما على الآخر في جدلية هي التي ستحقق ازدهار المسرح وايجابيته."[3] إن ما يقصده ونوس، بعمل الأفراد داخل الجماعة، هو محاولة للاستفادة من الجهود والطاقات الفردية مجموعة، لتحقيق عمل مسرحي متكامل، كأنه " كيمياء متفاعلة، تعطي العناصر فيها أقصى ما لديها... تفضي في النهاية إلى تركيب حار ومدهش. إننا لا نقصد هنا تذويب الأفراد، أو محوهم. بل على العكس من ذلك، نريد أن نفجر لديهم إمكانية عطاء أقصى ما يستطيعون..."[4]

أعطى ونوس أمثلة عن العمل الجماعي المنشود، مستعرضاً أهم التجارب المسرحية الإنسانية، وهي تجارب مسرح حي جماعي، أهمل التاريخ جماعية هذه التجارب، واجتزأ منها اسماً أو اسمين. يقول: " والتغييرات الكثيرة التي كان يجربها شكسبير ومن بعده بريشت على النصوص خلال التدريبات، ونقاشات الممثلين، وبعد العرض واستجابات الجمهور، لدليل كافٍ

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص35،36.
[2] - المصدر نفسه : ص37.
[3] - المصدر نفسه : ص37.
[4] - المصدر نفسه : ص 36،37.

على أن العمل المسرحي كان خلقاً جماعياً، وحيّاً يتجدد ويتطور كل يوم، ومع كل عرض."[1]، فونوس يدعو إلى حركة مسرحية عربية تندمج في جماعة أكبر هي الجمهور، وتجسد القدر المشترك للممثلين والمتفرجين، وكما سبق وأن أشرنا فإن الدعوات التأصيلية، ترى في النموذج الغربي المثال الذي ينبغي أن يحتذى به، وهوما يظهر كذلك في دعوة ونوس. بالإضافة إلى أن بعض الدعوات التي عرضها ونوس في نصه التأصيلي نجدها في تنظير بريخت، وهو ما يدل على الأثر الملحمي في نص ونوس التأصيلي.

ج- تسييس المسرح

تحتل مسألة "التسييس" مكانة هامة في مسرح ونوس، إذ يرى بأن المسرح نشأ سياسياً وما يزال، لكنه أحياناً قد يضطلع عن هذا الدور وينحرف عنه، وهو ما يؤكد وجود أعمال مسرحية تؤدي في النهاية عكس ما تريد قوله متحولة إلى التضليل والخداع، وقد طرح ونوس مفهوماً جديداً للمسرح السياسي عبر مصطلح " التسييس". فما مفهوم هذا المصطلح؟ وما الفرق بينه وبين مصطلح المسرح السياسي؟

يذهب ونوس إلى أنه أراد من خلال المصطلح المضي خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي، ويحدد لنا مفهوم المصطلح الجديد بقوله: " يتحدد مفهوم" التسييس" من زاويتين متكاملتين. الأولى فكرية وتعني، أننا نطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، وأننا نحاول في الوقت نفسه استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشاكل (...) إنه المسرح الذي يحمل مضموناً سياسياً تقدمياً (...) أما الزاوية الثانية في مفهوم التسييس فهي تلك التي تهتم بالجانب الجمالي. إن مسرحاً لابد من البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبتكرة لا يوفرها دائماً التراث الموجود في المسرح العالمي أو العربي."[2]

وفي حوار أجراه نبيل حفار مع سعد الله ونوس، ونشر في مجلة " الطريق" العدد الثاني، 1986، يجيب ونوس عن سبب طرحه لهذا المفهوم الجديد، بقوله: " بعد عام1967 كانت المعركة ملحة بالنسبة للمسرح وعلاقته بالسياسة. وكان واضحاً أن المسرح قد بوغت، مثله مثل الشعوب العربية (...) إذن بعد 1967 طرحت العلاقة بين المسرح والسياسة بشكل حاد (...)

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص37،38.
[2] - المصدر نفسه : ص108،109.

كانت معركتنا الأولى هي، هل ينبغي أن يهتم المسرح بالسياسة أم لا؟"[1]

لكن نتساءل، ألا يتشابه المصطلحان في الغاية والمفهوم، أم أن مصطلح التسييس له نتائج خاصة؟

يشير ونوس في مقدمة مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر" أنه يحاول تجربة أخرى من تجارب " مسرح التسييس" التي بدأها من قبل، مؤكداً الفرق الكبير بين " المسرح السياسي" و" مسرح التسييس"، دون أن يحدد ما هو هذا الفرق، وقد عرف مسرح التسييس بقوله:" حوار بين مساحتين. الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره. والثانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته..."[2]. بمعنى أن ونوس يسعى لإقامة مسرح تشترك فيه الصالة عبر حوار مرتجل.

لكن ونوس يعترف بصعوبة هذا الحوار في ظل وجود التقاليد المبنية على إلغاء هذا الحوار أو إقامته بصورة غير مباشرة، بالاضافة إلى طبيعة المتفرج العربي، وموانعه الداخلية التي تحول بينه وبين مباشرة الحوار، الأمر الذي جعله يقوم بتجربة بعض الوسائل المصطنعة لتقديم مثل على إمكانية هذا الحوار، يقول: " لهذا فإننا نقوم بتجربة بعض الوسائل المصطنعة لتقديم مثل على إمكانية هذا الحوار. كأن نضع في سياق العمل متفرجين يتحدثون لحسابهم، ويناقشون، ويقمون نموذجا لما يستطيعه المتفرج أو لما ينبغي أن يكون عليه... إننا نحاول ببعض الوسائل الاصطناعية كسر طوق الصمت، وتقديم نموذج قد يؤدي تكراره إلى تحقيق غايتنا الاساسية في إقامة حوار مرتجل وحار وحقيقي بين مساحتي المسرح: العرض والمتفرج."[3]. إن ونوس وهو يحاول تجريب مسرح التسييس لم ينقطع عن التأثر بالتيارات الغربية التجديدية، فيما يخص مشاركة الجمهور والارتجال.

يرى ونوس أن مسرح " التسييس" يتوجه إلى الطبقات الاجتماعية الكادحة، ليطرح همومها ومشاكلها، وهذا بهدف الثورة على هذا الواقع. وبهذا المعنى تكون غاية التسييس هي توعية الطبقات الكادحة، بالواقع السياسي، لكن هذا لا ينفي وجود بعض الأعمال التي تصب في هذا الاتجاه، وكما يقول فرحان بلبل فإن المسرح العربي "ولد وفي فمه ملعقة السياسة"[4]

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص105،106.
[2] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص41.
[3] - المصدر نفسه : ص42.
[4] - فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي، ص26.

ويؤكد رياض عصمت كذلك، على أن المسرح السوري لطالما كان سياسياً، في قوله: " نعم، إن المسرح السوري سياسي غالباً، وهو يعالج قضايا جريئة، سواء عن طريق إنتاج نصوص محلية أو مسرحيات عامية مترجمة".[1] ويرى ونوس بدوره أن المسرح لطالما كان سياسياً، غير أنه غالباً ما يحاول أن يبتعد عنها قدر المستطاع، وذلك بهدف إبعاد الناس عن قضاياهم، وهو ما يُلزم تلك الحركة الجماعية المرتقبة، استيعاب للدور السياسي الذي يجب أن تلعبه، والمتمثل في ايقاظ وتوعية الجماهير، يقول ونوس: " نشأ المسرح سياسياً وما يزال. وحتى عندما يبدو غير مكترث بالسياسة، يتحاشى الخوض في مشاكلها، ويبتعد ما استطاع عن شجونها ودواماتها، فإنه يعبر عن موقف سياسي ويؤدي وظيفة سياسية هي باختصار صرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية، وإلهاؤهم عن التفكير بأوضاعهم، وسبل تغيير هذه الاوضاع. ذلك جوهر المسرح وربما الثقافة بعامة في كل زمان ومكان. وكل ما تقدم من صفحات ينطلق من هذه الحقيقة أو يؤكدها."[2]

لكن ونوس يعترف في الوقت ذاته بصعوبة مهمة الحركة الجماعية التي يدعو إليها، في ظل غياب الوعي الجماهيري، وفي ظل الرقابة الشديدة على الأعمال، خاصة النشاطات ذات الطابع الجماعي كالمسرح والسينما، والتي تمر عبر مؤسسات الدولة، وهو ما يفسر وجود وانتشار تلك الاعمال المسرحية المضللة في الآونة الأخيرة، بل وإلى خلق أزمة ثقافية، يقول: " ثم إن الأنظمة، كي ينجح مشروعها فيما سمّيته " التمييع السياسي" لجأت إلى حملة واسعة من التضليل، والتستّر على التناقضات الاجتماعية، وجوهر تحركّها السياسي. وفي هذه الحملة كان ضرورياً أن تشد قبضتها على الثقافة، وأن تُلحقها ببرنامجها الإعلامي القائم على التخدير وتزوير الحقيقة. ولهذا فقد توسعت في استخدام (الرقابة) بشكليها المباشر وغير المباشر. الرقابة المباشرة هي المنع الصريح، وأحياناً ملاحقة الكاتب أو الفنان، والرقابة غير المباشرة هي محاصرة الأعمال الجادة، و تشجيع الأعمال التافهة التي تخدر المتفرج، وتشوه ذوقه ووعيه.."[3] ومن هنا يتكئ ونوس علي رأي بريخت الذي يرى بدوره أن المسرح لا يستطيع أن يقوم بثورة، ولا أن يبدل بنيان مجتمع، لكن ذلك لا ينفي دوره المساعد كوسيلة توعية.

[1] - رياض عصمت: رؤى في المسرح العالمي والعربي، ص 276
[2] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص39.
[3] - المصدر نفسه: ص92.

يشير ونوس إلى أن هناك جهات تسعى لتضليل وتخدير المتفرج، وذلك عبر تقديمها لمسرحيات وعروض ذات نهايات سعيدة تفرغ الجماهير من المشاعر السلبية، وتؤدي بالتالي إلى سكونية الوضع، بدل شحنه، وتنويره بالحقائق، وذلك يُظهر أن ونوس يتهم الأنظمة "ويعتبرها المسؤولة عما يجري في التاريخ –الواقع– وبالتالي المستقبل"[1]، وهو ما يفسر أن ما طرحه " ونوس نظرياً وعملياً يهتم بالبنى الفوقية بالسياسة، ففي نصوصه يهاجم الأنظمة عموماً"[2]، وبالتالي على المسرح محاولة تعرية مساعي هؤلاء " بإحدى طريقتين: " بالنقد العنيف لكل أشكال النظام القائم واخلاقياته وانظمته ومذاهبه الفكرية، ثانيا: بنشر مبادئ الجماعة الجديدة الهاجمة إلى ان تحقق اهدافها."[3] لذلك لم تنج مسرحيات ونوس من الهجوم كونها كانت سياسية، فقد" حاول بعض المتشددين آنذاك مهاجمة ونوس كخصم للنظام الحاكم..."[4]

إن الرقابة التي تفرضها الدولة على الأعمال، توضح صعوبة التوجه الذي دعا إليه ونوس من خلال مسرحه، لأنها تستدعي حتماً من الفنان المجازفة لتوصيل أعماله، وهو ما يفسر تراجع المسرح، خاصة بعد الستينيات من القرن الماضي، وبالتحديد بعد هزيمة حزيران يقول:" بدأ يتمدد في أوصال الوطن العربي، من أقصى مغربه إلى أقصى مشرقه، شعور عام "بالإحباط" وفقدان البوصلة. وكان المثقفون أكثر الشرائح تأثراً بهذا الشعور، ومعاناة وطأته. بعضهم لاذ بالصمت. بعضهم هاجر. والبعض الآخر استسلم لهذه الموجة العاتية، وانصرف يلملم –وبانتهازية فاضحة– بعض المكاسب المعاشية الفردية وفي مثل هذا الوضع كان طبيعياً أن يعاني المسرح، وهو الفن الذي ينمو ويتفتح في فترات الحيوية السياسية، نوعاً من البهوت، والتردد، أو بتعبير آخر: أن تنعكس عليه الميوعة السياسية السائدة .. "[5] بمعنى أن الرقابة تؤدي في بعض الأحيان بالفنان إلى الاستسلام .

إذن لقد كانت نكسة حزيران صفعة أدت بالمثقفين إلى مراجعة أنفسهم، والبحث عن أشكال تتلاءم مع الواقع الجديد لهذه المرحلة وتعبر عنها، وقد كان ونوس من بين هؤلاء، فمن "الكتاب الذين طرحوا بشكل مباشر وبعد هزيمة حزيران 1967 علاقة المسرح بالسياسة الكاتب اللبناني عصام محفوظ والكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس اللذان طرحا شعار التسييس

[1] - عبد الكريم عمرين: الملك هو الملك بين تقرير ونوس واستفهام بلبل، الحياة المسرحية، العدد28-29، 1987، ص196.
[2] - المرجع نفسه، ص196
[3] - عبد العزيز حمودة: المسرح السياسي، ص65.
[4] - رياض عصمت: رؤى في المسرح العالمي والعربي، ص352.
[5] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص91.

في المسرح ومن خلاله، وهي تسمية تفترض التأثير على الجمهور ودفعه باتجاه محدد."[1]، فقد حاول ونوس أن يؤسس لمسرح سياسي، أو كما يسميه " مسرح تسييسي" تحريضي، يجعل من جمهور الطبقات الشعبية تنخرط في اللعبة المسرحية، بهدف توعيتها سياسياً للخروج من واقعها نحو التغيير. بمعنى أن مسرح ونوس التسييسي مسرح يتورط في السياسة بشكل مباشر، بل ويؤدي إلى تحريض المتلقي على ممارسة السياسة أيضاً. وعلى الرغم من أن ونوس يكرر في كل مرة أن الفرق كبير بين مسرح التسييس والمسرح السياسي، لكنه لم يخبرنا ماهو الفرق بالضبط!.

د- توظيف التراث

لقد عاش مسرحنا العربي في فترة من الفترات حالة اغتراب جعلته يبتعد عن بيئته العربية وخصوصيتها الثقافية، فاستورد بذلك مسرحاً غريباً عنه شكلاً ومضموناً، وهو ما تفطن إليه الكثير، ومن بين هؤلاء سعد الله ونوس، الذي يرى أن الثقافة العربية باتت تعيش عزلة وضياع في ظل سيطرة التيارات الأجنبية، التي طغت عليها. لكنه في الوقت ذاته يرفض العزلة النهائية عن الثقافات الإنسانية الأخرى، لذا يرى أنه ينبغي على الحركة المسرحية التي يدعو إليها مراعاة واقع الجماهير المستهدفة من ظروف، وتحديد مستواه الثقافي، ومدى استجابته. مؤكداً على أن مشكلة المسرح بعد تجربة الرواد، هي استيراده للقوالب الغربية الجاهزة، مع عدم مراعاة الخصوصية الثقافية العربية وقضاياها، يقول: "وإلى أي حد كان الرواد الأوائل يدركون ولو فطرياً طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية تنشأ بين الناس، وتمتد في صفوفهم. ولهذا فإنهم- على الرغم من انطلاقهم من الصيغ الجاهزة للمسرح كما هوفي أوربا- لم يربكوا أنفسهم كثيراً بهذه الصيغ، ولم يحفظوا لها قدسية مدرسية. بل أخضعوها، بكثير من الذكاء ونفاذ البصيرة، إلى إحساسهم الخاص بجمهورهم، وظروف هذا الجمهور، وكذلك نوعيته و مشاكله."[2]

حاول ونوس التواصل مع التراث العربي دون الانغلاق على التراث المسرحي العالمي، يقول: " أثناء دراستي في فرنسا، كان لدي هاجس مزدوج: أن أتعلم المسرح الأوروبي، وأن أبلور في الوقت نفسه موقفاً نقدياً منه. كنت أدرك أن هذين الهدفين يتكاملان، وأنهما يشكلان زاداً ضرورياً في رحلة البحث عن خصوصيتنا في المسرح. فهذه الخصوصية تقتضي، لا نسخ المسرح الأوروبي أو رفضه، بل معرفته معرفة نقدية. أي فهم تياراته المتعددة، والتعارضات

[1] - ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص261.
[2]- سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص30.

الفكرية والجمالية بين هذه التيارات."[1]. بمعنى أن ونوس يؤكد على أنه ينبغي على الحركة المسرحية المنشودة، مراعاة واقع الجماهير المستهدفة من ظروف، وتحديد مستواه الثقافي.

يرى ونوس أن القضية الأولى التي ينبغي معالجتها، هي تحديد هوية الجماهير، ويتساءل عن نوعية الجمهور الذي يبحث عنه المسرح الذي يريد تأسيسه، إذ إن تحديد هوية الجمهور، وتركيبه الاجتماعي، وظروفه الثقافية، ومشاكله، تحدد المضامين التي يطرحها المسرحي، فظروف وبيئة الجماهير تشكل المادة التي يشتغل عليها المسرحي، ومن خلالها يحدد الوسائل القادرة على جذب الجماهير، ومن ثم احداث التفاعل، وجعل التواصل أكثر فعالية بين المسرح والمتفرج، وذلك عن طريق طرح الفنان لمواضيع واقعية واجتماعية يكون قد آمن بها، لا بهدف التميز والنفاق.

إن ونوس وفي إطار محاولة التجريب يعترف بتأثره بما تسعى إليه نظرية المسرح الملحمي البريختي، ويظهر ذلك في قوله: " ومن هنا وجدتُ ضرورياً أن نبحث، في واقعنا، عن أشكال توفّر لنا الفعالية التي يتوخّاها بريشت وتحقق الاتصال الذي ينشده. وأقدِّم مثلاً على ذلك من تجربتي الشخصية. لقد استلهمت البنية المسرحية في "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" من طبيعة المتفرّج في بلدنا... "[2]

يحاول ونوس من خلال استلهامه للأشكال المسرحية، تحقيق ما تطمح إليه نظرية المسرح الملحمي، يقول: " كذلك وجدتُ أن القصائد التي كان يفتتح بها بريشت بعض أعماله ثم يقطع الحدث من خلالها، تبدو حين تُترجَم ترجمة حرفية، غريبة وغير مفهومة لدى المتفرج عندنا. في حين أن شكلاً مثل الحكواتي أو مغنّي الربابة يمكن أن يحقق الاتصال الفوري والمباشر. من هنا جاءت محاولة البحث عن أشكال نابعة من البيئة... فما أتوخاه هو ايجاد الكيفيّات المحلية التي توضح النظرية، وتستنبتها في مناخٍ جديد له خصوصيته التاريخية والثقافية. سواء كان ذلك على مستوى الكتابة، أو على مستوى تقديم النصوص في البلاد العربية."[3]

يرفض ونوس الرأي الذي شاع بين الكتاب والنقاد المسرحيين العرب، والقائل بأن إحدى وسائل تأصيل المسرح العربي وإعطائه هويته المميزة هي استلهام التراث الشعبي أو التاريخي

[1]- سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص217.
[2]- المصدر نفسه : ص115.
[3]- المصدر نفسه: ص115،116.

العربي، وذلك في رده عن سؤال نبيل حفار، فيما إذ كانت أعماله التي استلهمت الحكايات الشعبية، منذ" الفيل يا ملك الزمان" مروراً بـ" مغامرة رأس المملوك جابر" وانتهاءاً بـ" الملك هو الملك" تتدرج في هذا السياق، أم أنها تسعى إلى البحث عن وسيلة تحقق التواص مع الجمهور، فنجده يجيب بالنفي، قائلا: " لم تخطر ببالي أبداً مسألة تأصيل المسرح عبر استلهام حكاية من الموروث الشعبي أو التاريخي. فقد كان لديّ منذ البدء الوعي بأن استلهام حكاية من التراث أو التاريخ العربي، لايكفي بحدّ ذاته لتأصيل المسرح."[1]

ويبرر ونوس سبب ذلك إلى أن المسرح منذ نشأته كان يعتمد على حكايات سابقة. فالمسرح الإغريقي اعتمد على تراث الحكاية الموجودة في "الإلياذة" و"الأوديسة"، وعلى تراث الأساطير التي كانت شائعة زمناً طويلاً قبل نشأة المسرح. واعتمد شكسبير، في كل مسرحياته على وقائع تاريخية أو أساطير متوارثة. وكذلك الأمر بالنسبة لتجاربنا المسرحية المعاصرة. أول رائد للمسرح العربي، مارون النقاش، استقى مسرحيته " أبو الحسن المغفل" من إحدى حكايات " ألف ليلة وليلة". وكذلك فعل الكتاب اللاحقون منذ القباني، وحتى توفيق الحكيم، فمعظم مسرحيات الحكيم مستمدّة من الحكايات الشعبية أو التراث أو التاريخ أو الأساطير. من هنا يظهر أنه لو كان استلهام الحكاية من التراث أو التاريخ العربي كافٍ بحدّ ذاته لتأصيل المسرح، فإن المسرح العربي قد تأصل منذ نشأته، لأن الرواد الأوائل نهلوا من التراث والتاريخ. ولأن كاتباً كتوفيق الحكيم، قد استلهم من حكايات تراثنا وتاريخنا وأساطيرنا، وألف عشرات المسرحيات حوله. ولهذا يرى ونوس أنه لو كان استلهام التراث يحقق أصالة للمسرح لكان ينبغي أن يلغى السؤال منذ زمن طويل، لأننا قد حققنا ما يكفي من الأصالة. وهو ما يوضح قصور التنظيرات والمعالجات الفكرية لمسألة المسرح وبحثه عن هويته العربية، فهي تدور في حلقة مفرغة، لأنها تطرح القضية طرحاً خاطئاً. وهي عندما تطرح أسئلة خاطئة فإنها حتماً سوف تنتهي إلى أجوبة خاطئة.[2]

يؤكد ونوس للحفار أن استلهام حكاية التراث أو التاريخ العربي، لا يكفي لإبداع مسرحية عربية الهوية وأصيلة، وأنه لم تخطر بباله إطلاقاً مسألة تأصيل المسرح عبر اختيار حكاية شعبية، لكنه في الوقت نفسه يبرر سبب استخدامه لحكايات التراث في مسرحه، في أنها فرصة لتأمل الجمهور الحكاية عبر أمثولة يعرفها، وأخذ العبرة منها، يقول: " إن استلهام إحدى

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص118.
[2] - ينظر: المصدر نفسه: ص118،119،120.

حكايات التراث، وهذا واضح جداً في "الفيل يا ملك الزمان"، يمكن أن يحقّق لي فرصة لكي يتأمّل الجمهور أمثولة يعرفها، بصورة أكثر عمقاً وصفاء. أي أنه لا يؤخذ بسيرورة الحكاية، لأنه يعرفها مسبقاً، وإنما يكون العرض بالنسبة له فرصة لتأمّل هذه الحكاية، وتدبّر العبرة المستخلصة منها..."[1].

والرأي نفسه بالنسبة للأشكال المسرحية، وذلك حينما سأله الحفار حول ما إذا كان استلهام الظواهر شبه المسرحية أو أشكال التعبير والفرجة التي عرفها العرب في تاريخهم يحقق مسرح عربي أصيل، فكان رده بالنفي لأن أشكال التعبير وجدت في سياق حضاري آخر، ولخدمة أغراض أخرى، يقول: " لنجرب السؤال : هل يكفي أن نستلهم بعض أشكال الفرجة التي عرفها العرب كي نصل إلى تحقيق مسرح عربي واضح الهوية؟ أيضاً أقول : لا. لنفرض أن هناك نصاً عبثياً، أو نصاً لا يقول إلا مجموعة من الهذيانات غير المترابطة، وأن مخرجاً متميزاً تناول هذا النص ، فأدمج في إخراجه بعض أشكال الفرجة ، كخيال الظل والمداح والحكواتي وشكل نوعاً من السينوغرافيا الجديدة والمبتكرة، فهل نعتبر هذا العرض بمثابة تأصيل للمسرح العربي؟ في رأيي، أيضاً لا. مثل هذا العرض يمكن أن يكون معرضاً لبعض أشكال الفرجة الفنية ..."[2]

ومن هنا نتساءل ماذا يقترح ونوس كفروض لايجاد مسرح عربي أصيل؟ يرد ونوس بقوله: " باختصار، قد تكون أشكال الفرجة الشعبية مجرد حلية شكلية، وهي بذاتها ليست ضمانة لأي أصالة. إن ما يؤصل المسرح هو قوله وكيفية هذا القول. وفي صياغ هذه العملية المركبة يمكن أن نستفيد من تاريخنا وأشكال فرجتنا، كعناصر في البنية العضوية للعمل، لا مجرد تزيينات ملزوقة على العمل."[3] بمعنى أن ونوس يؤكد على مضمون المسرح، أي ينبغي التركيز على موضوعات المسرح، وجعل التراث والأشكال المسرحية في خدمتها.

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص119.
[2] - المصدر نفسه: ص120.
[3] - المصدر نفسه: ص121.

إلى جانب عمله بالنصائح التي وُجهت له من قبل أساتذته البريختيين الفرنسيين*، والتي جعلته يؤكد على ضرورة البحث عن مسرح ذا خصوصية عربية، ففي حوار أجراه ونوس مع المخرج جان ماري سيرو، سأل ونوس سيرو عن كيفية تطوير المسرح في بلادنا، فأجابه سيرو بأن ذلك يكون بالرجوع إلى الأشكال التراثية والحكايات الشعبية، ويظهر ذلك في قوله: " سؤال: ماذا كنت تفعل لو أنك في بلدٍ كبلادي حيث لا توجد تقاليد مسرحية.. أية نصيحة تقدمها لنا كي نجد مسرحنا؟.– جواب: ينبغي الإنطلاق من كل ما هو حكاية شعبية وتقاليد. وقد وُجد دائماً في التاريخ الإسلامي، وحتى عندما يكون ذلك مستتراً، صراع بين الشعب والإقطاع حتى في عصور قديمة جداً. وكانت الحكمة الشعبية تعبر عن نفسها بالحيلة والأمثولات.."[1]

وقد أعطى سيرو أمثلة على ذلك، ممثلة في الشخصية العربية الشعبية "جحا"، يقول: " فلديكم تراث غني بالنقد الذكي. جحا مثلاً هو شخصية لا تستطيع أن تقوم بثورة. لكنه كتراث شعبي استطاع أن يحتفظ عبر قرون طويلة بصفاء الهجوم على مفاسد الاقطاع. فالتراث الشعبي قاعدة جيدة ومليئة بالامكانيات."[2]

كذلك حذر سيرو من التبعية للغرب، حتى وإن كانت التجربة المسرحية العربية بادئة، بل إنه يرى أن المناخ البكر، هو ما سيساعد على نجاح التجربة، يقول: " يثير البعض بالنسبة لبلاد تجربتها المسرحية بادئة مشكلة عدم توفر المسارح، إلا أن ذلك ليس له أدنى أهمية. ومن الخطأ الفادح أن تبنوا مسارح على الطريقة الأوربية. بوسعكم أنتم بالذات أن تساعدوا التجربة المسرحية على الخروج من الأشكال المتجمدة التي وصلت إليها في أوروبا. فهنا يتحول التراث المسرحي الثقيل عبئاً يجمد حركتنا، ويقيد قدراتنا على التفكير بأشكال وأساليب جديدة. أما في مناخ بكرٍ فإن الفرصة واسعة لأن تكون البداية حرة، وعفوية، ومليئة بسخونة الاحتفال الجماعي."[3]

* أجرى ونوس عدة حوارت مع أساتذته الفرنسيين، والذين يمثلون وجوه الحركة المسرحية في فرنسا، وهم: جان ماري سيرو(مخرج)، برنار دورت (ناقد مسرحي)، وجان لوي بارو(ممثل ومخرج ومدير)، وقد نشرها في بياناته بعنوان "حوار مع الآخر"، معتبراً أن هذه الحوارات هي جزء من محاولته لبلورة موقف نقدي من المسرح الأوروبي. أجري الحوار مع جان ماري سيرو، وبرنار دورت عام 1968. أما الحوار مع جان لوي بارو، فقد تأخر بضعة أعوام بعد ذلك. يشير ونوس إلى الصداقة التي تربطه بسيرو ودورت، والتي أفادته على المستوى المسرحي والإنساني. ويعتبر سيرو أول من أخرج بريخت في فرنسا. وعندما قرأ " الجثة المطوقة" لكاتب ياسين في أسوأ فترات الحرب التي تخوضها فرنسا ضد الجزائر.. فترة الارهاب والكبت، حمل سيرو مسرحية كاتب ياسين إلى بروكسل في بلجيكا، وقدمها هناك كصيحة احتجاج ضد بلاده. ينظر: سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص219،218،217.

1 - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص232.
2 - المصدر نفسه: ص232.
3 - المصدر نفسه: ص233،232.

عمل ونوس بنصيحة أساتذته أثناء اقامته بفرنسا، وفي هذه المرحلة زاوج بين التراث الشعبي العربي بحكاياته المتنوعة، وبين الأشكال المسرحية الغربية التجديدية، كالمسرح الملحمي، فمن ناحية المضمون كانت مسرحيات المرحلة الثانية، – والمتمثلة في المرحلة القيد الدراسة– مستلهمة من التراث، فهي أمثولات تقدم دروس وعبر، وتصور الصراع الطبقي بين السلطة والشعب، وتدعو إلى ضرورة التغيير، أما من ناحية الشكل فقد جرب الأشكال والظواهر المسرحية التراثية العربية كالحكواتي، وهو ما وجدناه في مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر" إلى جانب تقنيات وأشكال المسرح الأوروبي المعاصر كالمسرح الملحمي.

لقد أبدع ونوس في الحقيقة في إسقاط التراث التاريخي على الواقع، فكانت مصادره التراثية متعددة فقد استلهم حكاياته من قصص ألف ليلة وليلة، وعالج عن طريقها الحاضر. وجدير بالذكر أن مصادر ونوس التراثية متنوعة، فقد حظي المصدر الشعبي بحصة الأسد، وذلك حينما اتكئ على الشخصيات والقصص الشعبية، واخضاعها لأفكاره، وما جعل ونوس يركز على المصدر الشعبي هو قربه إلى ذوق المتفرج العربي. فقد استعمل ونوس شخصية الحكواتي (الراوي) بروئ معاصرة، مكنته من الاتصال بالجمهور العربي. كما أنه اعتمد على المصدر الإسلامي، من خلال توظيف القرآن والأفكار الإسلامية.

وفي إطار استلهام التراث، أُعجب ونوس بحس الرواد الأوائل بمجتمعهم وقضاياه، ودرجة صحة هذه البداية، على الرغم من محاكاتهم للمسرح الأوروبي، ذلك لأنهم أدركوا مدى ارتباط الظاهرة المسرحية بالمجتمع، يقول: " كان الرواد الأوائل يدركون ولو فطريا طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية تنشأ بين الناس، وتمتد في صفوفهم."[1]، حيث إنه من الطبيعي أن تكون بدايات كل فن عن طريق المحاكاة، " بل إنه المسار الطبيعي لكل فن بشري: يبدأ الفن دائما من النقل وينتهي إلى الأصالة، يبدأ من المحاكاة وينتهي على الابتكار...هكذا أيضا مسار الفن المسرحي لدينا..بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الأوروبي... وسارت عملية النقل عن أوروبا ابتداء من مرحلة السامر إلى مرحلة الترجمة والاقتباس إلى أن وصل إلى مرحلة التأليف الأصيل"[2]

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص 30.
[2] - توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، ص12.

يرى ونوس في تجربة الرواد الأوائل* في المسرح العربي البداية الصحية التي ينبغي العودة إليها. وأن ما يميز هذه البدايات – في رأيه– هو حس الرواد العميق بالجمهور العربي وخصوصيته، حيث نجد بأنهم قد طرحوا موضوعات وألوان شعبية في عروضهم، تلاءم ظروف ونوعية جمهورهم. يقول: " وفي رأيي أننا نفتقر كثيراً للعودة إلى تلك الفترة ودراستها جيداً حتى نكشف إلى أي حدٍّ كانت تلك البدايات طافحة بالصحة، وإلى أي حدٍّ كان الرواد الأوائل يُدركون ولو فطرياً طبيعة المسرح كظاهرة إجتماعية تنشأ بين الناس، وتمتد في صفوفهم."[1] مؤكداً على وعيهم الفطري، وحسهم السليم في اقتباس المسرحيات العالمية، والتعامل مع الصيغ المسرحية الأوروبية الجاهزة، فهم " لم يُربكوا أنفسهم كثيراً بهذه الصيغ، ولم يحفظوا لها قدسية مدرسية. بل أخضعوها، بكثير من الذكاء ونفاذ البصيرة، إلى إحساسهم الخاص بجمهورهم، وظروف هذا الجمهور، وكذلك نوعيته ومشاكله."[2] فقد أدرك الرواد – في نظره– ضرورة تكييف الصيغ والمسرحيات العالمية، لواقع بيئتهم وظروفها.

إن تركيز الرواد الأوائل على تلبية ذوق الجماهير، جعلت ونوس ينبهر بهذا الحس الفطري، فقد وصف كيف كانت الجماهير تجتمع آنذاك بشكل عفوي، يُذكر بما كان يحدث في المسارح اليونانية القديمة، يقول: " ...كانوا يتجمعون كل مساء حاملين أكياس البزر، كما كان اليونانيون القدامى يحملون سلال الطعام على المدرجات الحجرية، ثم يجلسون دون طقوس على مقاعد لم تكن مريحة جداً، ولا يتورعون حين تلوح المناسبة عن التدخل في سياق اللعبة، وعن إبداء الرأي، والنقاش أحياناً."[3]

وما جعل ونوس يمتدح تجارب الرواد الأوائل في المسرح العربي بين منتصف القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، هو حسهم العميق بالجمهور، وهو ما جعله يقارب ما جاء في عروضهم بعناصر التغريب الملحمي، إلا أن عناصر التغريب آنذاك كانت عفوية: "وكان العرض المسرحي آنذاك، بما يحويه من عناصر تغريب عفوية، وألوان من الفنون الشعبية،

* يركز ونوس على التجربة السليمة لرواد المسرح العربي- مارون النقاش وأبي خليل القباني ويعقوب صنوع...- وضرورة الاقتداء بها، ففي منتصف القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حاول هؤلاء تقديم عروض مسرحية تستجيب لأذواق المتفرجين. تعبرعنهم، وتسليهم. يستغرب ونوس من حجم فاعلية المسرح الإجتماعية في ذلك الزمان. فقد تجاوب جمهور 1880-1900 بتخلّفه الثقافي وأميته، مع اقتباسات يعقوب صنوع والقبّاني والنقّاش القرداحي..لمسرحيات موليير، وراسين، وكورني وسواهم، في حين لا يبدي جمهور 1950-1970 مع تطور ثقافته العامة، وقلة الأمية فيه، نفس التجاوب القديم مع نفس المسرحيات العالمية التي تقدم له حسب الأصول بحرفيتها، وفي مسارح حسنة التجهيز.يعني أن ونوس يرى أن صبغ المسرح العالمي بصباغ محلّي، ه هو ما يجعلها تتسم بالقابلية والفاعلية الجماهيرية. ينظر: سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص32. يتحدث ونوس في بياناته عن تجربة أبي خليل القباني في خلق مسرح عربي، ولماذا وقفت الرجعية ضده (ما بين الصفحات59-77)

[1] - سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص30.

[2] - المصدر نفسه: ص30.

[3] - المصدر نفسه: ص30.

وارتجال وحميمية، وموضوعات نابعة من مشاكل البيئة أو محوّرة حتى تتلاءم مع مشاكل البيئة، حدثاً اجتماعياً حقيقياً ...وفي رأيي أننا نفتقر كثيراً للعودة إلى تلك الفترة ودراستها جيداً حتى نكتشف إلى أي حد كانت تلك البدايات طافحة بالصحة..."[1]

وعن العروض المسرحية آنذاك، يقول: " وما يثير حقاً في تجارب أولئك الرواد، وفي المحن الشديدة التي تعرضوا لها، هو أن وسائلهم لكي يجعلوا من عروضهم أحداثاً مُقلقة لم تكن هي النص وما ينطوي عليه من نقد للقيم السائدة، والأوضاع المخزية، بل أبعد وأعم من ذلك، كان العرض ذاته هو الحدث المُقلق. إذ ينجح بالوسائل التي ذكرناها آنفاً في تجميع عددٍ من الناس لا يلبثون عبر مظاهر التغريب بكل شموليته، وتجاوز المسافة بين الخشبة والصالة، والحميمية"[2]

ما يميز تجارب الرواد الأوائل كذلك، عدم استسلامهم للظروف المحيطة، كتعرضهم للضغوطات من قبل السلطات، التي أحست بخطورة هذا الفن، وهو ما يدل على صحة تلك البدايات، وضرورة الرجوع إليها، يقول: " منذ البداية أحسّت السلطات الكابتة خطورة المسرح كعامل تقويض للوضع القائم، وهز قيمه الراسخة القديمة.. ولهذا اغلقت الدولة العثمانية مسرح أبي خليل القباني، فتشرد واضطر للسفر إلى مصر. ولهذا أغلق الخديوي مسرح يعقوب صنوع، ونفاه خارج البلاد."[3]

لقد تعرض الرواد الأوائل إلى النفي والشتم، في سبيل تعريف الجمهور العربي بفن المسرح، لكن ذلك لم يجعلهم يستسلموا فقد واصلوا محاولاتهم، وهو ما لمسناه في تجربة القباني فيما سبق، وهو ما جعل ونوس يتأسف لعدم وجود نماذج لهؤلاء، يقول: " ومن المؤسف أننا وبعد قرن من الزمان لا نملك كثيرين من أمثال أبي خليل القباني ويعقوب صنوع ولا نسمع عن مسرحيين يضحون بمكاسبهم وأمن حياتهم كي يقفوا أمام الجمهور، فيمثلوا أمامه ما يسليه ويعلمه، قانعين بتجاوب الجمهور معهم تعويضا عما يقاسونه ويعانونه. هذا مع أن حياتنا الثقافية تغص بالخريجين والمخضرمين المسرحيين والمخرجين حسب الأصول.. وجميع هؤلاء نظرون إلى الوراء، إلى القباني المشرد وصنوع المنفي، باحتقار لأنهما فيما يبدو لم تكن لديهما مؤهلات أكاديمية."[4]

[1] - سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص30.
[2] - المصدر نفسه: ص34.
[3] - المصدر نفسه: ص33،34.
[4] - المصدر نفسه: ص34.

ينتقد ونوس آراء ونظرة المسرحيين المعاصرين لجهود الرواد الأوائل في المسرح، وذلك حينما اتهموهم بتشويه التراث العالمي، حينما اقتبسوا منه، وهو الرأي الذي يخالفه ونوس، يقول: " لقد كان لدى الرواد الأوائل الحس السليم في اقتباس المسرحيات العالمية بدلاً من تقديمها بحرفيتها – هذا أيضاً سبب لهؤلاء الرواد احتقار المسرحيين المعاصرين فاتهموهم بتشويه التراث العالمي، والتفاهة– لقد كانوا يعلمون أن أهمية المسرحية تكمن في تعبيرها عن بيئة، وانتساجها بخيوط هذه البيئة، ولذا فإن تقديم المسرحيات العالمية بحرفيتها، سيجعلها تبدو غريبة، ومسوّرة بحواجز تمنع متفرجاً عربياً، وخاصة في تلك الفترة، من التجاوب معها، أو إثارة اهتمامه بعبرتها مهما كانت مُحكمة البناء، مشوقة الحوادث."[1]

يؤكد على مدى نجاح الرواد الأوائل في ملائمة ما اقتبسوه مع بيئتهم وواقعهم، يقول: " لقد أدرك الرواد الأوائل هذه الحقيقة، وعرفوا أن المسرحيات العالمية ليست مهمة إلا بمقدار قابليتها للاندراج في بيئتهم، والتكيف مع واقعهم، ومن ثم التعبير عن مشاكل متفرجيهم، فتناولوها، وبجرأة تُذكّر بجرأة بريشت إزاء التراث الكلاسيكي، وأعدّوها بحيث تصبح وكأنها نصوص محليّة تعالج مشاكل محلية يحسّها المتفرج كل يوم في حياته العامة."[2]، وهنا يظهر تأثر ونوس بتجارب بريخت، في استلهامه للتراث الكلاسيكي العالمي، ومحاولة الاحتذاء به.

إن ما يميز دعوة ونوس إلى إقامة مسرح عربي، هو عدم تركيزه على البحث عن شكل مسرحي في التراث، أو التحذير من الوقوع في تقليد الأشكال الغربية، كما فعل سابقيه، وإنما ركز على كيفية ملائمة هذه الأشكال لذوق وواقع الجماهير، وهو ما عمل عليه الرواد الأوائل، فجعل تجربتهم تتسم بالصحة. يقول: " أحب أن أذكّر هؤلاء الذين يحتقرون تلك البدايات، ويعتبرونها ضرباً من التهريج، أن أهم ملامح النجاح في تجربة مسرحية شعبية معاصرة كتجربة " الطيب الصديقي"* في المغرب، هو وعيه لبيئته، وقدرته على إعداد النصوص العالمية إعداداً يجعلها تبدو وكأنها نابعة من هذه البيئة أو مكتوبة خصيصاً لها..."[3]

[1] - سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص31.
[2] - المصدر نفسه: ص31
* يشير ونوس إلى الأثر الذي أحدثه الصديقي في الجماهير، وذلك حينما دوّت صالة مسرح الأوديون خلال" مهرجان مسرح الأمم" بتصفيق حار للصديقي وفرقته بعد تقديمه" حِيل سكابان" لموليير، بعد أن استبدل شخصية سكابان، بشخصية شعبية عربية هي جحا. يعتبر ونوس أن هذا التفاعل ناتج عن الأصالة والبحث الجاد الذي قام به الصديقي، وذلك حينما فاعل بين التراث ومناخ له خصوصيته. ينظر: سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص32،33.
[3] - سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص32.

رد ونوس عن الذين يحتقرون هذه البدايات، مستشهداً بالتجربة الفريدة للطيب الصديقي يقول: " وقبل أن أنتهي من الحديث عن قضية الاقتباس، وصبغ المسرح العالمي بصباغ محلي تتنفس فيه البيئة التي يُقدم فيها، كواحدة من ظواهر الصحة في بدايات المسرح العربي القديم، أحب أن أذكر هؤلاء الذين يحتقرون تلك البدايات، ويعتبرونها ضرباً من التهريج، أن أهم ملامح النجاح في تجربة مسرحية شعبية معاصرة كتجربة " الطيب الصديقي" في المغرب، هو وعيه لبيئته، وقدرته على إعداد النصوص العالمية إعداداً يجعلها تبدو وكأنها نابعة من هذه البيئة أو مكتوبة خصيصاً لها..."[1]

إن ما أثار إعجاب ونوس بتجربة الصديقي، هو استطاعته تطويع المسرح العالمي بما يتلاءم وخصوصية المتفرج العربي، وعن هذه التجربة، يقول ونوس: " حين دوت صالة مسرح الاوديون خلال" مهرجان مسرح الأمم" بتصفيق حار للصديقي وفرقته بعد تقديمه" حيل سكابان" لموليير، بعد أن استبدل بشخصية سكابان، شخصية شعبية عربية هي جحا..إنما كان التصفيق للأصالة وللبحث الجاد الذي قام به الصديقي كي يفتق إمكانيات جديدة في التراث العالمي، وكي يفاعل بين هذا التراث ومناخ له خصوصيته، ومشاكله الخاصة به.. لكننا هنا.. مازلنا للأسف بعيدين عن استيعاب هذا الدرس الذي استطاع أسلافنا رغم فقر ثقافتهم وعسر الجو المحيط بهم أن يتمثلوه بعفوية تدهش.."[2]

يبين ونوس النجاح الذي حققته مسرحية" حِيَل سكابان" لموليير، والتي قدمها المسرحي المغربي الطيب الصديقي، وذلك كونه استلهم التراث الشعبي، و ذلك حين استبدل شخصية "سكابان" بشخصية شعبية تراثية عربية، وهي " جحا "، والتي لاقت نجاحا كبيرا، كونها جمعت بين التراث العالمي المقتبس، وخصوصية البيئة.[3]، وقد نجح ونوس بدوره في استلهام التراث بما يتناسب وواقع البيئة العربية، وهو ما يؤكده علي الراعي في حديثه عن مدى نجاح ونوس في استلهام التراث الشعبي، في مسرحيته" الملك هو الملك"، يقول الراعي عن المسرحية، هي" اعذب رشفة من نبع التراث الشعبي ارتشفها كاتب عربي. وهي في رأيي أصفى وأرق وأنجح ما كتب ونوس"[4]

[1] - سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص32.
[2] - المصدر نفسه: ص32،33.
[3] - ينظر: المصدر نفسه : ص 32،33.
[4] - علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص178.

ليس ونوس فحسب من يشيد بتجربة الصديقي في قدرته على التعامل مع التراث، فهاهو رياض عصمت، يتحدث عن مدى نجاح تجارب الصديقي في التعامل مع استلهام التراث، في قوله: " أولى الأسماء المؤثرة جدا في التجريب على نطاق جماهيري واسع هو الطيب الصديقي من المغرب، الذي قدم عروضا مثل" ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب" و" مقامات الهمذاني" و" السفود" و" ابو حيان التوحيدي" و" رسالة الغفران"، متعاملاً مع التراث بشكل متحفي، ومتصلاً بالعصر الحديث بشكل غير مقلد."[1]

وما يزيد اندهاش ونوس من صحة اقتباسات الرواد للتراث العالمي، هو تجاوب الجمهور آنذاك مع اقتباساتهم، حيث يؤكد ونوس على مدى فاعلية المسارح الاجتماعية، ويقدم دليلاً على نجاح الرواد الأوائل ومقارنتهم بالمعاصرين ممن استلهم التراث العالمي بحذافيره، إذ يرى أن نسبة تجاوب جماهير الفترة الممتدة ما بين 1880-1900 تفوق نسبة جماهير الفترة مابين 1950-1970، والتي قدمت المسرحيات كما هي وفي ظروف أفضل، وعلى الرغم من التفاوت الثقافي بينهما، إذ إن جماهير الفترة الأولى كانت أقل ثقافة مع نظيرتها في الفترة الثانية. على عكس الجمهور الحالي، وارتفاع عدد مشاهديها عكس ما يحدث اليوم، يقول: " وإنها لمفارقة تستدعي الدهشة والاستغراب أن يتجاوب جمهور 1880-1900 بتخلفه الثقافي، وأميته المطلقة تقريباً، مع اقتباسات يعقوب صنوع والقباني والنقاش والقرداحي.. لمسرحيات موليير، وراسين، وكورني وسواهم، في حين لا يبدي جمهور 1950-1970 مع تطور ثقافته العامة، وانحسار الأمية في كثير من أوساطه، نفس التجاوب القديم مع نفس المسرحيات العالمية التي تقدم له حسب الأصول بحرفيتها، وفي مسارح حسنة التجهيز، وسط ديكورات ومظاهر تقنية حرفية."[2]

وفي إطار مسألة الاقتباس كذلك، ينتقد ونوس الدراسة التي قام بها محمد يوسف نجم، عن بداية المسرح العربي، والتي ركزت بالأساس على تعقب النصوص ومصادرها، بدلاً من التركيز على فاعليتها الاجتماعية والتاريخية، يقول: " ومن المؤسف حقاً أن الدكتور محمد يوسف نجم في دراسته الهامة عن بداية المسرح العربي- ولعل ذلك ما أحاط تلك التجارب باللبس وسوء التقدير- قد قصر جهده على تعقب النصوص ومصادرها وتحديد درجة أصالتها ... ولكنه في رأيي لا يكفي لاستيعاب الظاهرة المسرحية آنذاك وتحليل مقوماتها الاجتماعية

[1] - رياض عصمت: رؤى في المسرح العالمي والعربي، ص 58.
[2] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص32.

وفاعليتها التاريخية لأنه أهمل في دراسته جوهر تلك الظاهرة المسرحية وهو" العرض المسرحي"..."[1]

وعن مدى صحة اقتباس الرواد للنصوص الغربية، يقول ونوس: " كان النقاش واعياً حين اقتبس بخيل موليير في سياق جديد، وأدخل في ثنايا أحداثها الألحان والأغاني، ومنح فوق ذلك من معين الفكاهة الشعبية المعروفة آنذاك. كان يريد أن يحقق تواصلاً راهناً وفعالاً مع جمهور يعرفه، ويريد أن يؤثر فيه."[2]. بمعنى أن ونوس يقدم أمثلة عن مدى صحة اقتباسات الرواد للنصوص الغربية، وفاعليتها الاجتماعية، كالتجربة التي قام بها مارون النقاش حينما اقتبس مسرحية "البخيل" لموليير، واخضعها لتغييرات تتلاءم وذوق المتفرج العربي، كإدخال الأغاني، والفكاهة الشعبية، وهو ما يضمن التواصل بين العرض والجمهور.

يؤكد ونوس من خلال تعقبه لتجارب الرواد الأوائل، أن مهمة المسرح تكمن في حس المسرحي بجمهوره، وخصوصيته الثقافية، وهو ما عمل عليه الرواد الأوائل، يقول: " ولاشك أن ما يحدد مهمة المسرح – إمتاع وتعليم– بهذا الوضوح ونفاذ البصيرة منذ عام 1847، لا يمكن أن يُتهم بالسذاجة ولا بالضحالة. وبوسعنا أن نجد تعريفات مشابهة، وتساوقاً في التجارب عند القباني، ويعقوب صنوع، وسلامة حجازي، وسيد درويش، وسواهم من الرواد الأوائل. ويبدو، كما كررت مراراً، أنه ما يزال علينا أن نتعلم الكثير من تجاربهم المرتجلة واللاأكاديمية."[3]. أي أن ونوس يؤكد على حاجة كل مسرح إلى توضيح علاقته ببيئته وخصوصيتها، حينما يلجأ إلى التراث العالمي.

إن نجاح المسرح التجريبي –حسب ونوس– يكون بالانطلاق من واقع المتفرج وخصوصية بيئته، ومحاولة البحث عن الأشكال التي تضمن التفاعل بين المسرح والجمهور، وتؤدي بالمتفرج إلى الإحساس بجماعيته ووحدة مصيره. لقد أدرك ونوس ضرورة العودة إلى تراثنا العربي الغني، والنهل منه، فبحث واستلهم من التراث والأشكال أو الظواهر شبه المسرحية، التي وظفها شكلاً ومضموناً، لكنه في الوقت نفسه لم يستغن عن التجارب الغربية كالمسرح الملحمي البريختي، فقد استلهم ونوس التراث، بهدف اقامة علاقة بين الصالة

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص34،35.
[2] - المصدر نفسه: ص80.
[3] - المصدر نفسه: ص81.

والخشبة، وذلك عن طريق توظيف أشكال تراثية واسقاطها على الواقع المعاصر، وهو ما دعا إليه بريخت من خلال مسرحه الملحمي.

تعد تجربة ونوس في استلهام التراث وتوظيفه فريدة، ذلك لأنه لم ينقل التراث بشكل حرفي، بل وظفه وما يخدم القضايا المعاصرة. فمن المعروف بأن عملية توظيف التراث ونجاحها تتعلق بالأساس بالمبدع، وبطريقته في التعامل معه، إذ إنه يجدر احياء التراث بروح عصرية تلاءم العصر وهو الأمر الذي أدركه ونوس، فهو يرفض العودة إلى التراث دون وعي، ويظهر ذلك في قوله: " لم تخطر ببالي أبداً مسألة تأصيل المسرح عبر استلهام حكاية من الموروث الشعبي أو التاريخي. فقد كان لدي الوعي منذ البدء بأن استلهام حكاية من التراث أو التاريخ العربي، لا يكفي بحد ذاته لتأصيل المسرح "[1]

هـ- أثر المسرح الملحمي في النص التنظيري لسعد الله ونوس

1- التركيز على الجمهور

إن القارئ لبيانات ونوس في المسرح، ولكتابات بريخت التنظيرية للمسرح الملحمي، يلاحظ ذلك التشابه الكبير في المساعي لكل منهما، أي نلمس بعض التأثير الذي تركته كتابات بريخت النظرية على أفكار ونوس، فيما يخص تنظيره للمسرح، وهو ما سنوضحه. يفتتح ونوس بياناته بوصفه لحالة الجمهور الذي يتألف من البرجوازيين، الحاملين لبطاقاتهم الغالية الثمن، غير أنهم سرعان ما يملون ببطئ، يقول: " أتصور المرآة مغسولة وفسيحة، تربض قبالة هؤلاء، الذين يدخلون إلى الصالة المكسوة بالأضواء. أيديهم تحمل البطاقات، وأرجو أن يكون ثمنها غالياً، وعيونهم تبحث بارتباك عمن يقودهم إلى مقاعدهم...تقبض عليهم فور دخولهم إلى الصالة بنعومة، تقريباً مخملية. أصبحوا الآن في حوزتها، ولم يعد بوسعهم الإفلات إلا إذا عادوا أدراجهم."[2]

يصف ونوس الحالة التخديرية التي تمارسها المسارح التقليدية على الجمهور، كما وصفها بريخت في نظريته الملحمية من قبل، ويظهر ذلك في قوله: " ولا يمكن أن نقبل المسرح الذي نراه الآن كماهو...فلندخل إحدى هذه الدور لنلاحظ الأثر الذي تتركه على النظارة. حين ننظر

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص118.
[2] - المصدر نفسه: ص12.

حولنا نجد أجساماً لا حراك بها، متصلبة في أوضاع غريبة...وهم ينظرون إلى خشبة المسرح كما لو كانو في غيبوبة..."[1]

ثم إن كلاهما يدعو إلى مسرح جديد يكون الجمهور سيده والمتحكم فيه، فبريخت في بياناته يركز منذ البداية على أهمية الجمهور بالنسبة للمسرح ، يقول : " المسرح بدون جمهور شيء لا معنى له. وبالتالي فمسرحنا لا معنى له. وإذا لم تعد لدى المسرح صلة بالجمهور، فهذا الأمر ناجم عن أن المسرح لم يدرك بعد ما يراد منه..."[2]. إن أهمية الجمهور بالنسبة لبريخت، جعلته يُعجب بالجمهور الرياضي كونه أذكى جمهور في العالم، لأنه حينما يشتري تذاكره يحصل مقابلها على ما يستحقه، على عكس الجمهور المسرحي، يقول: " إن فساد جمهورنا المسرحي ناجم عن جهل كل من المسرح والجمهور لما يجب أن يجري هنا على خشبة المسرح. أما في قصور الرياضة فالأمر مختلف، ذلك أن الناس، وهم يبتاعون تذاكرهم، يعرفون بالضبط حقيقة ما سيعرض عليهم، وعندما يحتلون مقاعدهم فسيجري هناك ما كانوا ينتظرونه."[3]

وكذلك الأمر بالنسبة لونوس، حيث نجد أنه يركز على الجمهور، وهو ما يؤكده في بياناته، فمنذ البداية يوضح أن المدخل الصحيح والأساسي للحديث عن المسرح يكون بالبدأ بالجمهور، يقول: " لنحاول الدخول إلى المشكلة من الباب الذي نعتبره المدخل الصحيح والطبيعي وهو الجمهور. فالمسرح يمتاز عن بقية مظاهر النشاط الثقافي بأنه في جوهره "حدث إجتماعي"."[4]

يحدد كل من بريخت وونوس الفئة الجماهيرية المستهدفة، أي التي ينبغي أن يستهدفها المسرح، فبريخت يحدد جمهوره المسرحي، المتمثل في الفئة الشعبية المقهور، التي تعمل باستمرار، ويظهر ذلك في قوله: " ونحن نقصد بتمثيلاتنا للحياة الإنسانية الاجتماعية، أن نخاطب سكان الأنهار، وزراع الفاكهة، وبناة المركبات... ونحن ندعو كل هؤلاء إلى مسارحنا ونرجوهم ألا ينسوا أعمالهم البهيجة بينما نقوم نحن بتسليم العالم إلى عقولهم وقلوبهم حتى يغيروه حسبما يرون. لابد لهذه الرغبة أن تدفع بمسرح عصرنا العلمي مباشرة إلى الضواحي حيث يمكن أن يظل رهن إشارة أولئك الذين يكدحون كثيراً وينتجون كثيراً، حتى يمكن أن يوفر

[1] - برتولد بريخت: الأورجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب،ص37،38.
[2] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص13 .
[3] - المصدر نفسه: ص11.
[4] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد ص19.

لهم الترفيه المثمر عن طريق عرض مشاكلهم الأساسية"[1]، ويلتقي ونوس في هذا المسعى مع بريخت في نظريته للمسرح، في قوله: " من هم حقاً المتفرجون الذين نريد أن ننصب بينهم مسرحنا، ونجيب على الفور.. إننا نريد مسرحاً للجماهير، أي الطبقات الكادحة من الشعب."[2]. غير أن مساعي كل منهما ليست بالأمر الهين، خاصة إذا ارتبطت بالمسرح الذي لطالما كان محتكراً من قبل طبقة معينة ولا يزال يقتصر على هذه الطبقة إلى يومنا هذا. إلى جانب أن هذه الفئات لا تملك المال كي تدفع ثمن التذاكر!

2- المسرح عمل جماعي

ركز سعد الله ونوس في بياناته على جماعية المسرح، وهو ما لمسناه كذلك في نظرية المسرح الملحمي. لا يقصد سعد الله ونوس بجماعية العمل المسرحي بأنه تظافر مجموعة من الجهود الفردية، يتراكم بعضها فوق بعض، أو يتراصف واحدها إلى جانب الآخر حتى نصل بعد ذلك إلى عرض المسرح، يقول: " إن المفهوم السائد في معظم الأحيان عن جماعية العمل المسرحي هو أنه تضافر مجموعة من الجهود الفردية، يتراكم بعضها فوق بعض، أو يتراصف واحدها إلى جانب الآخر حتى نصل بعد ذلك إلى العرض المسرحي. هذا المفهوم ينظر على العمل الجماعي على أنه تراكم أو تجمع أفراد يعمل كل منهم بفردية"[3]، بمعنى أن ونوس يرفض المفهوم التقليدي السائد في بلادنا عن العمل المسرحي الجماعي، والذي ينظر إلى العرض المسرحي على أنه تراكم جهود فردية، لكل من المؤلف، والمخرج، والممثل، ومصصم الديكور...إلخ. نتساءل ماذا يقصد ونوس بالعمل الجماعي في المسرح؟

يحدد ونوس ما يقصده بالعمل الجماعي، بقوله: " من الطبيعي أن يتساءل من قرأ الفقرة الأولى من هذه البيانات: " ومن الذي سيقوم بحركة مسرحية لها مثل هذه المنطلقات؟.. إن مفهومنا عن العمل الجماعي في المسرح، يختلف جذرياً عن هذا المفهوم الذي تواقت مع فترة من فترات مرض المسرح وافلاسه. ففي عمل جماعي حقيقي، لا يمكن أن يكون الأمر عملية لململة جهود فردية، بعد ظهور نمطٍ من أنماط الخلق الجديد، فيه خصوبة الجماعة، وغنى الحوار المستمر، والبحث الجاد الدؤوب."[4].

[1] - برتولد بريخت: الأورجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب،ص34،35.
[2] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص25.
[3] - المصدر نفسه: ص35،36.
[4] - المصدر نفسه: ص35،36.

إن ما يقصده ونوس بالعمل الجماعي هو ظهور مجموعة من الأفراد يتوفر لهم حد من التجانس، ووضوح في الرؤية والحماسة المخلصة، والقدرة الدؤوبة على البحث والتنقيب. وفي هذه المجموعة سيكون هناك كاتب، ومخرج وممثل، وعناصر أخرى: إلا أن واحد منهم لن يعمل بمفرده، ولا بمعزل عن الآخرين، ويمكن تلخيص العمل الجماعي الذي يدعو إليه ونوس فيما يلي:[1]

– يقصد ونوس بالمسرح عمل جماعي هو ظهور مجموعة من الأفراد يتوفر لهم حد من التجانس، ووضوح في الرؤية، والحماسة المخلصة، والقدرة الدؤوبة على البحث والتنقيب.

– تقوم هذه المجموعة بمباشرة تجربة من نوع جديد، فتكسر طوق العمل التقليدي، وتنطلق جماعة لا أفراداً في بناء مسرح يحقق إلهامه الأصيل.. أي أن يكون انتفاضة جماعية في بيئة ساكنة.

– في هذه المجموعة سيكون هناك كاتب، ومخرج، وممثل، وعناصر أخرى.. إلا أن واحداً منهم لن يعمل بمفرده، ولا في عزلة عن الآخرين.

– سيظل العمل حواراً مستمراً وفي اتجاهين متوافقين معاً .

– تبدأ الحركة المسرحية الجماعية من الجمهور، ولا يمكن أن يتعهدها ويقوم بها فعلاً إلا مجموعة من هذا النوع، تمور بالشباب وتتسلح بصفاء البصيرة ووضوح الهدف.

– تندمج الحركة الجماعية في جماعة أكبر هي الجمهور، وسيكون بوسعها ايقاظ، وتجسيد القدر المشترك لنا جميعاً ممثلين ومتفرجين. وبذلك يتحقق أهم طموح للمسرح.. أن نخرج من جلودنا لنتحد في جماعة، وأن نعي بعد ذلك مصيرنا المشترك كجماعة، وقوانين هذا المصير.

ويرى ونوس في تجارب كل من شكسبير، وبريخت، تجارب لعمل جماعي، غير أن التاريخ أغفلها، يقول: " ولو استعرضنا أهم التجارب المسرحية الإنسانية، لوجدنا لها هذه الخصائص وهذا البناء.. المسرح اليوناني.. تجربة شكسبير.. تجربة بريشت.. كلها كانت تجارب مسرح حي جماعي. ومن المؤسف أن التاريخ أهمل جماعية كل واحدة من هذه التجارب واجتزأ منها اسماً أو اسمين...والتغييرات الكثيرة التي كان يجريها شكسبير ومن بعده بريشت على النصوص خلال التدريبات، ونقاشات الممثلين، وبعد العرض واستجابات الجمهور، لدليل

[1] - ينظر: سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص37،38.

كافٍ على أن العمل المسرحي كان خلقاً جماعياً، وحياً يتجدد ويتطور كل يوم، ومع كل عرض..."[1].

ويركز بريخت بدوره على جماعية العمل المسرحي، وأن تكون الدراما الملحمية بمضمونها الجماعي، يقول بريخت: " إن كل شيء لا يعتمد على الممثل، رغم أن شيئاً لا يمكن أن يتم دون وضع الممثل في الإعتبار. إن القصة تتحدد وتبدأ وتقدم ثم تعرض بواسطة المسرح ككل. يشترك في ذلك الممثلون، ومصممو خشبة المسرح وصناع الأقنعة ومصممو الملابس ومؤلفو الموسيقى ومصممو الرقصات. إنهم يوحدون فنونهم من أجل العملية المشتركة دون أن يضحوا بإستقلالهم في هذه العملية بالطبع."[2]

3- السياسة في المسرح

إن المسرح السياسي (Political Theatre)، هو" تسمية واسعة تعبر عن توجه إيديولوجي وفني للمسرح أكثر من كونها تحدد شكلا مسرحياً."[3]، ويعتبر الكثير أن السياسة لطالما وجِدت في المسرح، ومن بين هؤلاء ونوس، يقول: " نشأ المسرح سياسياً وما يزال. وحتى عندما يبدو غير مكترث بالسياسة، يتحاشى الخوض في مشاكلها، ويبتعد ما استطاع عن شجونها ودواماتها، فإنه يعبر عن موقف سياسي ويؤدي وظيفة سياسية"[4] بمعنى أن المسرح دائماً ما يحمل موقفاً سياسياً، حتى وإن لم يعالج المسائل السياسية.

انتشر المسرح السياسي في العصر الحديث، خاصة بعد الحربين العالميتين، فقد" كان للأحداث السياسية الكبيرة (الحرب العالمية الأولى والثانية والثورة البولشفية وتأسيس الأحزاب البروليتارية والعمالية والاشتراكية في أوروبا والعالم الثالث وحركات الاستقلال في العالم الثالث) تأثيرها على التوجه نحو خلق مسرح سياسي. ولا يمكن أيضاً إغفال الدفع الجديد الذي ناله مفهوم المسرح السياسي من خلال التوجه نحو خلق مسرح يربط بين الفن والسياسة ويعطي للمسرح دوراً تحريضياً ويتوجه إلى الطبقة العاملة، وهو ما سُمي بالمسرح البروليتاري.."[5]

بمعنى أنه وقبل ظهور المسرح السياسي، كان هناك المسرح العمالي، الذي كان في بداياته، يعرض حياة هذه الطبقة ومشاكلها دون أن يطرح حلولا لعلاجها،" لكن المسرح الذي

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص37،38.
[2] - برتولد بريخت: الأورجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب،ص71.
[3] - ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص257.
[4] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص39.
[5] - ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص259.

يخاطب الطبقة العاملة، لم يلبث أن تحول إلى مسرح سياسي حقيقى، حين انضم إليه المثقفون والفنانون الاشتراكيون، في أمريكا وأوروبا، بعد الحرب العالمية الاولى، وكان أبرزهم المخرج الألماني إرفن بسكاتور، الذي تأثر به بريخت تأثراً عميقاً."[1]

يمكن اعتبار المسرح التحريضي والمسرح العمالي من أشكال المسرح السياسي، لأنها تصب في نفس الهدف. غير أن المسرح السياسي ظهر مع المخرج الألماني إروين بيسكاتور، الذي اعتمد الأحداث التاريخية لمناقشة الأحداث السياسية، إذ "يعتبر الألماني إروين بيسكاتور E.Piscator (1893– 1966) أول من بلور هذا المفهوم نظرياً من خلال كتاباته ولا سيما كتابه " المسرح السياسي"، ومن خلال تأسيسه للمسرح البروليتاري وعبر عروض التحريض والدعاية Agit Prop التي قدمها في ألمانيا في بدايات القرن."[2]

وجاء من بعده الكثير، من بينهم بريخت من خلال مسرحه الملحمي السياسي، لكن ما يميز بريخت عن بيسكاتور، هو أن بريخت ذهب أبعد من بيسكاتور حين صاغ نظرية المسرح الملحمي." فقد رفض بريشت توجه بيسكاتور نحو عرض الأحداث الهامة والكبيرة في التاريخ واعتبر أن القضايا الحياتية والصغيرة يمكن أن توضح الأفكار السياسية الهامة أكثر من المواضيع المباشرة. كذلك رفض مبدأ توحيد الصالة والخشبة الذي هدف إليه بيسكاتور، وحدد طبيعة العلاقة التي يمكن أن تنشأ بينهما. أي أنه أعطى صيغة جديدة متكاملة إيديولوجيا وجمالياً من خلال نظرية المسرح الملحمي."[3]، بمعنى أن بريخت ركز على تصوير الواقع، من خلال التعرض للقضايا السياسية، بدلا من عرض أحداث التاريخ كما فعل بيسكاتور.

لقد تأثرت شعوب العالم الثالث بهذا النوع من المسرح، خاصة وأنها كانت تعيش تحت وطئة الإستدمار، ومنها من كانت تشهد حركات تحرر، ففي " دول العالم الثالث التي كانت تعيش فترة تحولات هامة على الصعيد السياسي (حركات تحرر واستقلال وتشكل الدول)، لاقت أطروحة المسرح السياسي والمسرح الجماهيري رواجاً لدى رجال المسرح وأخذت أشكالا متنوعة جددت مضمون وشكل المسرح، وهذا ما نجده في مسرحية إيميه سيزير A.Césaire (1913) " موسم في الكونغو"، ومسرحيات الجزائري كاتب ياسين (1929– 1989) " الرجل ذو الحذاء المطاطي" و" حرب الألفي عام" ، و" فلسطين"، ومسرحية السوري سعد الله ونوس

[1] - برتولد بريخت: الأورجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب،ص7.
[2] - ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص259.
[3] - المرجع نفسه، ص259،260.

(1941) " حفلة سمر من أجل 5 حزيران" ومسرحية اللبناني جلال خوري (1934) " جحا في القرى الأمامية "."[1]

وازداد هذا التأثر بعد الستينيات، أي في" نهاية الستينات من هذا القرن، ونتيجة للظروف السياسية التي خلقتها حرب فيتنام والحركات الطلابية في سائر أنحاء أوروبا، عاد شعار المسرح السياسي إلى الظهور بنفس جديد وأخذ أشكالا مسرحية وصيغا متعددة هدفت جميعها إلى اعادة ربط المسرح بما هو سياسي بعيدا عن الشعارات المباشرة."[2]، وهو ما حدث في البلاد العربية، حيث كانت نكسة حزيران من بين الأحداث التي ساهمت في انتشار هذا النوع من المسرح. أي أن مفهوم المسرح السياسي في العالم العربي شمل توجهات عديدة، فمنهم من تأثر ببريخت ومسرحه السياسي*، ومنهم من اعتمد التاريخ لإسقاطه على قضايا سياسية معاصرة. و"جدير بالذكر أن انتشار مسرح بريشت في أغلب دول العالم خاصة من خلال جولة فرقته" البرلينر أنسامبل" في أوروبا، وانتشار كتاباته النظرية في سائر أنحاء العالم بما فيها العالم العربي، كان له تأثيره في خلق أشكال جديدة من المسرح السياسي في العالم"[3].

طرح سعد الله ونوس مفهوماً جديداً للمسرح السياسي والمتمثل فيما أسماه "التسييس" وإذا ما نظرنا إلى المسرح الملحمي فإنه منذ بدايته سياسياً. يقول بريخت: " وإنه يتعين على هذا المسرح أن يذلل تلك العقبات الهائلة في ميدان السياسة والفلسفة والعلم والفن، هذه العقبات التي تعترض طريق القوى الحية."[4] ومن جانبه يسعى سعد الله ونوس إلى تسييس المسرح، حيث تحتل مسألة التسييس نقطة محورية في المسرح الذي يدعو إليه. فهو يؤكد على ضرورة إهتمام المسرح بالسياسة وأن يتوجه مسرح التسييس إلى الطبقات الشعبية الغير مسيسة، والتي يؤمل أن تكون ذات يوم بطلة الثورة والتغيير، يقول في هذا الشأن: " إن مسرحاً يريد أن يكون سياسياً تقدمياً يتجه إلى جمهور محدد في هذا المجتمع ، جمهور نحن نعلم سلفا أن وعيه مستلب، وأن

---

[1] - ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص260.

[2] - المرجع نفسه، ص260.

* تعد مسرحية " أوبرا الثلاث بنسات" من بين المسرحيات السياسية الهادفة، التي كتبها وقدمها عام 1928- إتجه بريخت إلى المسرح الشعبي، وحاول أن يقدم بديلاً للأوبرا التقليدية، التي تخاطب الطبقات الأرستقراطية والبرجوازية، وترسخ قيمها، فجاءت المسرحية نموذجاً متألقاً، بديعاً ومبكراً، للمسرح الملحمي، الذي يمزج الموسيقى بالغناء والرقص، والإسكتشات الفكاهية، والتعليق النقدي اللاذع على الواقع الاجتماعي والسياسي مسرح يحقق المتعة الفنية، ويثير الفكر، ويجدد عيون المتفرج، فينزع غشاء العادة عن عينيه، فإذا به يرى المألوف غريباً، ويدفعه هذا إلى التأمل والتفكير. ومع مسرحية " أوبرا الثلاث بنسات" بدأت أفكار بريخت حول المسرح تتبلور في عدد من المقالات المتوالية، التي ناقش فيها فلسفة المسرح الملحمي، وشكله الفني وتقنياته. وفي عام 1947-1948، ركز هذه الأفكار في كتابه الشهير" الارجانون الصغير للمسرح" لكنه لم يتوقف بعدها عن تدوين تعليقاته وملحوظاته، حتى موته عام1956. وقد تم جمع كل ما كتبه بريخت عن المسرح في كتاب حرره وترجمه الباحث الأمريكي جون ويليت، ونُشر لأول مرة عام 1957 بعنوان:" بريخت يتحدث عن المسرح". ينظر: برتولد بريخت: الأورجانون الصغير،ت: فاروق عبد الوهاب، (مقدمة)،ص8، 9.

[3] - ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص260.

[4] - برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص118.

ذائقته مخربة، وأن وسائله التعبيرية تزيف وأن ثقافته الشعبية تسلب و يعاد توظيفها في أعمال سلطوية تعيد إنتاج الإستلاب والتخلف."[1]

يرى ونوس أن المسرح قد يعوض فترات الكبت، الذي تمارسه الأنظمة، فهو أداة قوية لتسييس الناس، يقول: " ومع هذا، فإن للمسرح دوره، وهو في الفترات التي يسود فيها الكبت أو " اللاتسييس" المنظم، يمكن أن يكون تعويضاً باهراً، فهو من خلال جماعيته، وعمله اليومي، وعلاقته الحاضرة والمباشرة مع الناس إنما يعطي الوهم بنشاط أو بعمل سياسي."[2].

لكن ونوس هنا أغفل الرقابة التي تمارسها السلطات على الأعمال، فمسرحيته " حفلة سمر من أجل 5 حزيران" مثلاً، مُنعت من العرض بسبب الرقابة لمدة ثلاثة سنوات.

وعن دعوة بريخت لوجود السياسة في المسرح، يقول: " ولكن الحقيقة أن أخطر قرارات الإنسانية تتقرر على الأرض لا في السموات، في العالم "الخارجي" لا داخل رؤوس الناس، فلا أحد يستطيع أن يقف بمعزل عن الطبقات المتناحرة، لأن أحداً لا يمكن أن يعيش فوق الجنس البشرى أو بمعزل عنه، ولا يمكن للمجتمع أن يكون لديه نظام مشترك للتفاهم طالما كان ممزقا بين الطبقات المتحاربة، لأن الفن، إذا كان"غير سياسي" يعني أنه لا بد أن يتحالف مع الطبقة الحاكمة."[3]

إن بريخت يؤكد على وجوب معالجة المسرح للسياسة، وأنها يجب أن تتغلغل في المسرح والمجتمع، يقول: " يتميز عصرنا بأن الدراما يجب أن تغور عميقا في السياسة: أ- في سياسة المسرح ب- في سياسة المجتمع."[4]

يشير محمد عزام إلى أن مسرح بريخت الملحمي، يتشابه مع مسرح بيسكاتور، لأنهما يلتقيان في نفس الأهداف، يقول: " كما كان مسرح بريخت الملحمي، مثل مسرح بيسكاتور الوثائقي، يهدف إلى بحث سياسي في المجتمع والعناصر الفاعلة فيه، مثل البنية الطبقية، والنظام الاقتصادي، وقد كان بريخت يسعى لتقديم (مسرحيات تعليمية) تكون (مسلية بقدر ما هي ناجحة)[5].

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص109.
[2] - المصدر نفسه : ص40.
[3] - برتولد بريخت: الأورجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب،ص58.
[4] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص49.
[5] - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، ص126

ترى نهاد صليحة أن بريخت قد تأثر بالنظرية الماركسية، وذلك ما جعله أبرز مُنظر للمسرح السياسي في القرن العشرين، حيث إن النظرية الماركسية هي الأرض التي أنبتت ما أصبح يُعرف بالمسرح السياسي، ومن بينه المسرح الملحمي، تقول: " فإن النظرية الماركسية، وما أفرزته من فكر اشتراكي، كانت هي الأرض التي أنبتت ما أصبح يُعرف الآن بالمسرح السياسي في تجلياته العديدة في الغرب، بداية من تجارب المسرح العمالي في أواخر القرن الماضي، ومروراً بالواقعية الإشتراكية، ومسرح التحريض والدعوة إلى الثورة ... وانتهاءً إلى المسرح الملحمي، الذي وضع نظريته الشاعر والمؤلف والمخرج الألماني برتولد بريخت (1898- 1956)، ثم المسرح الوثائقي الذي تأثر به."[1]

إذن اتجه ونوس بعد المرحلة الأولى نحو مسرح بريخت " التغريبي" أو ما يطلق عليه بـ " (التعليمية) المباشرة، حيث قصد بريخت تحويل أداة التسلية إلى دروس يمكن تلقينها، مستخدماً في ذلك الطريقة التعليمية. هادفاً من وراء ذلك إلى تغيير العالم، وهو هدف رئيسي من أهداف المسرح السياسي، حيث يقوم الممثلون بشرح مغزى المسرحية، أو إيصال فكرتها من خلال مخاطبة الجمهور مباشرة. ثم أردفها مؤخراً في كتابه: الاورغانون الصغير للمسرح (1948) بالجمالية."[2]، فقد اجتاح مسرح بريخت الملحمي السياسي العالمين الشرقي والغربي، وتأثر به عديد المسرحيين العرب، ومن بينهم سعد الله ونوس، وذلك انطلاقا من اصراره على أن للمسرح وظيفة تحريضية (الشحن)، أو تعليمية، فنراه في بياناته يقترح نظرية (مسرح التسييس) التي تحدد وظيفة عليا للمسرح، هي المشاركة والالتزام بقضايا المجتمع، وحمل هموم الناس والتعبير عنها، وعن أحلامهم وتطلعاتهم، كما تطمح إلى أن يكون المسرح مكاناً للحوار بين الخشبة والصالة. لذلك هدم الجدار الرابع، وجعل الصالة امتداداً للخشبة، وشجع الجمهور على المشاركة في العرض. كما اتكئ على التراث، عله يجد الموضوع أو الحكاية (المقولة) وقد وجدها في " الفيل يا ملك الزمان" "ومغامرة رأس المملوك جابر"، وفي " سهرة مع أبي خليل القباني"، وفي " الملك هو الملك"، لكنه لم ينجح في ايجاد الشكل المسرحي المنشود، ما جعله يهرب إلى التغريب المستورد متأثرا بتجربة بريخت ومسرحه الملحمي السياسي.

[1] - برتولد بريخت: الأورجانون الصغير،ت: فاروق عبد الوهاب، (مقدمة)،ص6.
[2] - محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس، ص128.

4- العودة إلى الماضي

يعود المسرحي إلى الماضي للتعبير من خلاله عن الحياة، ومعالجة الإشكاليات المعاصرة، فيتم بذلك اسقاط الحوادث الماضية على الحاضر، بغية استخلاص الحكمة، فيغدو بذلك التراث مادة تعليمية نقدية، تؤدي إلى شحن المتفرج. وقد أكد بريخت على ضرورة اللجوء إلى التاريخ والكشف عن أن الشيء الذي كان بالأمس يشكل آخر تماماً، ويختلف عن ما نراه اليوم، مع الكشف عن سبب ذلك. أي أنه من الضروري أن نكشف عن العملية التي أصبح الماضي وفقها حاضراً. بمعنى أن الشيء الرئيسي يتمثل بالضبط في ضرورة آداء هذه المسرحيات المعاصرة بالذات آداءاً تاريخياً. يقول بريخت: " لا يتعين أن نتصور وبالتالي نصور " الظروف التاريخية " وكأنها قوى ما معتمة "غامضة " إنها في الواقع تخلق وتدعم من قبل أناس (والناس هم أيضا يغيرونها). إن الظروف التاريخية تبرر من خلال ما يجري على خشبة المسرح."[1] بمعنى أن بريخت هنا يقصد الإسقاط، أي إسقاط الماضي على الحاضر، وكذلك الأمر بالنسبة لونوس يشكل له الماضي، توريطاً وشداً للمتفرج، وهو ما جعله يسقط حكايات الماضي على واقعنا المعاصر.

استخدم بريخت " في مسرحية "السيد بونتيلا وتابعه ماتي" قصصاً شعبية في ثوب درامي كانت تخدم المسرح الملحمي لديه وتثري من المواقف الدرامية تكثيفا"[2]، وكذلك الأمر بالنسبة لونوس الذي اعتمد على الحكايات الشعبية، حكايات " ألف ليلة وليلة" للتعبير على الواقع.

5- التركيز على الوظيفة التغييرية للمسرح

يهدف مسرح بريخت الملحمي إلى محاولة التغيير، عبر محاولة تصوير الواقع، لشحن المتفرج من أجل تغيير واقعه، فهو مسرح تغييري بالدرجة الأولى، وهو ما يؤكده بريخت في قوله: " إننا بحاجة إلى مسرح قادر ليس فقط على إثارة أحاسيس وأفكار مسموح بها مثل هذه العلاقات البشرية، وفي مثل هذه الظروف التاريخية، بل والذي يستخدم ويولد أفكارا وأحاسيس تعتبر ضرورية لتغيير الظروف التاريخية."[3]

[1] - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص 294.
2 - السيد حافظ: المسرح نضالاً بين الواقع والخيال، مجلة الموقف الأدبي،دمشق، العدد السادس، تشرين أول1975، ص135.
3 - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص293.

ويعد ونوس بدوره رجل مسرح حاول التغيير عبر مسرحه، فهو يُظهر الغاية من المسرح الذي يريده في قوله: " ونحن لا نصنع مسرحاً لكي نثبت فقط أننا لاحقون بركب المدنية وأننا نعرف المسرح كسوانا... وإذا كانت تلك غايتنا الوحيدة فإنها لا تستحق كل هذا العناء.. إننا نصنع مسرحاً لأننا نريد تغيير وتطوير عقلية، وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعاً."[1]

إن ونوس يطمح إلى تحويل الكلمة إلى فعل تغييري، ويظهر ذلك في قوله: " كيف يمكن أن يحقق المسرح جدواه إذا لم يتدخّل في المجزرة! إذا لم يحطّم قوقعته ويتحوّل فعلا هنا، والآن. فعلاً حقيقياً يؤثّر ويغيّر، يقاتل ويقاوم! في هذه الأزمان،"[2]

6- كسر الإيهام ونقد المسرح التقليدي

إن ونوس في بياناته يصر على كسر الإيهام وفضح الحقيقة، إذ يرى في المسرح مرآة لفضح الحقائق، ينبغي أن ننصبها أمام الجمهور يقول: " أن نضع بدلاً من (المرآة-الوهم-)، مرآة حقيقية وعلى مقاس الستار. ننصبها أمام الجمهور الكريم الذي يؤمُّ عادة مسارحنا القليلة."[3]

وينتقد ونوس المسرح التقليدي الذي يهدف إلى التطهير في قوله: " إن المسرح المتعب من الخداع والكذب، يريد هذه المرة أن يتطهّر بدلاً من أن يُطّهر."[4]

تشابهت مساعي ونوس بما جاء في نظرية المسرح الملحمي، وذلك عندما طالب بريخت بعد السماح للمسارح التقليدية بخداع المتفرج، يقول: " غير أنه يجب علينا، من أجل تحقيق ذلك، ألا نترك المسرح المعاصر على هذه الصورة التي هو عليها. فلندخل إحدى البنايات المسرحية ولننظر كيف يجري التأثير هناك على المشاهد... إنهم ينظرون إلى خشبة المسرح وكأنهم مسحورون...غير أن هؤلاء الناس، كما يبدو، لم يعودوا مؤهلين لأي نوع من النشاط، على العكس، فإن الآخرين يتصرفون معهم حسب أهوائهم.."[5]

7- تحريض وشحن الجماهير لتغيير واقعها

في عنوان من العناوين التي وضعها ونوس في بياناته يقول:" ينبغي أن نشحن لا أن

1 - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص25،26.
2 - المصدر نفسه: ص89.
3 - المصدر نفسه: ص11.
4 - المصدر نفسه: ص13.
5 - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل ناصيف، ص287.

نفرغ"[1] وهو الهدف الذي سعى إليه المسرح الملحمي البريختي من قبل.لكن ونوس يعترف بصعوبة مهمة المسرح في تحقيق مثل هذه المطامح، فنجده يتكئ على رأي بريخت، يقول: " طبعا نحن لا نبني أوهاماً كثيرة حول ما يستطيع المسرح أن يفعله في مجتمع من المجتمعات، وكما يقول بريشت: " (لا يستطيع المسرح أن يقوم بثورة، كما أنه لا يستطيع أن يبدل بنيان مجتمع). فنحن نعرف أن المسرح ليس إلا جزءا من هذه الجهود اليومية، والطويلة الأمد، التي ستهييء في يوم ما إمكانية متواضعة من إمكانيات التغيير. وعندما سيتم ذلك التغيير لن تكون نقطة الانطلاق صالة مسرح، أو ساحة مسرحية."[2]

يدعو ونوس المسرح العربي إلى أن يدرك مهمته، والمتمثلة في شحن متفرجه، بغية تغيير قدره، يقول: " المسرح العربي الذي نريد هو الذي يدرك مهمته المزدوجة هذه: أن يعلّم ويحفز متفرجه. هو المسرح الذي لا يريح المتفرج أو يُنفس عن كربته.. بل على العكس هو المسرح الذي يُقلق، يزيد المتفرج احتقاناً، وفي المدى البعيد يهيؤه لمباشرة تغيير القدر. وكما قلت آنفا، هناك محاذير كثيرة أمام هذه المهمة الشاقة.."[3]

يرى ونوس أن على المسرح أن لا يتحول إلى أداة تضليل وجهل، وذلك عبر البحث عن الحقيقة، ويظهر ذلك في قوله: " فإذا لم يكتشف المسرح الحقيقة، أو أخطأ في تحليل الأوضاع، ينقلب أداة جهلٍ وتضليل. وإن لم يعرف كيف يبني عمله، ويستخدم وسائله وأدواته كي يحقن المتفرج، ويحفزه إلى العمل، يتحول إلى أداة تفريغ، تُطهر المتفرجين عن عوامل النقمة أو الغضب، أو القلق.. وزيد من قوة احتمالهم لمأساتهم.. وفي النهاية تُخدر المتفرج، وتزيد الوضع القائم رسوخاً ومتانة. وكم هو دقيق وشفاف الخيط الفاصل بين خاتمة تشحن، وأخرى تفرغ."[4]

بمعنى أن ونوس يؤكد على الدور التعليمي للمسرح، إذ يرى أن من واجبه الالتزام بقضايا بيئته، وتوضيح تلك الصراعات الخفية. وهو ما يؤكد تتشابه مساعي كل من ونوس، والمسرح الملحمي، بل إنهما يكادن يتطابقان، ويظهر ذلك من خلال أهداف وغايات كل منهما، والتي تسعى بالأساس إلى تصوير الواقع بجميع تناقضاته، ومحاولة شحن وتحريض المتفرج، ودفعه للثورة من أجل تغيير واقعه.

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص39.
[2] - المصدر نفسه: ص40.
[3] - المصدر نفسه: ص40،41.
[4] - المصدر نفسه: ص41.

الفصل الثالث:

تجليات المسرح الملحمي في مسرح سعد الله ونوس

أولا– تقنيات المسرح الملحمي المعتمدة في مسرح ونوس.

ثانيا: القضايا المطروحة في مسرحيات ونوس الملحمية.

ثالثا: أهداف مسرح سعد الله ونوس الملحمي.

أولا: تقنيات المسرح الملحمي المعتمدة في مسرح ونوس

تجدر الإشارة إلى أننا سبق وتطرقنا إلى أهم عنصر قامت عليه النظرية الملحمية، والمتمثل في تقنية التغريب والذي يعتمد بدوره على عدة وسائل تغريبية. وهي الوسائل التي اعتمدها بعض المسرحيين العرب المتأثرين بالمسرح الملحمي، ومن بين هؤلاء المسرحيين سعد الله ونوس، فبعد أن استوعب النظرية الملحمية، بدأت تظهر ملامح هذا التأثر في مسرحياته، وقد هدف من خلال اعتماده على وسائل (تقنيات) التغريب في بنائه المسرحي، إلى زيادة وعي المتلقي العربي بقضاياه، وهو ماتجلى في مسرحياته المتأثرة بهذا النوع من المسرح. لذا سنحاول بيان أثر تقنيات المسرح الملحمي ومدى اعتماده على هذه الوسائل.

إن التغريب في المسرح الملحمي يهدف في الواقع بصفة عامة إلى ايقاظ عقل المتلقي وإثارة فضوله إزاء الأحداث المتناقضة التي تُعرض أمامه، وبالتالي انتشاله من التخدير والإيهام الذي كان يُحدثه المسرح الإيهامي التقليدي، أي محاولة التوجه إلى عقله لا عواطفه. ولأن التغريب يؤدي إلى تغريب ما كان مألوفاً وبديهياً من قبل، فإنه يدفع إلى الشك وإعادة التفكير فيما هو بديهي، أي جعل المتلقي يفكر ويتساءل وينتقد واقعه، وبالتالي محاولته تغيير هذا الواقع، وهي غاية المسرح الملحمي الأساسية. لكن نتساءل هل هذه الوسائل الشكلية تحقق ما يطمح إليه مسرح ونوس؟ وهل هي كافية لإحداث التغيير الذي يسعى إليه من خلال مسرحه؟

يعترف ونوس بصعوبة المهمة، فهو يؤكد على أن هذه الوسائل المصطنعة هي تجربة أو محاولة على إمكانية إقامة حوار مرتجل بين مساحتي المسرح: العرض والمسرح. أي أن هذه الوسائل الإصطناعية نموذج قد يؤدي تكراره إلى كسر طوق الصمت، وإقامة حوار مرتجل وحقيقي بين مساحتي المسرح، يقول:" لهذا فإننا نقوم بتجربة بعض الوسائل المصطنعة لتقديم مثل على إمكانية هذا الحوار. كأن نضع في سياق العمل متفرجين يتحدثون لحسابه، ويناقشون، ويقدمون نموذج لما يستطيعه المتفرج أو لما ينبغي أن يكون عليه. طبعا نحن لسنا من السذاجة بحيث نعتقد – كما ظن أحد الكتاب في تعليقه على "حفلة سمر" – أن المتفرجين الحقيقيين لن يكتشفوا أن هؤلاء الذين يجلسون بينهم، ويشتركون في النقاش والحوار هم ممثلون مدربون على أدوارهم .."[1].

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص42.

بمعنى أن ونوس هدف من خلال الوسائل الإصطناعية إلى كسر طوق الصمت، وتعويد المتفرج العربي على المشاركة والتعليق والنقد في المسرح. لكن نتساءل هنا هل هذه الوسائل كفيلة لتحقيق هذه الغاية؟

إن ونوس ذكي بما يكفي، فهو يدرك جيدا أن هذه الوسائل غير كافية وحدها لإقامة حوار مرتجل، لذلك فهو يؤكد على ضرورة الإتصال والبحث في ظروف وبيئة المتفرج والتفاعل معه، وبالتالي التطرق إلى واقعه الإجتماعي والسياسي، يقول: "ومن المؤكد أن هذه الوسائل ليست كافية وحدها، وقد تتحول إلى مجرد مسألة شكلية في التكنيك المسرحي ما لم يتوفر الأمر الأهم والأساسي في إثارة الحوار وتشجيعه. وأعني أن تتوفر في العرض المسرحي – أي في المساحة الأولى– الشروط اللازمة لإثارة الحوار.. كإرتباط الموضوع بحياة المتفرج ومشاكله، ونوع المعالجة، وشكلها .. و.. على أن هذه الشروط لا تكفي الموهبة فقط لتحقيقها، وإنما تحتاج إلى بحث طويل في ظروف البيئة وبنيتها .."[1]

لقد سعى ونوس لتحقيق الأهداف السابقة الذكر في مسرحياته الملحمية، من خلال الإعتماد على تقنيات (وسائل) التغريب الملحمية والتي تنوعت في الواقع، إلى جانب تطرقه إلى موضوعات ترتبط بمحيطه، وتعبر عن قضاياه، وهو ما سنتطرق إليه بالتفصيل. حيث سنحاول أولا التطرق إلى الوسائل (التغريبية) المصطنعة في المسرحيات، ومن ثم نستخرج أهم القضايا الملحمية والأهداف التي سعت إليها. وتجدر الإشارة إلى أننا سبق وتطرقنا إلى مسرحيات ونوس الملحمية في الفصل الأول، وقمنا بتلخيصها بالتفصيل.

أ- الارتجال

يسعى الارتجال إلى كسر الجدار الرابع، أي ذلك الجدار الوهمي الذي يفصل بين الصالة والخشبة، أي بين الجمهور والممثلين، وقد قام المسرح الملحمي بإزالة هذا الجدار لتمكين المتفرج من المشاركة في اللعبة المسرحية، وذلك من خلال مناقشته للأحداث التي تُعرض أمامه ونقدها والتعليق عليها. وقد حاول ونوس بدوره عبر مسرحياته الملحمية، وبالتحديد منذ "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" تعويد المتفرج على ذلك، فقام بزرع ممثلين بين الجمهور على أنهم من الجمهور، يقومون بالتعليق والنقد والمشاركة، كمحاولة منه لتعويد الجمهور العربي على الخوض في الأحداث والتعليق عليها.

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص42،43.

كشف ونوس عن رغبته الشديدة في جعل الجماهير العربية تشارك في المسرح، في قوله: "إني أحلم بمسرح تمتلئ فيه المساحتان. عرض تشترك فيه الصالة عبر حوار مرتجل وغني يؤدي في النهاية إلى هذا الإحساس العميق بجماعيتنا وبطبيعة قدرنا ووحدته. " [1]

وقد تجلى ذلك في معظم مسرحياته الملحمية، ففي مسرحية" حفلة سمر من أجل 5 حزيران" تظهر هذه الرغبة منذ البداية، فقد كتب تحت عنوان المسرحية مايلي:"يشترك فيها الجمهور والتاريخ والرسميون وممثلون محترفون"، وهو ما يدل على بداية محاولته لإشراك الجماهير العربية في الأحداث المسرحية، وقد تم ذلك بعدة طرق منها:

1- دس بعض الممثلين بين الجمهور وقيامهم بالتعليق والمشاركة:

حاول ونوس عبر مسرحيته "حفلة سمر"، تعويد المتفرج العربي على المشاركة في المسرح، وذلك من خلال زرعه لممثلين بين الجمهور، يقومون بالتعليق والنقد، كمحاولة منه لتعويد الجمهور العربي على الخوض في الأحداث والتعبير عن رأيه. فقد استخدم هذه التقنية في بداية مسرحية "حفلة سمر"، وذلك حينما بدأ الجمهور يتذمر حينما تأخر العرض، وتناثرت عبارات مختلفة تدل على انزعاجهم وعدم رضاهم. إنها محاولة من قبل ونوس لجعل المتفرج يعبر عن رأيه في المسرح بكل حرية:

- ماهذا؟ لسنا عبيد آبائهم..
- يا للمهزلة! أهو فندق أم مسرح!

(صفير حاد .. صفير آخر أجش)

- ايه.. لم نات كي ننام.[2]

وتظهر مشاركة الممثلين الذين دسهم ونوس بين الجمهور من الحين إلى الآخر في "حفلة سمر" ما أغضب المخرج، الذي سعى جاهدا طوال السهرة إلى إبقاء المسرح تقليديا:

المخرج - (يلمح المتفرج، فيعترض محتدا) لا أيها السيد.. أرجوك.. هذه فوضى لا يمكن أن نقبلها.. للمسرح حدود يجب أن تحترم.

المتفرج - (هادئا) اسمح لي. هي أسئلة لابد أن تطرح.

المخرج - لا..لا.. تستطيع أن تطرحها في مكان آخر. يكفي اليوم ما تخلل سهرتنا من اضطراب.

[1] - سعد الله ونوس : الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، (مقدمة المسرحية)، ص 43.

[2] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص6،5.

المتفرج – أفهم موقفك، وأعرف أن المتفرجين عادة يخبئون ألسنتهم في أفواه مغلقة. ولكن كما ترى.. رغم محاولاتكم الحازمة، ها ان الدمل ينزف ولا يمكن أنت نتجاهله.[1]

هي دعوة مباشرة من قبل ونوس إلى الجماهير المسرحية لضرورة المشاركة والنقد ومعرفة الحقيقة، فالمتفرج أراد أن يتواصل كشف الحقائق والقضايا الجوهرية التي لطالما تم طمسها من قبل المؤسسات الثقافية الرسمية كالمسرح، وذلك عبر تخدير المتفرج عن طريق تقديم الرقص والغناء بدل الحقيقة:

المخرج– لا تستدرجني إلى النقاش. انك تضيع الوقت مثل سواك. وقبل أن ينفذ صبر المتفرجين، أرجو أن تكون قد جلست في مكانك لترى جيدا روعة رقصنا الشعبي. (الفرقة لا تزال تحاول أن ترقص).

المتفرج– (يرتفع صوته) أنت وفرقتك الشعبية! يا للعيب أتظن أن كل ما يشغلنا هو ساعة من الرقص والغناء. اذهب وفرقتك الشعبية إلى بلاد ليس لها مشاكل. استقر هناك ورفه عن الناس. أما هنا، فنحن بلاد فيها خيام. فيها ناس تركوا قراهم ولا يعرفون لماذا؟ أتسمعني.. الدمل ينزف. والميجانا لا توقف نزيف الدمامل (يرقى الخشبة، ويتجه نحو الجماعة) نعم.. اني أسألكم لماذا خرجتم من قريتكم؟

المخرج– (مبهوتا) ما هذا؟ ماهذا؟ قليلا من التهذيب. أما عدنا نملك خشبة مسرحنا!. (تضطرب الموسيقى ثم تتوقف، وتكف فرقة الرقص بدورها عن الحركة)[2]

هذا هو الجمهور الذي يطمح إليه ونوس، جمهور ينتقد ويعلق وينتفض، فقد سأل المتفرج الجماعة عن سبب خروجهم من ديارهم وأراضيهم حتى قبل بداية الحرب. فهو يرى أنهم مسؤولون عما جرى لهم كسواهم أيضاً، لأنهم حتى ولم يعلموا ماذا يحدث، فإنهم يعرفون أن غريباً يهاجم بلادهم، ومع ذلك هربوا ولم يحاربوا عدوهم، وقد أعطى لهم مثالاً عن كفاح الفيتناميين، وهم فقراء وفلاحين لكنهم لا يتركون أراضيهم مهما حصل:

عبد الرحمن وأبو فرج– (معا) ماذا يفعل فلاحو وفقراء هذه البلاد البعيدة.

المتفرج – يخيطون أجسادهم إلى الأرض. يشرشون فيها. يجعلون من الحجارة شياطين ومن التراب ثعابين.

عبد الرحمن وأبو فرج– (معا) من الحجارة شياطين! ومن التراب ثعابين!

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص92.
[2] - المصدر نفسه: ص93.

المتفرج – يموتون بالمئات .. بالالوف، لكن أرضهم تبقى لهم وأقوى دولة في العالم تهتز رعبا منهم.

متفرج – (من الصالة) انه يتحدث عن الفيتناميين!

متفرجون – (من الصالة. بصوت واحد) وأين نحن من الفيتناميين.[1]

يُحمّل ونوس الجميع مسؤولية هزيمة حزيران، بما فيهم الذين تركوا بيوتهم للعدو وفضلوا الفرار على أن يدافعوا عن أراضيهم:

المتفرج1 – لا تنفي الحقيقة أن تكون هناك مسؤولية. لو صمدت قرية واحدة لتغيرت معان كثيرة. لكن قبل أن تبدأ الحرب هجروا مساكنهم. وتركوا للعدو أراضي بلا ناس، بيوتا بلا ناس، مدنا بلا ناس. هذا أيضا يتضمن حقيقة ذات مغزى...[2]

تبدأ يقظة الجماهير فهاهي تعلق وتناقش وتعبر عن آرائها، فعندما طالب المخرج مواصلة برنامج السهرة، نجدهم يرفضون الغناء والرقص، مطالبين بمتابعة النقاش، ومتابعة الأسئلة حول الهزيمة وأسبابها، وهو ما هدف إليه مسرح ونوس الملحمي في الواقع:

المتفرج1 – حين بدأ شيء حقيقي يظهر. حين أصبح ممكنا أن نتحدث عن وضعنا الحقيقي. ها أنت تقترح علينا بعض الرقص والغناء.

المتفرج2 – هل يخفي الرقص والغناء مرارة الرجال أو عذابهم.

متفرجون – (من الصالة) يريد أن يحتفل بالنصر.

– احتفل به في الكواليس

– كله فولكلور.

المتفرج1 – قلنا لك لا نريد رقصا أو غناء

متفرجون – (من الصالة) لا نريد.

– يكفينا غناء الأعداء ورقصهم.[3]

ووسيلة الارتجال تظهر كذلك في مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر"، فقد جعل ونوس رواد المقهى يشاركون الممثلين. ويظهر ذلك من خلال أحاديث وتعليق زبائن المقهى على الأحداث، وهي اقتراحات قدمها ونوس، تهدف إلى تشجيع الجمهور على الارتجال والمشاركة

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص99.
[2] - المصدر نفسه: ص106،107.
[3] - المصدر نفسه: ص104.

في المسرح، يقول: " ... كل أحاديث الزبائن، وتدخلهم في مجريات الأحداث وتعليقاتهم ليست إلا اقتراحات، أو ما سميته وسيلة إصطناعية لتشجيع المتفرج على الكلام والإرتجال والحوار.. ولهذا فمن الممكن على ضوء أي إخراج جديد أن يُعاد النظر في هذه الأحاديث، أو أن تبدل صيغتها وتحول إلى العامية..."[1]

وتظهر كذلك تعليقات جماهير المقهى على الأحداث في مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر" في عدة مواضع، وذلك تزامناً مع رواية الحكواتي للقصة، وتقديم أحداثها من قبل الممثلين، حتى أنهم يتوجهون أحيانا بحديثهم مباشرة إلى الممثلين ويناقشونهم:

الرجل الأول: لدى السادة دائما أسباب كافية للخلاف.. أما نحن فلا ناقة لنا ولا جمل..

(لغط بين الزبائن، ثم يتوضح..)

زبون1 : هو بعينه..

زبون2 : نفس الشخص الذي كان مع المملوك جابر

زبون3 : ولا يزال يحمل السلم على ظهره.

زبون1 : (بصوت عال) أخي نزّل هذا السلم عن ظهرك

الرجل الرابع: (يقطع التمثيل ملتفتا إلى الزبائن) آه . لو أستطيع.

زبون3 : هذه (سوسة) اذا سكنت الرأس صعب انتزاعها.[2]

وفي موضع آخر يظهر الارتجال من خلال تعليقات الجماهير على الأحداث التي تجري، معبرين عن آرائهم في كل مرة:

المجموعة: ونحن عامة بغداد آثرنا السلامة والامان. ننزف دماءنا الليل والنهار بحثا عن لقمة العيش. ومحظوظ من تتوفر له في بغداد لقمة العيش.

(بحركات بطيئة ينسحب الممثلون خارجين من المكان)

زبون2 : أي والله كأن الأحوال لا راحت ولا جاءت.

زبون3 : يا سيدي من الزمان هذا هو طريق الامان.

زبون4 : هات واحد شاي كمان.

الخادم : حاضر.

الحكواتي : هكذا كان حال الناس في بغداد...[3]

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا نلك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص45.

[2] - المصدر نفسه: ص79،80.

[3] - المصدر نفسه: ص57.

وفي مسرحية " سهرة مع أبي خليل القباني" يشير ونوس إلى حدوث الارتجال بشكل عفوي في ذلك الوقت، فقد كان يتم كسر الجدار الرابع والارتجال دون التخطيط لذلك:

هرون : أيتها الجواري، ازدادت اشجاني، وتلهبت نيراني، ولا يمكن ان ابرح مكاني.. دعوني هنا سأنام، ولعلي أراها في المنام..

متفرج : العمى ستخرب هذه الجارية دولة بني العباس!

متفرج2 : خربت وخلاص.

متفرج3 : اما ملك! يترك شؤون الدولة ومشاكلها كرمال زانية.

متفرج4 : عيب يا ناس.. هرون الرشيد كان خليفة للمسلمين.

متفرج3 : اي لا تواخذونا.

محمد فتح الله: ويمسخرون خلفاء المسلمين.. والله انها لكبيرة يا ابن القباني.[1]

2- التوجه بالحديث نحو الجمهور

ويتم الارتجال كذلك عن طريق مخاطبة الشخوص للجماهير، والتوجه إليهم بالحديث، ففي مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر"، يتوجه السياف إلى الجماهير مخاطباً إياهم، وحاملاً رأس المملوك والدم يقطر منه، وينظر إلى الزبائن ويقهقه:

زبون3 : قطع الله يدك.

السياف: (يتوقف عن القهقهة. يتفرس فيهم بعينيه الحجريتين، فيفرض عليهم الصمت والرهبة، يضع الرأس بين راحتيه ويقربه منهم).

كان موته تحت فروة رأسه

ولم يدر

قطع البراري يحمل قدره على رأسه

ولم يدر

كان يحلم بالعودة رجلا عالي الرتبة. تنتظره زوجة وثروة

لكن بين الموت وهذه العودة

المسافة سؤال

الحكواتي: ولم يسأل السؤال.[2]

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع أبي خليل القباني، ص32.

[2] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص162،163.

ب- الحكاية (القصة)

شغلت الحكاية حيزاً مهماً في المسرح الملحمي، وهو ما يؤكده بريخت حينما تحدث عن أهمية الحكاية في العروض المسرحية، " كل شيء يتوقف على (الحدوتة) القصة، فهي قلب العرض المسرحي، لأن ما يحدث بين الناس هو ما يمدهم بمادة يناقشونها وينتقدونها...إن القصة هي أهم ما في العملية المسرحية، بل أنها هي العملية المسرحية نفسها..."[1]. بمعنى أن أهمية القصة في المسرح تكمن في كونها تضمن فكرة قابلة للنقاش والحوار. وقد جاء مصطلح المسرح الملحمي – كما سبق وأشرنا- بهذه التسمية كونه أدخل عنصر من عناصر الملحمة وهو السرد، فهذا العنصر يقوم بدور تغريب الأحداث، وذلك من خلال إرسال الأفكار والعبر من خلال الراوي.

أدخل ونوس عنصر السرد في مسرحياته الملحمية. ويتضح ذلك في معظم – إن لم نقل كل- مسرحياته التي لا تخل من عنصر الحكاية، ففي مسرحية " حفلة سمر" نلمس عنصر الحكي في عدة مواضع:

1- القصة التي قدمها المخرج على أنها أحداث للمسرحية التي كان مقررا تقديمها للجمهور، والتي حدثت في ضيعة لم يذكر اسمها ولا مكانها.

2- الحكاية التي تأتي على لسان عبد الرحمن وأبي فرج عن قريتهم التي ضاعت منهم بسبب الحرب والعدو:

المخرج – لا .. تبالغون في استغلال تسامحنا. وما علاقتنا نحن بهذا، وأي قصص تافهة تروون؟

عبد الغني- (من الصالة) هذا هائل..تابعوا.

متفرجون – (من الصالة) نريد أن نسمع قصتهم.

– أما مسرح

– هؤلاء فلاحون وليسوا راقصات

– تابعوا.

عبد الرحمن- (إلى أبي فرج) السيد يصرخ في وجوهنا.

أبو فرج – لا أحد يريد أن يصغي إلينا.

[1]- برتولد بريخت: الأرجانون الصغير، ت: فاروق عبد الوهاب ، ص66.

عبد الرحمن– إننا غرباء يا أبا فرج.
أبو فرج – وإننا لا نملك شيئا.[1]

وفي مسرحية "الفيل يا ملك الزمان"، يقدم لنا ونوس حكاية تتحدث عن فيل الملك، الذي أحدث خراباً وفساداً في القرية، وقام بدهس طفل صغير فقتله، ما أغضب سكان القرية، وجعلهم يحاولون التوجه إلى الملك ليشكوا أمرهم إليه، لكن الخوف يسيطر عليهم عندما يواجهون الملك، فيصمت الجميع، ما يُغضب زكريا، وهو الشخصية التي أقنعتهم بضرورة الشكوى، ويجعله يغير كلامه لصالحه.

أما في مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر" فإننا نلمس عنصر السرد عبر شخصية الحكواتي الذي قام بدور الراوي بالتزامن مع ما يقدمه الممثلون على الخشبة، وقد دفع السرد المشاهد إلى التعليق وإبداء الرأي، وهو ما لمسناه طوال المسرحية، وقد تجلى في عدة مواضع، كمطالبة رواد المقهى للعم مونس بحكاية " الظاهر بيبرس"، وكذا التعليق ومناقشة الأحداث فيما بعد. فقد قدم الحكواتي حكاية الخلاف الذي دار في بغداد بين الخليفة شعبان المقتدر بالله ووزيره محمد العلقمي. وقد تزامنت رواية الأحداث من قبل الحكواتي(العم مونس) مع تمثيل الأحداث، أي إنه أثناء كلام الحكواتي يدخل الممثلون ليقدموا الأحداث:

الحكواتي: قال الراوي.. كان في قديم الزمان وسالف العصر والاوان خليفة في بغداد يدعى شعبان المقتدر بالله وله وزير يقال له محمد العلقمي. وكان العصر كالبحر الهائج لا يستقر على وضع. والناس فيه يبدون وكأنهم في التيه. يبيتون على حال. ويستيقظون على حال. تعبوا من كثرة ما شهدوا من تقلبات، وما تعاقب عليهم من أحداث. تنفجر من حولهم الأوضاع فلا يعرفون لماذا انفجرت، ثم تهدأ حينا من الزمن فلا يعرفون لماذا هدأت. يتفرجون على ما يجري، لكنهم لا يتدخلون فيما يجري.. ومع الأيام اعتقدوا أنهم اكتشفوا سر الامان في مثل هذه الازمان، فقنعوا بما اكتشفوا، ورتبوا حياتهم على اساس ما اعتقدوه اسلم الطرق إلى الامان.

(يدخل خمسة ممثلين..ثلاثة رجال وامرأتان.. يمثلون جميعا أهالي بغداد في ذلك الزمان. يتقدمون من الزبائن ويتوزعون أمامهم)...[2]

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من اجل 5 حزيران، ص77.
[2] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان و مغامرة رأس المملوك جابر، ص55.

وفي مسرحية" سهرة مع أبي خليل القباني" يقدم لنا ونوس حكايتين، الأولى خيالية (هرون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب) قصة غرامية أدبية تلحينية تشخيصية ألّفها الشيخ أحمد أبو خليل القباني من التاريخ القديم، استلهمها وحبكها ولحنها ومع فرقته شخصها. فهي مستوحاة من حكايات "ألف ليلة وليلة". مع إشارة ونوس لوجود الملقن في ذلك الوقت. وقصة واقعية حقيقية متعلقة بالرائد المسرحي أبي خليل القباني، وما لقيه من معاناة في سبيل الدفاع عن فنه، وقد جمع ونوس خيوطها من الوثائق والأخبار وأعاد تمثيلها.

ونلمس كذلك في مسرحية " الملك هو الملك" عدة حكايات:

– حكاية الملك الذي ضجر، وأراد أن يرفه عن نفسه، عن طريق التنكر وملاعبة رعيته.

– الحكاية التي رواها عبيد لعزة عن الجماعة التي كانت تعيش حياة مشتركة، يتقاسمون كل شيء ويعيشون حياة سعيدة، حتى جاء من يفسد عليهم وحدتهم. فهي جماعة متضافرة من البشر في قديم الزمان، كانت تعيش حياة بسيطة، أفرادها متساوون، يعملون في أرضهم المشتركة، يتقاسمون الخير كأفراد العائلة الواحدة، وذات يوم دب النشاز في تلك الجماعة المتضافرة، وصار اليوم تاريخاً وبدءاً، حيث انشق عنها واحداً من أفرادها، كان أقوى، وكان أدهى، فمزق أملاك الجماعة، وانفصل عن الآخرين، وارتدى كساءاً زاهياً. بدل هيئته ووجهه وتنكر، يومها ظهر المالك، وكانت أولى حالات التنكر. وتحول المالك ملكاً، وهو أقصى حالات التنكر، ومن الملك تسلسلت عمليات معقدة من التنكر المتتابع، فتفككت الحياة البسيطة، وتمزقت حياة الجماعة..

– حكاية عبيد عن الجماعة التي أكلت ملكها الظالم وعاشت حياة سعيدة.

جـ- التاريخية (التأرخة)

من بين وسائل التغريب التي استخدمها ونوس في مسرحه تقنية التاريخية (التأرخة)، والتي تقوم على ضرورة وجود فاصل زمني بين زمن العرض والأحداث، والهدف من ذلك إبقاء المتلقي محايداً، ما يجعله قادراً على النقد والتفكير. فالمسرح الملحمي يعود إلى الأحداث التاريخية الماضية ويستثمرها في العمل المسرحي، كأن يختار المسرحي أحداثاً تاريخية تناسب واقعه ويقوم بإسقاطها عليه، بمعنى تقديم أحداث تمثل واقع المتفرج لكنها وقعت في الماضي وزالت، ما يجعل المتلقي يبني موقفاً نقدياً إزاء ما يقدم إليه من مادة تاريخية تسهم في المقارنة بين هذا التاريخ وواقعه، وبالتالي يتشكل لديه موقفاً نقدياً، فيسلط الضوء ويسقط هذا التاريخ على تاريخ واقعه. أي محاولة إيقاظ وعي المتلقي بإحالته إلى الماضي. بمعنى اللجوء إلى الماضي بحثاً عن المستقبل، بالإعتماد على حوادث الماضي كوسيلة لطرح الحاضر.

ولاحظنا هذه التقنية في عدة مواضع في مسرح ونوس، فقد استدعى ونوس التراث كمادة تاريخية، وقام بإسقاطها على قضايا الواقع الحاضر، بغية نقد الواقع الراهن، بمعنى أنه استلهم التراث وجعل أفكاره صالحة لكل زمان ومكان. ففي الملاحظات التي قدمها في بداية مسرحية " حفلة سمر" يشير إلى أن الشخوص تمثل أصواتاً من وضع تاريخي معين:

" ليس في هذه المسرحية شخصيات بالمعنى التقليدي للشخصية المسرحية لا يشذ عن ذلك المخرج أو الكاتب، أو عبد الرحمن، أو أبو فرج، أو عزت، فهم كالآخرين أصوات من وضع تاريخي معين. إن الأفراد بذاتهم لا يملكون أية أبعاد خاصة وملامحهم ترتسم فقط بما يضيفونه من خطوط أو تفاصيل على صورة الوضع التاريخي العام الذي هو شكل المسرحية ومضمونها في آن واحد."[1]

قدم ونوس على لسان المخرج قصة عن أهل القرية، ولم يذكر المكان ولا اسم القرية، وهو ما جعل عبد الرحمن يسقط ما سمعه عن قريته، إذ ذكرته القرية المذكورة بضيعته (كفر عزوز) وما حدث فيها، فقد هجر هؤلاء ضيعتهم وتركوا بيوتهم وأرزاقهم، كما فعل سكان القرية المذكورة وهنا يتحقق الهدف من التأرخة، فالجماهير تسقط ماعرض لها من مادة تاريخية على واقعها:

عبد الرحمن- (من الصالة) يا سبحان الله.. ما اسم هذه الضيعة أيها المحترم؟

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من اجل 5 حزيران، ص3،4.

(تلتفت اليه رؤوس. قربه شاب هو ابنه عزت يحاول أن يجذبه من كم سترته، ليجبره على الجلوس).

متفرجون – (تعليقات ضاحكة) كله فلكلور.

– ثم من يعرف كيف ستنتهي السهرة؟

– كنا في التاريخ. وها نحن ننتقل إلى الجغرافيا.[1]

وفي مسرحية " الفيل يا ملك الزمان" كذلك لم يقدم ونوس لا مكان ولا زمان الأحداث، وإنما اكتفى بذكر أنها حدثت في زقاق ما:

المسرح فارغ. زقاق تحصره في الخلف بيوت بائسة يتراكم عليها القدم والأوساخ.[2]

إلى جانب البعد الزماني نجد أن ونوس قد لجأ كذلك إلى البعد المكاني، عبر تأكيده أن الأحداث تدور في أماكن غير معروفة أوبعيدة، ما يجعل المتلقي موضوعياً في نقده وتحليله للأحداث. ففي حكاية المملوك جابر نجدها تدور في مكان بعيد وهو بغداد، فقد قام ونوس بإسقاط حكاية على واقعنا وقعت في الماضي وبالتحديد في بغداد، حيث نلمح هذه التقنية في مسرحية " رأس المملوك جابر" وذلك حينما يقدم الحكواتي حكاية الملك ووزيره، فقد اسقط ونوس عبر الحكاية التي رواها الحكواتي على ما يعيشه المستمعون أي رواد المقهى من قهر في الواقع، فهي تطرح مشكلات الواقع الحاضر، بل هي خلفية تاريخية لبغداد، يُسقطها الكاتب على الوقت الراهن لجمهور المقهى وجمهور العرب حالياً. فهكذا تبدو في الأغلب العلاقة بين الشعوب العربية وحكامها.

يُظهر ونوس حيادية الحكواتي، ففي وصفه للراوي (الحكواتي) وهو العم مونس، يشير في ملاحظته على الحيادية التامة التي يتمتع بها العم مونس أثناء روايته للحكاية، وذلك ما نلاحظه طوال روايته للحكاية فهو لم يعبر عن رأيه على عكس الجمهور:

(...على العموم.. أهم تعبير يمكن ان نلحظه في وجه مونس الحكواتي هو الحياد البارد الذي سيحافظ عليه تقريبا خلال السهرة كلها).[3]

ويصر ونوس على تأكيد حيادية الحكواتي مرة أخرى، وذلك من خلال عدم تعليقه على ما يرويه للزبائن، وكذلك يتضح الحياد جلياً من خلال نبرة صوته وملامح وجهه :

الحكواتي:(يبسمل بصوت خافت، وعندما يبدأ القراءة يتضح جيدا الحياد البارد الذي ينضح من

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص71.

[2] - سعد الله ونوس: الفيل ياملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص7.

[3] - المصدر نفسه: ص50.

صوته ومن تعابير وجهه كلها) يا سادة يا كرام.. قال الرواي وهو الديناري رحمه الله تعالى..[1]

ويؤكد لنا ونوس في مسرحية "الملك هو الملك" على وهمية الحكاية ووقوعها في مملكة خيالية لا واقعية:

ميمون : اذن نحن الآن في مملكة خيالية.

عزة : وحكايتنا وهمية.

الملك : نعم.. نعم ما هي إلا حكاية وهمية.[2]

د- قطع الفعل:

لا تُقدم الحكاية والمشاهد في المسرح الملحمي بشكل متسلسل، بل يتم تقطيعها، وذلك بهدف كسر وتبديد الإيهام وعدم وقوع كل من الممثل والمتلقي في الاندماج والتماهي مع الأحداث والشخصيات، إذ إن قطع الحدث يجعل المتلقي يجد متنفساً للتفكير والنقد والتعليق. وقد استخدم ونوس هذه التقنية، فلم تكن الأحداث في مسرحياته متسلسلة، وتم قطعها بعدة طرق، أي عبر استخدام عدة وسائل. وهو ما لمحناه في المسرحيات، حيث لم يكتف بوسيلة واحدة، وإنما استخدم عدة تقنيات لقطع الحدث نلخصها كالتالي:

1- تعليق الجمهور والتوجه بالحديث للجمهور:

يتم قطع الحدث أو الحكاية من خلال تعليق أو تدخل أو اعتراض الجمهور على الأحداث، إلى جانب توجه الممثل بالحديث للجمهور. وقد لمسنا ذلك كثيرا في مسرح ونوس الملحمي، فقد كان يتم قطع الحدث عبر الجمهور الحاضر، أو توجه الممثل بالحديث نحو الجمهور. تم قطع الحدث في مسرحية " حفلة سمر" من خلال المخرج الذي حاول مراراً إيقاف أهل الضيعة التي كانت تحكي حكايتها، وكذلك من قبل الممثلين الذين دسهم ونوس بين الجمهور، وذلك حينما كانوا يعلقون على الأحداث ويناقشونها.

وقد تم قطع الحدث في " مغامرة رأس المملوك جابر" من قبل الجمهور، وذلك حينما تدخل الزبائن في مجريات الأحداث:

جابر : ولم لا.. لكل عملة وجهان. والمهم ان تميل في الوقت المناسب الى الوجه

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يامملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص54.

[2] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص8.

الكاسب..

زبون1 : ابن زمانه..

زبون2 : هذا المملوك شيطان.

جابر : (أثناء حديث الزبونين، يظل منغمرا في متابعة مجرى ما يريد قوله.. تبرق عيناه. وقد خطرت له فكرة مفاجئة) أقول لك.. تعال نتراهن! [1]

نلاحظ أن تعليقات الجمهور لا تمثل إزعاجاً بالنسبة للممثل، فهو يواصل كلامه دون ارتباك، وهو ما يميز قطع الحدث في المسرح الملحمي. وفي موضع آخر تم قطع الحدث، وذلك حينما توجه الممثل جابر بالحديث نحو الجمهور مباشرة:

جابر : بقي شوط واحد فلم تفسد لعبتنا! (يبتعد منصور ولا يجيبه. فيلتفت جابر صوب الزبائن، متأهبا بدوره للانسحاب) لو أعرف فقط ما الذي يعنيه في خلاف ينشب بين الخليفة والوزير!

(ثم يهز كتفيه ويمضي..)

زبون : (لجاره) ما قولك.. والله ولد ابن زمانه.

زبون2 : لا شيء يشغل باله.

زبون1 : لا خليفة ولا وزير.[2]

ويتم قطع الحدث في مسرحيات ونوس الملحمية أحياناً حينما يتداخل حديث الممثل بتعليقات الجمهور، فقد تزامنت تعليقات الجمهور مع احتجاج الرجل الرابع:

المجموعة2: هذا هو.. من يتزوج أمنا نناديه عمنا.(تتدافع من الزبائن تعليقات تختلط بها احتجاجات الرجل الرابع)

زبون1 : والله.. عين الصواب..

زبون2 : هذا مقال من يريد راحة البال..

زبون1 : صرعة ما لنا فيها.

الرجل الرابع: لا.. لن تنجو رؤوسنا..[3]

قد يتم قطع مجرى الحدث عبر ما يجري في الواقع، كتدخل عنصر ثانوي يساهم في قطع الحدث، وهو ما لمسناه في مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر"، فبينما كان يجري حوار بين

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص63.

[2]- المصدر نفسه: ص67،68.

[3]- المصدر نفسه: ص83.

الشخصيات حول ما يجري في بغداد، وهم ينتظرون أن يجهز الخبز، تصرخ امرأة لتخبرهم بأن الخبز قد جهز، فالخبز قطع مجرى الحدث:

المجموعة : (تقلد طريقته بالكلام) وحق الله فكرة. لك رأس كسائر الناس. فافعل به ما يحلو لك..واترك رؤوسنا لنا.

المرأة الاولى: (صائحة، تقف فجأة) اتشمون.! رائحة الخبز..

أصوات : الخبز

– جاء الخبز

– دوري أنا!

– أخيرا بعد هذا الانتظار..

(ينهضون جميعا باستثناء الرجل الرابع الذي يتابعهم بعينين حزينتين.

يتدافعون أمام شباك الفرن في هياج وتعجل).[1]

وهو ما لمسناه كذلك في موضع آخر، فقد تم قطع الحدث حينما أراد العم مونس (الحكواتي) أن يأخذ استراحة لشرب الشاي، والهدف من ذلك كسر الإيهام وزيادة التشويق، أي ترك فرصة للجمهور كي يعلق وينقد، وكذلك لزيادة التشويق:

الحكواتي: وهنا نستأذن المستمعين الاكارم باستراحة قصيرة نشرب فيها فنجانا من الشاي.

طبعا من يشاء الخروج لقضاء حاجة يستطيع الخروج، ومن يشاء البقاء يمكنه أن يبقى..(تنفر من بين الزبائن تعليقات وردود فعل سريعة..)

زبون : لا.. بالله عليك كمّل.

زبون3 : نريد ان نعرف بقية الحكاية.[2]

وأحيانا يتم قطع الحدث بتدخل الزبائن (الجمهور) في مجرى الحكاية، كأن يبدأ الجمهور في توقعات ما سيجري:

الحكواتي:... لكن جابر سمع خبرا سال له لعابه. فجأة رأى الأبواب مفتوحة أمامه، فاندفع يجري وراء احلامه.

زبون : المملوك جابر نفسه

زبون2 : لابد انه خبر هام حتى يهتم له جابر.

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص84.

[2] - المصدر نفسه: ص116.

زبون1 : هات يا عم مونس. ماهذا الخبر؟

الحكواتي: انتظروا وسيأتي الجواب.[1]

ويمكن أن يتم قطع الحدث من قبل الجمهور، مع تواصل التمثيل، ونلمس ذلك في تعليق الجمهور على ذكاء المملوك جابر، ورغم ذلك يتواصل التمثيل، ولكن سرعان ما يتم قطعه من جديد من طرف الزبائن (المتفرجين):

جابر :اذن اليكم التدبير.. ننادي الحلاق، فيحلق شعري!. وعندما يصبح جلد الرأس ناعما كخد جارية جميلة.. يكتب سيدنا الوزير رسالته عليه. ثم ننتظر حتى ينمو الشعر ويطول، فأخرج من بغداد بسلام...

(...تثور همهمة وهمسات، وتعليقات بين الزبائن..)

زبون : يحرز دينك..

زبون2 : من اين وجدها؟

زبون3 : الله يحميه.. يا عيني عليه.. ما هذه الفطنة!

زبون1 : أي هيك تكون الرجال. مثله يستطيع ان يلعب بدولة.

زبون2 : ابن زمانه .. قلت لكم منذ رأيته أول مرة هذا ابن زمانه..

الوزير : (يحاول التخلص من انفعاله) انتظر..انتظر.. نحلق شعر راسك اولا..

جابر : أي نعم.

الوزير : ثم نكتب الرسالة عليه..

جابر : أي نعم.

الوزير : وننتظر حتى يكتسي الرأس مرة اخرى بالشعر، وتختفي تحت سواده الكلمات..

جابر : أي نعم..

(يحلق الوزير فيه بعينين مندهشتين، وكأن ذهولا قد ألم به. فجأة يعطس بشدة)

زبون3 : يبدو الوزير وكأنه لا يصدق..

زبون2 : اجزل له العطاء اذن..

زبون1 : فكرة تساوي كنزا.[2]

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص86.

[2] - المصدر نفسه: ص106،107.

ويتواصل تعليق الجمهور على مجريات الأحداث تزامنا مع مواصلة التمثيل، وهو الهدف الذي يطمح إليه ونوس من خلال المسرح الذي يبحث عنه، مسرح يمتزج فيه الجمهور بالممثل:

الوزير : (مقتربا من جابر. في وجهه خلف الذهول حنان) والله وجدتها ايها المملوك.

جابر : (بنظرة ذات معنى) لعل مولاي لا يندم على وعوده ما دام قد أعجبه تدبير مملوكه.

الوزير : (عيناه سارحتان، يخفق فيهما فرح وتشف) لا تخف.. الوعود محفوظة..

(بعد ان يلقي باهمال هذه العبارة. يدور في ارجاء القاعة، وكأنه يتابع عينيه السارحتين)

زبون3 : منذ قليل كان يبدو كفأر في مصيدة..

زبون2 : بعد تدبير جابر تغير الحال..

الوزير : كسبوا نقطة.. ربما.. ولكن ها انذا اكسب الجولة...[1]

ويتم قطع الحدث في مسرحية" رأس المملوك جابر" من قبل الزبائن في مواطن عديدة، فهاهي الجماهير تطالب الحكواتي بالتركيز على المملوك جابر وما يحدث له:

منصور : (وهو ينصرف) ولهذا ستموت سعيدا.

ياسر : يا حفيظ. لا شك انه غاضب وحزين.

(ثم يحمل قطع الديكور. ويخرج هو الآخر).

زبون 3 : عد بنا إلى جابر.

زبون2 : لا نريد ان نفارقه خطوة واحدة حتى نهاية القصة.

زبون1 : تلذّنا اخباره اكثر من الجميع.

الحكواتي: وكان جابر يقطع الفيافي والقفار...[2]

وفي " سهرة مع أبي خليل القباني" يبين لنا ونوس عبر تخيله للمسرح أيام القباني، كيف كان الجمهور في تلك الأيام، فهم كانوا يعلقون ويتحدثون مع الممثيلين، أي إنه كان يتم قطع الحدث عفوياً دون تخطيط لذلك:

غانم :..(يتسلق شجرة ويحاول الاختفاء بين غصونها وأوراقها. يدخل جملة من العبيد يحملون صندوقا).

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص108.

[2] - المصدر نفسه: ص146.

متفرج : خبئ رأسك يا رجل والا كشفوا أمرك.(غانم يخبئ رأسه).

هلال : هيا يا أخي مسعود لننفذ ما امرتنا به الملكة زبيدة، ونضع هذا الصندوق في المغارة.[1]

وفي مقطع اخر:

غانم : هه.. ما هذا.. انها غادة حسناء وجميلة هيفاء.

متفرج : سبحان من يرزق بغير حساب.

متفرج2: اللهم ارزقنا.

غانم : (متابعا بانبهار) بدر محياها فتان، كأنها من الحور الحسان...[2]

وقد يتم قطع الحدث في ذلك الوقت، بسبب تعارك بعض الجمهور، فيترك المشخصون والقباني أدوارهم ويندفعون ليخلصوا بين المتعاركين، وهو ما أشار إليه ونوس وذكرناه من قبل:

الممثل :- العقل زينة الرجال يا اخوان..

أصوات المتعاركين:- سأحطم رأسك.

- أنا ابو الفهد

- بل ابو الارنب

- خذ اذن.

- خذ..

القباني : أبوس شواربكم لا تفسدوا علينا السهرة.

ممثل : لعن الله الغضب وأعماله.[3]

وقد يتم قطع الحدث كما تصور ونوس المسرح في تلك الأيام، حينما يتم تعليق الجمهور ونقد ما يُعرض عليه. فهنا ينتقد الجمهور الحداد الذي قام به الخليفة هرون الرشيد بسبب جارية، وتركه لشؤون ومصالح الدولة:

هرون :... أعلن الحداد العام يا جعفر في القصر وفي سائر أنحاء الدولة.

متفرج : العمى.. حداد عام من أجل جارية؟

جعفر : (مرتبكا) لا ينبغي لمولانا السلطان كثرة الهموم والاحزان، على جارية مرغوبة وغادة محبوبة وفي قصره اجمل منها وشؤون الدولة كثيرة، وتصريفها لا يستقيم الا بحكمته السديدة.

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع أبي خليل القباني، ص19.
[2] - المصدرنفسه: ص20.
[3] - المصدرنفسه: ص24.

هرون : دعني من تصريف شؤون الدولة يا جعفر..فقلبي يشتعل وفكري منشغل.

جعفر : يا ذا الجلال ومعدن الجود والافضال.. قلبك اشد من المصائب، وفكرك لا تؤثر في صفائه النوائب.. هناك شؤون عاجلة وتدبيرها لا يتم الا بهمتك العالية، عامل مصر لم يرسل الخزنة وابن سليمان يرتكب المظالم في البصرة.. واصحاب الحاجات يتزاحمون على باب الديوان منذ خروجك للصيد والسلوان.

هرون : قل لمسرور ان يذبحهم جميعا، عامل مصر، وعامل البصرة وأصحاب الحاجات، وفوقهم جعفر الوزير، فامض من قدامي واتركني لاحزاني.[1]

2- الأغاني والإنشاد والشعر:

لقد شكل عنصر الغناء أهمية كبيرة بالنسبة لمسرح بريخت الملحمي، ذلك لأن الموسيقى يمكن أن تلعب دورها بأكثر من طريقة، وبإستقلال كامل، كما يمكن أن تعطي ردود فعلها للموضوعات المتناولة، وفي الوقت نفسه فإنها يمكن أن تؤدي إلى التنوع في الترفيه، وهو ما عبر عنه بريخت بقوله:"وبنفس الطريقة التي يستعيد بها المؤلف الموسيقى حريته، بعدم إضطراره إلى خلق جو يسمح للنظارة أن تفقد نفسها بلا وعي في الحوادث التي تدور على الخشبة، فإن مصمم المناظر كذلك يحصل على حرية كبيرة حالما لا يحتاج إلى خلق وهم كامل لحجرة أو مكان معين..."[2]. بمعنى أنه"... يمكن للموسيقى أن تلعب دورها بأكثر من طريقة، وباستقلال كامل، كما يمكن أن تعطي ردود فعلها للموضوعات المتناولة، وفي نفس الوقت، فإن الموسيقى يمكن أن تؤدي إلى التنوع في الترفيه."[3]

ويتفق ونوس مع بريخت في الدور المهم الذي تلعبه الموسيقى والأغاني وكذا الشعر في عدم السماح باندماج كل من الجمهور والممثل في الأحداث. فالأغاني التي تأتي على لسان الشخصيات من أساليب تحقيق التغريب، فقد تعبر عن الأحداث المريرة، وتشكل سجلاً ساخراً للأحداث، فهي مرتبطة إذاً بمجريات الأحداث. وقد أكد ونوس في مسرحية" مغامرة رأس المملوك جابر" على هذا الدور، فهو يشير إلى أهمية الأغاني في تهيئة الجو لبدء المسرحية، إلى جانب إختيارها وفقا لظروف الأحداث، يقول: " الأغاني تلعب دورا هاما في تهيئة الجو لبدء المسرحية. انها ستتيح لنا الفرصة لتحقيق التآلف الذي يمهد للبدء بحكاية السهرة. ينبغي

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع أبي خليل القباني، ص30،31..
[2] - برتولد بريخت: الأرجانون الضغير، ت: فاروق عبد الوهاب ،ص72.
[3] - المصدر نفسه: ص72.

أن يحس المتفرجون بنوع من الاسترخاء، وربما الطرب شأنهم في ذلك شأن زبائن المقهى...كما سيتم اختيار هذه الأغاني عند تقديم العمل، ووفقا للظروف التي يقدم فيها.."[1]

لقد عبرت الجوقة في مسرحية " حفلة سمر من أجل 5 حزيران" عن الحالة المزرية التي وصلت إليها البلاد بسبب الهزيمة:

الجوقة – لكن الخوف نشيج بلاد لا نعرفها ..(لحظة)

يحبل بالاحزان .. بالكوارث الزمان

ومن الأيام تتناسل الأيام

تفيض دماء ميتة

طمث وأطفال حشرات[2]

واستعمل ونوس كذلك الموسيقى لقطع الحدث في عدة مواضع في مسرحية " حفلة سمر" وذلك حينما كان المخرج يقاطع عبد الرحمن وأبي فرج عندما كانا يرويان حكايتهم:

المخرج – (كأنه يصحو من ذهول، يصرخ) وأخيرا ألن ننتهي! لا أريد أن أكون فظا.. كفى وعودوا إلى أماكنكم. (تعلو الموسيقى.. لحن موال طويل)[3]

وفي مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر" هناك قطع للحدث واستبداله بالغناء، وذلك حينما توقف العم مونس عن الحكي لشرب الشاي، وعوض ذلك بالغناء من الردايو:

زبون3 : أي سمعنا غنوة حلوة..

(يد محمد تحرك المؤشر بحثا عن اغنية... ينبثق صوت ام كلثوم في أغنية "الحب كده"..

أصوات زبائن:– ايوه

– اتركه

– يا سلام[4]

كما لجأ ونوس إلى الغناء في مسرحه المتأثر بالمسرح الملحمي، ونلمس ذلك في مسرحية "سهرة مع ابي خليل القباني":

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص46،47.
[2] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص11.
[3] - المصدر نفسه: ص82.
[4] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك، ص119.

الجميع : احفظه يا كريم وادم عزه المستديم
ذو الاحسان العميم والجود المستديم
فالهنا دنا ونلنا المنا ودمنا في هنا بحسن الختام[1]

أما عن دور الأغاني في مسرحية" سهرة مع أبي خليل القباني"، فقد تم الاستعانة بها لتهدئة الأجواء أثناء قطع الحدث بسبب العراك، وتم تقديم أغنية قبل متابعة الرواية تعبر عن حالة التصافي والوئام، وكأن المسرح في ذلك الوقت كان يقدم وسائل التغريب عفويا:

الممثلون(معا):بالمحبة والصفاء يخفق القلب فهيّا
نحتسي روح الاخاء بهناء وسرور
نلنا بالحب منانا وبه نار علانا
هيا قد تم صفانا نجتلي وجه الحبور[2]

والملاحظ في مسرح ذلك الزمن، أي زمن القباني، كثرة الأغاني والشعر التي تتخلل الحدث :

الجواري : (غناؤهن يطغى على التعليقات)
اسل يا فخر الموالي يا عميم الكرم
واسل عن ذات الدلال يا وافر النعم
انما الدهر زوال يا كريم الشيم[3]

ويتم قطع الحدث في "سهرة مع أبي خليل القباني" لأخذ استراحة، ويتم تعويضه بالأناشيد :

المنادي :(يترك اللعبة) لحظة.. قبل أن نتابع لعبة الولاة الطويلة، ما رايك لو نترك السادة الاكارم يرتاحون قليلا حتى يستطيعوا متابعة السهرة بانتباه وارتياح.

الممثلة : على الا تطول الاستراحة..

المنادي : ما يكفي لتدخين سيجارة..

الممثلة : ليكن..

(الممثلة والمنادي وانور ينسحبون .. تعلو اناشيد الاستسقاء.. وتستمر جزءا كبيرا من الاستراحة في حين يظل الكرسي وعليه القناع والطربوش مواجهة للصالة).[4]

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع أبي خليل القباني، ص123.
[2] - المصدر نفسه: ص25،26.
[3] - المصدر نفسه: ص30.
[4] - المصدر نفسه: ص72.

وقد لجأ ونوس كذلك إلى هذه الوسيلة في الختام وهو ما اسماه (نشيد الختام):

الممثلون : (جميعا في نشيد الختام)

قد تمت الاوطار ولاحت الأنوار

وضاءت الأقمار وطايت الانغام

أسبل ستار الفضل علينا يا ذا الطول

وعمنا بالنيل واحسن الختام[1]

وتظهر فرقة الإنشاد كذلك في مسرحية "الملك هو الملك":

أنت مولانا الكريم سدت بالملك العظيم

فابق يا نسل الكرام في نعيم لا يرام

بالغا كل المرام في صفا حسن الختام[2]

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع أبي خليل القباني، ص134.

[2] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص15

هـ- البطولة الجماعية:

إن المسرح الملحمي يؤمن بالبطولة الجماعية في المسرح، فهو يرفض فكرة البطل الفرد، ولذلك يجب على الكل أن يشارك في التغيير، بمعنى أن التغيير يستلزم وجود الجماعة لكي يتوحدوا، ذلك لأن الفرد لا يستطيع التغيير بمفرده، وهو ما يجعل الممثل والجمهور في المسرح الملحمي يمثلون البطولة على حد سواء. وهو ما لاحظناه في مسرح ونوس الملحمي، فنحن لا نجد بطلاً محدداً، وإنما الجميع لهم نفس الدور. ففي مسرحية "حفلة سمر" نجد أن ونوس يحمل مسؤولية الهزيمة للجميع، وهو ما يُظهر ضرورة جماعية البطولة، وقد ظهر ذلك في كل مسرحيات ونوس الملحمية الأخرى.

تظهر البطولة الجماعية في مسرحية " الفيل يا ملك الزمان" عندما طلب زكريا من الجميع الإتحاد كصوت واحد، لوصول شكواهم للملك، وذلك من أجل إحداث التغيير، فالفرد قد يعجز عن إحداث التغيير لوحده، وهو ما لمسناه في شخصية زكرياء، الذي يؤكد أن الكثرة تغلب القلة، وأنه يجب أن تجتمع أصواتهم فتكون كلمة واحدة، وإلا تضيع شكواهم، لأنها ليست شكوى رجل واحد، بل شكوى الجميع ينبغي أن تقال بلسان واحد وصوت واحد:

زكريا – (مهدئا الضجيج، ومحاولا السيطرة على الجمع) كما قلت لكم مرارا. المهم هو النظام. أن نكون كلمة واحدة وصوتا واحدا. كلما اتحدت أصواتنا ازداد تأثيرها، وأشتد وقعها. ندخل هكذا..(يمثل ما يقول) ننحني أمام الملك بكل احترام وأدب. ثم أصرخ بملء فمي.الفيل..يا ملك الزمان.[1]

ويصر ونوس على البطولة الجماعية لتحقيق التغيير، وهو ما يظهر كذلك في مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر" متمثلا في الرجل الرابع الذي عبر عن استحالة التغيير الفردي:

الرجل الثالث : اشتر خبزك. وتحصن في بيتك. لن تصلح العالم على كل حال.

الرجل الرابع : لا أستطيع بمفردي ان أصلح ولو زاوية صغيرة في غرفة.

الرجل الثالث : اذن خذ مكانك. واشتر خبزك.

(يشتري الناس خبزهم ويمضون مسرعين. يصبح الرجل الثالث عند الشباك فينهض الرجل الرابع متثاقلا. ويقف وراءه منتظرا دوره.)

زبون2 : اي انهض أخي. انهض. ذلك أفضل.

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص25،26.

(يشتري الرابع بضعة أرغفة، يدسها في كيسه. ثم يلقي نحو الزبائن نظرة عاتبة وحزينة)

الرجل الرابع : (وهو يمضي) وحق الله. ليس هذا طريق الامان.[1]

ويبين لنا ونوس في مسرحية " الملك هو الملك" كيف أن التغيير لا يحدث إلا بالجماعة، وإتحاد الأحلام والأفعال:

عرقوب : ونحن نحلم. لكل واحد حلمه، يلازمه مثل ظله (ينادي) أحلام.. احلموا جميعاً. الأحلام مسموح بها.

السياف : ولكن حذار..

عرقوب : لا.. لا.. هي أحلام فردية لا تتحد، ولا تفعل.(يكرر النداء) أحلام .. احلموا جميعاً.

الأحلام مسموح بها.[2]

يركز ونوس في مسرحية "الملك هو الملك" كذلك على ضرورة البطولة الجماعية في إحداث التغيير، وذلك حينما قامت الجماعة التاريخية التي تحدث عنها عبيد بالتغيير الجماعي:

عزة : (بعد فترة تأمل) وكيف يمكن أن ينتهي التنكر وتعود وجوه البشر صافية، وعيونهم شفافة؟

عبيد : تروي كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والمجاعة والشقاء. فاشتعل غضبها، وذبحت ملكها، ثم أكلته.

عزة : (مرتعدة) أكلوا الملك؟

عبيد : هكذا يروي التاريخ..

عزة : ألم يتسمموا!

عبيد : في البداية شعروا بالمغص.. وبعضهم تقيأ. ولكن بعد فترة صحّت جسومهم. تساوى الناس، وراقت الحياة. ثم لم يبق تنكر ولا متنكرون.[3]

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص85،86.
[2] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص8..
[3] - المصدرنفسه: ص54.

و- فضح اللعبة المسرحية

هي وسيلة من بين أهم وسائل التغريب المعتمدة في المسرح الملحمي، تهدف كذلك إلى منع اندماج المتفرج والممثل على حد سواء في الأحداث، وذلك عبر تأكيد أن ما يحدث مجرد لعبة مسرحية، أي أن ما يُقدم ليس حقيقة بل هو مجرد تمثيل، وذلك كي يبقى المتفرج يقظاً عقلياً يحلل وينتقد ما يُعرض عليه، وعدم تقمص الممثل لدوره، وتهدف أيضاً إلى محاولة كسر الجدار الرابع بين الجمهور والممثلين، وجعل الجمهور يشارك عقلياً لا عاطفياً. هذه التقنية – كما سبق وأشرنا– استخدمها كل من بريخت وبيسكاتور في مسرحيهما، وهي التقنية التي لجأ إليها أيضاً سعد الله ونوس في مسرحه الملحمي. ويعرف ونوس المقصود من اللعب مسرحياً، بقوله: " والمقصود باللعبة مسرحياً، هو أننا ممثلون، وأن ما نقدمه ليس محاكاة للواقع، وإنما امثولة تساعد على فهم ما يجري في الواقع، واتخاذ موقف منه."[1]

عادة ما يتم فضح اللعبة المسرحية في مسرح ونوس الملحمي من قبل الشخصيات، فهم يعلنون صراحة أن المسرحية ما هي إلا لعبة، وأنهم ممثلون، وأن ما يُقدم مجرد تمثيل ليس حقيقة، أي ليس محاكاة للواقع، وإنما تمثيل لأمثولة (حكاية) تسعى إلى افهام المتفرجين ما يحدث في الواقع، وذلك من أجل اتخاذ موقف منه. ويسعى أيضاً ونوس من خلال فضح اللعبة المسرحية إلى منع اندماج المتفرج في الأحداث، والممثل في دوره. وقد لمسنا هذه التقنية بشكل متفاوت في مسرحيات ونوس الملحمية. وقد تعددت طرق فضح اللعبة المسرحية في مسرحه وهي كالتالي:

1- التوجه إلى للجمهور وإعلان أن ما يحدث مجرد لعبة:

من بين وسائل التغريب التي دعا إليها بريخت واستخدمها في مسرحه الملحمي. ففي مسرحيته " الإنسان الطيب في ستسوان"* (Dergute Mensh Von Sezuan)، يتقدم الممثلون في نهاية المسرحية (الخاتمة) نحو الجمهور ليعلنوا عن الخاتمة، مطالبين من الجمهور المشاركة، وبهذا يتم فضح اللعبة المسرحية:

(يتقدم ممثل أمام الستارة ويعتذر للجمهور على شكل خاتمة)

أيها الجمهور الكريم، لا تتضايق:

[1] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص112.

* مسرحية ألفها بريخت في السنوات ما بين 1938 إلى 1941، وعرضت أول مرة في مسرح اتسورش في فبراير سنة 1943. ينظر: برتولد برشت: الأم شجاعة وأولادها، الإنسان الطيب في ستسوان، ت: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط، 1965، ص14.

فنحن نعلم أن هذه الخاتمة ليست موفقة
كنا نحلم بأسطورة وردية
لكن بين أيدينا اتخذت نهاية مريرة
وإنا لنشعر نحن أنفسنا بخيبة أمل
ونحن نرى الستارة تنزل بينما بقيت الأسئلة مفتوحة
...
أيها الجمهور الكريم، هيا ابحثوا أنتم عن الخاتمة !
لابد من خاتمة جيدة، لابد، لابد، لابد ![1]

وكذلك الأمر في مسرحيته الملحمية " السيد بونتيلا وتابعه ماتي"* (Herr Puntila Und Sein Knecht Matti) فقد قامت الممثلة التي تقوم بدور راعية البقر بالتوجه إلى الجمهور في بداية المسرحية، لتعلن أن المسرحية مجرد رواية تُقدم للجمهور من أجل أن يتعلموا:

جمهورنا الكريم،
الكفاح مرير،
لكن الحاضر بدأ يبشر بالخير.
من لم يتعلم كيف يضحك
فلن يصفو له بال
لذلك رأينا أن نقدم لكم هذه الملهاة.[2]

لقد استفاد ونوس كذلك من هذه التقنية في مسرحه المتأثر بالمسرح الملحمي البريختي، وهو ما لمسناه في عدة مواضع، ففي مسرحية" الفيل يا ملك الزمان" تم فضح اللعبة المسرحية في نهاية المسرحية، حين تقدم الشخوص أمام الجمهور، وقد نفضوا عن حركاتهم وهيئاتهم مظاهر التمثيل ليكشفوا للجماهير أن ما قُدم لهم مجرد حكاية وتمثيل، كي يتعلموا عبرة:

الجميع : هذه حكاية.
ممثل5 : ونحن ممثلون
ممثل3 : مثلناها لكم كي نتعلم معكم عبرتها.

[1] - برتولد برشت:الأم شجاعة وأولادها، الإنسان الطيب في ستسوان، ت: عبد الرحمن بدوي، ص301، 302.

* مسرحية كتبها بريخت بين عامي 1940،1941 عندما كان في المنفى، مستلهما فكرتها عن قصة وتخطيط مسرحي للكاتبة الفنلندية هيلافوليو كي. وهي مسرحية شعبية تستمد شكلها الملحمي من مغامرات الملاحم الشعبية القديمة. ينظر: برتولد برخت: السيد بونتيلا وتابعه ماتي، ت: عبد الغفار مكاوي، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة، دط، دت، ص12.

[2] - برتولد برخت: السيد بونتيلا وتابعه ماتي، ت: عبد الغفار مكاوي، ص33.

ممثل7 : هل عرفتم الآن لماذا توجد الفيلة؟

ممثلة3 : هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة؟

ممثل5 : لكن حكايتنا ليست الا البداية

ممثل4 : عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى

الجميع : حكاية دموية عنيفة

وفي سهرة اخرى سنمثل جميعا تلك الحكاية.

" ثم ينسحب الجميع.."[1]

وقد لمسنا ذلك أيضا في نهاية مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر"، عندما توجه الممثلون بالخطاب إلى الجمهور، وذلك بعد أن نفضوا عن هيئاتهم مظاهر التمثيل بهدف إثبات عدم واقعية ما حصل أمامهم:

(ويعم الصمت فترة مديدة، ثم ينهض الرجل الرابع من بين القتلى ويقف قرب الحكواتي. بعد قليل تظهر زمرد في الطرف الآخر، فيناولها الحكواتي رأس المملوك جابر.. تتوسطهم زمرد التي تحمل الرأس بين يديها.. ووراءهم كوم الجثث..)

الجميع : (معا إلى الزبائن والجمهور) من ليل بغداد العميق نحدثكم. من ليل الويل والموت والجثث نحدثكم.[2]

ولجأ ونوس إلى هذه التقنية في مسرحية "الملك هو الملك"، ففي مستهل المسرحية نجد ملاحظتان صغيرتان تشيران إلى أن المسرحية ما هي إلا لعبة، يقود مجراها زاهد وعبيد، وهما ينتميان إلى جماعة واحدة. وكذلك عندما يدخل الشخوص بطريقة بهلوانية لإقناع الجمهور بأن ما يقدم أمامه ليس سوى لعبة مسرحية ، وهذه اللعبة يقود مجراها عبيد وزاهد، إلى جانب الشخصيات الأخرى. فعندما يتم دخول الشخوص إلى الخشبة بتلك الطريقة البهلوانية يتم فضح اللعبة المسرحية، ومن ثم يتناقل الشخوص كلمة اللعبة، بصورة فوضوية، ليدق عبيد الأرض بعصاه ليعلن بداية اللعبة:

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص38.

[2] - المصدرنفسه: ص166.

ملاحظتان صغيرتان

* يمكن أن يبدأ العرض، وعبيد يقرأ الملاحظات المسرحية (يدخل الشخوص إلى المسرح كما لو كانوا مجموعة من لاعبي السيرك.. الخ)، ويرافق القراءة دخول الممثلين، وذلك لتأكيد أن عبيدا وزاهدا هما اللذان يقودان اللعبة.

* اللافتات يقرأها عبيدا وزاهدا. ولافتة المدخل ينبغي أن تكون ذات طابع إعلاني.

(يدخل الشخوص إلى المسرح، كما لو كانوا مجموعة من لاعبي السيرك. حيوية. حركات بهلوانية. أوضاع تشكيلية تتوافق مع فقرات المقدمة. الجميع يرتدون ملابس شخصياتهم. الملك. الوزير. السياف. مقدم الأمن. ميمون. أبو عزة المغفل. أم عزة. عرقوب. عبيد وزاهد. أما شهبندر التجار والشيخ طه. فيقفان في زاوية بعيدة وهما يعبثان ببعض الدمى المعلقة بخيوط. ينفصل عبيد وزاهد عن المجموعة. هما اللذان يقودان اللعبة).

عبيد : (مناديا وسط الضوضاء) هي لعبة!

ابو عزة : هي لعبة.

الملك : نحن نلعب..

عبيد : الكل جاهز!

أصوات : (تتدافع دون تناسق) نعم.

– الكل جاهز.

– فلنبدأ.[1]

يشير ونوس إلى انقسام الشخوص إلى مجموعتين، زاهد ينظم عرقوب وأبو عزة وأم عزة وعزة في مجموعة. وعبيد ينظم الملك، والوزير، والسياف ومقدم الأمن، وميمون في مجموعة ثانية تقف في مواجهة الأولى. أما شهبندر التجار والشيخ طه، فإنهما تنتحيان ركنا ويعبثان بالشخوص والدمى. إن الهدف من إظهار الشخصيات بهذه الطريقة هو تحقيق التغريب وكسر الإيهام، وكذا منع اندماج المتفرجين، أما عن تحريك الدمى من قبل شاهبندر والشيخ طه فيدل ذلك على تحكم التاجر وسلطة الشيخ الدينية في المجتمع. أما بالنسبة للملك فإن ظهوره بهذه الصورة يدل على استهتار الحاكم بالرعية لأجل متعة شخصية، وهو ما يوضح الوضع الطبقي الذي أدى إلى اللعبة المسرحية التي لعبها الملك والوزير.

[1] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص5،6.

2- اللافتات أو الفواصل:

استعمل ونوس تقنية اللافتات في عدة مواضع من مسرحياته الملحمية، وهي تقنية تهدف بدورها إلى فضح اللعبة المسرحية وتأكيد أن ما يقدم مجرد تمثيل وليس حقيقة. وتشير اللافتات في مسرحيات ونوس إلى عناوين المشاهد والفواصل، وأحيانا إلى موضوعات المسرحية.

لقد لجأ ونوس إلى تقنية اللافتات في مسرحية " حفلة سمر"، حيث يشير في بداية المسرحية إلى وجود لوحة سوداء كتب عليها ملخص ما تهدف المسرحية إلى المساءلة عنه:

" في تمام الساعة التاسعة إلا ربعا من صباح الخامس من حزيران عام 1967، شنت إسرائيل دولة تمثل أخطر وأصعب أشكال الامبريالية العالمية، هجوما صاعقا على الدول العربية، فهزمت جيوشها، واحتلت جزءا جديدا من أراضيها. لئن كان هذا الهجوم قد كشف بجلاء شراسة الامبريالية وأخطارها المحدقة، فانه قد كشف بجلاء أكثر حاجتنا لان نرى أنفسنا، لان نتطلع في مرايانا لان نتساءل: من نحن، ولماذا؟"..[1]

واعتمد ونوس على اللافتات ذات العناوين بشكل كبير في مسرحية " الملك هو الملك"، حيث تظهر اللافتات في كل المشاهد والفواصل ذات العناوين، وذلك لتأكيد وفضح اللعبة المسرحية، بالاضافة إلى كشف ما يهدف له كل مشهد أو فاصل، وكذلك لتبيين طبيعة العلاقة بين السلطة والرعية. فونوس يستهل مسرحية "الملك هو الملك" بلافتة المدخل (البداية) والتي تكشف أن ما يُعرض مجرد لعبة تشخيصية، فهذه اللافتة ثابتة تعطينا ملخص عن موضوع المسرحية وتشير إلى موضوع المسرحية وما تطمح إلى معالجته. إلى جانب وجود ملاحظتان صغيرتان تشيران إلى أن المسرحية ما هي إلا لعبة، وأن اللعبة يقود مجراها زاهد وعبيد، أي أن أحداث المسرحية والشخصيات تقدم من وجهة نظرهما:

لافتة" الملك هو الملك.. لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية."

ملاحظتان صغيرتان:

* يمكن أن يبدأ العرض، وعبيد يقرأ الملاحظات المسرحية (يدخل الشخوص إلى المسرح كما لو كانوا مجموعة من لاعبي السيرك..الخ)، ويرافق القراءة دخول الممثلين، وذلك لتأكيد أن عبيدا وزاهدا هما اللذان يقودان اللعبة.

* اللافتات يقرأها عبيدا وزاهد. ولافتة المدخل ينبغي أن تكون ذات طابع إعلاني.[2]

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران ، ص5.

[2] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص5.

وفي المشهد الأول من المسرحية لافتة كُتب عليها:

لافتة :" عندما يضجر الملك يتذكر ان الرعية مسلية، وغنية بالطاقات الترفيهية".[1]

هذه اللافتة تعبر عن ما سيحدث في هذا المشهد، فالملك يضجر، ولا شيء يستطيع الترفيه عنه، لا فرق الغناء ولا الجواري، ويرفض إلى جانب ذلك مناقشة شؤون الرعية، فهو يريد أن يعابث البلاد والناس لكي يرفه عن نفسه، وسرعان ما يتذكر الرجل المغفل الذي التقاه في المرة السابقة وهو الرجل الذي يحلم بالسلطان والانتقام من خصومه، فيقرر أن يتنكر كعادته ويقوم بملاعبته عن طريق لعب لعبة شرسة ترفه عنه:

الوزير :.. إن التقارير الأمنية تحمل إليك المدينة عارية إلى هذه القاعة. كل المجريات والإتجاهات، والأفكار. فلماذا تعرض شخصك السامي للاحتكاك بالزنخ والوسخ؟

الملك : لأن ذلك يرفه عني أحيانا.. عندما أصغي إلى هموم الناس الصغيرة، وأرقب دورانهم حول الدرهم واللقمة، تغمرني متعة ماكرة. في حياتهم الزنخة طرافة لا يستطيع أي مهرج في القصر أن يبتكر مثلها. واليوم. هناك شيء آخر.. أنا أيضاً لي ابتكاري. أريد أن أعابث البلاد والناس. منذ أن التمعت الفكرة في ذهني، بدأت الحيوية تدبّ في أوصالي. أيها الوزير.. أحضر لي الثياب التنكرية.[2]

أما الفاصل الأول من المسرحية فقد أدرج تحته لافتة، وعنونها ونوس كالتالي:

لافتة :" محكوم على الرعية أن تعيش الآن متنكرة".[3]

في هذا الفاصل يقدم لنا ونوس، نوعاً من التنكر وهو التنكر الثوري، المتمثل في عبيد وزاهد، فعبيد يتظاهر بالتسول وبوجود عاهة في ظهره، كي يبعد الشكوك حوله وكي لا يعرفه عسس وجواسيس مقدم الأمن. زاهد وعبيد يخططان مع رفاقهم للإطاحة بالملك، وذلك عبر توعية الشعب وتوزيع منشورات يوم عيد التتويج، فالرعية الثورية كذلك مجبرة على التنكر:

زاهد : وإذا انفجرت بعض الاضطرابات العفوية؟

عبيد : نفيد منها دون أن نخاطر بأي من عناصرنا. في هذه المرحلة يجب أن ننظم السباق بشكل محكم. هم يمعنون في الإرهاب، ونحن نمعن في التنكر. التناقضات تنمو، وحركتنا تشتد. ينبغي أن نتواقت مع اللحظة المواتية، لا نبكر ولا نتأخر.(يلمح رجلين يأتيان من طرف قصي، وبعد لحظة يتناهى من بعيد جدا صوت مؤذن). لدي أيضاً ما

[1] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص14.
[2] - المصدر نفسه: ص19،20.
[3] - المصدر نفسه: ص23.

أقوله. ينبغي أن ننظم عملنا في المدابغ. ولكن الوقوف هنا غير مأمون.. بعد غد عند المقبرة الشرقية. الله يخلي شبابك.[1]

أما المشهد الثاني، والذي يحمل لافتة عنوانها:

لافتة :" الواقع والوهم يتعاركان في بيت مواطن اسمه أبو عزة".[2]

في هذا المشهد يقدم لنا ونوس التناقض الذي يعيشه أبو عزة، فهو يحلم بالسلطة، ويتظاهر بأنه الملك، في ظل الواقع الذي يعيشه مع زوجته وابنته، وبينما يحدث جدال بين أبا عزة وزوجته يحضر الملك مع وزيره متنكران، ويأخذان أبا عزة معهما :

عرقوب : (يحاول أن ينبه أبا عزة إلى دخول الضيفين) معلمي.

أبو عزة : السكاكين ستتحول رايات خفاقة. وعندما أصبح سلطان البلاد، سأعرف كيف أعامل هؤلاء الأوغاد.

عرقوب : انهما في الدار.

أم عزة :(تهاجم زوجها) لا.. ما عادت لدي قدرة على الاحتمال، ارم هذه الزجاجة من يدك.

أبو عزة : (هاربا منها) العصا.. أين العصا؟

أم عزة : ارم هذه الزجاجة من يدك، وأفق من جنونك.

أبو عزة :(يتوقف أمام مصطفى ومحمود. يتماسك. بغير الموقف)أهلا بالحاج محمود والحاج مصطفى. شرفتما الدار، وإن كان الجو مشحونا بالغبار.

مصطفى: والله ضرفك يبدد الكدر والغبار.[3]

أما عن الفاصل الثاني فقد احتوى على لافتة عنونها ونوس بما يلي:

لافتة :" حكاية عن تاريخ التنكر وسر الجماعة السعيدة".[4]

هنا يظهر لنا ونوس عبيد في منزل عزة التي استقبلته، وهاهو يبين ضرورة التغيير وعدم الاستسلام، لأنه لابد أن يتغير الوضع مهما كان:

عبيد : في لحظات التعاسة فقط، يشعر الإنسان أنه لم يعد قادرا على الاحتمال. لكن قدرته على الاحتمال لا تنفد. وهو يتحمل أي جحيم لأنه يعرف ولو بالفطرة أن الشقاء لا يمكن أن يستمر.

[1] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص27.
[2] - المصدر نفسه: ص29.
[3] - المصدر نفسه: ص44.
[4] - المصدر نفسه: ص50.

عزة : ومتى ينتهي الشقاء.. شقاؤنا جميعا؟..

عبيد : آه.. في مثل هذه الليالي الجميلة، وعندما كان لي عمرك، كنت أحس أن قلبي يخفق بخفة. وأني أنتظر بوداعة شيئا ما.. شيئا غامضا ومبهجا.

عزة : تعبت من الانتظار.أحيانا يجرفني الشك، فأشعر بالخوف والوحشة. أحقا سيأتي الذي حدثتني عنه؟

عبيد : يقينا سيأتي.

عزة : ألا تعرف أين هو الآن؟

عبيد : ربما كان في المدينة. وربما لم يكن واحدا فحسب، بل جمعا كبيرا.

عزة : في المدينة! ماذا ينتظر اذن؟ لماذا لا يظهر، فينقي الهواء، ويطرد البؤس، ثم يأتي.. (تتوقف خجلة).

عبيد :(وهو يفتش الكيس)لا شك أن لديهم خطة دقيقة، وسيظهرون عندما تواتي اللحظة...[1]

وفي المشهد الثالث هناك لافتة توضح كيف تخلى الملك عن رداءه وسريره للمواطن المغفل:

لافتة : " الملك يعطي سريره ورداءه للمواطن أبي عزة".[2]

يتخلى االملك عن رداءه في سبيل الترفيه عن نفسه، لكن سرعان ما ينقلب السحر على الساحر، وتتحول اللعبة إلى حقيقة، حتى يفقد الملك رداءه إلى الأبد. فالمغفل سرعان ما انخرط في اللعبة، وتحولت الدعابة والسخرية إلى واقع، ويقع في الفخ الذي نصبه رغم تحذيرات وزيره المتعددة:

محمود : لأن اللعبة خطيرة.

مصطفى: وهذا ما يزيدها امتاعا. أعرف أنها خطيرة. وربما فقد هذا المغفل في نهاية النهار عقله. ولكن لا أستطيع أن أكبت ميلي الشرس إلى السخرية والعبث. أتصور ارتباك الجميع. الشاب الرقيق ميمون سيكون أول من يلطشه العفريت. سيتصرفون كأن القصر سكنه جنّي. ثم تتوالى المفارقات. وفي المساء أقهقه في وجوه الجميع. وأعلمهم معنى أن يكون الملك على مقاس الرجل، والرجل على مقاس الملك.

محمود : وإذا تحولت المفارقات إلى حماقات يصعب علاجها؟[3]

[1] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص51.
[2] - المصدر نفسه: ص56.
[3] - المصدر نفسه: ص59.

واستخدم ونوس تقنية اللافتة ليُذكر المتفرج مجدداً بأن ما يحدث أمامه مجرد تمثيل، وذلك عن طريق عنوان اللافتة، ولعب الشخوص، فهي تؤكد على وهمية الحكاية، وضرورة عدم الاندماج كي لا يسرح الجمهور بفكره:

لافتة :" نذكر بأنها لعبة.. ولنتراهن على النتيجة".

(كما في البداية يظهر عرقوب والسياف وكأنهما بهلونان يلعبان.. في طرف قصي.. يقف عبيد وزاهد).

السياف : في الحيطة السلامة. ومن الحيطة أن نذكر.

عرقوب : كيلا يغفل المرء، ويسرح الفكر. نتوقف لحظة ونذكر.

السياف : المملكة خيالية.

عرقوب : والحكاية وهمية.

عرقوب : ونحن نحلم..

السياف : والأحلام كلها فردية.

عرقوب : (قافزا) وهم، وخيالات، وحلم..

عبيد : ما من ملك يتخلى عن عرشه إلا اقتلاعا.

زاهد : ما من ملك يعير، أو يؤجر تاجه ولو مزاحا..

عرقوب : نحن نلعب.

السياف : واللعبة تمضي حتى الآن ببراءة.[1]

وفي هذا الفاصل يوضح ونوس من خلال رهان الشخوص على تغير الحاكم عندما يمسك الحكم، فعرقوب يراهن على أنه سيكون من نخبته أي من عامة الناس، والسياف يراهن على أنه سيصبح من نخبتهم وحتماً هو من سيربح الرهان، لأن الملك هو الملك مهما حصل:

هذا النهار سيعتلي معلمي العرش، ويحكم.. هو واحد منا. من حيّنا وعامتنا، فماذا سيعطينا؟..

السياف : بل هو من نخبتنا، فماذا سيعطينا؟

عرقوب : هو من حينا وعامتنا..

السياف : بل هو من نخبتنا.

(يتخذان وضع التدافع والعراك).

عرقوب : سيعطينا نحن.

[1] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص61.

السياف : بل سيعطينا نحن.[1]

في المشهد الرابع لافتة تُظهر ردة فعل المواطن أبوعزة عندما استيقظ ووجد نفسه في مخدع الملك:

لافتة :" المواطن أبو عزة يستيقظ ملكا".[2]

يستيقظ أبو عزة في المخدع الملكي، وهاهو ميمون يقوم بتدليك قدميه، في البداية لم يصدق، واعتقد أنه مجرد حلم، فيسأل عرقوب والذي يمثل دور الوزير في هذه اللعبة، وليتأكد أكثر يأمره بأن يصفعه كي يصدق أنه لا يحلم:

عرقوب : سامحني. ورد لي الصفعة مئة. لولا الحاح مولاي أقطع يدي ولا أجرؤ.

أبو عزة :(يفرك خده شاردا) ما هو بالحلم اذن! (فترة) ذكرني.. لا أدري ما الذي يشوش رأسي هذاالصباح. منذ متى ونحن الملك والوزير؟

عرقوب : بعد أيام ستحتفل البلاد بذكرى تتويج مولاي فخر الدين المكين. وطوال هذه المدة، أقف أنا بربير الوزير إلى جوار مولاي مثل الظل أو الخفير.[3]

في المشهد الرابع(2) لافتة تبين كيف أن المواطن المغفل سرعان ما تقمص الدور، واختفى المغفل في الزي ما إن أمسك الصولجان:

لافتة:" المواطن أبو عزة يختفي قطعة.. قطعة".[4]

وفي المشهد الخامس(1) لافتة تشير إلى المرتبة التي وصل إليها الملك السابق بسبب ضجره، فقد تمت اضافته إلى قائمة ندماء الملك:

لافتة:" الملك يضيف إلى ندمائه نديمين جديدين".[5]

لقد ظن الملك السابق أن اضافته إلى ندماء الملك ستمكنه من البقاء في القصر لمشاهدة اللعبة الشرسة التي خطط لها من بعيد، والضحك على ردود فعل من في القصر على تغير الملك. لكن حصل العكس، وهنا يبدأ النكران:

مصطفى : أحقا لم تتعرفني!

ميمون : أيها السيد. خذها كيفما شئت. لا أذكر أني رأيت هذا الوجه من قبل.[6]

---

[1] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص61،62.
[2] - المصدر نفسه: ص63.
[3] - المصدر نفسه: ص66.
[4] - المصدر نفسه: ص67.
[5] - المصدر نفسه: ص70.
[6] - المصدر نفسه: ص72.

في المشهد الخامس(2) يبين لنا ونوس أن الملك هو الملك، بمعنى أن تغير الفرد لا يغير صفات الملك، فهاهو الملك الجديد ينسى الانتقام من خصومه القدماء في سبيل مصالحه الشخصية والمتمثلة في بقاءه في الحكم:

لافتة :" الملك هو الملك.. والذي كان المواطن أبا عزة ينسى خصومه..".[1]

يذكر عرقوب الملك بخصومه، ووجوب الإنتقام من الشيخ طه وشهبندر التجار، لكن الملك أنكر ذلك، وتم استقبالهما في القصر في ظل حيرة مصطفى:

الملك : ماذا دهاك هذا الصباح! تبتدع لي العدوات مع أركان دولتي وملكي.أتريد ان تقوض عرشي؟

عرقوب : معاذ الله يا مولاي. ولكن خيل إلي سمعتك تتحدث عن الانتقام من بعض الخصوم.[2]

في ظل حيرة واستغراب الحاج مصطفى من التحول المفاجئ للمواطن المغفل، وشماتة وزيره الذي حذره من قبل من عواقب هذه اللعبة الخطيرة:

محمود :(شامتا) أما زلت تتوقع أن يتعثر بردائه، أو يتزحلق عن العرش؟ لم تضحك بعد يا حاج مصطفى.

مصطفى: هذه هي المرة الثانية التي تنسى فيها حدودك؟

محمود : حدودنا الحقيقية الآن. هي أنك الحاج مصطفى، وأنا الحاج محمود. ووظيفتنا نديمان في قصر مولانا السلطان.

مصطفى: بربير!

محمود : وأين الذي تناديه! لنر كيف سيتصرّف مقدم الأمن...[3]

في المشهد الخامس(3) لافتة توضح مرة أخرى أن الملك هو الملك، في ظل دهشة وغضب مصطفى (الملك السابق):

لافتة :" الملك هو الملك.. والذي كان المواطن أبا عزة يتلمس الطريق الوحيدة المفتوحة".[4]

يظن مصطفى أن مقدم الأمن والسياف سيكشفان اللعبة، لكن خاب ظنه فقد خضعا بدورهما للملك. وهذا الأخير استطاع أن يكشف كل ما يحدث في بلاده، وقرر معالجة الأمور بالسيف والإرهاب:

[1] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص76.
[2] - المصدر نفسه: ص77.
[3] - المصدر نفسه: ص79.
[4] - المصدر نفسه: ص80.

مصطفى : (الانبهار يتوالى تدريجيا) أكاد أجن، ما معنى هذا كله؟

محمود : لا شيء سوى أن مولانا الملك يلتصق اليوم بردائه كما يلتصق الجنين برحم امه، ويمسك صولجانه كأنه حبل المشيمة. لو كان بالأمس كذلك، لفعل ما يفعله الآن دون زيادة أو نقصان.

مصطفى : لا أصدق. إنه كابوس. أستطيع أن أوقف هذا وفي الحال.

(يندفع، فيشده محمود، ويوقفه)

الملك : (يخرج من تاملاته. يدق الصولجان) فليدخل السياف.

عرقوب : السياف! أعوذ بالله. وما حاجتنا إليه!

مصطفى : عندما يدخل السياف، سأضع حدا للمهزلة. ولن تكون بلطته رحيمة.

محمود : المهزلة بدأها ملك. ولا ينهيها الآن إلا ملك. أما الحاج مصطفى، فإنه ليس سوى الحاج مصطفى.

مصطفى: أأنا مسحور ! [1]

في الفاصل الرابع لافتة تؤكد أن الرداء يجعل من الشخص ملكا:

لافتة :" أعطني رداء وتاجا، اعطك ملكا".

(الشهد متجمد.. مصطفى يخرج من زاويته، ويبدأ يدور على المسرح زائغ النظرات.. وعلائم الانهيار بادية عليه.. يظهر من طرفي المسرح عبيد وزاهد..يلتقيان في المقدمة.. يؤديان عبارتهما بخفة، ولكن برزانة أيضاً..).

مصطفى:(وهو يدور) ولم يتعرف على سحنته ووجهه أحد. أأنا مسحور أم أصاب عقلي أمر من الأمور.. ماذا يدور..

عبيد : لبس الرداء فأصبح ملكا.. هذا التحول طبيعي ولو كان أمثولة أو حكاية.

زاهد : في الأنظمة التنكرية، تلك هي القاعدة الجوهرية. أعطني رداء وتاجا، أعطك ملكا.

مصطفى: ماذا يدور؟ ..أين الحقيقي وأين الزائف؟ أين الحلم وأين الواقع؟

زاهد :لا حقيقي هناك ولا زائف. كل القصة هي أن الرداء بدل حشوة بحشوة. تختلف التفاصيل، ولكن لا تختلف السمات الجوهرية.

عبيد : الذي يريح مؤخرته على العرش يبدو أشد حزما. والذي تفتش مؤخرته عن العرش كان حازما.

[1] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص85.

وعاجلاً أو آجلاً، كان سيزداد حزماً

أصبحت الظروف تحتم، لحماية عرش يتزعزع، أن يحزم الملك، ويقمع [1]

في المشهد الخامس(4) لافتة تشير كيف أنكر الملك أهله ولم يتعرف عليهم:

لافتة :" الملك هو الملك.. والذي كان المواطن أبا عزة ينكر نفسه أهله".[2]

في هذا المشهد يوضح لنا ونوس كيف أن الملك الجديد لا يختلف عن من كان قبله، فهو يتمتع بمعاناة الرعية، حيث الشعور باللذة عند سماع هموم ومعاناة الناس:

الملك : لا تربك المرأة أيها الوزير. تلذني بساطة الرعية، وهي تكشف عورتها، وتتحدث عن همومها الصغيرة.

مصطفى: كأني الذي يتكلم.. امتدادي الذي يتكلم. من هو؟ من أنا؟..[3]

عندما تحضر زوجة المواطن أبو عزة إلى القصر لا يتعرف أحدهما إلى الآخر، فتحاول أن تشكو حالها وكيف نصب الشيخ طه وشهبندر التاجر على زوجها، وأخذوا مال زوجها الذي تركه له أبوه:

أم عزة : ... وفي هذا الزمان يؤكل من لا يحسن التحايل والاحتيال. ترك له أبوه فضلة رزق ومال. ولصغر سنه، جعل عليه وصيا الشيخ طه، رجل واسع الذمة يا ملك الزمان. يبيع لحيته ودينه لقاء الدرهم. أراد أن يلتهم الميراث كله. ولم نستطع أن ننتزع من مخالبه إلا النصف أو أقل. شكوناه للقاضي، فما انتفعنا شيئا. لف بنا ودار، وبلع ما فيه النصيب، ثم طردنا بعد تقريع وتأنيب. لملمنا ما بقي عندنا. جمعناه. وفتح به زوجي محلا لتجارة القماش في السوق الكبير. في البداية مشت الاحوال حسنة. راج البيع، وكثرت المعاملات. لكن أولاد الحرام أكثر من أولاد الحلال. ضاقت عيون التجار، وعلى رأسهم الشهبندر الأكبر. فنصبوا لزوجي مكيدة فاحشة. ولقلة حيلته لم ينتبه إلا بعد أن أوقعوه، وإلى الافلاس رموه.[4]

لكن الملك يحمل زوج المرأة المسؤولية، لأنه ورّط نفسه بالتعامل معهم، ويتهمها بالمساس بشخصه عندما تكلمت عن الإمام:

الملك :وإذا كان الذي يخطب للملك، ويصلي له فاسد الأخلاق والذمة، فهذا يعني ان الملك قد يكون باطلا لا يستحق عرشا أو بيعة. وان صلوات الناس خلفه كلها باطلة.

[1] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص88،89.
[2] - المصدر نفسه: ص91.
[3] - المصدر نفسه: ص93.
[4] - المصدر نفسه: ص93.

أم عزة :(يبدو عليها الرعب) معاذ الله أن أفكر.

الملك : ولكن تلك هي النتيجة المنطقية. إذا كان داعية الملك باطلا، وقاضيه باطلا، وبيعة الناس باطلة، فإن العرش أيضا باطل، والذي يجلس على العرش باطل، والناموس الذي يحكم البلاد والعباد باطل. هل جئت أيتها المرأة لتقولي هذا؟[1]

وهكذا حكم أبو عزة على نفسه بالتجريس، وباع أهله. ويحاول مصطفى أن يفضح اللعبة، فيدخل إلى الإيوان لكن لا أحد يتعرف عليه، أما محمود فإنه يسترد الوزارة بعدما أرسل إلى الملك برسالة يطلب فيها استرداد وزارته، وإلا كشف أمره:

عرقوب: عجب في عجب. دخل ميمون، وناوله رسالة، فاكفهر وجهه، وانتفض كأنه بركان يجيش.ضرب قدمه في الأرض وصرخ.. وزيري.. وأعرف أنه زائف. أما الملك! هل يظنون أن الملك نكتة. الملك هو الملك، وسأريهم. ثم زأر بصوت لم أسمعه على مد عمري.. نادوا سيافي، وأغلقوا أبواب القصر.

السياف:(يشب واقفا) هل يناديني مولاي؟.. لأخفّ اذن..

(يهرع خارجا..)

عرقوب: ستصبح العواقب وخيمة. غطس في الملعوب حتى شوشته. يريد أن يزج بي في السجن. أين مولاي الحقيقي. ناده قبل أن يستفحل الأمر.

محمود: والملكة!

عرقوب: والملكة..! مولاتي الملكة بلحمها ودمها كانت تناغيه، وتطعمه بيدها.. وحين وقف وصرخ تلك الصرخة انطرحت على الأرض، وراحت تحتضن قدميه، وتقبلهما مهللة.. أنت ملكي وسيدي. عذبني إذا شئت. افعل ما يحلو لك فأنت ملكي وسيدي.

محمود : (بنشوة جسدية) يا لها لحظة! يا لها لحظة! ومصطفى!

عرقوب : مصطفى! أي نديم! دخل مزبدا يعلن أنه الملك. فضحكنا جميعا. ربطت الملكة عنقه بزنارها. وهو الآن يرغي.. ويعوي قافزا على أربع. ولكن أين مولاي؟

محمود : خرجت لتوك من حضرته.

عرقوب : حاج محمود. سنجن جميعا في هذا الملعوب. أين مولاي الملك؟..

محمود : الحقيقة ما قلته لك. وهذا الثوب لي فاخلعه قبل أن يجرجرك السجان.[2]

[1] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص98.

[2] - المصدر نفسه: ص102،103.

وتظهر لافتة أخيرة كتب عليها ما يلي:

لافتة :" الملك هو الملك.. والطريق الوحيدة المفتوحة أمام الملك هي الارهاب والمزيد من الإرهاب".

(يدخل الملك، وعلى وجهه يتلامح غضب ناري، إلى يمينه السياف. ووراءه ميمون..).

الملك : الحديد! لن يحمي هذا العرش إلا الحديد. ستصبح البلطة يدي. ساعدي. قلبي. ردائي وفراشي، لن أدعك تتعب بعد اليوم يا سيافي.[1]

ويستقبل الملك الأعيان، الذين كانوا خصوما في السابق:

ميمون : يا رفيع الشأن.. يطلب الدخول إليك وفد من الأعيان.

الملك : ليشرّفني الأعيان.

الإمام والشهبندر: سلاما على مولانا.

الملك : وعلى الامام والشهبندر أطيب السلام.[2]

في خاتمة " الملك هو الملك" تظهر الشخصيات مجدداً لتفضح اللعبة المسرحية:

(تعود الحيوية فتدب في المشهد.. يظهر الممثلون على الخشبة بملابسهم وأدوارهم كما في البداية..).

مصطفى: (وهو يدور، وزنار الملكة يتدلى من عنقه كالرسن..) هي لعبة. لابد أنها لعبة. أنا هو. أو.. هو أنا .. مرايا.. مرايا مهمشة ووجهي ألف ألف قطعة. من يلم وجهي! أين الوزير؟ أين الحراس؟ أين الجواري؟ أنا الملك.. كانت لعبة.. وأنا الملك. اني الملك. وأنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض..

عرقوب : لا يا معلمي.. لن تجد عرقوب إلى جوارك بعد اليوم.

مصطفى: ووجهي ألف ألف قطعة ..من أنا؟.

عرقوب : حتى النقود التي بعت بها الوزارة تبين أنها مزيفة، وضاعت التي حلمت بها زوجة. هي لعبة. كنت فيها الشاهد والضحية. ولكن هل تعلمت شيئا؟ أخشى أن يكون قد فات الأوان. لم أعرف كيف ألتصق بالذين مثلي. ولم أعرف كيف أصل إلى الذين فوقي. وأخشى أن يكون الأوان قد فات.

[1] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص105.

[2] - المصدر نفسه: ص106.

مصطفى : ولعبنا.. ثم لعبنا.. من أنا؟..

أم عزة : سعيت لأنصف بيتي. فألقيت ابنتي إلى درك الجواري، وحكمت بالتجريس على زوجي. ولو أعرف أين هو! أبحث عنه ولا أجده. هي لعبة. نالني ما نالني.. ولكن هل تعلمت شيئا..؟ربما.. عرفت أنهم عائلة واحدة، ولكن ما الفائدة.

السياف : (مهزوزا ومنحلا) وفي اللعبة كنت المنظم والضحية. أخذ الملك البلطة. وصرت مجرد ظل أو غبار. ماذا يمكن أن يتعلم الظل أو الغبار؟

عزة : كانت لعبة.. دفعت إليها ولا أدري لماذا؟.. أنا جارية في قصر كريه.. أتمدد فتتمدد فوقي عناكب وحلزون ضخم.. من هو أبي؟ من هو الوزير؟ من هو عرقوب؟ من هو الملك !..أدور وأدور.. لا أعرف شيئا. بين الفراش والحلزون أنسحق، ولا أذكر شيئا. القمر.. أين القمر؟.. لماذا هرب وانطفأ.؟

مصطفى : قولوا..كانت لعبة.. والملك هو الملك.. انا هو.. هو أنا..[1]

3- الديكور:

الديكور في المسرح التقليدي- في العادة - يظل ثابتاً، لكن في المسرح الملحمي يتم نقله حسب المناظر من قبل الشخصيات، والهدف من ذلك فضح اللعبة المسرحية لتبديد الايهام، ومنع اندماج كل من الممثل والجمهور. ففي مسرحية "حفلة سمر" يشير ونوس إلى دخول أحد الممثلين حاملاً كرسيين، ويتبعه ممثل آخر يحمل صورتين واحدة لموليير والثانية لصموئيل بيكيت، يعلق الصورتين على الحائط وراء المخرج، ثم ينسحب، الأول يضع الكرسيين متقابلين تاركاً بينهما مساحة:

يتم تغيير الديكور في مسرحية" حفلة سمر" عدة مرات، بهدف فضح اللعبة المسرحية، وتبديد الإيهام، وهو ما نلحظه في عدة مواضع :

(... يدخل عمال الديكور حاملين لوحين من الخشب معفرين بالوحل والتراب، يركبانهما يمينا على المسرح، ويصنعان منهما ما يشبه الخندق. بعدئذ يندفع أربعة جنود بثياب الميدان، وقد تموهوا بالطين والشوك وأوراق الشجر. يحملون أسلحتهم الاوتوماتيكية وحذرهم المتيقظ، يقفزون إلى الخندق، ويتخذون وضع التهيؤ بحيث تتجه فوهات البنادق إلى الجمهور).[2]

[1] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص108،109.

[2] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص28.

تغيير ديكور القرية التي ستتم فيه الأحداث.

المخرج : سأقول لك.. سأقول لك. انها اللوحة الاخرى (يدخل عمال المسرح حاملين قطع ديكور مختلفة، ويبدؤون في تركيب مشهد جديد، فيما يتابع المخرج كلامه)...[1]

يتم تركيب الديكور في مسرحيات ونوس الملحمية أمام الجمهور، ففي كل مشهد جديد يتم استبداله، إما من قبل العاملين، أو من قبل الممثلين أنفسهم. أي يتم تركيب المشهد أمام الجمهور، وهو ما يظهر في كامل مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر"، وأحياناً يحمل الممثلون قطع الديكور ويخرجون أو يدخلون:

(يدخل ممثلان يحملان قطع ديكور بسيطة جدا تمثل ما يشبه رواقا في قصر بغداد. ويمكن هنا وفي كل المشاهد التالية الاستعاضة عن قطع الديكور بلوحات مرسومة...)[2]

وفي موضع آخر وفي الملاحظات التي يقدمها ونوس يتم تركيب الديكور أمام الجمهور:

(يدخل الممثلون الخمسة الذين رأيناهم من قبل يمثلون أهل بغداد، وهم يحملون معهم شباك فرن وبعض القطع الاخرى التي يمكن أن توحي بمنظر شارع عام. يضع الممثلون قطع الديكور ويركبونها أمام المتفرجين. يمكن هنا كما في كل المشاهد الاستعاضة عن ذلك، بالبانوهات المرسومة. بعد إعداد المنظر يبدأ التمثيل. إنهم ينتظرون بنفاد صبر وقلق...)[3]

وأحياناً يتم تركيب الديكور أثناء سرد الحكواتي للحكاية:

(خلال كلام الحكواتي توضع قطع ديكور تمثل ديوان الوزير. قاعة فاخرة الرياش والأثاث. يظهر في الديوان الوزير ومعه احد اصحابه...)[4]

4- تمثيل الممثل الواحد لأكثر من دور:

ويتم فضح اللعبة المسرحية أحياناً بتمثيل الممثل لأكثر من دور، وتركيب الديكور أثناء كلام الحكواتي، وينتظر الشخوص سكوت الحكواتي لبدء التمثيل:

(أثناء كلام الحكواتي يدخل الممثلان اللذان قاما بدوري الوزير والأمير عبد اللطيف.. هما الان يمثلان دوري الخليفة المقتدر بالله واخيه عبد الله. يضعان ما يحملان من قطع ديكور بسيطة تمثل ديوان الخليفة وهو شبيه جدا بديوان الوزير. يتخذان مكانيهما، وينتظران سكوت الحكواتي.. بعد لحظات).[5]

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص38.
[2] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص58.
[3] - المصدر نفسه: ص69.
[4] - المصدر نفسه: ص94.
[5] - المصدر نفسه: ص121،122.

وقد عبر ونوس عن ذلك في عدة ملاحظات:

(الملك منكتم يجلس على العرش.. وإلى جواره ابنه هلاوون. يؤدي الدورين الممثلان اللذان أديا دوري الوزير وعبد اللطيف، وثانيا دوري الخليفة وعبد الله.)[1]

وفي مسرحية " سهرة مع ابي خليل القباني" يتم فضح اللعبة المسرحية من قبل الممثلين، وذلك بالتوجه إلى الجمهور ومخاطبتهم لما سيحدث:

الممثلة : والآن..انتبهوا يا سادة يا كرام.. حتى نفهم الظروف التي نشأ فيها مسرحنا.. نقدم لكم فصلا من التاريخ.. تطور الأوضاع مع تعاقب الولاة.. أحد عشر واليا خلال ثماني سنوات.. لعبة مسلية، لكنها مدوخة ودامية سنلعبها الآن امامكم.. فانتبهوا..

(بلهجة اعلانية) فصل الولاة..

المنادي : انتبهوا يا سادة يا كرام.. فحكاية الولاة تهمكم في كل عصر واوان.[2]

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر ص153.

[2] - سعد الله ونوس: سهرة مع أبي خليل القباني، ص65.

ز- الديالكتيك (الجدل)

لقد كان الديالكتيك من بين المحركات الرئيسية لنظرية المسرح الملحمي، فقد "... نُقل الديالكتيك إلى المسرح ليكشف للمشاهدين التناقضات الاجتماعية والاقتصادية التي تحرك التاريخ وتطور المجتمعات."[1]. سبق وذكرنا أن بريخت تأثر بفلسفة هيجل عن الديالكتيك، ما جعله يتخذ فكرة الجدل النقدي أساساً في مسرحه الملحمي، وذلك عبر نقل قضايا المجتمع وتناقضاته ومصير الإنسان فيها إلى المسرح، متخذاً فكرة الجدل النقدي أساساً في مسرحه الملحمي من خلال التيمات الاجتماعية ونقلها إلى خشبة المسرح، وبالتالي تكون مهمة المسرح الملحمي تعميق الجدل والتركيز على الصراع الطبقي كوسيلة للتغيير.

تعد مسرحية " حفلة سمر" ديالكتيك بين الصالة والخشبة، فهي تناقش أسباب الهزيمة من وجهة نظر الجمهور والمثقف والأنظمة، وهو ما جعل ونوس يثير الجدل أو الحوار بين عدة أطراف، ولكل طرف وجهة نظر معينة.

وقد ركز ونوس في مسرحه الملحمي على الصراع الطبقي خاصة بين الحاكم والمحكوم، ويظهر ذلك من خلال المسرحيات، ففي مسرحية " الفيل يا ملك الزمان" يظهر الصراع بين طرفين هما الرعية المظلومة وحاكمها الظالم. وفي "مغامرة رأس المملوك جابر" يدور الصراع بين طرفي السلطة والطرف الثالث هو الرعية المغيبة، وأثر ذلك على الحياة السياسية والاجتماعية. نلاحظ أن شخصية المملوك جابر الانتهازية قريبة جداً من شخصية الأم شجاعة في مسرحية بريخت" الأم شجاعة وأولادها"* (Mutter Courage) فهي شخصية متناقضة لا يهمها من الحروب إلا مصلحتها الشخصية من أجل الكسب.

وتسعى كذلك " الملك هو الملك" إلى التطرق إلى المجتمعات الطبقية، وهو ما يؤكده ونوس:". وما نعنيه بأنظمة التنكر والملكية، هي المجتمعات الطبقية، ولاسيما البورجوازيات المعاصرة عسكرية كانت أم لا.. ولقد أخطأ الذي استدل من شكل الحكاية الخارجي على أن المقصود هو مجتمعات الاستبداد الشرقي، وبنى تقويمه للمسرحية على هذا الأساس."[2]

---

[1] - عدنان رشيد: مسرح برشت، ص60.

* مسرحية " الأم شجاعة" هي قمة إنتاج بريخت، كتبها في سنتي 1938- 1939. ومثلت لأول مرة في مسرح اتسورش في 19 ابريل 1941، خلاصتها ان الام شجاعة تاجرة تملك عربة تجارية، في الفترة الممتدة بين 1624 و1636 في السويد وبولندا وألمانيا، ولها ولدان وبنت صماء بكماء. انتقلت إلى الجيش الكاثوليكي الذي قتل أحد ولديها، أما الولد الآخر فقد أعدمه البروستنت رمياً بالرصاص بجريمة النهب، وابنتها الخرساء تفقد حياتها وهي تدق الأجراس محذرة من هجوم كاثوليكي مفاجئ. عاشت الأم شجاعة كل هذه المآسي، ولكنها استمرت في تجارتها ، فهي ترى في الحرب فرصة للكسب، وفي الأخير بقيت وحيدة مع عربتها. ينظر : برتولد برشت:الأم شجاعة وأولادها، الإنسان الطيب في ستسوان، ت: عبد الرحمن بدوي، ص11.

[2] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص113.

ثانيا: القضايا المطروحة في مسرحيات ونوس الملحمية

تعد تجربة ونوس المسرحية من بين التجارب المهمة في مسرحنا العربي، فقد سعى إلى خلق مسرح جماهيري يتوجه بالأساس إلى الطبقات الكادحة من الشعب، وذلك من خلال سعيه إلى تسييس الخطاب المسرحي، والتركيز على القضايا الاجتماعية والسياسية، فقد طرح هذه القضايا في مسرحياته بشكل متفاوت لتصل إلى ذروتها بعد نكسة حزيران. وفي ظل الأوضاع والواقع السياسي والاجتماعي العربي الصعب آنذاك. وجد ونوس في المسرح الملحمي السبيل الأنسب للتعبير عن قضايا هذا المجتمع، ولأن نظرية المسرح الملحمي جاءت متماشية وما يطمح إليه من تغيير عبر المسرح.

وما جعل تجربة ونوس تجربة مميزة رغم أثر الشكل الغربي، هو خصوصية المضامين، فهو يعالج قضايا محلية، أي إن تجديده كان على مستوى الشكل لا المضامين. لقد وجد ونوس ضالته في المسرح الملحمي لأنه يحقق طموحه في البحث عن مسرح تغيير يتلائم مع واقع المجتمع العربي وهو ما تجلى في قضايا مسرحه المتأثر بهذا النوع. ويمكن القول أن أهم القضايا التي تطرقت إليها مسرحيات ونوس الملحمية كانت كالتالي:

أ- الرعية والسلطة (الحاكم والمحكوم)

حاول ونوس في العديد من مسرحياته الملحمية، طرح قضية متمثلة في طبيعة تلك العلاقة التي تربط الرعية بحكامها، اذ يُظهر لنا غالباً تلك العلاقة السلبية التي تجمع بين الرعية والنظام. يبين لنا ونوس من خلال أبطاله سلبية الحاكم والمحكوم في الوقت نفسه. إرهاب السلطة وسكونية الرعية اتجاه ما يحدث، فهي تحاول التملص قدر الإمكان، وعدم التدخل في ما يحدث، إذ إن انشغالها بالأمور الحياتية الدنيوية، جعل السلطات تلعب من وراءها، محاولة اخضاعها بكل الوسائل، تجنباً منها لأي انفلات.

ب- سلبية الحاكم

تظهر سلبية الحاكم في المسرحيات في عدة جوانب يمكن تلخيصها فيما يلي:

1- عدم مراعاة شؤون الرعية ومصالحها:

ينتقد ونوس في معظم مسرحياته السلطة التي تنشغل بمصالحها على حساب مصالح وشؤون رعيتها، متناسية الدور الذي ينبغي أن تلعبه في الحقيقة. ففي مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" يُظهر لنا كيف أن الملك لا يهتم برعيته التي تعاني بسبب فيله، لدرجة أن الملك يفضل فيله على رعيته. وهو ما تؤكده ردة فعله عندما طلب منه زكريا تزويج الفيل، فقد قام بالترحيب بالفكرة، وأمر بتطبيقها على الفور، ولو كان ما طُلب منه مصلحة من مصالح الشعب لما رأيناه يستعجل التنفيذ، بل وربما سيرفض، وهنا تظهر مدى سلبية السلطة.

كذلك يظهر تغييب مصالح الشعب في مسرحية " سهرة مع أبي خليل القباني" متمثلاً في سلبية الوالي الذي لم تهمه شؤون ولايته وما يجري فيها، فهو يتملص من مسؤوليته :

الوالي : لنصرف بعض شؤون الولاية.. ماذا لدينا اليوم؟

المنادي: اهل الشام في هم وغم، انقطعت عنهم الرحمة فانحبست الامطار، واملحت المواسم، والغلاء شديد..بعض الناس يقتاتون الاعشاب، وفي مناطق اخرى يأكلون القطط والفئران.

الوالي : وماذا يريدون ان افعل لهم؟ هل آمر السماء بالمطر؟

المنادي : العفو يا حضرة الباشا.. ولكن الضرائب...

الوالي : لا اسمح بالحديث عن الضرائب.. دولتنا عليها التزامات سامية لحماية الرعايا ومواجهة الدول الطامعة، ويجب الا ينسى اهل الشام اني دفعت مبلغا كبيرا كي احصل على ولايتهم.

المنادي : والاسعار؟ ..صار القمح ب/125/ قرشا وهذا ما لم تعرفه الشام من قبل.

الوالي : في الدين، البيع والشراء حلال.

المنادي : ماذا اقول للذين يتظلمون، ويسترحمون واليهم..

الوالي : قل لهم.. ان الأمطار بيد الله، وما عليهم الا أن يقيموا صلوات الاستسقاء ويطلبوا من المولى الخير والبركة.[1]

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع أبي خليل القباني، ص69.

2- الظلم والاحتقار:

تعاني شخصيات ونوس في معظمها من القهر والفقر الذي تمارسه السلطة الظالمة وسياستها، وهو ما يجعل همها الوحيد هو البحث والتفتيش عن لقمة العيش، دون أن تهتم بما يجري حولها. ففي مسرحية " الفيل يا ملك الزمان" يبين لنا ونوس مدى معاناة أهل القرية من الظلم والقهر الذي يسببه النظام بسبب الضرائب التي يفرضها على الناس رغم الفقر والجوع، أضف إلى ذلك الأذى الذي يسببه فيل الملك:

الرجل11 : مظالم واعمال سخرة.

الرجل2 : الله يبصر...

زكريا : اوبئة..

الرجل 12 : مجاعات..

زكريا : ضرائب تفوق كسبنا الهزيل.

الرجل5 : ربكم بصير.

الرجل7 : يتعب اللسان لو بدأنا الحديث عن همومنا.[1]

وفي مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر" يتضح مدى معاناة أهل بغداد بسبب الخلاف الذي نشب بين الملك ووزيره:

الزوجة : هل اقسمت له اننا لم نذق طعاما منذ يومين.. منذ يومين لم نضع في أفواهنا لقمة خبز.. هل قلت له ان ابننا سيموت من الجوع لان ثديي ناشف لا يدر الا الهواء.. لو قلت كل هذا، لا يمكن ان يمنع عنك العمل ولو كان قلبه من حجر.

الزوج : ولكن قلبه من حجر.

الزوجة : حلفتك بالله.. هل الححت عليه.. وشرحت له كل ما نقاسيه؟

الزوج : (بعنف) والله كدت ابوس قدمه.. بقيت الح حتى طردني وهددني بالضرب.. يقول انه ليس مجنونا ليدفع اجرة عمال في مثل هذا الكساد.[2]

إن رغبة الملك ووزيره في السلطة جعلت أهل بغداد يعانون الجوع والفقر، بل وقد فُرضت عليهم ضرائب تفوق قدرتهم، وهو ما يبين مدى ظلم السلطة لرعيتها واستغلالها في سبيل مصالحها الشخصية:

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص15.

[2] - المصدرنفسه: ص129.

(تدخل المرأة الأولى وهي تولول فتقطع كل الكلام.. يلتفت اليها الجميع)

المرأة الاولى : الله أكبر على الظالمين. ظلم. والله ظلم. كنسوا البيت ولم يتركوا فيه شيئا. كان لدينا كيل من البرغل، فأخذوه. وأخذوا الطنجرة أيضا. من أين نأكل الآن. هل نطبخ التراب. هل نسلق الحجارة، أم روث الماشية!.

الرجل الثالث : ماذا هناك أيتها المرأة؟

الرجل الثاني : اهدئي. اهدئي.

المرأة الأولى : (لا تزال تولول) دفعوا الباب، ودخلوا البيت.. كانت السيوف تلمع بأيديهم. قالوا انهم يريدون ضريبة لمولانا الخليفة.

الرجال الثلاثة: (بأصوات متفاوتة، ومليئة بالدهشة) ضريبة.[1]

يظهر لنا ونوس مدى احتقار وتهميش الرعية، فاحتقار الملك وحاشيته للرعية يصل أحياناً لخدمه، الذين بدورهم يحتقرون الرعية، فهاهو حارس الملك في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" يحتقر الرعية ويذلهم، وذلك حينما أرادوا لقاء الملك لتقديم شكواهم:

الحارس :(مقاطعا الضجة، يزداد الاحتقار في وجهه) ولكن قبل أن تدخلوا نظفوا احذيتكم جيدا، وانفضوا ثيابكم كيلا يهرّ منها قمل او براغيث (يبدأ الناس لا شعوريا بمسح احذيتهم، وتنفيض ثيابهم) وأهم من كل هذا ان تدخلوا بنظام وادب. اياكم ان تلمسوا شيئا. وتذكّروا انكم لستم على مزابلكم بل في قصر الملك.[2]

وما يزيد الاحتقار والذل هو طلب الحارس من الرعية الانحناء عند الدخول:

الملك : (من الداخل) ليدخلوا.

الحارس : احنوا رؤوسكم وادخلوا.[3]

3- تغييب وتهميش الرعية

ينتقد ونوس السلطة والأنظمة التي تقوم بتغييب الشعب عن قضاياه المصيرية، كما حدث في مسرحيته" حفلة سمر"، حيث يُظهر لنا الرعية المغيبة التي لا تعرف ما يجري. فسكان الضيعة لا يعرفون ما جرى ذلك اليوم، ولم يعلمهم أحد ما يفعلوا، فهم لم يفهوا شيئا، وهذا ما جعلهم يرحلون من ضيعتهم دون أن يسألوا أو يستفسرو، وحتى الجنود أنفسهم كانوا لا يفهمون ما يحدث:

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص150.
[2] - المصدرنفسه: ص32.
[3] - المصدرنفسه: ص35.

عزت – ورأينا جنودا آخرين يبكون من القهر.

أبو فرج – أي والله يبكون كالنساء.

عزت – كانوا ينهزمون ولا يعرفون لماذا؟ كانوا مثلنا لا يفهمون ما يحدث.

عبد الرحمن – والتقينا آخرين لا هم على قلوبهم. يضحكون، ويتسلون في تبديد ما بقي لديهم من رصاص.

أبو فرج – كانوا يتراهنون على اصابة الأحجار أو جذوع الأشجار.

المخرج – (صائحا) لتتوقف هذه المسخرة.

متفرج – (لزميله) أتسمع؟ يتركون جبهة القتال ليحاربوا الاحجار وجذوع الاشجار.

متفرج – انهم ينقشون انتصاراتهم عليها.

المخرج – (وكأنه وجد فرصة للانفجار، مهددا) وتتحدثون عن الجنود أيضا! ألا تعرفون أن جندينا أشجع جندي في العالم. جندينا يساوي مائة جندي من أية جنسية أخرى. وهو في كل الاحوال يساوي ألفا من حثالات أمثالكم.

متفرج – لا يليق أن تشتمهم.[1]

وينتقد ونوس الأنظمة العربية في مسرحية "حفلة سمر" لما منعت الشعب من حمل السلاح لمواجهة الكيان الصهيوني:

المتفرج5 – لن أنسى ما حييت نظرة التهديد في عيونهم.

المتفرج7 – قالوا لنا من على الشرفات ووراء المكبرات. نقدر عواطفكم، ولكنكم تسهلون مهمة أعداء الشعب والمتآمرين على النظام.

المتفرج – وقالوا لنا الحرب ليست من شؤونكم.

المتفرج5 – وقالوا لنا احذروا أن تنقادوا للمشاغبين والمخربين.

المتفرج7 – من على شرفاتهم ووراء مكبراتهم، قالوا لنا بوجوه عابسة..

المتفرج5 – وعيون مهددة.

المتفرج7 – عودوا إلى بيوتكم، وتابعوا من وراء مذياعاتكم بطولات جيشنا الباسل.. وفي لحظات تفرقت جموعنا التي احتشدت بها الشوارع دون موعد.

المتفرج3 – وخابت ارادتنا.

المتفرج2 – (حزين صوته. آلية لهجته) حين نكون وجوها بلا ملامح. ما قيمة ان نريد!

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من اجل 5 حزيران، ص86.

المتفرج7 – عدنا إلى حاراتنا.. إلى بيوتنا. إلى المقاهي والشاي وهدير الإذاعات.
المتفرج4 – وتابعنا البطولات.
متفرج – (من الصالة) كل البطولات بلا استثناء.[1]

وفي مسرحية " الفيل يا ملك الزمان" يوضح لنا ونوس مدى تهميش الحاكم للرعية، فعندما ذهبت الرعية لملاقاة ملكها طال انتظارهم أمام القصر، حتى ظنوا أنه لن يستقبلهم، وهو ما يبين مدى تهميش الحاكم للمحكوم، حيث إنه من المفروض أن ملاقاة الملك لرعيته هو من حقهم المشروع:

أصوات : تأخر الحارس
– لن يسمحوا لنا بدخول القصر.
– ولماذا لن يسمحوا لنا؟
– (صوت زكريا) من حق الرعية، ان ترى ملكها.
– حقها. من الذي يبالي بالحقوق!
– وان لم يسمحوا لنا بالدخول؟[2]

يظهر تغييب الحاكم للرعية وتهميشها من قبل الحكام في عدة مواضع:
الرجل الاول:عندما يجلس على العرش الخليفة لا أحد يطلب من عامة بغداد رأيا أو نصيحة.
الرجل الثاني: وعندما يسمي الخليفة وزيره يأمرنا بطاعته.
المجموعة : فنطيعه.
الرجل الثالث : وان غضب الخليفة من وزيره، وافلح في عزله.
المجموعة : ايدنا الخليفة، واعرضنا عن وزيره.[3]

وفي موضع آخر يتضح مدى التهميش الذي تتعرض له الرعية من طرف حكامها، ورغبتها في عدم التدخل في شؤونها:

الرجل الثالث : سأقول لك شيئا.. عشت عمرا طويلا يكفي لكي يتعلم المرء كيف تجري الأمور هنا. مهما اشتدت الخلافات بين سادتنا، وفرقت بينهم المصالح، فانهم يظلون متفقين على شيء واحد. أتعرف ما هو ايها الرجل الذي لا تنقصه الفطنة؟
الرجل الرابع : أتمنى أن أعرف ما هو..

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، 136،137.
[2] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك حابر، ص30،31.
[3] - المصدر نفسه: ص55،56.

الرجل الثالث : هو ألا نتدخل نحن العامة في شؤونهم وخلافاتهم.. ولو فعلنا لتوحدوا فورا، وأتجهوا بكل قواهم نحونا.

المرأة الاولى : وبعدئذ تمتلئ السجون

الرجل الثاني : ويختفي الرجال[1]

ويُظهر لنا ونوس مدى تهميش الرعية من خلال الوزير الذي يؤكد على عدم مبالاته بالعامة، ويهدد باستعمال القوة في حال ما اعترضوا:

عبد اللطيف : ومع ذلك من المفيد ان نتخذ بعض الاحتياطات. هناك دائما مفاجآت غير محسوبة. ومن يدري قد تستغل العامة هذه الظروف، فتشعل نار الشغب.. حينئذ لا احد يعرف كيف يتحول الموقف..

الوزير : (باحتقار) العامة.! ومن يبالي بالعامة؟. لا.. هؤلاء لا يثيرون اية مخاوف.. يكفي ان تلوح لهم بالعصا حتى ينمحوا وتبتلعهم ظلمات بيوتهم..[2]

4- التخويف والإرهاب

يؤكد ونوس في معظم مسرحياته الملحمية على الإرهاب الذي يفرضه الحاكم على رعيته في سبيل خضوعها، وعدم مطالبتها بالتغيير، وهو الأمر المتعارف عليه، خاصة الأنظمة العربية. فقد بين لنا في مسرحياته مدى تخويف السلطة للشعب. وذلك من خلال الرعية التي ذهبت لتقابل ملكها، فيظهر تخويف السلطة للرعية من خلال تهديد الحرس، وإرهاب الملك:

- اصبح الحراس في كل الزوايا.
- القتل عندهم اهون من التثاؤب.
- القصر كالمتاهة.

(يقف الحارس امام باب آخر يحرسه عدد كبير من الجنود القساة)

الحارس : (ملتفتا الى الجماعة، وقد تزايدت رنة الاحتقار في صوته) الآن تدخلون قاعة العرش. الويل لكم ان بدر منكم شغب أو قلة ادب. للمثول امام الملك اصول فلا تنسوا ذلك.[3]

وعن مدى إرهاب وتخويف الأمن للرعية، يخبرنا ونوس أن الإرهاب الذي تمارسه الأنظمة ليس بالأمر الجديد، بمعنى أن أسلوب الترهيب والتخويف بكافة وسائله ليس بالأمر المستحدث، فهو من الطرق التي تنتهجها الأنظمة منذ القدم، كي تُبقي الرعية خاضعة تحت سيطرتها:

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك حابر، ص80.
[2] - المصدر نفسه: ص99.
[3] - المصدر نفسه: ص34.

الرجل الثالث :عشت عمرا طويلا. ومع هذا لا اذكر يوما ان أهل بغداد لم يبولوا في سراويلهم عندما يظهر الحراس في الشوارع.

الرجل الثاني : أما اليوم فاكثر واكثر، كالعاصفة اكتسحوا المدينة. ألم تر أسلحتهم المشهورة ووجوههم العابسة. من المؤكد انهم ينفذون قرارات خطيرة.[1]

ويبرز لنا ونوس مدى التخويف الذي يمارسه الحاكم على المحكوم في مسرحية" الفيل يا ملك الزمان"، فالرعية تخاف تقديم شكواها واعتراضها على وجود الفيل المؤذي، بل نجدها تخشى على مصيرها بعد تقديم الشكوى، وهو ما يوضح مدى الإرهاب الذي تتعرض له:

– ومن نحن حتى نتحدث مع الملوك!

– نحن ناس مظلومون.

– ربما يصغي الينا، ويرأف بحالنا.

– لن يسمحوا لنا.

– الشكوى لا تضر ان لم تنفع.

– قد يغضب، فلا يعلم بمصيرنا الا الله.

(ثم تبدأ الاصوات في التمايز)[2]

يبين لنا ونوس مدى تحكم السلطة وإخضاعها لرعيتها، فقد يصل الأمر إلى منعها أن تحلم أو تتوهم. ففي مسرحية " الملك هو الملك" يتضح مدى سيطرة السلطة على الشعب، فعرقوب ومجموعته تمثل عامة الناس، أما السياف فيمثل السلطة التي تمارس الإرهاب:

عرقوب : (ووراءه تقف المجموعة الأولى) مسموح.

السياف : (ووراءه تقف المجموعة الثانية) ممنوع.

عرقوب : مسموح.

السياف : ممنوع.

عرقوب : والحرب بين المسموح والممنوع قديمة قدم البشرية. الدهماء. الرعاع. العامة. ولنا من الأسماء ما لا يحصى، لا نشبع من طلب المسموح.

السياف : والعظام. الملوك. الأمراء. السادة. ولنا من الأسماء ما لا يحصى لا نتعب من فرض الممنوع.[3]

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك حابر، ص72.

[2] - المصدر نفسه: ص20.

[3] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص6،7.

يبين لنا ونوس أن هذه القاعدة قد وجِدت منذ القديم، فالسلطة تمارس تحمكها في الشعب، والمسموح على قدر الممنوع، فحتى الأحلام غير مسموحة إذا تحولت إلى حقيقة:

عرقوب : وخلال قرون وقرون هم يشدون، ونحن..(يتوقف، يرخي يديه علامة عدم الشد) لن أطيل الشرح. المهم.. استقرت أخيرا بلادنا الميمونة على الحكمة القديمة المأمونة. المسموح على قدر الممنوع.

السياف : تمام.. المسموح على قدر الممنوع. وفي التوازن السلامة والأمان.

عرقوب : أن نتخيل!

السياف : مسموح.

عرقوب : أن نتوهم!

السياف : نسموح.

عرقوب : أن نحلم!

السياف : مسموح.. ولكن حذار..

عرقوب : أن يتحول الخيال إلى واقع.

السياف : ممنوع.

عرقوب : أو يتحول الوهم على شغب.

السياف : ممنوع.

عرقوب : أو تتحد الأحلام، وتتحول إلى أفعال.

السياف : ممنوع.

عرقوب : تلك هي الحكمة القديمة المأمونة. التي تسير على هديها دولتنا الميمونة. المسموح على قدر الممنوع.[1]

[1] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص7،8.

ج- سلبية وسكونية المحكوم

من جانب آخر نجد أن ونوس لا يستثن الرعية في الحكم عليها بالسلبية، فهو يبين لنا في مسرحه الملحمي مدى سلبية وسكونية الرعية، وغالباً ما تكون هذه السلبية بسبب الخوف من الأنظمة وإرهابها، وسنتطرق إلى الأسباب التي ساهمت في سلبية وسكونية الرعية:

1- الخوف

في مسرحية" الفيل يا ملك الزمان"، يتضح جلياً مدى الخوف والرهبة التي يشعر بها الناس اتجاه الملك وحرسه، فالخوف قد سيطر على الرعية. فهاهو ملك الفيل يفسد ويخرب ويقتل، والرعية لا تستطيع فعل شيء سوى النواح والدعاء والصبر، وكأن الأمر محتوم ومقدر عليهم من الله. وذلك لأن لا أحد يجرؤ على الكلام أو الاعتراض خوفاً من الملك:

الرجل7 : على مدّ عمري رأيت كثيرا من الفيلة، لكل ملك فيله، ولكن حتى الآن لم أر كهذا الفيل شرا وغطرسة.

الرجل8 : لا يمر يوم دون ان نرى لونا من اذاه.

الرجل3 : احذروا..

الرجلان4و5: انه فيل الملك.

الرجل9 : والملك يحب فيله كثيرا.

المرأة3 : (من خلال نحيبها) ونحن ..الا نحب اولادنا![1]

ويظهر مدى خوف وخشوع ورعب الرعية عند لحظة لقاء الملك، فقد تملكهم الخوف بمجرد رؤية الملك وحراسه:

(يتقدم زكريا، يتبعه الناس الذين بدأ الذعر والاضطراب يشتتان نظراتهم، وخطواتهم ايضا).

اصوات : (مبحوحة، وراعشة) – الملك وبيده الصولجان.

– ضوء كالشمس.

– لا ترفع رأسك.

– الحراس كالاشباح.

– في كل ركن وزاوية.

– العرش عال.

– والملك يتألق كالشهب.

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص14.

– الملك...

(تتجمد الملامح. يتحول الخوف صمتا باردا. الجميع خافضو الرؤوس، زكريا في طليعتهم.. يجرون خطوات ثقيلة، ينحنون إلى اقصى حدود الانحناء، ثم لا يجرؤون على النهوض بعدئذ).[1]

إن الخوف والرهبة التي تملكت الرعية جعلتها تقف صامتة أمام الملك، فهاهو زكريا يبدأ بالكلام ليكملوا وراءه، لكن لم يجرؤ أحد على الاستمرار بسبب الرعب من الملك، فيهدد الملك زكريا بجلده إذا لم يتكلم، لكن زكريا عندما أحس بتخاذل الجماعة وخيانتها له، قرر تبديل الشكوى إلى صالحه، وهكذا انصرفت الجماعة بذل وقهر، كان جبنهم هو سببها :

زكريا :(يائسا، يتلفت نحو الناس المقوسي الظهور في انحناءة خوف) الفيل يا ملك الزمان.

الملك : توقف عن هذا النواح.. الفيل يا ملك الزمان. أما أن تتكلم أو أأمر بجلدك.

(يتفرس زكريا في الناس باحتقار ويأس. يتردد لحظات ثم يتغير وجهه، ويتقدم من الملك).

زكريا :(يمثّل ما يقوله بخفة وبراعة) نحن نحب الفيل يا ملك الزمان. مثلكم نحبه ونرعاه. تبهجنا نزهاته في المدينة. وتسرنا رؤياه. تعودناه حتى اصبحنا لا نتصور الحياة دونه. ولكن.. لاحظنا ان الفيل دائما وحيد لا ينال حظه من الهناءة والسرور. الوحدة موحشة يا ملك الزمان. لذلك فكرنا ان نأتي نحن الرعية فنطالب بتزويج الفيل كي تخفّ وحدته، وينجب لنا عشرات الأفيال. مئات الأفيال. آلاف الافيال. كي تمتلئ المدينة بالفيلة.[2]

يبين لنا ونوس نتائج خوف الرعية، عندما فضلت أن تبقى صامتة، فقد فرح الملك بما جاء على لسان زكريا وهو ما جعله ينفذ للشعب مطلبه على الفور، وهكذا تنسحب الجماعة دون تحقيق مبتغاها، بل وقد زاد جبروت الفيل وملكه:

الملك :... طبعا سننفذ للشعب مطلبه. (يدق الصولجان) فرمانات ملكية. الفرمان الأول يأمر بالخروج إلى بلاد الهند للبحث عن فيلة يتزوجها الفيل. الفرمان الثاني يأمر بمكافأة هذا الرجل الجريء وتعيينه مرافقا دائما للفيل. الفرمان الثالث يأمر بإقامة فرح عام ليلة العرس، تدق فيه الطبول، وتوزع على الشعب المآكل والمشروبات ويعم السرور والانشراح خمسة ايام بلياليها.[3]

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص35.
[2] - المصدر نفسه: ص 36،37.
[3] - المصدر نفسه: ص37،38.

ويفرض الحاكم على الرعية الإرهاب، ما يجعلهم بعيدين عن التدخل في شؤون الدولة، مفضلين سبل الأمان، بل وخاضعين للحاكم سياسته مهما كانت ظالمة:

الرجل الثاني : ويأمروننا بالطاعة.

المجموعة : فنطيع.

المرأة الأولى : ذلك هو سر الامان في هذا الزمان.

الرجل الثالث : تعلمناه من الجلادين وسياطهم المرصعة بالمسامير.

الرجل الأول : ومن حراب الحراس وعيونهم الزجاجية.

المرأة الثانية : ومن السجون التي لا تفتح ابوابها الا الى الداخل.

المراة الأولى : من اين نطعم اولادنا ان اهترا رجالنا تحت السياط ووخز الحراب؟

المرأة الثانية : وماذا نفعل ان انطبقت ابواب السجون على أحبتنا؟

الرجل الثالث : وتعودنا تغير الاوضاع.

الرجل الثاني : وتعاقب الحلفاء والوزراء.

المرأة الثانية : وقتل الرجال لاتفه الاسباب.

المرأة الأولى : وغياب رجال لكذبة أو وشاية.

الرجل الثالث : ما لنا نحن وشؤون السادة.[1]

وعن مدى الخوف الذي تشعر به الرعية، ما يجعلها ترفض الدخول في أي حوار سياسي، وذلك في ظل إرهاب السلطة، التي تمارس كل أساليب التخويف والإرهاب كي تظل الرعية بعيدة عن التدخل في شؤونها :

منصور : هس..(ويتلفت حوله خائفا ان يكون حولهما سامع) اغسل فمك، والا رموا عنقك. لن اندهش لو رايتك يوما مقطوع اللسان.

جابر : وانا لن اندهش لو رأيتك مشنوقا لاسباب سياسية. ام نسيت أن المشانق في بغداد لا تنشطها الا الاسباب السياسية. ما الذي يعنيك في خصام الخليفة والوزير حتى تنشغل إلى هذا الحد؟...[2]

وكذلك عن مدى خوف الرعية من الأمن:

الحارس1 : يتسلون، ويروون حكايات

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص56،57.

[2] - المصدر نفسه: ص60،61.

الحارس2 : أشعر بالجوع

الحارس1 : لم تنته النوبة.. هيا بنا..

الرجل الرابع : (يوالي .. بينما يبتعد الحارسان) قال.. سبحانك يا رب يا خالق وعندها لمح صبية ذات حسن وبهاء..

(يختفي الحارسان، فيتوقف الرجل الرابع. يتنهد الجميع بارتياح، وكأنهم خرجوا من محنة. بعضهم يجفف حبات عرق تفصدت من الوجوه)

المرأة الأولى : (ساقاها ترتجفان، فتجلس) آه.. لا تحملني ساقاي بعد.

المرأة الثانية : عمري ما رأيت سحنة الحراس مخيفة مثل اليوم.

المرأة الأولى : سحنتهم دائما مخيفة حتى ولو لم ينظروا الينا.

الرجل الأول : (بما يشبه الحنق) ايت ان كان ضروريا أن نسأل! [1]

2- الرعية الانتهازية

يقدم لنا ونوس بعض الشخصيات الانتهازية التابعة للرعية، والتي لا تفوت فرصة مهما كان الظرف، في سبيل مصالحها الشخصية، ففي ظل سلبية الرعية بسبب الخوف من الأنظمة وإرهابها، نجد في المقابل وجود بعض الانتهازيين من الرعية، ومن بينهم المخرج في مسرحية " حفلة سمر" والتجار الذين رفعوا ثمن الخبز، والمملوك جابر في مسرحية " الفيل يا ملك الزمان" ، شخصية عرقوب في مسرحية " الملك هو الملك":

جابر : هل وعد سيدنا الوزير بمكافاة معينة؟

ياسر : مكافأة! أتقول مكافأة! من يخرج بهذه الرسالة يستطيع ان يتمنى على سيدنا الوزير ما يشاء.

جابر : ايرفعه مرتبة لو طلب ذلك؟

ياسر : يرفعه مراتب لا مرتبة واحدة.

جابر : (والبريق يشتد في عينيه) يعطيه كيسا مليئا بالذهب؟

ياسر : يعطيه أكياسا. ولكن من يجرؤ على المخاطرة! يا حفيظ سيصبح حاملها جثة قبل ان يخطو خطوة واحدة خارج بغداد.[2]

وهاهو جابر يهب رأسه بالفعل جراء انتهازيته والتفكير بنفسه فقط.

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص78،79.

[2] - المصدر نفسه: ص91.

3- الهروب من الواقع

تظهر سلبية الرعية في مسرحيات ونوس من خلال محاولة الهروب من واقعها، فهي تتجنب الخوض فيه أو مناقشته. ويبين لنا ونوس ذلك في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر"، وذلك حينما أراد الزبائن من العم مونس حكاية عن البطولات والانتصارات تنسيهم واقعهم:

زبون2 : حكاية البارحة كانت قاتمة النهاية.

زبون3 : من زمان ما سمعنا من العم مونس حكاية تفرح السامع.[1]

وفي موضع آخر يطالب الزبائن العم مونس بحكاية الظاهر بيبرس، المليئة بالبطولات والانتصارات، والعدل والحق الذي يغلب الباطل كي تنسيهم ما هم فيه، إلا أن العم مونس يخبرهم أنه لم يحن دورها، وأنه يجب التطرق لحكايات قبلها، فهناك حكايات كثيرة قبل الوصول إلى سيرة الظاهر، وكأنه بذلك يجبرهم على الإلتفات نحو واقعهم والتفكير فيه من خلال الحكايات التي يقدمها لهم حالياً:

الحكواتي : (نفس الصوت الهادئ) الحكايات مربوطة بعضها ببعض، لا تأتي واحدة قبل الاخرى. سيرة الظاهر يجيء دورها عندما نفرغ من قصص الزمان الذي بدأنا حكايته.

زبون2 : أي زمان!

الحكواتي : زمان الاضطراب والفوضى.

زبون2 : هذا الزمان نعيشه.

زبون1 : نذوق مرارته كل لحظة.

زبون3 : فلا اقل من ان ننسى همنا في حكاية مفرحة.

زبون2 : حكاية البارحة كانت كئيبة يسودّ لها قلب السامع.

الحكواتي : هذه الحكايات ضرورية.

الزبائن : ضرورية!

الحكواتي : وينبغي ان نرويها..

زبون2 : لماذا ينبغي ان نرويها؟

الحكواتي : لانها.. في تسلسل الكتاب، هي التي تقود الى زمن الحكايات المفرحة.. لكل شيء اوان، وسيرة الظاهر دورها بعد قصص هذا الزمان...[2]

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص49.

[2] - المصدر نفسه: ص52،53.

4- غياب الوعي الجماعي

يتضح غياب الوعي الجماعي في مسرح ونوس الملحمي، وهو الغياب الذي أدى إلى سكونية وسلبية الرعية إتجاه واقعها، في المقابل يظهر الوعي الفردي عند بعض الشخوص، لكنه يتلاشى في ظل غياب الوعي الجماعي. ففي" مغامرة رأس المملوك جابر" يظهر غياب الوعي في عدم مبالاة الرعية بالخلاف الذي يجري بين الوزير والخليفة، وكأن الأمر لا يعنيهم، فهم لا يعرفون أن الرعية هي من تدفع الثمن في النهاية، في المقابل نجد حضور الوعي الفردي في بعض الأحيان، متمثل في منصور والرجل الرابع:

منصور : ...فكر في مصيرنا لو نشبت نار الفتنة.

جابر : وما علاقة مصيرنا! قد تنفجر مرارة سيدنا الوزير من الكمد.. او يتوقف قلب مولانا الخليفة من الغضب، أما نحن، فلن تنفجر لنا مرارة، او يتوقف لنا قلب.

منصور : من السهل ان تقول ذلك، ولكن لو اندلعت النار، فسنكون الحطب الذي يغذيها.

جابر : يغذي النار من اوقدها. اسمع ولم لا تتدفأ بالنار بدلا من ان تحرق اصابعك بها؟

منصور : لن نستطيع.. سيجروننا وراءهم.. وسنجد انفسنا فجأة وسط اللهب. في النهاية نحن من يدفع الثمن.[1]

ويبين لنا ونوس مدى سلبية الشعب في ظل الأزمات المصيرية، فهاهو يبين لنا مدى غفلة الرعية حول ما يحدث في بلدهم ومسارعتهم لإدخار الطعام، فما إن شاعت بينهم الأنباء حول نزاع الملك ووزيره، حتى سارعوا كعادتهم يتزاحمون حول الأفران، ليؤمنوا خبزهم لأيام. ومدى استغلال التجار الإنتهازيين للفرص، فقد استغلوا هذه الأوضاع لصالحهم ورفعوا الأسعار:

المرأة الثانية : رفعوا السعر قرشا. ولكن خلال ساعات سترتفع الاسعار كالحمى وستصبح قروشنا كالعملة الباطلة.

المرأة الثانية : أعوذ بالله .. لا تفتح علينا هذا الباب.

الرجل الاول : أأنا الذي افتحه! كأنك لا تعرفين تجار بغداد. انهم يزقزقون اليوم.

الرجل الثاني : يزقزقون. ويغردون.

المرأة الاولى : خزاهم الله. لو استطاعوا لاكلوا لحومنا نيئة.[2]

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص62،63.

[2] - المصدر نفسه: ص71.

وفي موضع آخر يغيب الوعي الجماعي، فالرعية لا تحاول الاستفسار حول سبب الخلاف بين الطرفين، وكل ما يهمها سلامتها، غير أن سلامتها في الحقيقة لا تتحقق إذا ضلت صامتة، بل بالعكس يزيد القهر والظلم كلما خضعت الرعية:

الرجل الرابع : ما اجهله كثير.كنت اسأل ان كان بينكم من يعرف سبب الخلاف أو توتر الأوضاع.

الرجل الاول : يسأل عن سبب الخلاف!

المرأة الاولى : وكيف يمكن ان نعرف لماذا يختلف السادة.

الرجل الثالث : وما علاقة امثالنا في ذلك؟

المرأة الثانية : إنهما مختلفان والسلام. المهم ان يخلصنا الفران ونذهب إلى بيوتنا.[1]

في ظل الفقر والجوع والضرائب، تفضل الرعية الوقوف جانباً، وكأن الأمر لا يعنيهم، متناسين أن سبب معاناتهم هو صمتهم ورضوخهم للظلم والقهر الذي تمارسه السلطة في حقهم:

الرجل الثاني : المهم ان ننتهي. لا هذا ابونا. ولا ذاك اخونا.

زبون2 : ومن يتزوج امنا نناديه عمنا.

الرجل الرابع : ولكن هل تعلمان ان الشباك تحاك من جلودنا..

اي وحق الله من جلودنا.

الرجل الثاني : (بغضب) دع جلودنا بعيدا. لا ينطق لسانك الا بالشؤم. يكفي ما نحن فيه.

الرجل الثالث : وما اهمية قولك أوقوله. المقدور مقدور.

الرجل الرابع : لا يريد احد ان يرى.[2]

ويبين لنا ونوس غياب الوعي الجماعي، في ظل رضوخ الرعية وعدم محاولتها تغيير الأوضاع :

الرجل الثالث: (وهو يتنهد، ويمضي بدوره.) ماذا نفعل؟. نصبر والله مع الصابرين..

الرجل الرابع : ما هي الا البداية.. وحق الله اني ارى جلودنا مسلوخة.. والآتي ادهى واقسى.

الرجل الثالث: (بحدة قبل ان يمضي) سلخت ام لم تسلخ.. ماذا نستطيع ان نفعل.؟

الرجل الرابع : ما اعرفه على الاقل.. هو ان ما نفعله لا يقودنا كما ترى الى الامان..

الرجل الثالث : ولكن ايها الرجل الذي يتبجح كثيرا بالكلام.. قل لي هل تستطيع العين ان

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص75،76.

[2] - المصدرنفسه: ص149،150.

تقاوم المخرز؟

الرجل الرابع : وحق الله لا بد ان ذلك ممكن..

الرجل الثالث : نعم.. اذا كان المرء اعمى (ويمضي)

الرجل الرابع : (ينظر اليه بحزن) اهذا ما تقوله! لا شك اذن ان الآتي ادهى واقسى..[1]

وغفلة أهل بغداد تطال بدورها زبائن المقهى، فعندما أخبرهم الحكواتي عن سقوط بغداد، لم يهمهم في الأمر إلا ما حصل للمملوك جابر، وهو ما يبين غفلة جمهور المقهى بدوره:

الملك : يوم مشهود.. بغداد العظيمة ترتخي، وتتمدد بكل بهائها أمام جيوش ملك العجم...

زبون1 : وجابر!

زبون3 : ماذا حدث له؟

الحكواتي : ولم يكن جابر يعرف من هو هذا الرجل...[2]

وحدث الشيء ذاته عندما قطع السياف رأس المملوك، فالزبائن لم يهمهم ما جرى لبغداد بقدر ما همهم المملوك، وهو ما يدل على غياب الوعي لدى الجمهور كذلك:

الحكواتي :... وما ان أصبحت كل الادوات جاهزة، حتى امسك لهب بيده المعدنية رأس المملوك جابر. وضعه على القاعدة الملطخة بالدم اليابس. وبضربة من بلطته المسنونة فصل رأسه عن جسده.

(يتم ذلك ايمائيا، وامام المتفرجين، ينتشر اللغط بين الزبائن. ثم ترتفع الاحتجاجات).

زبون2 : ما هذا؟.

زبون3 : يقطعون رأسه بعد كل ما فعل!

زبون2 : لا يجوز.

زبون 1 : ما هذا الجزاء!

الزبون4 : قلت لكم، يمكن ان تنتظره ايضا اسفل المراتب.

زبون2 : اننا لا نقبل.

زبون1 : نهاية غير عادلة.

زبون3 : ينبغي ان ينال ما تستحقه فطنته.[3]

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص152.

[2] - المصدر نفسه: ص158.

[3] - المصدر نفسه: ص161،162.

وعندما يرمي السياف رأس المملوك، يلتقطه الحكواتي ويقرأ محتوى الرسالة التي حملها المملوك في فروة رأسه، والتي يطلب فيها الوزير من العجم تجهيز جيوشهم للدخول إلى بغداد، وأنه سيتكفل بفتح الأبواب، وفي الأخير يضيف الوزير حاشية كتب عليها اقتل حامل الرسالة كي يظل الأمر سراً بيننا. لكن ردود فعل الزبائن كانت غير متوقعة، فبدل أن يتحسروا على ضياع بغداد بسبب خيانة الوزير، نجدهم يتحسرون على المملوك جابر الانتهازي :

زبون3 : الغدار اللئيم.

زبون1 : هو الوزير اذن..

زبون2 : لعنة الله عليه. يغدر ولا يحفظ عهدا.[1]

إن غياب الوعي الجماعي كما يشير ونوس، لا يقتصر على أهل بغداد فحسب، بل يطال حتى زبائن المقهي الذين يفضلون السلامة والأمان، وهم لا يعلمون أن طريق السلامة والأمان لا يتحقق إلا بالوقوف ضد السلطة الظالمة وفسادها:

الرجل الثاني : يأمروننا أن نطيع.

المجموعة : فنطيع.

الرجل الثالث : وفي هذا العصر المضطرب من يعرف اليقين؟

المجموعة : ونحن عامة بغداد آثرنا السلامة والامان. ننزف دماءنا الليل والنهار بحثا عن لقمة العيش. ومحظوظ من تتوفر له في بغداد لقمة العيش.

(بحركات بطيئة ينسحب الممثلون خارجين من المكان)

زبون2 : أي والله كأن الأحوال لا راحت ولا جاءت.

زبون3 : يا سيدي من زمان هذا هو طريق الامان.[2]

ويتضح غياب الوعي الجماعي في ظل جهل الرعية لسبب الخلاف الدائر بين الملك والوزير:

الرجل الاول : ولماذا يمر فيه! أتأمل ان يكون الخلاف من اجل تخفيض الضرائب!

الرجل الثاني : او من اجل تحسين احوال الرعية!

الرجل الثالث : عشت عمرا طويلا، ياما رأيت سادة يعلون وآخرين يولون، أما عامة بغداد فحالهم هو. هو وان ضمنوا السلامة كان فوزهم عظيما.

الرجل الاول : أمر معروف.. لا يختلف السادة من اجل عامة بغداد(لحظة.. هامسا) ربما

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص164.

[2] - المصدرنفسه: ص57.

كانت الخزينة تزرب.

الرجل الثاني : أو كان نزاعا على قيادة العسكر.

الرجل الاول : أو على تعيين الولاة.

المرأة الثانية : (قلقة تحاول أن تقطع الحديث) بالله ابعدونا عن هذا الحديث.

الرجل الاول : المهم .. لا يختلف السادة من اجل عامة بغداد.[1]

وغياب الوعي الجماعي يطال حتى الزبائن:

المرأة الثانية : عمري ما رأيت سحنة الحراس مخيفة مثل اليوم.

المرأة الاولى : سحنتهم دائما مخيفة حتى ولو لم ينظروا الينا.

الرجل الأول : (بما يشبه الحنق) أرأيت ان كان ضروريا ان نسأل!

الرجل الثاني : لماذا لم تسألهم عن سبب الخلاف؟

الرجل الثالث : ولكنك بفطنة ايها الرجل

الرجل الرابع : وحق الله أخافهم مثلكم.. وشعرت قلبي يكاد ان يتوقف. لكن انظل كالعميان لا نعرف الى أي مهاوٍ تدفعنا الأحداث.

المراة الاولى :(بعنف) اذا كنا عميانا ونحن بين اهلنا افضل من ان نعمى في ظلام الزنزانات

المرأة الثانية : بالله عليك كفى.. الم ترى بعينيك! سنشتري خبزنا، وننزوي مع أهلنا في بيوتنا.

الرجل الأول : لدى السادة دائما أسباب كافية للخلاف.. أما نحن فلا ناقة لنا ولا جمل..

(لغط بين الزبائن، ثم يتوضح..)

زبون1 : هو بعينه..[2]

وعن الغياب الوعي الجماعي، ومواجهة الجميع للرجل الرابع على أنه المخطئ:

الرجل الثاني : ستعود حتما إلى السجن.

المرأة الثانية : تريد ان تؤدي بنا جميعا.

المرأة الاولى : اي والله هذا ما تريد ان تفعله.

الرجل الأول : نحن لا نحب السجون

الرجل الرابع : وحق الله وأنا مثلكم لا احب السجن ولا اتمنى ان اتذكره.

الرجل الاول : اذن اترك هذه الشؤون، وابتعد عنها ما استطعت.

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص 77.

[2] - المصدرنفسه: ص79.

الرجل الرابع : الا اني لا احب ايضا عيشة الكلاب التي اعيشها.. كما لا احب ان ادفع رأسي ثمنا لاضطراب لا رأي لي فيه..

الرجل الاول : وماذا يستطيع ان يفعل مثلك ومثلي.! الخلاف يدب بين الخليفة ووزيره.[1]

ويظهر غياب الوعي الجماعي عند جمهور المقهى، الذي يتهم الرجل الرابع بإثارة الفتنة:

الرجل الرابع : (يحاول ان يحتفظ بهدوئه) اراكم تنسون ايها الناس الطيبون انهما يتعاركان فوق رؤوسنا.

المجموعة2 : ولهذا خير ما نفعله هو ان نخفي رؤوسنا بين اكتافنا.

المجموعة1 : لا رأينا .. ولا سمعنا.

المجموعة2 : ننتظر ونرقب النتائج..

المجموعة1 : ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا..

المجموعة2 : هذا هو.. من يتزوج أمنا نناديه عمنا.

(تتدافع من الزبائن تعليقات تختلط بها احتجاجات الرجل الرابع)

زبون1 : والله.. عين الصواب..

زبون2 : هذا مقال من يريد راحة البال..

زبون1 : صرعة مالنا فيها.

الرجل الرابع: لا .. لن تنجو رؤوسنا..

زبون3 : طريق مأمون من قديم الزمان.. من يتزوج أمنا نناديه عمنا.

الرجل الرابع : فوق رؤوسنا يتعاركان. فوق هذه الرؤوس البائسة ستنزل اقسى الضربات.. اننا نتخلى عن رؤوسنا. نسلمها إلى الجلادين، وأسوأ من الجلادين.

زبون1 : انتبهوا.. يحرضكم على الفتنة

زبون3 : نوع من الرجال يحب اثارة المشاكل، لكي يتفرج بعدئذ على المشاكل.[2]

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر ، ص81،82.

[2] - المصدر نفسه: ص82،83.

د- المثقف والسلطة

تظهر لنا قضية علاقة المثقف بالسلطة في مسرحية " حفلة سمر من أجل 5حزيران"، والمتمثلة في شخصية الكاتب عبد الغني، فهاهو المثقف الذي يشعر بمرارة الهزيمة، عند روايته لما حدث:

" بيد أنني أؤكد لك أني قرأت صباحا الجريدة الرسمية، واستمعت إلى نشرات الاخبار الثلاث وكل التعليقات على الأنباء. تحاشيت الحديث مع أي من المواطنين. ورفضت باباء نقل الشائعات. مشيت على الرصيف. لم أنظر حولي أو أمامي، عيناي مطرقتان في الأرض حتى أني استطيع ان أصف لك بلاط الأرصفة..."[1]

ويضيف عبد الغني معبراً عن سكونية الكل حول ما جرى، سلبية الناس والمثقفين والمؤسسات الثقافية:

عبد الغني- (مستمراً بالنبرة الهادئة الحزينة نفسها) بعد واحدة من تلك الغارات خرجت إلى الحارة شعرت برجفة اذ رأيت كل شيء في مكانه. الناس يتبادلون من الكلمات ما كانوا يتبادلونه ويفعلون ما كانوا يفعلونه، والشوارع مازالت كسلى تتلوى بين البيوت.

متفرج - (من الصالة) كنا ننفذ الاوامر العليا.

المخرج - (يعلو صوته ليطمس أي ضوضاء) وضع المسرحية بين أيدينا، فأسرعنا نعدها.

عبد الغني- ترددت طويلا، ثم قلت لنفسي.. لعلني مخطئ. لا الجرائد بدلت تبويب أعمدتها ولا الكتاب غيروا كلماتهم، أما الافكار فقد توالت دون ان تعبر تسلسلها الغارات.[2]

يصف لنا ونوس من خلال عبد الغني مرارة الهزيمة من وجهة نظر بعض المثقفين. ليأتي في النهاية الرجل الرسمي، والذي يمثل النظام متجهاً نحو المسرح: " كفو جميعا. توقفوا. فليتوقف كل هذا... أفتحسبون اذن ان النظام انتهى. وان البلاد اصبحت فوضى.."[3]

فونوس يبين لنا كيف أن النظام يرفض أي محاولة لزعزعة نظامه واستقراره، فقد تم اعتقال كل من المثقف والشعب لمجرد مشاركتهم في سرد أحداث الهزيمة وتحليل أسبابها.

يوضح ونوس في بعض الأحيان سكونية وسلبية المثقف، ونرى ذلك عبر شخصية المخرج الانتهازية، التي لا يهمها من الأحداث سوى إنتاج مسرحية تساهم في شهرته. فالمخرج أراد

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص20.
[2] - المصدر نفسه: ص67.
[3] - المصدر نفسه: ص140.

استغلال الهزيمة لإخصاب تجربته الفنية عبر الفن، فهو يرى أن الهزيمة مجرد حدث تاريخي كغيره، وهو فرصة لإخراج عمل ممتاز يحقق نجاحاً واسعاً.

وينتقد ونوس كذلك في مسرحية "حفلة سمر" وعبر شخوصه، المثقف العربي ودوره في مثل هذه الأزمات، وبعده عن واقع الأمة، أي بعُد إنتاجه عن واقع أمته، فهاهو يلوم توفيق الحكيم صراحة عن بعده عن التعبير عن الواقع:

... مشكلة اختيار النص تظل دائما من أعقد المصاعب التي تواجه العاملين في المسرح عندنا.. نريد نصا يتجاوب مع مشاعر هذه الفترة .. لكن ما أبخل المكتبات، اريد ان أقول ما أفقرها! طبعا، قبل كل شيء تصفحت توفبق الحكيم، مع الأسف، الحكيم يحتقر السياسة ولا يهتم بالحروب، قلبت صفحات كتاب آخرين فوجدتهم جميعا لسبب أو لآخر لا يجيبون عما تقتضيه حقبتنا.

متفرجون – (من الصالة) هذا ازدراء لكل أدبنا

– توفيق الحكيم كاتب كبير

– انك تهين مواهبنا وتراثنا.

المخرج – لا ما أردت النقد أو التجريح، أنا مثلكم، أكن لهم جميعا كل تقدير واحترام، بيد انني أتحدث عن حالة خاصة.. كنت أبحث عن نص يتلاءم وظروفنا الراهنة، وبين كل ما لدينا لم يكن ذلك ممكنا...[1]

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص11،12.

هـ- سلبية المؤسسات الثقافية

لم يستثن ونوس المؤسسات الثقافية بالنقد، لأنه يرى أنها ساهمت بشكل أو بآخر – ولا تزال– فيما نحن فيه اليوم، عبر تزييفها للحقائق في سبيل المصلحة الوطنية. فونوس ينتقد الملاحظات التي قدمها في بداية مسرحية " حفلة سمر" المؤسسات الثقافية، لأنها مؤسسات تسعى إلى الكسب دون تقديم الحقائق وواقع مايجري، وقد مثل ذلك بالمخرج الذي حاول تقديم مسرحية" صفير الأرواح" ودعوته للرسميين وأعمدة السلطة، وهو ما يؤكد أن المسرح بدوره تابع للنظام:

" غداة حرب حزيران، كان معظم مدراء ورؤساء المؤسسات الثقافية الرسمية منها خاصة، مندفعين، وبحماسهم التقليدي، لكي يثبتوا وجود مؤسساتهم... وحرب حزيران بالنسبة لهم، لم تكن الا واحدا من أحداث الدولة لا أكثر!!"[1]

إن المؤسسات الثقافية الرسمية عادة ما تحاول إخفاء الواقع والحقائق، كونها تابعة للسلطة، وهو ما نلمسه في مسرحية" حفلة سمر" وذلك حينما أراد المخرج تقديم أمسية شعرية لمحاولة نسيان الظروف التاريخية الصعبة، متمثلة في مسرحية" صفير الأرواح" التي كتبها عبد الغني الشاعر، لكن هذا الأخير سرعان ما تراجع عنها ورفض عرضها فيما بعد، لأنه أدرك تماما كمثقف مرارة الهزيمة:

...لا أكتمكم .. الذاكرة ليست اختصاص المسرح، لعلها اختصاص المؤرخ، أما هنا فاختصاصنا الوحيد هو الفن..[2]

وينتقد ونوس في مسرحية "حفلة سمر" عبر شخوصه المؤسسات الثقافية الرسمية التابعة للأنظمة، كالإذاعات، والجرائد الرسمية التي حاولت إخفاء الحقيقة، في سبيل المصلحة الوطنية، وفضلت التستر ونقل الإشاعات:

عبد الغني : ...أصبحت أعرف جيدا كيف أميز بين أصوات المذيعين.[3]

وفي موضع آخر:

عبد الغني : (بمنتهى المرارة) بيد أنني أؤكد لك اني قرأت صباحا الجريدة الرسمية، واستمعت

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص3.
[2] - المصدرنفسه: ص8،9.
[3] - المصدرنفسه: ص16.

إلى نشرات الأخبار الثلاث وكل التعليقات على الأنباء. تحاشيت الحديث مع أي من المواطنين، ورفضت باباء نقل الشائعات...[1]

وعن سلبية المؤسسات الثقافية :

أبو فرج – لا يرشدنا احد ولا نعرف ما نفعل.

عبد الرحمن– نسمع الراديو ... ولا نفهم ما يقول.

متفرج – (من الصالة) هذا اذا كان ما يقوله يفهم.

متفرج – (من الصالة) كلنا مثلكم.[2]

وهاهو المخرج يعبر عن سلبية المؤسسات الثقافية في مثل هذه الأزمات، وتبعيتها للسلطة ونظامها، والتي تحاول الاستمرارية فقط، فهاهو المخرج يحاول قطع حوار الأفراد الذين نزلوا إلى الخشبة، كي يستفسروا عما حدث ذلك اليوم، فنراه يحاول جاهدا إسكاتهم بالموسيقى وضرورة متابعة البرنامج:

المخرج – أف ..أي يوم! لم ندع رجالنا الرسميين كي نزعجهم بقصصكم الغبية.[3]

وفي حديثه عن الفيتناميين الذين يندغمون بالتراب، وعن الفلاحين والفقراء التي بلادهم لهم، لأنهم يعرفون أن لهم هوية تميزهم، ينتقد ونوس الأنظمة العربية ومؤسساتها الثقافية:

المتفرج3 – تحت القنابل يتعلمون.

المتفرج4 – معلموهم ليسوا نصابين، ولا يغشون المعرفة.

المتفرج6 – ليسوا اذاعات كاذبة ولا صفحا تافهة.

المتفرج5 – ليسوا جهلة، ولا تجارا سفلة.[4]

تزداد الحقائق في الوضوح في مسرحية " حفلة سمر"، فقد تبين للجماهير أن المصلحة الوطنية بمؤسساتها الثقافية، غلقت الأفواه والعقول والآذان، وبلعت الاسئلة، فهي تكون بذلك وسيلة لتخدير الشعوب:

المتفرج2 – (يتابع غير مكترث بشيء) سنة بعد سنة تم ذلك. هكذا تم (لعبة جديدة، يبدأ التمثيل. لهجة آمرة) لا تتكلم . اللسان يغوي. الكلمة فخ. من أجل المصلحة الوطنية اقطعوا ألسنتكم.

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص20.
[2] - المصدرنفسه: ص94،95.
[3] - المصدرنفسه: ص85.
[4] - المصدرنفسه: 109.

متفرج – (من الصالة) قطع اللسان أسلم عاقبة..

المتفرج6 – وقطعنا ألسنتنا.

المتفرج1 – لماذا قطعنا ألسنتنا؟

المتفرج2 – اذا لم نقطع ألسنتنا. لا تنس أن للمصلحة الوطنية سجونا لا تنفذ اليها الشمس ولو مرة واحدة في العام.

المتفرج4 – اذن نحن ملايين من الالسنة المقطوعة تتراكم خلف أبواب مغلقة، في أفواه مغلقة، في مراحيض مغلقة.[1]

وفي نهاية المسرحية يظهر الرجل الرسمي الذي يمثل مؤسسات النظام، فيتوجه إلى الخشبة، ويأمر الرجال الذين يحرسون الأبواب، ويتوزعون في جنبات الصالة. أن يخرجوا مسدساتهم ويوجهونها للجمهور. وعلى الأخص للعناصر التي اشتركت في الحديث، ويتم القبض على جميع العناصر المشتركة في المؤامرة الزنيمة – حسب رأيه– محاولين إحداث فتنة في صفوف الجماهير ومن بينهم الكاتب عبد الغني الشاعر:

الرجل الرسمي– ... إن الاستعمار وزبانيته من الكفرة أعداء الشعب والله، يتخيلون انه صار ممكنا النيل من نظامكم العظيم الذي أفرزته آلاف من سنين النضال، وأجيال من الضحايا والمكافحين..(يصفق المخرج، يتبعه عدد من المتفرجين، يندس في التصفيق الفاتر صفير).

عبد الرحمن– (همسا) يا سبحان الله انه يتكلم كالراديو.

أبو فرج – أي والله..كالراديو.[2]

وهاهو الرجل الرسمي يقوم بتزييف الحقيقة كالعادة من خلال خطابه المزيف عن الانتصارات، ودور النظام فيها:

الرجل الرسمي – إن الانتصارات الهائلة التي حققها شعبنا المناضل بقيادة نظامه الرائد، الذي يؤمن بالله ورسوله وارادة الثورة، انما توغر صدور المستعمرين وأعداء الشعب...

الرجل الرسمي – أيتها الجماهير الصامدة..

هي ذي سهرة عابرة تأتي فتؤكد لنا من جديد إن الأعداء يندسون بيننا، وإنهم يتقنعون بمختلف الأقنعة. لهذا ينبغي أن نكون يقظى. وألّا يغفل فينا الحذر

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من اجل 5 حزيران، ص115،116.

[2] - المصدر نفسه: ص144.

لحظة. كل مواطن خفير. فاحذروا المتآمرين والخونة، وافضحوا مروجي الشائعات الخبيثة ...[1]

كما ينتقد ونوس المسرح ودوره السلبي في الوطن العربي:

" 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 امتدادا أوسع وأبعد من خشبته أو بناء مسرحه."[2]

و- الرجعية الدينية

ينتقد ونوس في مسرحه سلبية رجال الدين في بعض الأزمات المصيرية، وذلك يتنافى مع دورهم الحقيقي المتمثل في توعية الناس ومحاولة تنويرهم، فهو يؤكد لنا هذه السلبية من خلال خطيب الجامع الذي يُفضل الحياد والصمت، لمصلحته الشخصية:

عبد اللطيف : وخطيب الجامع.! أي موقف سيتخذ في رأيك.! اذا شاء يستطيع ان يهيج العامة، وان يلعب دورا مؤثرا.. لا اكتمك.. انا لست شديد الثقة به.

الوزير : لا تخف.. أعرف خطيب الجامع أكثر منكم.. إنه دقيق النظر، وبعيد في حساباته، لا يورط نفسه، ولا يمشي خطوة إلا إذا كان واثقا أن خط الرجعة مأمون. ستكون خطبة الجمعة أدق من إبرة الميزان. وسيختار كل كلمة بحيث لا يوحي بأي إنحياز..(تعبير ازدراء على وجهه)...[3]

وتطرق ونوس إلى سلبية ورجعية بعض المؤسسات الدينية ورجالها بشيء من التفصيل في مسرحية" سهرة مع أبي خليل القباني" وكذلك في " بيانات لمسرح عربي جديد"، متمثلة في رجل الدين الشيخ سعيد الغبرا، والذي قام بمحاربة القباني ومسرحه بدافع الدين، وهو ما أشرنا إليه في الفصل الأول بشيء من التفصيل:

الشيخ سعيد : بعد قليل ستجعل المرسح كرواق العلم في الجامع، قد تكون هذه البدعة موجودة في البلاد الاورباوية، ولكن أتريد أن نتشبه بالكفار.. من تشبه بقوم فهو منهم..لم يبق إلا أن نأخذ ديننا عن الإفرنج.[4]

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من اجل 5 حزيران، ص145.
[2] - المصدرنفسه: ص3.
[3] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر ، ص99.
[4] - سعد الله ونوس: سهرة مع أبي خليل القباني، ص60.

ويوضح لنا ونوس من خلال شخوصه، كيف أن هناك من يعيق كل محاولة للتقدم، لأنهم يستفيدون من الفساد لحساب صالحهم الشخصي، غير مكترثين بما يحدث لعامة الناس :

عبد الرحيم : (خائفا) لا.. لا.. خبئوها في جيوبكم.. رجال التحري كالجان يملأون المدينة.

رجل2 : ومعظمهم للأسف من أهل الشام.

انور : طبعا هذه النهضة لا تعجب لا السلطان ولا المتزمتين والمحتكمين في بلادنا..

عبد الرحيم : علمت ان بعض العلماء والاعيان سيجتمعون لعرقلة هذه النهضة.

رجل3 : تفو.. كأن التقدم كلب يعضهم.

انور : ولكنه يعضهم فعلا.. انهم يستفيدون من الفساد وبقاء الناس في تأخر وجهل حتى يتحكموا بالرقاب ويحفظوا مغانمهم.[1]

ويوضح لنا ونوس في مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني" كيف يتم استغلال المناصب الدينية من قبل بعض رجال الدين الانتهازيين لحساب مصالحهم الشخصية:

الشيخ سعيد : مسعانا مضمون النجاح بعد أن امتلأت المضبطة بتواقيع الوجهاء والعلماء. خلال أيام أكون بين يدي خليفة المسلمين فنضع نهاية لكل هذه البدع.

الشيخ الآخر: لا تنس مطالبنا الخاصة.

الشيخ سعيد : انشاء الله.[2]

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع أبي خليل القباني، ص104.

[2] - المصدرنفسه: ص120.

ثالثا: أهداف مسرح سعد الله ونوس الملحمي

إن هدف المسرح الملحمي في الأساس هو محاولة التوجه إلى عقل الجمهور من أجل التوعية والتعليم، وذلك عن طريق طرح قضايا سياسية واجتماعية تمس واقع الطبقات الكادحة، أي طرح تيمات سياسية واجتماعية تساهم في توعية المتفرج بما يدور في واقعه، وتحريضه لتغيير هذا الواقع من خلال دعوته إلى التغيير عن طريق الثورة على هذا الواقع.

أ- التوعية والتعليم:

لجأ ونوس عبر مسرحياته الملحمية إلى محاولة توعية الجماهير بواقعها، فقد هدف من خلال مسرحياته إلى إيقاظ وعي الجماهير عبر الأمثولات التي قدمها. حيث لا يخل مسرح ونوس من دروس التوعية والتعليم التي تساهم في التوعية. إذ سعى ونوس منذ مسرحية "حفلة سمر" إلى توعية الجماهير بأهمية المسرح الهادف في طرح القضايا المصيرية، فقد قامت المسرحية بطرح أسئلة مصيرية حول أسباب الهزيمة، ونتائجها، مؤكدا في الوقت نفسه على ضرورة السؤال والمعرفة:

المتفرج- (هادئا) اسمح لي. هي أسئلة لابد أن تطرح.

المخرج- لا..لا.. تستطيع أن تطرحها في مكان آخر. يكفي اليوم ما تخلل سهرتنا من اضطراب.

المتفرج- أفهم موقفك، وأعرف أن المتفرجين عادة يخبئون ألسنتهم في أفواه مغلقة. ولكن كما ترى.. رغم محاولاتكم الحازمة، ها ان الدمل ينزف ولا يمكن أنت نتجاهله.[1]

يحمل ونوس مسؤولية الهزيمة للجميع، حتى للذين تركوا بيوتهم للعدو وفضلوا الفرار على يدافعوا على أرضهم.

وتتجلى محاولة توعية االجماهير في مسرحية" حفلة سمر" عندما بدأت الجماهير تتساءل عن أسباب الهزيمة، وقد حمل ونوس أسباب الهزيمة للجميع: للأنظمة ومؤسساتها الثقافية، وللناس وللمثقف، فالكل برأيه يتحمل مسؤولية الهزيمة، فقد انتقد عبر شخوصه الناس التي لم تبق لتدافع عن أراضيها، وفضلوا بدل ذلك الهرب، بدلا من القتال والموت في سبيل ذلك، وهاهو عبد الله يمثل الصوت الواعي الذي يحذر من عواقب ترك الأرض للأعداء:

عبد الله - (صوته يحتد أكثر وأكثر) والأرض! أنقدمها هدية لاولاد اللئام.

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص92.

المختار – أرواح الناس أهم من الأرض.

عبد الله – ولم يبقى الناس ان كانوا سيعيشون باقي أيامهم في الذل والهوان. ماذا سنقول في الآخرة لاجدادنا حين يسألوننا عن الأرض التي تركوها لنا.

المختار – الارض تستعاد يا عبد الله.

عبد الله – من يتخلى عن أرضه لاول معتد لا يكون جديرا بها.

المختار – اننا نخرج الآن لنعود منظمين ومستعدين للقتال.

عبد الله – حجة تضيع بها أوطان وبلاد.[1]

يؤكد ونوس عبر شخوصه على أن الكل مسؤول عن الهزيمة، فهو يلوم الشعب الذي يعيش في غيبوبة، ولا يريد النهوض منها، فهنا يحاول ونوس توعية الجماهير بمدى خطورة أن يظل الشعب بعيداً عن قضاياه المصيرية دون تحريك ساكن، ونتائج ذلك عليهم:

المتفرج1 – بل جغرافيا شعب لا يريد أن يقلق غيبوبته. جغرافيا شعب لا يحس الخطر، ولا يدرك معناه. تتسحب الارض من تحتنا، فلا نفعل الا أن نولول قائلين اننا لم نكن نعرف واننا لم نكن نفهم.[2]

ويضيف:

المتفرج1 – طبعا.. هذه الفاجعة أكبر من أن تترك واحدا بيننا نقيا من المسؤولية.

المتفرج7 – ولكن أردنا ألا نقبل.. أردنا ألا تتمزق الأرض من تحتنا. أردنا ألا تتخلع جذورنا، أو يتهدد استمرارنا.

المتفرج1 – حقا.. هؤلاء ..(ويشير إلى عبد الرحمن وابنه وابي فرج) علامة على ارادتنا . الخيام علامة أخرى على ارادتنا. تبدل خريطة البلاد علامة ثالثة على ارادتنا.[3]

إلى جانب توعيته للجمهور بمدى سكونية المؤسسات الثقافية التي حاولت إخفاء الحقيقة بل تزييفها، عبر محاولة تخدير الناس وإبعادهم عن السؤال عن طريق المسرح الزائف وتقديم الغناء والرقص:

المتفرج1 – حين بدأ شيء حقيقي يظهر. حين أصبح ممكنا أن نتحدث عن وضعنا الحقيقي. ها أنت تقترح علينا بعض الرقص والغناء.

المتفرج2 – هل يخفي الرقص والغناء مرارة الرجال أو عذابهم.

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمرمن أجل 5 حزيران، ص51،52.
[2] - المصدرنفسه: ص126.
[3] - المصدرنفسه: ص128.

متفرجون – (من الصالة) يريد أن يحتفل بالنصر.

– احتفل به في الكواليس

– كله فولكلور.

المتفرج1 – قلنا لك لا نريد رقصا أو غناء

متفرجون – (من الصالة) لا نريد.

– يكفينا غناء الأعداء ورقصهم.[1]

وتمت التوعية في " مغامرة رأس المملوك جابر" عبر شخصية الرجل الرابع، الذي يمثل الوعي الفردي في ظل غياب الوعي الجماعي، فقد حاول توعية الناس بضرورة معرفة سبب خلاف الملك والوزير، لأن الخلاف لا يصب في صالح الرعية، فهي المتضرر الأكبر من هذا الخلاف، لكن الرعية لم يهمها ما يحدث، وفضلت الإنزواء، لكن كان مصيرها في النهاية هو الفقر والجوع والبؤس:

المجموعة2 : هذا هو.. من يتزوج أمنا نناديه عمنا.(تتدافع من الزبائن تعليقات تختلط بها احتجاجات الرجل الرابع)

زبون1 : والله.. عين الصواب..

زبون2 : هذا مقال من يريد راحة البال..

زبون1 : صرعة ما لنا فيها.

الرجل الرابع : لا.. لن تنجو رؤوسنا..[2]

وتظهر التوعية كذلك في " مغامرة رأس المملوك جابر" حين أراد الزبائن أن يسمعوا حكاية الظاهر بيبرس المليئة بالبطولات، لكن الحكواتي أصر على الحكاية المقدمة كي يتعلموا من القصة ويعرفوا حقيقة واقعهم الشبيه بواقع أهل بغداد :

الحكواتي : (نفس الصوت الهادئ) الحكايات مربوطة بعضها ببعض، لا تأتي واحدة قبل الاخرى. سيرة الظاهر يجيء دورها عندما نفرغ من قصص الزمان الذي بدأنا حكايته.

زبون2 : اي زمان!

الحكواتي : زمان الاضطراب والفوضى.

زبون2 : هذا الزمان نعيشه.

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص104.

[2] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر ، ص83.

زبون1 : نذوق مرارته كل لحظة.

زبون3 : فلا اقل من ان ننسى همنا في حكاية مفرحة.

زبون2 : حكاية البارحة كانت كئيبة يسودّ لها قلب السامع.

الحكواتي : هذه الحكايات ضرورية.

الزبائن : ضرورية!

الحكواتي : وينبغي ان نرويها..

زبون2 : لماذا ينبغي ان نرويها؟

الحكواتي : لانها.. في تسلسل الكتاب، هي التي تقود الى زمن الحكايات المفرحة.. لكل شيء اوان، وسيرة الظاهر دورها بعد قصص هذا الزمان...[1]

وقد سعى ونوس إلى التوعية والتعليم من خلال ما جرى لأهل بغداد في النهاية، بسبب خلاف وزيرهم مع الخليفة، فهو يبين لنا أن الوزير لا يهمه النتائج التي قد يترتب عليها الاستنجاد بالعجم، الذين بدورهم ينتظرون أي فرصة لإحتلال هذه الدول والاستلاء على خيراتها، وهو ما يحدث كذلك اليوم في دول عربية كثيرة، كالعراق وليبيا وسوريا..، فالأنظمة العربية صارت تستنجد بالدول العظمى في سبيل مصالحها المتمثلة في البقاء في الحكم، دون مراعاة ما قد تتسبب فيه من حروب وتشريد وتجويع لشعوبها :

الوزير : ولكن الجيش الغازي يأتي ليحمي مصالحنا، ويجهز لنا كرسي السلطة. فماذا يهمنا بعد ذلك! بالتأكيد سيكون هناك خراب.. لن يدخل الجيوش بالدفوف والغناء، ولن يوزع الورود والعطور. هذه حرب.. سيقتلون، ويخربون.. طبعا لن يبقى من ذرية الخليفة حي، وستصبح قصوره خرائب.. كما لن يوفروا المدينة. هي الأخرى سينهبونها. على أي حال هذه ضريبة الإنتصار. أما نحن فماذا يخيفنا؟. يأتون ليدعموا لنا السلطة.. فهل نطلب أفضل من ذلك! [2]

وكأن ونوس قد تنبأ عبر مسرحيته" مغامرة رأس المملوك جابر" بما سيحدث في الوطن العربي اليوم، فقد تكالب الأعداء لنهب ثروات الدول العربية مثل العراق، وسوريا، وليبيا.. في ظل تصارع حكامها على السلطة والحكم، والخاسر الأكبر هو شعوبها التي وجدت نفسها تعيش

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص52،53.

[2] - المصدر نفسه: ص96،97.

الفقر والحرمان من أبسط حقوقها، كالتعليم والعيش بسلام. وصارت هذه الشعوب موطناً لتصارع القوى العالمية وفرض مصالحها.

حاول ونوس توعية الجمهور عبر بعض الشخصيات التي تمتاز غالباً بالوعي الفردي، غير أن غياب الوعي الجماعي يحيل دونما فاعليتها في ظل مجتمع سلبي يفتقر إلى الوعي، ففي " حفلة سمر من أجل 5 حزيران" يقدم لنا ونوس محاولة التوعية من قبل عدة شخصيات وهي:

شخصية عبد الغني: وهي الشخصية المثقفة التي أحست بمرارة الهزيمة، وذلك ما جعلها ترفض تقديم أي عمل يتنافى وحقيقة حيثيات الهزيمة.

المتفرج : كذلك يظهر الوعي الفردي عبر المتفرج، الذي حمّل أهل الضيعة أيضا المسؤولية في ضياع الأرض والهزيمة، ذلك لأنهم تخلوا عنها ببساطة، وقد أعطى مثالا عن الفيتناميين الذين لا يتركون أراضيهم للغزاة، فهم يتشبثون بأراضيهم ويفضلون الموت على تركها والسماح فيها:

عبد الرحمن و ابو فرج ـ (معا) ماذا يفعل فلاحو وفقراء هذه البلاد البعيدة .

المتفرج ـ يخيطون أجسادهم الى الارض. يشرشون فيها . يجعلون من الحجارة شياطين و من التراب ثعابين .

عبد الرحمن و ابو فرج ـ (معا) من الحجارة شياطين! و من التراب ثعابين!

المتفرج ـ يموتون بالمئات ..بالالوف ، لكن أرضهم تبقى لهم و أقوى دولة في العالم تهتز رعبا منهم .

متفرج ـ (من الصالة) انه يتحدث عن الفيتناميين !

متفرجون ـ (من الصالة. بصوت واحد) و اين نحن من الفيتناميين .[1]

الرجل الثوري: يحاول ونوس التوعية عبر الرجل الثوري الذي زار مرة الضيعة، وهو رجل مثال للتغيير:

عبد الرحمن – كان يحمل بندقية، ولكنه لا يلبس ثيابا خضراء، وعن الجنود يختلف.

عزت – بعد قليل صار منا. قال انه فلاح مثلنا، ويحب رائحة المواشي، والعشب. والزرايب الموحلة. روى لنا كيف سرق بيته غزاة حاقدون جاؤوا من وراء البحار، ثم كيف منعه الحكام طوال سنوات من الانتقام. يجعلوننا فقراء لكي نصبح

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص99

عاجزين، ويحكمون علينا بالذلة لكي نظل عاجزين. كان واضحا ما يقول، وكان يعرف ماذا ينبغي أن يفعل.

عبد الرحمن – من سرق بيته، فليبحث عن بيته.

عزت – من يمنعني من البحث عن بيتي فهو مع اللص يلتقي.

عبد الرحمن – لنفتح عيوننا.. فاللصوص كثير عددهم.

عزت – وحماة اللصوص أكثر عددا من اللصوص.

عبد الرحمن – الذين يجعلوننا فقراء جائعين، الذين يجعلوننا كالحيونات لا نعرف الشرق من الغرب، الذين يحكمون علينا بالذلة هم بعض حماة اللصوص.

عزت – وما أندر القضاة العادلين!

عبد الرحمن – أعدل القضاة عزم رجل مسلوب حقه على استعادة حقه.[1]

أما في مسرحية " الفيل يا ملك الزمان"، فإن ونوس يُقدم لنا شخصية زكريا، التي تحاول توعية الرعية للدفاع عن حقوقها، ومطالبة الملك بإبعاد فيله الظالم ورفع أذاه عنهم:

أصوات : سيطردوننا بقسوة.

– سيغضب الملك.

– وإذا غضب الملوك فالله وحده يعلم ما يحدث.

زكريا : (مهدئا الضوضاء) ولكن يا جماعة، أصبحت حياتنا لا تحتمل ولا تطاق. ما الذي يمكن أن يخيفنا أكثر من هذا البلاء المقيم؟ التهديد كالسيف فوق رؤوسنا. والضحايا تتزايد من يوم إلى آخر.[2]

أما في مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر" فتأتي التوعية على لسان الرجل الرابع، الذي يسأل عن سبب الخلاف، فونوس يحاول من خلاله توعية الجمهور بضرورة معرفة واقعهم وضرورة السؤال، لكن في ظل غياب الوعي الجماعي، يفضل الجميع التزام الصمت وعدم الخوض في مثل هذه الشؤون التي لا تعنيهم حسب رأيهم :

الرجل الرابع: وحق الله اظن من الضروري ان نسأل عن سبب الخلاف، وان يكون لنا رأي فيه.

الرجل الثالث : أيها الرجل.. تثير شؤونا خطيرة، عاقبة البحث فيها وخيمة.

المرأة الاولى : هل تريد ان تدهور الناس؟

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص96،97.

[2] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص 21،22.

المرأة الثانية : بالله عليك.. العب بهذه الشؤون المفزعة بعيدا عنا، من نحن حتى نسأل عن سبب الخلاف بين وزير وخليفة!

الرجل الثالث : الضروري بالنسبة لنا هو الخبز والامان لا سبب الخلاف.

المرأة الثانية : أي والله، هذا كل شيء.. الخبز والامان.

المرأة الاولى : سلامة اولادنا اغلى من الدنيا كلها.

الرجل الثاني : وما علاقتنا! ابعد عن الشر وغنّ له.

الرجل الرابع : (دائما هاديء اللهجة، واثقا من نفسه) وحق الله لا اخالفكم الرأي.. ولكن طريق الخبز والامان وأأسفاه يمر في هذا السؤال.

المرأة الثانية : (هامسة للاولى.. يبدو الضيق وكذلك الدهشة على وجوه الجميع) ويلح في اثارة شؤونه.

المرأة الاولى : قلت لكم.. يريد ان يدهورنا.[1]

ويصر ونوس على توعية وتعليم الجمهور عبر الرجل الرابع في عدة مواضع، والذي بدوره يحاول إقناع الناس بضرورة معرفة واقعهم، وأن طريق الأمان لا يكون بالصمت:

الرجل الرابع : كنت مثلكم أعتقد أن هذا ما ينبغي أن يتعلمه الإنسان كي يجد طريق الامان

الرجل الاول : ثم وسوس لك الشيطان، فبدلت اعتقادك فاستضافتك السجون.

الرجل الرابع : اي وحق الله قضيت فترة ليست قصيرة في السجون ومع هذا فقد ازددت يقينا بان ما تقولونه لا يقود الا الى ما نحن فيه. نهتريء كالنفايات.. ونجري قلقين كالكلاب الملدوغة، وندفع ضريبة خلافات لا نعرف أسبابها ولا مغزاها.

المرأة الاولى : تلك قسمتنا.[2]

وفي " سهرة مع أبي خليل القباني" تظهر التوعية والتعليم، فهدف المسرحية تعليمي، وذلك من خلال تأكيد ونوس على أهمية وضرورة المسرح في التوعية والتعليم وأخذ العبر:

القباني : استغفر الله.. لا يصح ان تتهمنا بالكفر.. المرسح ليس بدعة أو كفرا، بل هو وسيلة طيبة لتهذيب الأخلاق..ومعرفة طرق السياسة..في الظاهر يترجم الاحوال والسير وفي الباطن يقدم المواعظ والعبر..[3]

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص 76.

[2] - المصدر نفسه: ص81.

[3] - سعد الله ونوس: سهرة مع أبي خليل القباني، ص60.

وتظهر التوعية عبر الوعي الفردي للوالي، والذي وعد بحماية فن المسرح، الذي له دور كبير في تنوير الناس، وزيادة عدد المدارس وإنشاء الجمعيات الثقافية من أجل تقدم البلاد. لكن سرعان ما تمت إزاحته، وهو ما يدل على وجود بعض الجهات التي تحاول الإبقاء على التخلف:

مدحت باشا : ما ينبغي أن نهتم به الآن هو زيادة عدد المدارس.. من الغريب ألا توجد جمعيات ثقافية في دمشق.

المنادي : تأخر الناس وغفلتهم، اضافة الى معارضة بعض المتسلطين على عقول العامة، اخر إنشاء المدارس والجمعيات.

مدحت باشا : لا تقدم بلا علم.. منذ الغد يبدأ العمل لتأسيس جمعية ننشيء المدارس للذكور والاناث سنسميها" الجمعية الخيرية" نقدم لها المساعدات ونشجع أهالي دمشق على تعهدها وتغذيتها بالجهد والمال(صمت). الا يوجد في دمشق من يعرف فن المرسح؟

المنادي : أحمد أبو خليل القباني يحاول هذا الفن منذ سنوات عديدة، وعلمت ان اسكندر فرح الذي يعمل في دائرة الاجراءات الجمركية له أيضا المام بهذا الفن، لكن القباني لاقى متاعب جمة عندما جرّب تقديم رواياته للناس..[1]

حاول ونوس كذلك التوعية بأهمية الفنون في النهضة، فقد تزامنت نهضة الفنون والتعليم مع الثورة على الأوضاع في البلاد، وهي حركة قام بها أنور ورفاقه للثورة على واقعهم المرير. فونوس يُظهر لنا وجود الوعي الفردي متمثلا في أنور ورفاقه، انور الذي يعرف أهمية الاستفادة من العلوم والفنون في ازدهار الشعوب، والتخلص من التأخر، وغياب الوعي الجماعي متمثلا في أولئك المتزمتين الذين يرفضون أي تطور:

المنادي : استيقظت دمشق يا حضرة الوزير على منشور جديد..

مدحت باشا: ماذا يتضمن المنشور؟

المنادي : يلوم أهل الشام على استكانتهم ثم يدعوهم للنهوض والمطالبة مبدئيا بالحكم الذاتي والاعتراف باللغة العربية لغة رسمية، وبرفع كل القيود التي تحد من حرية التعبير والتعليم واستخدام القوات العسكرية المحلية في المهام الداخلية بعيدا عن حروب الدولة العلية..[2]

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع أبي خليل القباني، ص92.
[2] - المصدر نفسه: ص102.

وفي موضع آخر يؤكد ونوس على ضرورة الاستفادة من تراثنا في الأعمال المسرحية:

اسكندر : هل ابحث عن رواية اعرابها؟

القباني : لا.. دعنا من التعريب.. لدينا تراث غني بالقصص والامثال فلماذا لا نستلهم منه أعمالنا؟

اسكندر : ولكن الكوميضة فن افرنجي!

القباني : ما احلم به هو تقديم كوميضة تبدو وكأنها نبتة من ارضنا بالذات.

اسكندر : وكيف يتحقق ذلك؟

القباني : حين نستمد القصص من تراثنا. فنحيي امجادا قديمة، ونقدم شخصيات واجواء قريبة من مشاعر الناس، ثم نمزج بها غناءنا والحاننا الشرقية تظهر الرواية كأنها فن نابع من هذه البلاد..

اسكندر : والله.. طموح جليل يسرني ان اعمل معك لبلوغه..

محمود : الف أبو خليل روايات عديدة استمدها من القصص القديمة.[1]

ب- أخذ العبرة

قدم ونوس عبر مسرحياته الملحمية مجموعة من العبر بغية استفادة الجمهور من مغزاها، والتي تظهر في الغالب في نهاية المسرحيات، كمحاولة منه لجعل المتفرج يتأمل واقعه من خلال ما يقدم له. وسنحاول التطرق إلى العبر التي قدمها ونوس في كل مسرحية:

مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران:

تظهر في مسرحية "حفلة سمر" مجموعة من العبر عن النتائج التي تترتب إذا لم يستطع الإنسان أن يعرف ما يدور حوله. فهناك عبرة عن الواقع والحال الذي وصل إليه أصحاب القرية بعدما تركوا أراضيهم للعدو دون أن يعرفوا ماذا يحدث، ودون أن يبقوا للدفاع عنها فوجدوا أنفسهم في المخيمات والجوع والبرد يقتلهم:

أبو فرج – أينما توجهنا تستقبلنا الالسنة الغاضبة والوجوه العابسة.

عبد الرحمن– حتى اللقمة، نأخذها معجونة بالشتائم.

عزت – لقمة أفضل منها التسول.

أبو فرج – أي والله يا عزت أفضل منها التسول.

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع أبي خليل القباني، ص99،100.

عبد الرحمن– صحيح نجوع أحيانا في ضيعتنا. حين لا يهطل المطر، وتمحل المواسم نجوع في ضيعتنا، الا أن كرامتنا لا تداس أبدا.

أبو فرج – وماذا بقي من الكرامة. قلنا مرة جهنم أفضل من البقاء، فبصقوا في وجوهنا.

عبد الرحمن– (يغص بالبكاء) ليت أمي لم تحبل بي.. يا خيبة العمر. أي والله عرف وجهي البصاق قبل أن تطويني الأرض.[1]

وفي "حفلة سمر" كذلك، يقدم ونوس عبرة عن كفاح الفيتناميين، لكي يأخذها أهل القرية والجمهور. فرغم فقرهم إلا أنهم لا يتركون أراضيهم مهما حدث:

عبد الرحمن وأبو فرج –(معا) ماذا يفعل فلاحو وفقراء هذه البلاد البعيدة.

المتفرج – يخيطون أجسادهم إلى الأرض.

يشرشون فيها. يجعلون من الحجارة شياطين ومن التراب ثعابين.

عبد الرحمن وأبو فرج –(معا) من الحجارة شياطين! ومن التراب ثعابين!

المتفرج – يموتون بالمئات .. بالالوف، لكن أرضهم تبقى لهم وأقوى دولة في العالم تهتز رعبا منهم.

متفرج – (من الصالة) انه يتحدث عن الفيتناميين!

متفرجون – (من الصالة. بصوت واحد) وأين نحن من الفيتناميين.[2]

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص90.

[2] - المصدر نفسه: ص99.

الفيل يا ملك الزمان:

يكشف ونوس في نهاية مسرحية " الفيل يا ملك الزمان" وعبر شخوصه أن الهدف من وراء المسرحية هو أخذ العبرة، فقد تقدم الشخوص نحو الجمهور ليعلنوا أن ما قدم لهم مجرد حكاية مُثلت أمامهم والهدف منها أن يتعلموا عبرة، وهي أن سلبية وسكونية الإنسان تجعله يتعرض للذل والبؤس أكثر، وهو ما يجعل الفيلة تتكاثر في كل مرة. والمقصود هنا بالفيلة هي الأنظمة الظالمة التي تحاول إخضاع رعيتها بكافة الوسائل:

الجميع : هذه حكاية.

ممثل5 : ونحن ممثلون

ممثل3 : مثلناها لكم كي نتعلم معكم عبرتها.

ممثل7 : هل عرفتم الآن لماذا توجد الفيلة؟

ممثلة3 : هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة؟

ممثل5 : لكن حكايتنا ليست الا البداية

ممثل4 : عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى

الجميع : حكاية دموية عنيفة

وفي سهرة اخرى سنمثل جميعا تلك الحكاية.

" ثم ينسحب الجميع.."[1]

مغامرة رأس المملوك جابر:

وفي مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر" يقدم لنا ونوس مجموعة من العبر، فالعبرة الأولى هي كيف تكون نهاية كل انتهازي. فانتهازية المملوك جابر جعلته يفقد رأسه مقابل أطماعه. وذلك لأنه لم يسأل عن محتوى الرسالة التي يحملها في رأسه .حمل السياف راس المملوك والدم يقطر منه، وينظر الى الزبائن ويقهقه :

زبون3 : قطع الله يدك.

السياف :(يتوقف عن القهقهة. يتفرس فيهم بعينيه الحجريتين، فيفرض عليهم الصمت والرهبة، يضع الرأس بين راحتيه ويقربه منهم).

كان موته تحت فروة رأسه

ولم يدر

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص38.

قطع البراري يحمل قدره على رأسه
ولم يدر
كان يحلم بالعودة رجلا عالي الرتبة. تنتظره زوجة وثروة
لكن بين الموت وهذه العودة
المسافة سؤال
الحكواتي: ولم يسأل السؤال.[1]

والعبرة الثانية المأخوذة من مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" هي عن مصير أهل بغداد في النهاية، ذلك لأنهم فضلوا الحياد لسلامتهم، لكن حيادهم وسلبيتهم لم تنفع، فقد دفعوا ثمنها غالياً، وهو الأمر الذي كشفه ونوس في آخر المسرحية عبر الشخوص الذين تقدموا إلى الزبائن والجمهور، ليخبروهم ما قد يحدث للشعب الذي لا يسأل عن قضاياه المصيرية ويُفضل الإنزواء بدافع السلامة، وكأن ونوس قد تنبأ بالمستقبل، فهاهي الشعوب العربية اليوم تعيش حال أهل بغداد، لأنها لم تستطع الحفاظ على شعوبها. ففي ظل النزاع عن السلطة تستغل الدول الأجنبية ذلك لتحتل الشعوب وتنهب خيراتها، وهو ما يحدث اليوم في سوريا والعراق وليبيا...:

لقد أكدت مسرحية" مغامرة رأس المملوك جابر" أن الظلم وقهر الشعوب يبقى حتى ولو حاولنا عدم التدخل، بل إنه يزداد كلما حاولنا التهرب من واقعنا، فقد زحفت جيوش العجم نحو بغداد، واستفاق الناس وهم لا يعرفون ما يجري، وتساقطت الأرواح، وانهدمت البيوت وهتكت الأعراض. ضاعت بغداد وهاهو ونوس يحمل مسؤولية ذلك لسلبية وسكونية الناس، وذلك عبر الشخوص التي تتقدم نحو الزبائن لتقدم لهم عبرة عما حدث:

الجميع : (معا إلى الزبائن والجمهور) من ليل بغداد العميق نحدثكم. من ليل الويل والموت والجثث نحدثكم.
تقولون.. فخّار يكسر بعضه.. ومن يتزوج امنا نناديه عمنا..
لا احد يستطيع ان يمنعكم من ان تقولوا ذلك لكل واحد رأي.. وتقولون هذا رأينا.
لا أحد يستطيع ان يمنعكم من ان تقولوا: هذا رأينا. لكن اذا التفتم يوما، ووجدتم انفسكم غرباء في بيوتكم.
الرجل الرابع : اذا عظكم الجوع ووجدتم انفسكم بلا بيوت.

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص162،163.

زمرد : اذا تدحرجت الرؤوس، واستقبلكم الموت على عتبة صبح كئيب.

المجموعة : اذا هبط عليكم ليل ثقيل ومليء بالويل لا تنسوا انكم قلتم يوما فخار يكسر بعضه.. ومن يتزوج امنا نناديه عمنا.[1]

ويقدم لنا ونوس عبر شخصية الحكواتي في نهاية مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر" عبرة مفادها أن على الجمهور أن يعتبر من ما يُقدم له من امثولات، وذلك حينما رفض العم مونس قص حكاية الظاهر بيبرس، فهو بدوره يعاقب ويعاتب الزبائن الذين لم تعجبهم النهاية، بل إنهم لم يعتبروا من مغزى القصة، وهو ما يدل عن غياب الوعي عند الزبائن كذلك:

زبون2 : اذا كانت حكاياتك لن تتغير يا عم مونس، سنبقى في بيوتنا.

زبون3 : يأتي الواحد هنا ليفرّج كربه ويسري عن نفسه لا ليكتئب ويحزن..

زبون2 : اذا لم تبدأ سيرة الظاهر غدا فلن أسهر بعد الآن في هذا المقهى.

زبون3 : كلنا مثلك..(للحكواتي وهو يخرج) ماذا قلت يا عم مونس.. هل تبدأها غدا؟

الحكواتي : لا أدري.. ربما.. الأمر يتعلق بكم.

(ويخرج .. الزبائن يتبادلون النظر بحيرة وكآبة..)

زبون1 : يتعلق بنا!

زبون3 : اما غريب هذا العم مونس! .

زبون1 : غدا .. لن نقبل حكاية غير حكاية الظاهر

زبون2 : غدا يفرجها الله.. هل نمضي الى النوم

الزبائن : (باصوات متفاوتة) اي والله.

– حان الوقت..

الى النوم.[2]

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص166،167.

[2] - المصدر نفسه: ص167،168.

سهرة مع أبي خليل القباني:

يتوجه ونوس في مسرحية" سهرة مع أبي خليل القباني" برسالة وعبرة مفادها أن على الإنسان أن لا يتخل عن أحلامه وطموحاته مهما كانت الصعاب، وأن يظل يقاتل من أجلها. فالمسرحية تصور لنا تلك الإرادة الصامدة التي تميز بها القباني في مواجهة كل من وقف في طريق حلمه وكفاحه من أجل إقامة مسرح في دمشق. فرغم ما تعرض إليه في دمشق إلا أنه واصل حلمه في مصر، وهو ما يبينه في نهاية المسرحية:

القباني : سنتابع العمل.

محمود : بعد كل هذا!

القباني : حالنا افضل من الذين يصفدونهم ويرمونهم في قاع البوسفور، لو يئسنا فلن تقوم في هذه البلاد نهضة ولو بعد مئات السنين ـ.

(يخرج، يبقى المنادي، وتظهر الممثلة).

المنادي : وهكذا يا سادة يا كرام انتهت تجربة القباني في دمشق.

الممثلة : بدات خلال فترة مخاض صعبة، فنالتها كل آلام المخاض القاسية.

المنادي : لكن القباني لم ييأس، تابع تجربته في مصر التي كانت قبلة الفنانين والمثقفين والأحرار الذين يطاردهم ارهاب عبد الحميد.

(يبدأ كل الممثلين الذين ساهموا في المسرحية بالدخول. يصطفون في المقدمة).

الممثلة : وفي مصر ازدهرت تجربة القباني، نمت وتطورت، حتى استمرت ما ينوف عن الثلاثة عشر عاما.[1]

ويقدم لنا ونوس كذلك في مسرحية" سهرة مع أبي خليل القباني" وتحديداً في حكاية القباني فصلاً من التاريخ، وهو فصل تطور الأوضاع مع تعاقب الولاة، معتبراً أن في ذلك عبرة تهم كل زمان ومكان، ومفادها أن تعاقب وتغير الولاة لا يغير الأوضاع:

المنادي : انتبهوا يا سادة يل كرام.. فحكاية الولاة تهمكم في كل عصر واوان.[2]

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع أبي خليل القباني، ص133،134.

[2] - المصدر نفسه: ص65.

الملك هو الملك:

وفي مسرحية "الملك هو الملك"، يقدم لنا ونوس مجموعة من العبر، فالعبرة الأولى تتمثل في أن كل ملك يضجر من رداءه سيكون مصيره النكران وهو ما حدث مع الملك. والعبرة الثانية هي أن تغير الملك لا يغير الأوضاع، وأن الظلم والإرهاب سيبقى حتى لو تغير الملك: لافتة :" الملك هو الملك.. والطريق الوحيدة المفتوحة أمام الملك هي الارهاب والمزيد من الإرهاب".

(يدخل الملك، وعلى وجهه يتلامح غضب ناري، إلى يمينه السياف. ووراءه ميمون..)

الملك : الحديد! لن يحمي هذا العرش إلا الحديد. ستصبح البلطة يدي. ساعدي. قلبي. ردائي وفراشي، لن أدعك تتعب بعد اليوم يا سيافي.[1]

وفي موضع آخر يعلن ونوس ذلك عبر زاهد:

(يصفق الشهبندر والإمام).

الملك : والحلم ممنوع.

المجموعة: والحلم ممنوع.

(يصفق الشهبندر والامام).

زاهد : وحتى لو تغير الملك فإن الطريق الوحيدة الممكنة أمام الملك هي الإرهاب والمزيد من الإرهاب.[2]

ج- تسييس الجمهور وتعويده على المشاركة

يحاول ونوس عبر مسرح التسييس، والذي عرفه بأنه:" حوار بين مساحتين. الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره. والثانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته"[3]، أن يجعل الجمهور العربي يشارك في المسرح، وذلك عن طريق التعليق والنقد والاعتراض. لكن السؤال المطروح هنا، هل يمكن تسييس الجماهير العربية التي هي في واقع الأمر لا ترتاد المسارح إلا نادراً، على عكس ما نجده في الدول الغربية التي يمثل المسرح بالنسبة إليها مؤسسة ثقافية مهمة. أضف إلى ذلك أن عامة الناس، أي الطبقة الكادحة، وهي الطبقة التي يتوجه إليها ونوس بالمسرح لا تتوجه إلى المسارح.

[1] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص105.

[2] - المصدر نفسه: ص110.

[3] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص41

دعا ونوس إلى إقامة مسرح في كل مكان، في المقاهي والملاعب والساحات، وهو نفس المطلب الذي دعا إليه بريخت. يقول في مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر:

" يمكن تقديم هذه المسرحية في اي مكان، وفي اية مساحة. انا اضعها الان في مقهى، ولكن لا يمنع من تقديمها في اي مكان...وبكلمة واحدة.. اني ابحث عن عرض حي لحكاية تهمنا جميعا..ولذا اتصور استخدام كل الوسائل الممكنة كي نصل إلى هذا العرض الحي الذي أتمناه" فرجة" ممتعة ومفيدة تدفع المتفرج إلى تأمل مصيره."[1]

إن ونوس هنا يدعو إلى تجاوز الشكل الصارم للمسرح في سبيل تقديم شكل مسرحي يألفه الجمهور العربي كالمقاهي مثلا، وذلك بهدف تقديم عرض يدفعه إلى تأمل مصيره، وبالتالي يشجعه على الكلام والإرتجال. لكن تبقى مجرد محاولة. لذلك نجده يعترف بصعوبة المهمه، في قوله:

" وحتى الان لا يزال هذا الحوار صعبا. فمن جهة، هناك التقاليد المسرحية المبنية على الغاء مثل هذا الحوار واقامته بصورة غير مباشرة وضمنية. وهناك أيضا- وهذا اهم- طبيعة المتفرجين انفسهم وموانعهم الداخلة التي تحول بينهم وبين مباشرة الحوار والانسياق مع نوازعهم الداخلية للتعبير عن انفسهم."[2]

يحاول ونوس عبر مسرحه تسييس الجمهور العربي، وذلك عبر تجربة وسائل مصطنعة- كنا قد ذكرناها سابقا- فقد قام بدس ممثلين بين الجمهور في مسرحية "حفلة سمر" يقومون بالتعليق ومناقشة الأحداث، وذلك بهدف تعويد المتفرج العربي على التعبير عن رأيه وتشجيعه على الكلام والارتجال والحوار. ففي حفلة سمر يلجأ ونوس إلى قضية سياسية تمثلت في هزيمة حزيران، حيث طرح ونوس أسباب الهزيمة ونتائجها، وجعل الجماهير المصطنعة تشارك في الحوار والنقاش، وهنا يتحقق الهدف المنشود لديه وهو التسييس، لكنه في الحقيقة تسييس مصطنع.

وفي "مغامرة رأس المملوك جابر" يقدم ونوس حكاية سياسية رغم رفض الجماهير لها في البداية، ويظهر التسييس من خلال جعل المتفرج المصطنع يشارك وينتقد ما يُعرض عليه، فزبائن المقهى عبروا عن آرائهم فيما عرض عليهم. لكن يبقى هذا التسييس مصطنع، لأنه مجرد محاولة لتعويد الجماهير على المناقشة والنقد.

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص45،46.
[2] - المصدر نفسه: ص41،42.

د- التحريض والدعوة إلى التغيير

يسعى المسرح الملحمي في الواقع إلى التحريض الذي يقود في النهاية إلى محاولة التغيير الاجتماعي، وهو ما لمسناه في جل مسرحيات ونوس الملحمية، والتي هي بمجملها قضايا تغيير اجتماعي. ففي نهاية مسرحية "حفلة سمر" يؤكد ونوس مسؤولية الجميع، ويشير إلى ضرورة حمل السلاح في ذلك اليوم من حزيران من طرف الجميع، والدفاع جميعاً على الأرض والوطن ضد الغاصبين واللصوص، وضد الجوع والبؤس والموت كل يوم. إن مشاركة المتفرجين تتنامى عفوياً حتى تأخذ شكل المظاهرة، وتتشكل مجموعة صوتية واحدة، ليقولوا ما كانوا يريدون في صبيحة ذلك اليوم:

المتفرج7 – ذلك اليوم من حزيران نسي الجوعان جوعه.

المتفرج3 – نسي العريان عريه.

المتفرج4 – نسي المغبون غبنه.

المتفرج7 – نسي المعذب عذابه. وسالت بنا الشوارع.آلاف من الناس البسطاء الذين لا يريدون أن يغتصبوا. الذين لا يريدون أن يزدادوا فقراً ومذلة. هتاف وجيز وبسيط.. ماذا تطلبون؟

المجموعة – السلاح.

المخرج – أعوذ بالله .. كيف تركتهم يستدرجونني..

المتفرج7 – وغنى الرجال.. يا ولد ابن المرعوبة(وتشترك المجموعة معه في الغناء)

دع امك واطلب بارودة

البارودة خير من أمك

عشرة منها تحمي بلدك[1]

يعترف ونوس ببطولة الجنود الذين قاتلوا واستشهوا ذلك اليوم، لكنهم كانوا أصواتا متناثرة، وهو ما يؤكد على ضرورة الإتحاد في مثل هذه الحروب:

الشاب – ومع هذا ينبغي ان لا ننسى الذين قاموا واستشهدوا فعلا.

المتفرج7 – اردنا ان نقاوم معهم، وان نستشهد مثلهم.

أبو فرج – كانوا مثلنا لا يفهمون ما يحدث.

عزت – نعم.. الجنود انفسهم كانوا لا يفهمون ما يحدث.

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص135

المخرج – (متجها صوب عبد الرحمن وابي فرج وعزت. ويدفعهم عن الخشبة) انتم اداة المؤامرة واصابعها يالله..انزلوا..

الشاب – (متابعا بصوته القوي) وبينهم من فهم ما يحدث، فالتصق بسلاحه والارض. عشرات ومئات انطمرت أشلاؤهم في الرمال وهم يقاتلون.

المتفرج7 – كانوا وحيدين.. قاموا وماتوا وحيدين.

الشاب – لكنهم تركوا للامل بابا مفتوحا. اعرف ان سواد الهزيمة كثيف. ولكن لا يجوز ان يعمى عيوننا. هناك لمحات مشرقة، هناك منافذ للضوء والامل.. ما حدث في موقع الجسر والقنطرة وجورة الزيتون كلها كانت أمثلة رائعة على بطولات لا يمكن نسيانها.

المتفرج7 – اضواء متناثرة شعّت هنا وهناك. ثم انطفات لانها وحيدة قاوموا وماتوا وحيدين. كنا نريد ان ننضم اليهم لكنهم قالوا لنا بوجوه عابسة.

المتفرج5 – وعيون مهددة.

المتفرج7 – الحرب ليست من شؤونكم.[1]

إن نبرة التحريض وضرورة التغيير تظهر على لسان شخوص "حفلة سمر" حتى وهم يُقتادون إلى السجن:

الرجل الرسمي – خذوهم لنرى ما يخفون

المتفرج3 – (بصوت قوي، نحو الصالة) الليلة ارتجلنا. أما غدا فلعلكم تتجاوزون الارتجال.

رجل – (يضربه) كفى سموما.[2]

وهاهي ردود فعل باقي المتفرجين في الأروقة والسلالم، التي اعترفت في معظمها بشجاعة كل من شارك في الحوار، وهي دعوة مباشرة من ونوس لضرورة التعبير وعدم السكونية:

متفرج – أية سهرة!

متفرج – لنعترف أنهم شجعان..

متفرج – انظر أين أصبحوا.

متفرج – لكن لنعترف أنهم شجعان، واننا لم نفعل شيئا لحمايتهم.

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص138،139.
[2] - المصدرنفسه: ص146.

متفرج – ما لنا..للجدران آذان.

متفرج – ما قالوه صحيح مع هذا.

متفرج – كنت واثقا ان النهاية محزنة.

متفرج – لم نر في حياتنا ما يشبه سهرتنا.

متفرج – لعنة الله على المسرح ومشكلاته.

متفرج – قلت لك اني غير راغب في المجيء.. أترين ما حدث..

امرأة – ما أشد خوفك. لست بين الموقوفين على أي حال.

متفرج – تتمنين لو كنت بينهم!

امرأة – لن تكون بينهم أبدا! [1]

لقد اعترف ونوس برغبته في التغيير عن طريق المسرح، وبالتحديد عند عرض مسرحية " حفلة سمر"، لكن سرعان ما عرف أن ما يطمح إليه مجرد حلم بعيد المنال، يقول:" حين عُرضت المسرحية بعد منع طويل، كنت قد تهيأت للخيبة. لكن مع هذا كنت أحس مذاق المرارة يتجدد كل مساء في داخلي. ينتهي تصفيق الختام، ثم يخرج الناس كما يخرجون من أي عرض مسرحي. يتهامسون، أو يضحكون، أو ينثرون كلمات الإعجاب، ثم ماذا؟ .. لا شيء آخر. أبداً لا شيء.. لا الصالة انفجرت في مظاهرة ولا هؤلاء الذين يرتقون درجات المسرح ينوون أن يفعلوا شيئاً..."[2]

ويظهر التحريض والدعوة إلى التغيير في مسرحية" الفيل يا ملك الزمان" من خلال شخصية الشاب زكريا، الذي يتقدم نحو الجماعة، فيطلب منهم عدم السكوت على الحال التي هم فيها، فإلى جانب الفقر والعذاب، يأتي ظلم فيل الملك. يطالب زكريا من الجماعة الثورة، لأن الحالة ما عادت تطاق، وذلك بالذهاب إلى الملك ليشكو له ظلم فيله، ويرجوه أن يرد فيله عنهم:

الرجل5 : الصبر مفتاح الفرج.

زكريا : والام نصبر!

أصوات : (مبعثرة، ومتتابعة) حتى يفرجها الله.

زكريا : نولد ونموت وأعمارنا ليست الا انتظارا للفرج. صبرنا على الفقر.

[1] - سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص147،148.

[2] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص286.

الرجل11 : صبرنا على الضرائب والاوبئة.

الرجل7 : صبرنا على المظالم وأعمال السخرة.

زكريا : والآن يأتي هذا الفيل فيدوس كل ما بقي لنا.

الرجل11 : أولادنا.

الرجل8 : أرزاقنا.

المرأة3 : لا امان.. لا امان على شيء.

زكريا : ولو دام الحال، فسيأتي دور كل منا كي يبكي ابنه، أو يبكيه اهله؟[1]

وتأتي نبرة التحريض ومحاولة التغيير في مسرحية" سهرة مع أبي خليل القباني" على لسان أنور وجماعته:

عبد الرحيم : في البلد لغط كثير.. والدعاوي الى التغيير تزيد.. والكل يحس بالقلق وبأن استمرار الحال على هذه الصورة محال.

انور : فهل نظل مكتوفي الايدي؟! هناك جمعيات تتشكل.. وعلينا الانضمام اليها والعمل من خلالها..

عبد الرحيم : حقا آن ان نعمل.

رجل 2 : لم يبق طريق آخر..[2]

ويظهر التحريض والدعوة إلى التغيير كذلك، في الحوار الذي دار بين أنور وعبد الرحمن في مسرحية" سهرة مع أبي خليل القباني":

انور : أساس الإنحطاط هو انهم لا يسمحون لنا بتقرير مصيرنا... يفصلون لنا ما يريدون من الثياب، فنلبسها، ولكن بعد ان بدأ الناس يبصرون لم يعد ذلك مقبولا، لنا حقوق يجب ان نطالب بها. الام ستظل الولايات العربية اقطاعات يعيش اهلها في الذل والفقر، بينما تمتص الاستانة خير ما فيها. الم يحن الوقت للمطالبة بحقوقنا كعرب فنسعى اللى استقلالنا وادارة شؤوننا كما فعلت ولايات كثيرة..

عبد الرحيم :هل تنسى اننا بلاد اسلامية، وان السلطان حامي الحرمين الشريفين ورافع لواء الدين؟

انور : بهذه الحجة يفرضون علينا ان نظل رعايا مستكينة كالمواشي، وبهذه الحجة ايضا

[1] - سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص18.

[2] - سعد الله ونوس: سهرة مع أبي خليل القباني، ص87،88.

يهاجم المتزمتون كل بادرة للتقدم او التنور، يرمونها بالكفر ويرجمونها بالزندقة حتى نظل كالديدان نتمرغ في وحل التأخر، اننا عرب يا عبد الرحيم ولسنا اتراكا..[1]

وفي مسرحية " الملك هو الملك" نلمح محاولة التحريض والدعوة إلى التغيير عند عبيد وزاهد، ويمل في التغيير على لسان عزة :

عزة : تعبت من الانتظار. أحيانا يجرفني الشك، فأشعر بالخوف والوحشة. أحقا سيأتي الذي حدثتني عنه؟

عبيد : يقينا سيأتي.

عزة : ألا تعرف أين هو الآن؟

عبيد : ربما كان في المدينة. وربما لم يكن واحدا فحسب، بل جمعا كبيرا.

عزة : في المدينة! ماذا ينتظر اذن؟ لماذا لا يظهر، فينقي الهواء، ويطرد البؤس، ثم يأتي..(تتوقف خجلة).

عبيد : (وهو يفتش الكيس) لا شك أن لديهم خطة دقيقة، وسيظهرون عندما تواتي اللحظة...[2]

ونلحظ التحريض والدعوة إلى التغيير في الحكاية التي رواها عبيد لعزة عن الجماعة التي ضاق سوادها بالظلم والقهر فقررت ذبح ملكها وأكله:

عزة : (بعد فترة تأمل) وكيف يمكن أن ينتهي التنكر وتعود وجوه البشر صافية، وعيونهم شفافة؟

عبيد : تروي كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والمجاعة والشقاء. فاشتعل غضبها، وذبحت ملكها، ثم أكلته.

عزة : (مرتعدة) أكلوا الملك؟

عبيد : هكذا يروي التاريخ..

عزة : ألم يتسمموا!

عبيد : في البداية شعروا بالمغص.. وبعضهم تقيأ. ولكن بعد فترة صحّت جسومهم.تساوى الناس، وراقت الحياة. ثم لم يبق تنكر ولا متنكرون.[3]

[1] - سعد الله ونوس: سهرة مع أبي خليل القباني، ص80.
[2] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص51.
[3] - المصدر نفسه: ص54.

وتعيد الشخوص نفس الحكاية في خاتمة المسرحية، وهو ما يدل على تركيز ونوس على ضرورة التغيير والثورة على الأوضاع المزرية :

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

زاهد : ألم تقترب هذه اللحظة؟

عبيد : انها ليست بعيدة على كل حال.

(ينزع الشخوص أدوارهم، وملابسهم.. ثم يتوزعون المقطع التالي بصورة متناوبة أولا، وأصوات خفيضة، لا تلبث أن تعلو، وتتحد..).

– 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.

– ولم يبق تنكّر، ولا متنكّرون..

– ولم يبق تنكّر، ولا متنكرون..

المجموعة : (معا) تروي كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والجور والشقاء. فاشتعل غضبها، وذبحت ملكها، ثم أكلته. في البداية شعروا بالمغص، وبعضهم تقيأ، لكن بعد فترة صحت جسومهم. تساوى الناس وراقت الحياة، ثم لم يبق تنكر ولا متنكرون..[1]

من خلال ما سبق يتضح أن ونوس قد اعتمد على تقنيات ووسائل المسرح الملحمي البريختي، لكنه في الوقت نفسه جعل هذه الوسائل في خدمة أهدافه المتمثلة في محاولة تسييس المسرح العربي، وجعل الجمهور العربي يشارك في اللعبة المسرحية، من خلال المناقشة والتعليق على الأحداث المعروضة أمامه، ومقارنتها بواقعه، فقد سعى إلى توعية وتعليم

[1] - سعد الله ونوس: الملك هو الملك، ص110،111.

الجمهور العربي من خلال هذا المسرح، متناولاً قضايا محلية تمس الشعوب العربية في كل زمان ومكان. يقول: " منذ منتصف الستينات بدأت بيني وبين اللغة علاقة اشكالية... ويمكن الآن، أن أحدد هذه العلاقة، بأنها الطموح العسير لأن أكشف في الكلمة، أي في الكتابة، شهادة على انهيارات الواقع، وفعلاً نضالياً مباشراً يغير هذا الواقع. بتعبير أدق، كنت أطمح إلى إنجاز " الكلمة– الفعل" التي يتلازم، ويندغم في سياقها، حلم الثورة زفعل الثورة معاً."[1]

نتساءل هنا، هل يمكن للكلمة أن تؤدي إلى الفعل، وهل استطاع ونوس تحقيق التغيير والصورة الذي سعى إليه عبر الكلمة – الفعل، أم أنها مجرد حلم سرعان ما اصطدم بالواقع؟

لقد اعترف ونوس بفشله في جعل المسرح وسيلة للتغيير والثورة على الواقع، فقد أدرك أن المسرح (الكلمة) غير قادر على التغيير، وهو ما جعله يدرك أنه لا فائدة للكلمات دون فعل حقيقي، وأن المناضل الذي يريد أن يكونه ليس سوى كاتب فعله الكلمات، ويظهر في قوله:" الكلمة كلمة. المسرح مسرح، وإن الكلمة ليست فعلاً إن المسرح ليس بؤرة انتفاضة. كان الاستنتاج مخيباً ومراً. وكان الحلم ينأى منطوياً في سراب أو وهم."[2]

رغم فشل ونوس في تحقيق الكلمة – الفعل عبر المسرح، إلا أنه واصل محاولته وهو ما يدل على الروح التي يجب أن يتحلى بها أي فنان، فهو لم يستسلم وظل يبحث عن الكلمة التي تحقق الفعل حت آخر يوم في حياته، يقول:" نعم... تبدد الحلم وانطوى، أما الإشكال فبقي في مواجهتي يُقلقني، ويدفعني إلى رحلة بحث جديدة. كيف أصوغ " الكلمة– الفعل" وكيف أنجز بالكتابة طموحاً مزدوجاً، أو ربما متعارضاً ! أم أن هذه المحاولة مستحيلة، ومحكومة دائماً بالإخفاق !" [3]

لقد بقي الأمل يرافق ونوس، وهو ما يظهر في نص كلمة سعد الله ونوس التي القاها في أيامه الأخيرة، فقد تم تكليفه بكتابة كلمة" الاحتفال بيوم المسرح العالمي" في السابع والعشرين من اذار عام 1996. وأن يتم تكليف رجل مسرح عربي لإلقاء كلمة اليوم العالمي للمسرح، هو اعتراف بما قدمه هذا الرجل للمسرح العربي والعالمي على حد سواء، وهو ما لا يستطيع أن ينكره أحد. ويمكن تلخيص الكلمة التي القاها ونوس فيما يلي:[4]

[1] - سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص283.
[2] - المصدر نفسه: ص286.
[3] - المصدر نفسه: ص286.
[4] - ينظر: سعد الله ونوس: نص كلمة الكاتب سعد الله ونوس في اليوم العالمي للمسرح، ص36.

– رغبته في اختيار عنوان ليوم الاحتفال بالمسرح العالمي، وهو" الجوع إلى الحوار"، وهو حوار– على حد تعبيره– بين الأفراد والجماعات يقتضي تعميم الديمقراطية، واحترام االتعددية، ليشمل العالم على اختلاف شعوبه، وتنوع ثقافاته.

– المسرح رغم الثورات التكنولوجية، سيظل المكان النموذجي، الذي يتأمل فيه الإنسان شرطه التاريخي والوجودي معاً. بل هو شرط من شروط قيام هذا المجتمع، وضرورة من ضرورات نموه وازدهاره.

– لكن على أي مسرح أتكلم ! هل أحلم، أم هل أستثير الحنين إلى الفترات التي كان المسرح فيها بالفعل حدثاً يفجر في المدينة الحوار، لا يجوز أن نخادع أنفسنا، فالمسرح يتقهقر، بينما تتوالد وتتكاثر في هذه المدن الأضواء، والشاشات الملونة، والتفاهات المعلبة.

– أزمة المسرح، رغم خصوصيتها هي جزء من أزمة تشمل الثقافة بعامة. وإنها لمفارقة أن يتم ذلك في الوقت الذي توفرت فيه المعارف، والمعلومات، وامكانيات الاتصال !

– يا للخيبة ! إن العولمة تزيد الغبن في توزيع الثروات وتعمق الهوة بين الدول الفاحشة الغنى، والشعوب الفقيرة الجائعة. كما انها تدمر كل أشكال التلاحم داخل الجماعات، وتمزقها إلى أفراد تضنيهم الوحدة والكآبة.

– إن مغزى تهميش الثقافة، يتمثل في كونها تشكل اليوم الجبهة الرئيسية لمواجهة هذه العولمة الأنانية، والخالية من أي بعد انساني، فالثقافة هي التي يمكن أن تعري ما يحدث، وهي التي يمكن أن تعين الإنسان على استعادة إنسانيته، وتجعله أكثر وعياً. وفي هذا الإطار، فإن للمسرح دوراً جوهرياً في إنجاز هذه المهام. فالمسرح هو الذي سيدربنا عبر المشاركة والأمثولة على الحوار الذي نفتقده جميعاً لمواجهة الوضع المحيط.

– اننا محكومون بالأمل، وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ.

– منذ أربعة أعوام وأنا أقاوم السرطان، وكانت الكتابة وللمسرح بالذات أهم وسائل مقاومتي. ولكن ذات يوم سئلت وبما يشبه اللوم : ولم هذا الاصرار على كتابة المسرح، في الوقت الذي ينحسر فيه المسرح، ويكاد يختفي من حياتنا ! باغتني السؤال، وباغتني أكثر شعوري بأن السؤال استفزني، بل وأغضبني. طبعا كان من الصعب ان اشرح للسائل عمق الصداقة التي تربطني بالمسرح، وان اوضح له ان التخلي عن الكتابة للمسرح، وأنا على تخوم العمر، هو جحود وخيانة لا تحتملها روحي، وقد يعجلان برحيلي. اني مصر على الكتابة للمسرح، كي

يستمر هذا الفن، ان المسرح في الواقع هو اكثر من فن، انه ظاهرة حضارية مركبة سيزداد العالم وحشة وقبحاً وفقراً، لو أضاعها أو افتقر إليها. ومهما بدا الحصار شديداً، فاني متيقن أن تضافر الارادات الطيبة، على مستوى العالم، سيحمي الثقافة ويعيد للمسرح مكانته.

– إننا محكومون بالأمل، وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ.

إنه الأمل الذي ظل يرافق ونوس، والذي لا يجدر أن يفارق أحد، خاصة إذا ما تعلق الأمر بالفنان الذي يعتبر لسان قومه وأمته.

حاول البحث رصد أثر المسرح الملحمي عند الكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس، من خلال نصوصه الإبداعية، وتنظيره في المسرح، وفي الختام تم التوصل فيه إلى جملة من النتائج، يمكن تلخيصها فيما يلي:

1- ظهر المسرح الملحمي في إطار حركة التجديد المسرحي التي ظهرت في القرن العشرين، وسعت إلى التحرر من قيود الدراما الأرسطية.

2- المسرح الملحمي نظرية متكاملة، لأنها تعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها، بما في ذلك كتابة النص، وإعداد العمل للعرض، والإخراج، وشكل الاداء، والديكور، والسينوغرافيا، والموسيقى، كما تشمل أيضاً التأثير على المتفرج. جاءت هذه النظرية لتعارض نظرية أرسطو الدرامية.

3- رغم أن هناك من ينسب المسرح الملحمي إلى المخرج الألماني " اروين بسكاتور"، إلا أن هذا المسرح قد ارتبط باسم الكاتب الألماني " برتولد بريخت"، ذلك لأنه صاغ المفهوم بشكل نظرية متكاملة، وطبقه إبداعياً.

4- أطلق بريخت عدة مصطلحات على مسرحه كبديل لمصطلح " المسرح الملحمي"، فقد استعمل مصطلح (المسرح العلمي)، وسماه أيضاً (المسرح غير الميتافيزيقي)، و(المسرح الجدلي)، و(المسرح غير الأرسطي)، و(مسرح الاحتجاج)، لكنه في الأخير استقر على تسمية " المسرح الملحمي"، وهو المصطلح الشائع لنظريته في المسرح.

5- لم يظهر المسرح الملحمي طفرة واحدة مع بريخت، بل سبقته إرهاصات ومحاولات مهدت لظهوره كنظرية مستقلة، ومن بينها جهود المخرج ارفن بيسكاتور، وكذلك المسرح الآسيوي القديم، إلى جانب أفكار الماركسية.

6- سعى المسرح الملحمي إلى تحقيق عدة أهداف، أبرزها تعليم وتوعية الجماهير(الطبقات المقهورة)، وذلك عن طريق تصوير الواقع بجميع تناقضاته، ومن ثم شحنها وتحريضها لتغيير هذا الواقع إلى الأفضل.

7- يقدم بريخت المسرح الملحمي القائم على التغريب، كبديل عن المسرح الدرامي القائم على الإيهام. وهو ما جعل عنصر التغريب أهم ما جاء في النظرية الملحمية.

8- وجد المسرح الملحمي صداه في كتابات عدد كبير من المسرحيين العرب، وذلك منذ ستينيات القرن الماضي، وهي استجابة دعتها الظروف التي كانت تعيشها الأمة العربية آنذاك. إن أثر المسرح الملحمي في العالم العربي قد أخذ منحيين، الأول اتباعي سلبي، أما المنحى الآخر فهو إبداعي إيجابي، وهو ما ينطبق على الكاتب المسرحي سعد الله ونوس.

9- من بين أبرز المتأثرين بالمسرح الملحمي البريختي، الكاتب السوري سعد الله ونوس، ذلك لأنه أدرك أهمية المسرح الملحمي، والدور التنويري الذي يلعبه هذا المسرح لمعالجة قضايا المجتمع، فهو الشكل المثالي لتحقيق طموحاته في انشاء مسرح عربي، نابع من هموم ومشاكل البيئة المحلية.

10- كتب ونوس في مرحلة إبداعه الأولى، أي المرحلة التي سبقت تأثره بالمسرح الملحمي عدة مسرحيات اتسمت بالتجريد والعبث، لكن وبعد تحليلنا لبعضها، اتضح وجود إرهاصات لمسرح اجتماعي سياسي نابع من الواقع المحلي.

11- تأثر ونوس في المرحلة الثانية من مراحل إبداعه بالمسرح الملحمي، خاصة بعد نكسة حزيران، ويتجلى ذلك منذ مسرحيته" حفلة سمر من أجل 5 حزيران"، وفي هذه المرحلة كتب ونوس عدة مسرحيات زاوج فيها بين التراث وبين الأشكال المسرحية الجديدة، خاصة المسرح الملحمي، وهي على التوالي: " حفلة سمر من أجل 5 حزيران"، " الفيل يا ملك الزمان"،" مغامرة رأس المملوك جابر"، " سهرة مع أبي خليل القباني"، الملك هو الملك"، إلى جانب كتابه التنظيري الموسوم بـ" بيانات لمسرح عربي جديد" والذي تأثر فيه بكتابات بريخت التنظيرية عن المسرح الملحمي.

12- إن من بين الأسباب التي جعلت المسرحيين العرب يدعون إلى العودة إلى التراث والأشكال شبه المسرحية، وتحديداً في ستينيات القرن الماضي، هو تأثرهم بنظرية المسرح الملحمي البريختي، التي دعت إلى مسرح فرجة يرتبط بالجمهور، ومقاربة بعض عناصر نظريته في (التغريب) من بعض أشكال الفرجة في تراثنا.

13- كان التجريب العربي مقروناً بالتأثر بالتيارات التجريبية التجديدية الغربية، ومن بينها المسرح الملحمي، الذي دعا إلى كسر الجدار الرابع الذي يفصل بين الخشبة والصالة، وإلى اشراك الجمهور في الحوار والمناقشة.

14- من بين الدعوات والمحاولات التنظيرية لمسرح عربي، ما جاء في كتاب سعد الله ونوس " بيانات لمسرح عربي جديد"، والذي دعا فيه إلى التركيز على الجمهور، والعمل الجماعي في المسرح، بالاضافة إلى طرحه مفهوم " التسييس"، الذي يعد نقطة جوهرية في المسرح الذي يدعو إليه. إلى جانب دعوته إلى العودة إلى التراث.

15- يرفض ونوس الرأي القائل بأن استلهام التراث أو الأشكال المسرحية كفيل بتأصيل المسرح العربي، ويؤكد أن ما يؤصل المسرح هو قوله وكيفية القول، بمعنى التركيز على المضامين، وجعل التراث والأشكال المسرحية في خدمتها.

16- إن ما يميز دعوة ونوس إلى إقامة مسرح عربي، هو عدم تركيزه على البحث عن شكل مسرحي في التراث، أو التحذير من الوقوع في تقليد الأشكال الغربية، كما فعل البعض، وإنما ركز على كيفية ملائمة هذ التراث والأشكال لذوق وواقع الجماهير المستهدفة.

17- يظهر الأثر الملحمي في دعوة ونوس التنظيرية، فقد تشابهت مساعي ونوس بما جاء في تنظير بريخت، ويتجلى ذلك في دعوة كليهما إلى مسرح يستهدف الطبقة المقهورة، ويكون لسانها الناطق، وذلك بالتعبير عن قضاياها، من أجل شحنها وتحريضها، ودفعها إلى الثورة من أجل تغيير واقعها.

18- تجلى أثر المسرح الملحمي في نصوص ونوس المسرحية، وذلك من خلال استخدامه لتقنيات المسرح الملحمي، والمتمثل في وسائل التغريب (كالحكاية، والتاريخية، وقطع الحدث، وفضح اللعبة المسرحية، والديالكتيك، واللافتات...الخ).

19- من أبرز القضايا المطروحة في مسرح سعد الله ونوس الملحمي، قضية الصراع العربي – الإسرائيلي، و قضية السلطة وعلاقتها بالرعية، إلى جانب مسألة علاقة المثقف بالسلطة.

20- قدم ونوس نصوصاً مسرحية ملحمية، عكست صراع الفرد مع الظلم والاستبداد، وقد سعى من خلالها إلى توعية وتسييس الجمهورالعربي، وتعويده على المشاركة في المسرح.

21- لم ينسخ ونوس تقنيات المسرح الملحمي نسخاً، بل وظفها بما يخدم المجتمع، وهو ما يؤكد أصالة الكاتب وحسه كمثقف بواقع أمته ومجتمعه.

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر

* المصادر العربية

1- سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة (3 مجلدات)، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 1996.

2- سعد الله ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر(مسرحيتان)، دار الآداب، بيروت، ط4، 1989.

3- سعد الله ونوس: الملك هو الملك، دار الآداب، بيروت، ط4، 1983.

4- سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

5- سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، دار الآداب، بيروت، ط2، 1980.

6- سعد الله ونوس: حكايا جوقة التماثيل(مجموعة مسرحيات)، مطابع وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، دط، 1965.

7- سعد الله ونوس: سهرة مع أبي خليل القباني، دار الآداب، بيروت، ط3، 1980.

* المصادر المترجمة

1- برتولد بريخت: الأورجانون الصغير(نظرية برتولد بريخت في المسرح الملحمي)، ت: فاروق عبد الوهاب، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000.

2- برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل نصيف، دار الحرية للطباعة، بغداد، دط، 1973.

ب- المراجع

* المراجع العربية

1- أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الاسكندرية للكتاب، الإسكندرية، ط2، 1993.

2- أحمد العشري: مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1989.

3- اسماعيل فهد اسماعيل: الكلمة - الفعل في مسرح سعد الله ونوس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1981.

4- توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، مكتبة مصر، دط، 1988.

5- جازية فرقاني: تجليات التغريب في المسرح العربي، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012.

6- خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث(تأريخ- تنظير- تحليل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1997.

7- رياض عصمت: بقعة ضوء(دراسات تطبيقية في المسرح العربي)، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، دط، 1975.

8- رياض عصمت: رؤى في المسرح العالمي والعربي، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007.

9- رياض عصمت: شيطان المسرح (كتاب نقدي عن المسرح في العالم)، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1987.

10- سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، دار المرجاح(الكويت) دط، 2000.

11- عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002.

12- عدنان رشيد: مسرح بريشت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1988.

13- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999.

14- عمر الدسوقي: المسرحية (نشأتها وتاريخها وأصولها)، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، دت.

15- فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001.

16- محمد اديب السلاوي: الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، دط، 1983.

17- محمد عزام: مسرح سعد الله ونوس (بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي)، دار علاء الدين للنشر، سورية، دمشق، ط2، 2008.

18- محمد عناني: المسرح والشعر، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، دط، دت.

19- محمد مندور: في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.

20- مؤلف مجهول:الف ليلة وليلة، (المجلد الأول)، المطبعة السعيدية، مصر، دط، 1935.

21- مؤلف مجهول: ألف ليلة وليلة (الكتاب الثاني)، صححه احد الآباء اليسوعيين، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1889

22- نصر الدين البحرة: أحاديث وتجارب مسرحية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1977.

23- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، مكتبة الأسرة، مصر، دط، 1997.

24- نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1986.

25- يوسف ادريس: الفرافير، مكتبة مصر، دط، دت.

*** المراجع المترجمة**

1- أرسطو طاليس، فن الشعر، ت: عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، دط،

2- برتولت برشت: الأم شجاعة وأولادها، الإنسان الطيب في ستسوان، ت: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط، 1965.

3- برتولد برخت: السيد بونتيلا وتابعه ماتي، ت: عبد الغفار مكاوي، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة، دط، دت.

4- برنار دورت: قراءة بريشت، ت:جورج الصائغ، ماري لور سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1997.

5- بيرتولد بريخت: الفنون والثورة ملاحظات حول العمل الأدبي، ت: ابراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، لبنان، ط1، 1975.

6- بيير آجيه توشار: المسرح وقلق البشر، ت: سامية أحمد أسعد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دط، 1971.

7- تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ت: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، 1981،ط1

8- جاك دي سوشيه: برتولت بريخت، ت: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دمشق، دط، 1992 .

9- رنيه وليك، آوستن وآرن: نظرية الأدب، ت: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، دط، 1992.

10- روبرت بروستاين: المسرح الثوري" دراسات في الدراما الحديثة من إبسن إلى جان جينيه"، ت:عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر،دط، دت.

11- فردريك اوين: برتولت بريخت،(حياته، فنه، وعصره)،ت:ابراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983.

12- فوبيون باورز: المسرح في الشرق(دراسة في الرقص والمسرح في آسيا)، ت: أحمد رضا محمد رضا، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000.

ج- المعاجم

*** المعاجم العربية**

1- ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.

2- كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الاسكندرية، ط1، 2006.

3- ماري الياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي(مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

4- مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984

*** المعاجم المترجمة**

1- باتريس بافي: معجم المسرح، ت: ميشال ف.خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

د- المقالات

1- اسماعيل فهد اسماعيل: سعد الله ونوس و رحلة الالتزام والوضوح، مجلة الآداب، بيروت، العدد السادس، حزيران1978.

2- السيد حافظ: المسرح نضالاً بين الواقع والخيال، مجلة الموقف الأدبي،دمشق، العدد السادس، تشرين أول1975.

3- زهير حسن: الملك هو الملك ومسرح المرآة، مجلة الآداب، بيروت، العدد السابع والثامن، (يوليو) و(أغسطس) .1978.

4- عبد الفتاح قلعة جي: المسرح والتراث في الوطن العربي(أفكار وتجارب)، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، العدد 48، .2000

5- عبد الكريم برشيد: المسرح (العربي) يبحث عن المسرح العربي، مجلة الآداب، بيروت، العدد العاشر، أكتوبر 1977.

6- عبد الكريم عمرين: الملك هو الملك بين تقرير ونوس واستفهام بلبل، مجلة الحياة المسرحية، العدد28-29، 1987.

7- غسان غنيم: ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد الثالث والرابع،2011

8- محمد المشايخ: المسرح الحديث عند سعد الله ونوس، الأقلام، العدد6، آذار .1980

9- مصطفى عبود: بريشت والبريشتية في حوار مع د. قرشولي، مجلة الحياة المسرحية، العدد 46، .1999

10- مصطفى عبود: بيبلوغرافيا بريشت بالعربية، مجلة الحياة المسرحية، العدد46، 1999

11- سعد الله ونوس: نص كلمة الكاتب سعد الله ونوس في اليوم العالمي للمسرح، الهدف الثقافي، العدد 1235، اذار 1996،

12- موسى أسود: نقد بعض محاولات التأصيل في المسرح العربي، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، العدد60، ربيع2007.

13- نبيل الحفار: بريشت والكتابة المسرحية العربية، مجلة الحياة المسرحية، العدد46، 1999.

هـ- الرسائل الجامعية

1- الرشيد بوشعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، (اطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه) ، جامعة دمشق، 1983 .

فهرس المحتويات

مقدمة ..... (أ)

الفصل التمهيدي: المسرح الملحمي

أولا : مفهوم المسرح الملحمي ..... (5)

أ – مصطلح المسرح الملحمي ..... (9)

ب– نظرية المسرح الملحمي البريختي ..... (11)

ج– مصادر وأصول المسرح الملحمي ..... (29)

ثانيا: غايات وأهداف المسرح الملحمي ..... (36)

أ– التعليم والتوعية ..... (36)

ب– شحن وتحريض المتلقي ..... (39)

ج – تصوير الواقع ..... (40)

د– الدعوة إلى التغيير ..... (41)

ثالثا: تقنيات المسرح الملحمي ..... (43)

أ– مفهوم التغريب ..... (44)

ب– مصطلح التغريب ..... (46)

ج– وسائل التغريب ..... (47)

الفصل الأول: سعد الله ونوس والمسرح الملحمي

أولا : سعد الله ونوس المثقف والمسرحي ..... (62)

أ– حياته ..... (62)

ب– نشاطه ..... (64)

جـ– أعماله ..... (65)

ثانيا: مراحل تطور مسرح سعد الله ونوس ..... (67)

أ– مرحلة البدايات (1961–1965) ..... (67)

ب– مرحلة ما بعد النكسة والتأثر بالمسرح الملحمي (1967–1978) ..... (78)

ج– مرحلة الانقطاع عن الكتابة (1979– 1989) ..... (143)

د- مرحلة العودة إلى الكتابة (1992-1997) ..... (145)
ثالثا: أثر بريخت في المسرح العربي ..... (147)
أ - انتقال مسرح بريخت الملحمي إلى المسرح العربي ..... (147)
ب- نكسة حزيران والبحث عن شكل مسرحي جديد ..... (148)
ج- المسرح الملحمي بين التبعية والإبداع ..... (148)

الفصل الثاني:التجربة التنظيرية عند ونوس من خلال كتابه " بيانات لمسرح عربي جديد"

أولا : توظيف التراث في المسرح العربي ..... (153)
أ- دوافع وأسباب العودة إلى التراث ..... (153)
ب- توظيف المضامين التراثية ..... (157)
ج- استلهام الأشكال المسرحية التراثية ..... (158)
ثانيا: محاولات التنظير لمسرح عربي جديد وأثر الشكل الغربي فيها..... (166)
أ- دعوة يوسف ادريس ..... (172)
ب- دعوة توفيق الحكيم ..... (173)
ج- دعوة سعد الله ونوس ..... (175)
د- دعوة المسرح الاحتفالي ..... (178)
ثالثا: سعد الله ونوس ودعوة التنظير لمسرح عربي جديد ..... (181)
أ- البدء من الجمهور ..... (182)
ب- العمل الجماعي ..... (190)
ج- تسييس المسرح ..... (191)
د- توظيف التراث ..... (195)
هـ- أثر المسرح الملحمي في النص التنظيري لسعد الله ونوس ..... (207)

الفصل الثالث: تجليات المسرح الملحمي في مسرح سعد الله ونوس

أولا : تقنيات المسرح الملحمي المعتمدة في مسرح ونوس ..... (220)
أ – الارتجال ..... (221)
ب– الحكاية (القصة) ..... (227)
ج– التاريخية (التأرخة) ..... (230)
د– قطع الحدث ..... (232)
هـ– البطولة الجماعية ..... (242)
و– فضح اللعبة المسرحية ..... (244)
ز– الديالكتيك (الجدل) ..... (262)
ثانيا: القضايا المطروحة في مسرحيات ونوس الملحمية ..... (263)
أ – السلطة والرعية (الحاكم والمحكوم) ..... (263)
ب– سلبية الحاكم ..... (264)
ج– سلبية وسكونية المحكوم ..... (272)
د– المثقف والسلطة ..... (283)
هـ– سلبية المؤسسات الثقافية ..... (285)
و– الرجعية الدينية ..... (288)
ثالثا: أهداف مسرح سعد الله ونوس الملحمي ..... (290)
أ – التوعية والتعليم ..... (290)
ب– أخذ العبرة ..... (298)
ج– تسييس الجمهور وتعويده على المشاركة ..... (304)
د– التحريض والدعوة إلى التغيير ..... (306)
خاتمة ..... (315)
قائمة المصادروالمراجع ..... (318)
فهرس الموضوعات..... (323)
ملخص ..... (326)

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز ورصد أثر المسرح الملحمي عند الكاتب المسرحي السوري " سعد الله ونوس"، أي ذلك المسرح الذي ارتبط باسم الكاتب الألماني "برتولد بريخت"، والذي سعى من خلاله إلى استهداف الطبقات المقهورة، عبر تنويرها بواقعها، من أجل تغييره والثورة عليه. ويعد ونوس من أبرز المسرحيين العرب الذين تأثروا بالمسرح الملحمي في مرحلة من مراحل إبداعه، فقد حاول عبر استلهام تقنياته إلى تعرية الواقع، وإنارة الوعي الجماعي. فكان مثالاً للصوت الحر الملتزم بقضايا أمته ومصيرها، وتجلى ذلك في مسرحياته الملحمية.

وقد جاء البحث في أربعة فصول: فصل تمهيدي، تم فيه التعريف بهذا المسرح، وأهدافه، إلى جانب تقنياته. وخُصص الفصل الأول للكاتب سعد الله ونوس، ومراحل تطور إبداعه، وفيه تناولت أيضاً أثر المسرح الملحمي البريختي في المسرح العربي، وفيما يتعلق بالفصل الثاني، فقد تطرقت فيه إلى محاولات التنظير في المسرح العربي عموماً، وتجربة ونوس خصوصاً، من خلال كتابه التنظيري " بيانات لمسرح عربي جديد"، وأثر نظرية المسرح الملحمي في هذا النص التأصيلي. أما الفصل الثالث والأخير، فقد رصدت فيه تجليات المسرح الملحمي في نصوص سعد الله ونوس الإبداعية، والمتأثرة بهذا النوع من المسرح وهي مرتبة كالتالي: " حفلة سمر من أجل 5 حزيران"، " الفيل يا ملك الزمان"، " مغامرة رأس المملوك جابر"، " سهرة مع أبي خليل القباني"، " الملك هو الملك".

وتوصلت الدراسة في الأخير إلى جملة من النتائج، أهمها: أن أثر المسرح الملحمي عند ونوس جاء كاستجابة دعتها الظروف آنذاك، وأن هذا التأثر لا يعني بأنه قد فقد أصالته، فهو لم ينسخ تقنيات المسرح الملحمي نسخاً، بل وظفها بما يخدم قضايا المجتمع.

Abstract

This study aims to highlight and monitor the impact of the epic theater of the Syrian playwright "Saadallah Wanous", meaning is; that theater related with the name of the German writer "Berthold Brecht " through which he sought to target the oppressed classes, by enlightening them of their actuality in order to change it and revolt against it .Wanous is considered one of the most prominent Arab dramatists who where affected by the epic theater at a stage of his creativity as well as he tried to expose reality and illuminate collective consciousness through the inspiration of his techniques, so verily he was an example of the committed free voice to the issues and fate of his nation, as this is obvious in his epic plays

The research came in four chapters: an introductory chapter, in which this theater was introduced, its objectives, as well as its techniques. While the first chapter was devoted to the writer Saadallah Wanous and the stages of the development of his creativity, as I delt in it with the impact of the epic theater of Brikht on the Arabic theater, while I delt in the third chapter with the attempts of theorizing in the Arabic theater in general, and the experience of Wanous in particular through his theoretical book " Data for a new Arabic theater ", and the effect of the epic theater theory in this textual essay. As for the third and final chapter, the manifestations of the epic theater were recorded in Saadallah Wanous's creative texts, which are influenced by this type of theater, and classified as follows, " party of joy for June 5", " elephant, the king of all times ", "adventure of Mamluk Jaber's head ", " An Evening with Abu khalil Al Qabbani ", " the king is the king " .

in the end, I reached a number of results, the most important of which are: the effect of the epic theater on Wanous came as a response to the call of the circumstances at that time, and that this influence does not mean that it has lost its originality, since it did not copy the techniques of the epic theater in totally, but rather employed them to serve the issues of the society.