الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح - ورقلة
كلية الآداب واللغات
اللغة والأدب العرب

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه التّكوين الطّور الثّالث

الميـــــدان:ا للّغة والأدب العربي
الشّعبـــــة: دراسات أدبية
التّخصص: أدب مسرحي ونقده

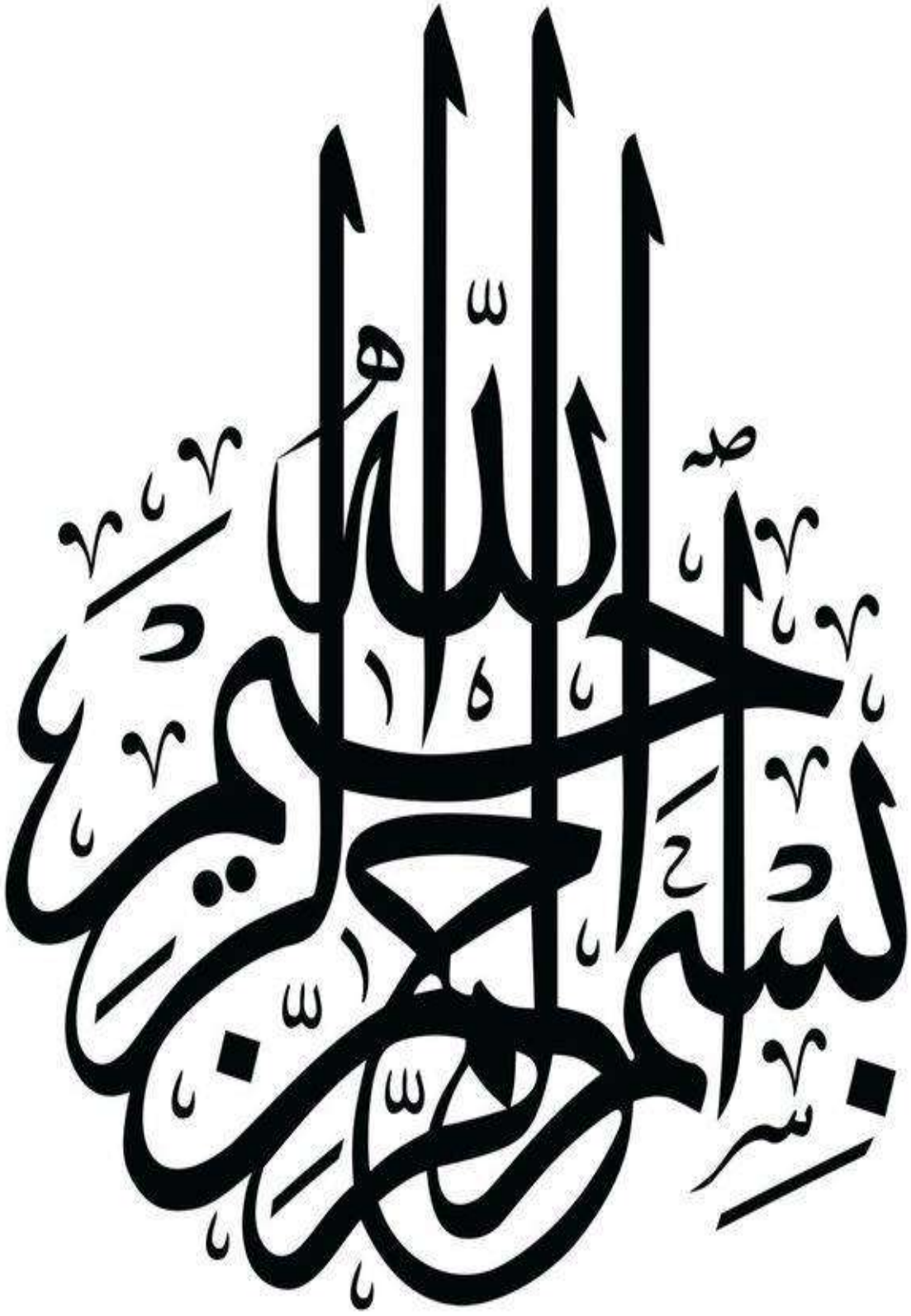
تجلّيات الوعي السّياسي في مسرح سعد الله ونّوس

إعدادالطّالب: عمر كشيـــــدة
إشـراف:أد: نجلاء نجّاحي

لجنـــــة المناقشـــــة

الرقم	اسم ولقب عضو اللجنة	الدرجة العلمية	مؤسسة الانتماء	الصفة
01	أ-أحلام معمري	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	رئيسا
02	أ-نجلاء نجاحي	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	مشرفا ومقررا
03	أ-علي محدادي	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	مناقشا
04	د-كلثوم مدقن	أستاذ محاضر (أ)	جامعة ورقلة	مناقشا
05	أ-علي كرباع	أستاذ التعليم العالي	جامعة الوادي	مناقشا
06	أ-قويدر قيطون	أستاذ التعليم العالي	جامعة الوادي	مناقشا

2022/2023


بسم الله الرحمن الرحيم

تشكّرات

إنّ محاولةَ الشّكر، وإن بدت جليّةً فهي كليله..

وكلماتي، وإن طالتِ المقصودَ فهي قليله..

يعزّ على هذا القلم العاني، الذي ينقضي مداده، ولا يبلغ مراده، ولو بحيله..

أن يخطّ بحبر الإخلاص على صفحاتِ الوفاء..

ما جاد به فؤادٌ غمرته أفضالٌ جليله..

من خُلّصٍ أرجو أن ينفع الله بهم أمّةً عليله..

وأخصّ بالذّكر أستاذتي الفاضله..

د. نجلاء ومن سلك معها سبيلا..

إهـــــــداء

إلى كهف الحبّ والحنان...أمّي.

إلى الذي علّمني أن الحياةَ صبرٌ مع الشّكر، وعيشٌ بالحلال، وكفاحٌ حتّى النّصر..والشّجاعة أن تكفّ يدك ولسانك عن الخلق، إلى الذي لم يظلم أحدا، أبي الغالي..

إلى رفيقة الدّرب، وأنيسة الرّوح والقلب، إلى الرّكن الذي لم تخبُ ناره، ولم تغب عن السُّوح أنواره.. زوجي الكريمة ..

إلى أبنائي: **محمّد أمين، مـــآب، منـــار**...ربّما كان البحث مدعاةً للتّقصير في حقّكم، لكن هو درب العلمعقيدةٌ وكفاح، وسفرٌ نحو الخلود..

إلى الذين يصنعون الحياةَ ويعزفون سمفونيّتها على لحن الحبّ والأمل والإباء..

إلى الذين ينيرون الدّروب الموحشة، ويزرعونها ورودًا ورياحين..

إلى عشّاق الضّاد الذين يملؤون الكون صداحًا جميلا، وينشرون آيَ الكتاب ترياقَ السّماء..

إلى كلّ الأحرار الذين يحيون بالعرق والكفاح والدّموع..

إلى شموع الهداية، مصابيح النّور، ورثة الأنبياء..

إلى الأوفياء في بلد الشّهداء، أريق عطرًا من مدادي لعلّه يكون بعض العزاء..

عمـــــــر كشيـــــدة

المقـــدّمة

مقـــــدّمة

يُعدّ الأدب تُرجمان إرادةِ الحياة لدى الشّعوب، والمعبّرَ الصّادق عن شغف الوجود لدى الإنسان، حيث رافقه في مسيرة الحياة المزدحمة بالمنى والأمل، المترعة بالخيبات والنّكسات. وينفرد فنّ المسرح من بين فنون الأدب بخاصّيّة مميّزة كونُه خير معبّر عن شغف الوُجود الإنساني، وترجمانًا صادقا ليوميات الإنسان ووسيلة مُثلى للاتّصال بالجمهور وملامسة ما يمور به الاجتماع البشريّ؛ فهو أقرب للتّعبير عن الهموم المعيشة وأجدر أن يسمّى" أبو الفنون" بامتياز.

ولئن عُدّ الأدب حركةً دائبة مستمرّة بما يفتحه من آفاق رحبة للإبداع وتطويره رغبةً في التجديد، ما يكسبه الشّرعيّةَ الواقعيّة ويبقي حبالَ الوصال ممدودة مع المتلقّي، ويحفظ سحرالكتابة، وألق المتعة وإبهار الخيال؛ فقد كان المسرح لسانَ حال المقهورين، ومُلامس الهمّ الإنسانيّ والنّاطق بلسان حال الإنسانية المعذّبة.

وبسير المسرح جنبا إلى جنب مصاحبا الإنسان في سيره، ومشاركا إياه يوميّاتِه، فقد بدأ نموّالوعي بضرورة وجود المسرح ضمن تركيبة الحياة اليومية، وهو ما كان من أدبيّاتِ الشّعوب المتحضّرة بدءًا بالإغريق الذين شكّل المسرح لديهم ثابتًا من ثوابت حياتِهم، حيث كانت أمسيات المدرّجات الحجريّة متنفّسهم بعد يوم مضن من العمل والبناء، واستمرّ الحال كذلك مع شكسبير، مرورًا بكلاسيكيّي فرنسا، وُصولاً إلى فنائنا العربيّ الذي لم يمنع فيه الانطلاقُ من الصّيغ الجاهزة الرّوّادَ الأوائل من إخضاعها لذوق جمهورهم، ومواءمتها مع خصائصه واهتماماته ومشكلاته.

وقد عُدّ سعد الله ونّوس فاتحةَ عهد جديد للمسرح العربيّ، حيث بثّ الرّوحَ في أرجاء الركح المتهالك، وأعاد الحياةَ للمسرح ورسالته، وعمل على تغيير عقلية الإنسان، وبناء وعيٍ جمعيٍ يسهم في النّهوض بالأمّة وصناعة مجدها الغابر متجاوزا رُؤى الماضي البالية والبُنى التّقليديّة العتيقة، فخاض غِمار التّجريب من باب المسرح الملحميّ الذي تأثّر بأبرز روّاده

المعاصرين برتولدبريخت، فجعل من المسرح ساحةً للسّياسة، ودعا إلى تسييس المشاهد بشحنه وجعله يتفاعل مع ما يعرض وتركه يحلّل ويتّخذ موقفًا ممّا يشاهد.

إنّ ظاهرة المسرح السّياسي عند سعد الله ونّوس ظاهرةٌ جديرة بالدّراسة، كونه هتك أستار الكلاسيكيّة، وأدخلَ تقاليدَ جديدة على الرّكح العربيّ تأثّرا بالمسرح الملحمي تجلّت في عدّة تقنيات ملحميّة، منها التّغريب، والتّسييس، وكسر الجدار الرّابع،...إلخ، فعُدّ بحقّ مجدّدا مسرحيا ترك بصماتِه واضحة على أديم الرّكح العربيّ، ورغم الدّراساتِ الكثيرة التي تناولت مسرحه بالدّرس والتّحليل، إلاّ أنّ نتاجه الغزير يبقى بحاجة لمزيد من الغوص لاستخراج درره الثّمينة؛ كما كان لي نصيب من الاطّلاع على الدّراسات السّابقة التي تناولت مسرح سعد الله ونّوس بالنّقد والدّرس والتّحليل، والتي لم تخض غمار البحث في موضوع الوعي السّياسي لدى ونّوس خوضًا يفي الموضوع حقّه، فآثرت الانطلاقَ من حيث حطّوا رحالهم وخوض غمار البحث في لجج هذا الموضوع الأثير.

انطلاقًا من هذا آثرنا الإبحار في إنتاج سعد الله ونّوس متناولين مسرحيّات: مغامرة رأس المملوك جابر– الملك هو الملك– حفلة سمر من أجل 5 حزيران، وهي مسرحيّات تختزن الكثير من الوعي السّياسي والاجتماعي أراد ونّوس من خلالها زعزعةَ كثير من المفاهيم السّلبية، والاعتقاداتِ الخاطئة التي رانت على عقول الشّعوب العربيّة، وتركتها أسيرةَ أفكار رجعيّة ورهينةَ أنظمة شمولية قمعيةٍ لا تُري الشّعبَ إلاّ ما ترى، ولا يكون إلاّ ما تريد له، كما عمل على بناء وعي خلاّق يروم صناعةَ الإنسان الحرّ المستنير الذي ينهض بأعباء بناء نفسه وتغيير الواقع من حوله بالتّعاون مع جميع الطّاقاتِ المجتمعيّة الخلاّقة التي وجب أن تتعاون على البناء وتنهض جماعيًا بعبء التّغيير المنشود.

ممّا سبق أثِيرت لدينا بعض الإشكالات، وتبادر إلى الذّهن بعض التّساؤلات، منها:

– كيف تجلّى الوعي السّياسي في أعمال سعد الله ونّوس المسرحيّة؟

– ما مدى تأثّر سعد الله ونّوس بالمسرح الملحمي البريختي، وما مدى تجلّي هذه المرجعيّاتِ في إنتاجه الفنّي، وما أهمّ التّيمات التي وسمت نهجه الفنّيّ الجديد؟

– كيف طوّع سعد الله ونّوس التّراث العربيّ لانتخاب شكل فنّيّ جديد؟

من خلال طرق موضوع البحث في الإشكالات المطروحة تبدّت لنا الخطّة التي اشتملت على أربعة فصول، فصل تمهيدي، وفصلان نظريّان، وفصل تطبيقي إضافةً لمقدّمة وخاتمة، تناولنا في:

الفصل التّمهيدي: جاء بشكل مقاربات مفاهيمية عرّفت فيها المسرح لغةً واصطلاحا وعرضت لعدّة آراء وتعريفات في مفهومه لإزالة اللّبس الذي يمكن أن يقع أثناء الدّراسة ومدخلٌ لضبط مصطلح الوعي في**(الفلسفة والفكر وعلم النّفس وفي السّياسة وعلم الاجتماع)**، كونه مصطلحٌ تتوزّعه عدّة تخصّصات، ويتفرّق مفهومه بين العديد من العلوم.

الفصل الأول: وكان تحت عنوان: "**مسارات التّجريب في المسرح العربي**" تتّبعت فيه مواكب التّجريب المسرحي العربي، باختياري نماذج عربية من مصر وسوريا والمغرب والجزائر متمثّلًا تجارب قاربت النّهج الونّوسي وتقاطعت مع فلسفته في كثير من النّقاط.

الفصل الثّاني: – قراءة للوعي السّياسي في مسرح سعد الله ونّوس، تناولت فيها أهمّ التّيمات التي وسمت مسرح سعد الله ونّوس وقامت عليها فلسفته الفنّية، ومنها: فكرة التّسييس ومفهوم الجمهور عند سعد الله ونّوس، والتّراث ومسرحته في المشروع الونّوسي، كما تناولت مفهوم المسرح الملحمي، والتّغريب وملامحه في مسرح سعد الله ونّوس.

الفصل الثّالث: وكان فصلا تطبيقيا، أتيت فيه على مسرحيات: حفلة سمر من أجل 5 حزيران، والملك هو الملك، ومغامرة رأس المملوك جابر درسًا وتحليلا، واستجلاء مكامن الوعي السّياسي التي زخرت بها المسرحيات الثّلاث، مثل كثيرٍ من أعمال سعد الله ونّوس.

خاتمًا بحثي بخاتمة جاءت كنتائجَ خرجت بها من دراستي.

وقد اعتمدت الوصف والتّحليل كونهما آليتان تفيان بالغرض المرتجى من الدّراسة وهو استجلاء مكامن الوعي السّياسي التي بثّها ونّوس بين ثنايا أعماله الفنّية كما استأنست بالمنهج التّاريخي في تتبّع زمكانية التّطوّر المسرحي وروّاده عربيًا ممّن تركوا بصمات واضحة على مسيرة الفنّ الرّابع، وتتبّع وتحديد ظاهرة الوعي السّياسي في المسرح، واستعنت بالمنهج السّيميائي قصد تأويل الإشارات التي انطوى عليها المتن الفنّيّ، وحلحلة الرّموز المختلفة التي بثّها سعد الله ونّوس بين صفحات دفاتر أعماله المسرحية.

أثناء بحثي اعتمدت عددًا من المصادر والمراجع، على رأسها مدوّنات سعد الله ونّوس وأعماله الكاملة وبياناتِه المسرحيّة، وبعض الدّراساتِ النّقديّة التي تناولت أعمال سعد الله ونّوس بالدّراسة والتّحليل، إضافةً إلى بعض المصادر والمراجع العربيّة المختلفة، ككتاب معجم المصطلحات التّربوية المعرفة في المنهج وطرق التّدريس لأحمد حسين اللّقاني، وعلي الجمل،المعجم في المفاهيم الحديثة للإعلام والاتّصال، المشروع العربي لتوحيد المصطلحات لمي عبد الله سمر حطّاب، التّنشئة السّياسية والقيم لسمير حطّاب، الإعلام السّياسي لمنير ممدوح الشّاملي، وصلاح محمّد عبد الحميد، مجلّة كلّية التّربية (القسم الأدب)، دور وسائل الإعلام في تشكيل الوعي الاجتماعي لدى الشّباب الفلسطيني (دراسة ميدانية على عيّنة من طلاّب كلّية الآداب جامعة الأزهر، الإعلام السّياسي لمنير ممدوح الشّامي صلاح محمّد عبد الحميد، الرّوافد الرّئيسية في تشكيل الوعي الاجتماعي، مجلّة كلّية التّربية (القسم الأدبي) جامعة عين شمس للسّيّد لبنى محمّد فتوح أمين، ونيفين زكريا الشّعييني ومحمّد مصطفى علم الاجتماع السّياسي للاسود الصّادق، مفهوم الثّقافة في العلوم الاجتماعية لكوش دوني ترجمة: قاسم مقداد، حوار مع عبد الكريم برشيد، مجلّة الحياة المسرحية، وزارة الثّقافة والإرشاد القومي بدمشق سوريّا، سعد الله ونّوس في المسرح العربي الحديث لفاتن علي عمّار، تاريخ المسرح في العالم العربي القرن التّاسع عشرلسيّد علي إسماعيل، دراسات مسرحيّة نظرية وتطبيقيّة لمحمّد برّي العواني...إضافةً إلى عديد القواميس والمعاجم المجلاّت والدّوريّات العربيّة المتخصّصة.

إيمانًا منّا بأنّ البحث العلميّ عملية شاقّة لا تكاد تخلو من عقبات وصعوبات وهو أمر طبيعيّ، كون معالي الأمور لا بدّ لها من ضريبة، وحلاوة العلم لا بدّ دونها مشاقٌّ ومطبّات في الطّريق؛ ومن هذه الصّعوبات قلّة المراجع والدّراسات الأمّ التي عاصرت أو تناولت أعمال سعد الله ونّوس بالّدراسة والتّحليل وانعدامها أحيانا، كما أنّ مصدرا هامًّا جدّا غير متاح وهو الجزء الأوّل من الأعمال الكاملة لسعد الّه ونّوس، ما شكّل عقبة كأداءَ في طريق البحث، أضف إلى ذلك الطّارئ الصّحيّ الذي دهم البلد والعالم برمّته وهو جائحة كورونا والتي كان لها أثر بيّن، حيث حظر السّفر، وأغلقت المكتبات العامّة، وحظرت الّتجمّعات

العامّة في الجامعات ومختف المحافل العلمية، وأصبح المرء حلس بيته لا يكاد يبرحه إلاّ للضّرورة القصوى؛ ورغم هذا فقد اقتحمنا العقبةَ متوكّلين على الله، واضعين نصبَ أعيننا حلاوةَ التّحصيل، وأجر السّعي، وعُقبى المنقلب؛ كما كان للرّعاية السّنية من أستاذتنا المشرفة: الدّكتورة نجلاء نجّاحي دورٌ محمود وسعيٌ زكي مشكور في تبصيرنا بكثير من الأمور وحلّ مشكلاتٍ عويصة اعترضت طريقنا، أضف إليها أستاذي وصديقي: الدّكتور الفنّان عبد الصّمد لميش الذي كانت صحبته سببًا أثيرا في مدّ يد العون، والأخذ بيدي إلى سبُل قويمة في بحثي، والشّكر موصولٌ إلى كلّ من كان سببًا في ظهور هذا العمل ليتبوّأ مكانا بين طلاّب الحكمة.

الطّـــالب: عمــر كشــيدة

برهـــوم في: 05 /12 /2022 م

الفصل التّمهيـــدي:

- مقاربات مفاهيمية

– المسرح لغة واصطلاحا.

- مدخل لضبط مصطلح الوعي.

– الوعي لغة واصطلاحا.

1– الوعي السياسي.

2– الوعي الاجتماعي.

3– الوعي في الفلسفة والفكر وعلم النّفس.

- التّأصيل المسرحي عند سعد الله ونّوس.

1- مقاربات مفاهيمية:

تُعدّ التّعريفات اللّغوية والاصطلاحية للمصطلحات العلمية المختلفة في مجالاتالأدب والفنون على وجه التّحديد، أمرًا غير مُحبّذ من وجهة نظر النُّقّادكونه فعلٌ مكرور وعادة علمية مبتذلة وسُلوك غير محمود على درب البحث والتّعلّم.

ولمّا كان المُصطلحُ مفتاحَ سِرِّ أيّ علم، والضّوء الهادي للسَّائر في طريق المعرفة كونه البوّابةَ التي يلج منها المُتخصّصّ لسبر أغوار علمه، واكتناه حقيقته، والإحاطة بجزئياتِه وفُروعه، لتمكن له الفائدة، وينال مُبتغاه، ومن ثمَّ تحصل الإفادة والاستفادة ولدوره الفاعل وأهمّيته البالغة، كمُؤشّر لتطوُّر العلوم، وازدهار الفُنُون، وامتداد أغصان الحكمة لتشكّل بذلك الشّجرة التي تكوّن غابةَ المعرِفة لدى الأمم؛ كما يمكن اعتبارُه جسرا للتّرابُط والتّواصُل بين الأجيال اللاّحقة، وعنصر تلاقُح للحضاراتِ المختلفة، ووِعاءً حافظًا لأشتات العلوم، ومَعينا ثرّا، ما تلبثُ الإنسانيةُ الظّامئة للتّطوُّر والرُّقي أن تستمدّ منه رِيًّا ورواء ما دام الوُجُود، وما وُجِدَ الإنسان. ولصُعُوبة تعريف الأنواع والفُنُون الأدبيّة، وتبايُنها، خُصوصا الوافد منها على باحة أدبنا العربيّ كفنّ: " المسرح " كانت لنا إضاءات فيالمصطلح، ببعض التّعريفاتمنها اللّغويّة والاصطلاحيّة، توسيعًا لدائرة التّصوُّر، ومُواكبَة لأطوار البحث، وأملا في تحقيق الفائدة المرجُوّة.

1-1-المســـرح لغـــــة:

" يُعدّ المسرحُمن أعرق الفُنُون وأقدمها، وكلمة مسرح(theatre) تعود في معناها الاشتقاقي إلى الأصل اليوناني (theatron) التي تعني مكان المشاهدة...وقد أخذت الكلمة

عبر التَّاريخ دلالاتٍ معيّنة، فهي فنّ من فُنُون الشّعر في الحضارة اليُونانيّة، ونصّ مكتوب يؤدّيه ممثِّلُون عند الرُّومان "[1]

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة:(سرح) بمعنى:"المسرح بفتح الميم معنى السَّرْح، وجمعه: المسارح... وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرّعي"[2].

وكما تقول العامّة: يسرح، ويمرح، إذا وجد متّسعا من المكان، فهو يغدو ويروح في أرجائه بكلّ أريحية، دون معوّقات، أو منغّصات، والأولاد يحلو لهم المرح إذا حلّوا بمكان رحب فسيح، فهم يسرحون فيه ويمرحون. ويُقال للرَّجل: أين سرحت؟ إذا شرد بخياله بعيدا حتّى يقطع حبل الوَصْل مع محدّثه، ولم يعد يفهم ويُدرك ما يُقال من جُلسائه.

وفي: تاج العروس للزّبيدي، في مادّة" سرح" بمعنى: " أنّ المسرحَ مأخُوذ من لفظة "السَّارح" الذي هو اسم للرَّاعي الذي يسرح بالإبل، ومنه قول الشَّاعر:

فلو أنَّ حَقَّ الْيَوْمِ منكم إِقَامة وإِن كان سَرَح قد مَضَى فَتَسَرَّعَا [3]

أمَّا الفيروز أبادي صاحب القاموس المحيط، فيُوجِزُ في تعريفه، بقوله:

" المسرحُ بالفتح المرْعى"[4]، وفي لفظة المرعى إشارة إلى شيء من الفُسحة تختصّ برحابة المكان، وامتداد الأرض..

أمَّا المعاجم المعاصرة فقد كان لها هي الأخرى ما تقُول في تعريف المسرح، وجُهودها في خدمة لغة الضّاد معلومة، واجتهاداتها مشكورة، ومنها: معجم المنجد في اللّغة العربية المعاصرة الذي يعرّفه: "فالمسرح: جمع مسارح، مكان السّرح، القرية مسرح طفولتي مكان

---

[1] الكبير الدَّاديسي، تحليل الخطاب السَّردي والمسرحي، دار الرّاية، عمّان، ط1، 2004، ص: 91.

[2]– ابن منظو، لسان العرب المحيط، بيروت، لبنان،(دط)،(دت)،مج:2،ص:128.

[3]– محمَّد مرتضى الزُّبيدي، تاج العروس، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)،(دت)، ج2،ص: 162.

[4] – الفيروز أبادي، القاموس المحيط، جمع الهروينى، مكتبة النّوري، دمشق، سوريا، دط، دت، ج2، ص: 12.

تُمثّل عليه المسرحيات ذهب إلى المسرح، أخشاب مُعدَّة للتَّمثيل؛ مسرح فسيح وجيّد، صعد إلى المسرح، ومنه فالمسرحيّة جمع مسرحيّاتتمثيلية رواية تمثّل على مسرح ألف مسرحيّة"[1].

أغدق معجم المنجد في اللّغة المعاصرة على القارئ، بجملة من المفاهيموالتّعريفات التي تثري فهمه، وتُزيل اللُّبس والغُموض عن لفظة المسرح، وتُقرّب المعنى، حتّى لكأنَّك تتمثّله ماثلاً قُدّامك، أو شاخصا بعينين تدعُوانك لتحظى بِقُربه، وتراه رأيَ العين، فيزول عجبكوتكون على بيّنة وهُدًى ممّا تسمع وترى..

أمَّا مُعجمُ الرَّائد فيرى أنَّ المسرح: مكان مرتفع من خشب، في قاعة، أو في ساحة تُمثَّل عليه الرِّوايات، قاعة عرض المسرحيات، جملة ما يخلِّفه الأديب من روايات تمثيلية "مسرح شكسبير "أمّا المسرحيّة فهي رواية تُمثَّل على المسرح ".[2]

ويطالعنا تعريف لغويّ من نوع خاصّ، ذلك لأنّه صدر عن معجم متخصِّص في هذا الفنّ وهو: المعجم المسرحي لمؤلّفتيه: ماري إلياس، وحنان قصَّاب، حيث جاء فيه ما نصُّه: في مادَّة (سرح) " المسرح كلمة مأخُوذة من فعل سرحن وكانت تُستعمل في الأصل للدِّلالة على مكان رعي الغنم وعلى فِنَاء الدَّار"[3].

وتزيدان في موضع آخر من معجمهما إعطاءَ أكثر توضيح لطبيعة كلمة "مسرح"

" يجد أنّ الدّراما اشتُقّت من الفعل (DRAM) والذي يعني فعل، وصفة درامي (dramatique) وهي تدلُّ على كلّ ما يحمل الإثارةَ أ و الخطر، وتستخدم كلمة دراما في اللّغة العربية بلفظها الأجنبي(تُطلق على كلّ الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها) [4]

وهو ما يحيلنا إلى أنّ طبيعة المسرح فعل وحركة، فعلٌ على هذه الرّقعة من المكان

---

[1] – أنطوان نعمة وآخرون،المنجد في اللُّغة العربيةالمعاصرة، دار المشرق، بيروت، 2007، ص: 751.

[2] – جبران مسعود، الرَّائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 2001، ص: 158.

[3] – ماري إلياس، وحنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1997، ص:424.

[4] – المرجع نفسه، ص: 194.

وحركة دائبة طيلة التّواجُد به، وينتج عن ذلك أنّ للمسرح مكانا مُخصّصا تقوم على أرجائه حركة موّارة، وأفعال مختلفة تعبّر عن أحوال شتّى.

1-2-اصطـــــلاحا:

" أصل المسرح: المكان المعروف لعرض المسرحيات، ثمّ استعير للدّلالة على المكان الذي وقع فيه حدث ما، على التّشبيه بالمسرح الذي تُجرى فوقه أحداث المسرحية، فيُقال: مسرح الأحداث مسرح الجريمة، مسرح العمليات....إلخ " [1]

تعود بنا ماري إلياس، وحنان قصّاب إلى تعريفاتهما للمسرح، فتُعرّفانه اصطلاحيا بهذا التّعريفات المتعدّدة:

1_ المسرح شكل من أشكال الكتابة يقوم على مُتَخيَّل قوامه الممثّل والمتفرّج.

2_ المسرح هو مكان يُقام فيه العرض المسرحي.

3_ المسرح (théâtre) مأخوذ من اليونانية (théâtron) التي كانت تعني حرفيا مكان الرّواية أو المشاهدة.[2]

يعني أنّ المسرح عبارة عن فنّ أدبي محض، غير أنّ ميزته الأساس العرض والتّمثيل عرض أفكار الكاتب وتصوراته بطريقة حيّةٍ مشاهدة، يكون المتلقّي أثناءها قارئا بعينيه ومستمعا بأذنيه وحاضرا بكيانه، ويُعرِّفه مجدي وهبة تعريفين:

1_ هوالبناء الذي يحتوي على الممثّل أو خشبة المسرح، وقاعدة النظّارة، وقاعات أخرى للإدارة واستعداد الممثّلين لأدوارهم، وقد يُراد منه الممثّل، وقاعة المشاهدين فقط، كما هي الحال في المسرح العائم ومسرح الهواء الطّلق، كما يُقصد به الممثّل أو فرقة التّمثيل فقط وكما هي الحال في مصر أيضا يُقال: المسرح القومي، ويُراد به الفرقة التّمثيلية.[3]

---

[1] – محمّد محمّد داود، معجم التّعبير الإصطلاحي في العربية المعاصرة، دار غريب، القاهرة 2003، ص: 499.

[2] – ماري إلياس، وحنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي، ص: 424.

[3] – أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دراسة فنّية، دار الوفاء الإسكندرية، ط1، 2001م، ص: 86.

2_ هو الإنتاج المسرحي لمؤلّف معيّن، أو عدّة مؤلّفين في عصر معيّن، فيقال: مسرح "توفيق الحكيم" بمصر، أو المسرح "الكلاسيكي" بفرنسا، في القرن السّابع عشر."[1]

وفي قاموس المصطلحات الإعلامية يرى محمّد فريد عزّة أنّ الدّراما (المسرح) تعني ثلاثةَ أشياء:

1_ مسرحية أو قصّة أو رواية تمثيلية.

2_ الدّراما هي الفنّ المسرحي.

3_هي سلسلة أحداث تنطوي على تضارب بين قُوى مختلفة[2].

وتعرّف الموسوعة البريطانية المسرحَ على أنّه فنُّ التّمثيل المسرحي أو الاحتفالي وهو واحد من الفنون الواسعة الانتشار في الثّقافات... والمسرح بالدّرجة الأولى فنّ أدبي، لكنّه يؤدّي بدرجات متفاوتة في الأفعال، الغناء الرّقص، والعرض "[3].

نفهم من هذا أنّ المسرح في أصله فنّ أدبي، ينتمي إلى مجموعة الفنون العريقة في الثّقافات المختلفة، لكنّه في جوهره فنّ أدائي بامتياز، تميّزه الحركة في مختلف أطوار عرض مقاطعه حيث تستحيل الكتابة إلى فعل فوق الخشبة، تتخلّله أداءات الممثّلين من غناء ورقص وعروض متنوّعة.

يعضد هذا تعريف علي أحمد باكثير للمسرح بقوله: "إنّه فنّ جماعي تعاوُني إلى حدّ كبير لا يتحكّم فيه صاحبه كما يفعل كاتب القصّة لأنّه مضطرٌ، أي يراعي اعتباراتٍ كثيرةمنها:الممثّلُون..ومنها الإمكانيات المادّية للإخراج، ومنها المخرج الذي كثيرا ما يحرص أن تكونله الأولوية في تفسير النّصّ..ثمّ هناك الجمهور الذي يصعب إرضاؤه، ويعسر معرفة ما يرضيه لتفاوت أفراده، ولتباين أجوائه النّفسية من جهة أخرى"[4].

---

[1] – المرجع السّابق، ص: 87.

1– ماجدة مراد، شخصيتنا المعاصرة بين الواقع والدّراما التّلفزيونية،عالم الكتب، القاهرة، دط، 200م، ص: 94.

[3]– لينا نبيل أبو مغلي، الدّراما والمسرح في التّعليم، دار الرّاية، عمّان، ط1، 2008م، ص: 38.

[4]– أحمد علي باكثير، فنّ المسرحيّة من خلال تجاربي الشّخصية، دار مصر للطّباعة، دط، دت، ص: 26.

يتطرّق باكثير إلى عناصر المسرح المختلفة منها: الممثّلون، والمشاهدون، والمخرجون ما يصحب عمليةَ مسرحة المشاهد من لزوم توفّر الإمكانيات المادّية، من ديكور، وإضاءة وملابس خاصّة وغيرها.

ويُجليه تعريف آخر حول مفهوم المسرحية: "النّصّ الذي سبق إعداده، ويُستخدم فيها الملابس والدّيكورات، والإضاءة، وجميع الأدوات اللاّزمة لعمل المسرحية، كما يتناول موضوع المسرحية قصّة أو حادثة تاريخية، أوحياة شخصية من الشّخصيات، أوتطوّر حياة شخصية من الشّخصيات، أوتطوّر حياة الشّعوب، أومشكلة من المشكلات الاجتماعية "[1].

نفهم من هذا أنّ المسرحيّة عبارة عن نصّ أدبيّ مكتُوب لأجل أن تُلقى مجسّدة على خشبة المسرح بواسطة التّمثيل من قِبَل ممثّلين متخصّصين لهم هيئات مخصوصة وملابس مميّزة وسط ديكور يُعدّ سلفا، ليتواءم مع الحدث أو الموضوع المُراد طرقه لتجسيد الفكرة التي يبغي المخرجُ إيصالها لجمهوره، والقضية التي يريد معالجتها اجتماعية كانت أوسياسيةأواقتصادية.

يتبيّنُ لنا من كلّ هذا أنّ المسرحيّة في مدلُولها العام: " نموذج أدبي وشكل فنّي يتطلّبُ لكي يُحدث تأثيرا حقيقيا كاملا، اشتراك عددٍ من العناصر الأدبيّة، من أهمّها الحُبكة، والبناء الدّرامي الحركة والصِّراع، الشّخصيّات، الحوار...مع عدد من العناصر غير الأدبيّة، ومنها: الملابس الإضاءة، الموسيقى،...والمسرحيّة عمليّة تغيير ديناميكيّة قوسيّة أو هرميّة، تتميّز بالتّفاعُل والحركة والصِّراع الذي ينموشيئافشيئا حتّى يصِل إلى الذّروة، ثمّ ينحصر بعد ذلكوينتهي بحلّ المشكلة سبب الصّراع"[2].

---

[1]– أمير ابراهيم القرشي، المناهج والدّخل الدّرامي، أميرة للطّباعة، ط1، 2001م، ص: 101.

[2]– لينا نبيل أبو مغلي، الدّراما والمسرح في التّعليم، ص:49.

2-مدخل لضبط مصطلح الوعي:

يُعدّ الوعي من المفاهيم الهلامية التي يصعب تعريفها، أوالقبض على معناها بيسر وسهولة، حيث يتوزّع عدّة تخصّصات وعلوم إنسانية، ويتفرّق مفهومه بين الدّراسات المختلفة؛ فالفلسفة تعتبره الخاصّية الجوهرية التي تميّز الإنسان، وعلماءالاجتماع وعلى رأسهم "ماركس" يرون أنّ الوعي هو ذلك البناءالفوقي الذي تتجلّى فيه جميع الأنشطةالإنسانية، ويقول في ذلك: "ليس وعي النّاس هو الذي يحدّد وجودهم، وإنّما وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدّد وعيهم"[1].

أ- لغة

كلمةٌ تدلّ على ضمّ شئ. وفي قواميس اللّغة العربية وَعَيْتُ الْعِلْمَ أَعِيهِ وَعْيًا. ووَعَى الشّئَ والحديثَ يعيه وَعْيًا وأَوْعَاه: حَفِظَهُ وَقَبِلَه، فهو واعٍ، وفلانٌ أوعى من فلانٍ أي أَحْفظُ وأَفْهَمُ. وفي الحديث: " نضّرَ الله امرأً سمع مقَالتِي فوعَاها، فرُبَّ مُبلّغٍ أوعَى من سامِع ". والوَعِيُّ الحافظُ الكَيِّسُ الفقيه، وعليه لا وعيَ دون علم فكلّما ازداد المرء علمًا وفهمًا ازداد وعيًا.

والوعي كلمةٌ تعبّر عن حالةٍ عقليةٍ يكون فيها العقل بحالة إدراكٍ وعلى تواصلٍ مباشرٍ مع محيطه الخارجي عن طريق منافذ الوعي التي تتمثّل عادةً بحواس الإنسان الخمس، ومن هذه الحالاتِ نذكر:

- " الوَعَي- وَعَي: الْوَعَي: الجلبة والأصوات
- الْوَعْيُ- وَعْيُ: الْوَعْيُ: الحفظ والتّقدير.
- والْوَعْيُ الفهم وسلامة الإدراك.
- وعي: وَعِيٌّ:" حَضَرَ الوَعِيُّ لِيُفَقِّهَ النّاس": الفَقِيه الحافظ.

---

[1]- تشارلز فيرست، الدّماغ والفكر، ترجمة محمود سيّد رصاص،دار المعرفة، دمشق، ط1، 1987م، ص: 133.

– "رجلٌ وَعِيٌّ بمشاكل البلاد": على بيّنةٍ منها، عارف بها وبأسبابها، واع "[1].

والوعيُ في علم النّفس شعورُ الكائن الحيّ بما في نفسه وما يحيط به.

كما يشير الوعي إلى المعرفة والإدراك أو الاحتواء، فوعى الشّئَ وعيا أي جمعه وحواه ووعى الحديث فهمه، يرجع أصل كلمة وعى إلى كلمة "conscenta" اللاّتينية وهي كلمة مركّبة من (con)و(science)، وهذا المصطلح لا يعني معرفةَ الموضوع من طرف التّفاعل فقط، بل إنّ هذا الموضوع يُعدّ مرجعًا للفاعل نفسه ويُقابل الكلمة نفسها(أي الوعي) بالفرنسية كلمة: (conscience).[2]

يتبيّن من خلال التّعريفاتِ السّابقة أنّ الوعيَ هو الفهم والفقه بالأمور ومعرفة ملابساتِها وتفاصيلها المختلفة، مثل الفقه في الدّين، فهو مرتبط بالعلم، كما يعتبر معرفةً حصيفةً بما يحيط بالإنسان في محيطه الاجتماعي.

ب– اصطلاحا

يمكن تعريفه بأنّه:" الإدراك والتّنبّه والفهم للنّفس والعالم الخارجي وللانتماء الاجتماعي وينتج عن التّأمّل للعالم الموضوعي والعمل والفعل الاجتماعي بكلّ أوجهه. ويؤدّي الوعي إلى اتّخاذ مواقف فردية وجماعية عملية، أي أنّ الوعي مرتبطٌ بالسّلوك وتلعب اللّغة دورًا مهمًّا في عملية الوعي. أمّا في علم النّفس فيستخدم معنى الشّعور"[3]، كما يمكن اعتبار الوعي consciousess " شحنةً عاطفية وجدانية قوية تكمن في كثيرٍ من مظاهر السّلوك لدى الفرد، ويتمّ تكوين الوعي منخلال مراحل العمل التّربوي في مختلف مراحل التّعليم وكلّما

---

[1]– إبراهيم أنيس– عبد الحليم منتصر– عطية الصّوالحي– محمّد خلف الله أحمد، المعجم الوسيط، مجمع اللّغة العربيّ مكتبة الشّروق الدّولية، 2004م، باب الواو، ص:1045.

[2]– عبد الباسط عبد المعطي، الإعلام وتزييف الوعي، دار الثّقافة الجديدة، القاهرة،د.ط 1979م، ص: 1.

[3]– عبد الوهّاب الكبالي وآخرون: موسوعة السّياسة، الجزء السّابع، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، 1994م ص: 295.

كان الوعي أكثر نضوجًا وثباتا كان ذلك أكثر قابليةً لدعم وتوجيه السّلوك في الاتّجاه المرغوب فيه"[1].

وبما أنّ الوعيَ يتجلّى أخيرًا ويظهر في السّلوك الإنساني العامّ، فقد تعدّدت مجالات ظهوره، وتنوّعت ميادين تكريسه، ومن ثمّ فقد حظيَ بالدّراسة في حقول شتّى، منها: الفلسفة والفكر، وعلم النّفس، وعلم الاجتماع، وعلم السّياسة.

2-1-الوعي السّياسي:

أ- لغة

"الوعي هو إدراك الفرد لما يحيط به إدراكًا مباشرا، وينطوي على وقوف الفرد على فكرة جديدة وشعوره بحاجة ماسّة إلى المزيد من المعلومات عنها "[2].

ب- اصطلاحًا

يتمثّل في فهم وإدراك الأفراد للواقع السّياسي والاجتماعي والتّاريخي لمجتمعهم وقدرتهم على التّصوّر الكلّي للواقع المحيط بهم ممّا يساعدهم على بلورة اتّجاهات سياسية ويدفعهم إلى المشاركة السّياسية، ويتطوّر ذلك الفهم من خلال المعارف والمعلومات السّياسية عن البيئة المحلّية والقومية والعالمية "[3]، وهو تعريفٌ لا يختلف كثيرًا عن التّعريف اللّغوي الذي يحصر الوعي السّياسيّ في المعرفة الجيّدة بملابسات الحياة المحيطة بنا، ومحاولة الخروج من المآزق الطّارئة أو الرّاهنة باتّخاذ قرارات تناسب المواقفَ المستجدّة، أو الانخراط في خطط إصلاحية تسهم في التّغيير من واقع الحال نحو الأفضل، ومنه " فإدراك المرء لذاته

---

[1]- أحمد حسين اللّقاني، علي الجمل: معجم المصطلحات التّربوية المعرفة في المنهج وطرق التّدريس، عام الكتب القاهرة 1996م، ص: 204.

[2]- مي عبد الله، المعجم في المفاهيم الحديثة للإعلام والاتّصال، المشروع العربي لتوحيد المصطلحات، دار النّهضة العربية، بيروت، ط1، 20، ص: 77 – 289.

[3]- سمر حطّاب، التّنشئة السّياسية والقيم، ايتراك للطّباعة والنّشر، القاهرة، ط1 2004م، ص: 28.

ولما يحيط به إدراكًا مباشرا وهو أساس كلّ معرفة، ووفقًا لمفهوم الوعي السّياسي بشكل عامّ يشير الوعي إلى العوامل المرتبطة بالبيئة الإنسانية ومعرفة الإنسان بتلك البيئة من جميع النّواحي معرفةً واعية، بحيث يستطيع تحليلها ومعرفة نتائجها، وتختلف التّعاريف التي عرّفت بهذا المفهوم على حسب اختلاف الإيديولوجيا والبيئة للمجتمعات البشرية، حيث يعطي كلّ مجتمعٍ تعريفًا خاصّا للوعي السّياسي حسب نوعية ذلك المجتمع"[1]، ومنها أنّه" مجموعةٌ من القِيم والاتّجاهات والأسس السّياسية التي تتشكّل عند الفرد وتمكّنه من المشاركة الفعّالة في قضايا مجتمعه ومشكلاتِه من خلال تحليلها والحكم عليها وتحديد موقفه منها والعمل على تغييرها أو تطويرها"[2].

2-2-الوعي الاجتماعي:

يُعرّف الوعي الاجتماعي في دائرة المعارف البريطانية بأنّه "هو الفهم وسلامة الإدراك ويُقصد بالإدراك هنا معرفة الإنسان لنفسه، والمجتمع الذي يعيش فيه"[3]. تعريفٌ يربط مفهوم الوعي بالإدراك، وهو تعريفٌ لا يشذّ عن التّعريفات السّابقة التي ترمي إلى ربط مفهوم الوعي بمعرفة الإنسان لنفسه وما يمور حوله من حوادث.

كما عرّفه آخر بقوله: "الوعي هو حالةٌ ذهنية يدرك خلالها الإنسان العالمَ من حوله ويُعرّف بأنّه إدراك وفهم الإنسان لنفسه وعالمه الخارجي وانتمائه الاجتماعي كنتيجة لتأمّل العالم الموضوعي والعمل والفعل الاجتماعي، ويرتبط الوعي بالسّلوك لأنّه يؤدّي لاتّخاذ

---

[1]- منير ممدوح الشّامي صلاح محمّد عبد الحميد، الإعلام السّياسي، مؤسّسة طيبة للنّشر والتّوزيع، القاهرة ط1، 20 ص: 13-14.

[2]- السّيّد، لبنى محمّد فتوح، أمين، نيفين زكريا، الشّعييني، محمّد مصطفى (2015) الرّوافد الرّئيسية في تشكيل الوعي الاجتماعي، مجلّة كلّية التّربية(القسم الأدبي)، جامعة عين شمس- مصر- مج 21ع3، 103، 142، ص: 109.

[3]- حلس موسى عبد الرّحيم مهدي ناصر علي،(2010)، دور وسائل الإعلام في تشكيل الوعي الاجتماعي لدى الشّباب الفلسطيني(دراسة ميدانية على عيّنة من طلاّب كلّية الآداب جامعة الأزهر)، مجلّة جامعة الأزهر بغزّة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلّد 12، العدد: ص: 142.

مواقفَ فردية وجماعية عملية، كما تلعب اللّغة دورًا هامّا في الوعي) [1].أضف إلى ذلك أنّ الوعي يتأثّر بكثير من العوامل والمعطيات، الذّهنية والنّفسية والاجتماعية، بما في ذلك المحيط القريب، من تنشئة أسرية، ومنظومة تعليمية، وعادا وتقاليدَ وقيم،...إلخ.

وبما أنّ منبع الوعي الاجتماعي تكون فردية- على حدّ قول البعض- بانطلاق الوعي من ذوات فردية تدرك تمام الإدراك ما حولها، ما يجعلها تعي حجم التّحدّياتِ وما يمكن تقديمه أو القيام به في سبيل عملية نشر الوعي لتشملَ فئاتٍ أوسعَ من المجتمع، حيث قالوا بأنّ الوعي الاجتماعيَ "هو عملية تفاعل شاقّة ناشئة عن تأثير بعض أفراد الجماعة على الأعضاء الآخرين فيها وتأثّرهم بهم في نفس الوقت تحت تأثير العوامل البيئية والوسط الاجتماعي التي تتحكّم في جميع أفراد الجماعة، إنّ هذه العملية تؤدّي إلى تقارب نوازع الأفراد المختلفة وتعمل على تشذيب ما لا ينسجممنها مع حياة وأهداف الجماعة، وبصورة عامّة يمكن القول أنّ الوعي الاجتماعي يدخل عنصرًا هامّا في تكوين الجماعة "[2].

وأمّا عالم الاجتماع الكبير إميل دوركهايم فيرى أنّ " المجتمع يتمتّع بوعي جماعي والذي يتكوّن بفضل التّمثّلاتِ الجماعية والمُثُل والقيم والمشاعر المشتركة بين أفراد المجتمع كافّة وهذا الوعي الجماعي سابقٌ على الفرد وهو مفروضٌ عليه لأنّ الفرد خارجيٌ وهناك انقطاعٌ بين الوعي الجماعي والوعي الفردي فالأول أعلى من الثّاني، لأنّه أكثر تعقيدًا ودقّة والوعي الجماعي هو الذي يحقّق وحدةَ المجتمع وتجانسَه"[3].

---

[1]- شلدان، فايز كمال (2006)، نموذج مقترح لدور الجامعات الرّسمية الأردنية في تنمية الوعي الاجتماعي لدى الطّلبة من وجهة نظر أعضاء هيئة التّدريس والطّلبة. رسالة دكتوراه غير منشورة. كلّية الدّراسات العليا. الجامعة الأردنية ص: 11.

[2]- الاسود صادق(1973)، علم الاجتماع السّياسي، مطبعة الرّشاد، بغداد، ص: 75.

[3]- كوش، دوني، (2002)، مفهوم الثّقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة: قاسم مقداد، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب دمشق، ص: 31.

بناءً على ما تقدّم نخلص إلى أنّ الوعيَ بوصفه سلوكًا راقيا وقيمةإنسانية مضافة عملية ضرورية في سبيل تلمّس الحاجاتِ المجتمعية الملحّة، وخطوة هامّة على درب التّغيير المنشود، وتعزيز سُبُل التّنمية والتّطوّر.

2-3-الوعي في الفلسفة والفكر وعلم النّفس:

اعتبرت الفلسفة الوعيَ جوهرَ الإنسان وأهمّ خاصّية تميّزه عن باقي الكائنات الحيّة الأخرى، حيث إنّه يصاحب كلّ أفكار الإنسان وسلوكه، كما أنّه مرتبطٌ بمجموعة الأحاسيس والمشاعر التي تستقرّ بأعماق الذّات، الوعي كلمةٌ تعبّر عن حالة العقل حالة الإدراك، وعن تواصله المباشر مع المحيط الخارجي عن طريق نوافذ الوعي المتمثّلة بشكل عامّ بحواس الإنسان الخمس، والذي يتبلور فيما بعد في أشكالمختلفة، كالوعي السّياسي، والاجتماعي والثّقافي، والاقتصادي،...

كما اعتبرت الدّراسات النفسيّة والفلسفيّة الوعيَ غطاءً خارجيًا لا يمثّل الجهاز النّفسي العميق، بل يمثّل فقط سطح الذّات، أمّا اللاّوعي فهو يمثّل أعماق الذّات الإنسانيّة، وهو ما يُسمّى بالبناء الاجتماعي الفوقي أو الحضارة غير المادّية وتتمثّل في الأشياء المعنوية، كفكر الإنسان ومعتقداتِه وأخلاقه وثقافته وفلسفته ومعارفه المختلفة وأهدافه في الحياة، ويُعدّ الفيلسوف "كارل ماركس" رائد الاتّجاه المادّي أول من استعمل هذا المصطلح أثناء دراسته التي أجراها حول الأساس المادّي والبناء الفوقي للمجتمع، وقد قال في عبارته الشّهيرة: "إنّ واقعنا الاجتماعي هو الذي يحدّد وعينا الاجتماعي وليس وعينا الاجتماعي هو الذي يحدّد واقعنا الاجتماعي"[1]، في إشارة منه إلى أنّ الظّروف الاقتصادية والاجتماعية للأفراد هي التي تحدّد وعيهم الاجتماعي، "مؤكّدًا على أهمّية العامل المادّي في تقدّم الأمم ونهضة

[1]- الحسن إحسان محمّد، موسوعة علم الاجتماع، الدّار العربية للموسوعات، 1998م.
بيروت، ص: 668.

المجتمعات، وفي تنوير الذّهنيات وتغيير الأفكار السّلبية، ما من شأنه بروز القيم النّبيلة والعادات الحسنة، مجسّدًا العامل المادّي بظروف الإنتاج والسّيطرة التّامّة على مقدرات الطّبيعة وحيازتها والتّحكّم فيها واستثمارها والتّرفّه بها اقتصاديًا واجتماعيا، كما يولي أهمّيةً بالغة للإنتاج والتّوزيع والاستهلاك في المستويات الاقتصادية، وكذا للتّخصّص بالعمل وتقسيمه بين العاملين ليحوزوا مصدرًا جيّدا للكسب والرّزق والرّبح المادّي المريح. كلّ هذه الأمور بنظر ماركس هي التي ترسم طريق الوعي للمجتمع "[1].

بينما يرى السّوسيولوجي" ماكس فيبر" غير ما يرى ماركس، إذ " أنّ الوعي الاجتماعي – بنظرته المغايرة– مجسّدًا في الفكر والمعتقد والعادات والتّقاليد والفلسفة هو الذي يحدّد معالم الواقع الاجتماعي للفرد والمجتمع على حدّ سواء، مستشهدًا بالبروتستانتية والكالفينية ومعتقداتهما التي كانت سببًا في ظهور الرّأسمالية.

يرى فيبر أنّ الموروث الفكري أو العقلي والقيمي لمجتمع ما، من معتقدات وأفكارَ وعاداتٍ وتقاليدَ وقيم، هو الذي يمكن أن يسهم في رسم مسار التّحوّلات الاجتماعية لأيّة أمّةٍ من الأمم"[2].

ممّا سبق ذكره عن مسألة البناء الاجتماعي بجانبيه الفوقي والتّحتي، نتبيّن العلاقة الوطيدةَ بين الوعي الاجتماعي والتّنمية كضرورة اجتماعيةٍ بوضوح، حيث أنّ ماركس يرى أنّ البناء المادّي هو أساس بناء الوعي الاجتماعي، والحقيقة تبصّرنا أنّ موارد الطّبيعة المتنوّعة وخيراتِها المترامية في أرجائها الفسيحة وحدها لا تكفي لتكوين دعائم البناء المادّي ما لم تعضدها عملياتٌ عقلانيةٌ علميةٌ فكريةٌ أخلاقيةٌ تعي قيمةَ البناء المنشود وتدرك معنى الهدف المستهدف بلوغه؛ وخير مثال عن ذلك الثّورة الصّناعيّة بأوروبا، وكيف أنّها تأخّرت

[1]– يُنظر: الحسن إحسان محمّد، موسوعة علم الاجتماع، الدّار العربية للموسوعات،1998م بيروت، ص: 668.

[2]– يُنظر: غدنز أنتوني (2005) علم الاجتماع. ترجمة: فايز الصّبّاغ، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ص: 71.

رغم امتلاك أوروبا جميع الموارد الطّبيعيّة لقيام ثورة صناعية رائدة، ولكنّ القيود الدّينية التي فرضتها الكنيسة والسّيطرة السّياسية التي فُرضت على العقول العالمة والباحثة والمبدعة هي التي حالت دون قيام الثّورة المنشودة.

لكن عندما بدأ الوعي يتبلور بين أفراد المجتمع، وتكوّنت ثقافة النّقد والمساءلة وربّما المكاشفة المرّة أحيانا، وظهر نوعٌ من مواجهة قوى الاستبداد التي مثّلتها الكنيسة وبعض مؤسّساتِ الدّولة، حيث نجح الوعي في تغيير كثيرٍ من المعتقدات والأعراف البائدة والآراء المستبدّة، فدبّتِ الحياة بعد موات، وانتعشت البلاد بعد ركود ران على المجتمعات ردحًا من الزّمن، وانتشرت في الآفاق ثقافة التّغيير، والنّهوض نحو عمليّاتِ البناء الشّاملة، وأصبحت أوروبا كلّها ورشةً مفتوحة على مشاريع التّنمية المختلفة[1].

وبناءً على ما تقدّم ذكره فإنّ بناء الوعي الاجتماعي هو الممهّد لبناء مادّي سليم أو هو القاعدة الصّلبة التي يمكن أن ننشئ على أركانها بناءنا المادّي المنشود.

3-التّأصيل المسرحي عند سعد الله ونّوس:

3-1-مسارات التّجريب المسرحي في الوطن العربيّ:

مثّل سعد الله ونّوس ظاهرةً فنّيةً مسرحيّةً بامتياز باجتبائه اتّجاهًا متميّزا في الفنّ المسرحي، حيث أخرجه من ضيق العلبة الإيطالية وجدران المباني الضّيقة والأنوار الخافتة وأراد مجاوزةَ تخوم المتعة والإيهام المسرحي، والبطل الوحيد، إلى فضاءات أوسعَ ومساحاتٍ أرحب، وشطآن يكون فيها المتفرّج إنسانًا بكلّ ما تحمله الكلمة من مدلولات، "إنّ جدوى الإنسان الرّئيسة أو الجوهرية هي أن يكون سياسيًا، لذا نلاحظ أنّ سعد الله ونّوس بدأ بكتابة المسرح السّياسي منذ البداياتِ الأولى لكتابة النّصّ المسرحيّ، والمسرح السّياسي عنده هو

[1]- يُنظر: بودون، ريمون وآخرون(2005) المطوّل في علم الاجتماع، ج2، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة السّوريّة، دمشق، ص: 224.

المسرح الذي يهتمّ بالسّياسة بشكل مباشر ويومي ومحسوس وملموس وبحدث من الأحداث وبقضية من القضايا"[1].

سعد الله ونّوس نذر نفسه للكلمة الفعل، أي الكلمة الفاعلة البانية، الكلمة التي تخترق الجدرانَ لتبني وعيا، وتصنع فكرًا نيّرا، وتُسهم في التّغيير المنشود؛ سعد الله ونّوس الذي اختار المسرحَ فأبدع فيه إنتاجًا رغمَ أنّه لم يكن البطلَ فيه، لكنّه لعب دور المدّعي العامّ وجعل ساحتنا العربيّة قاعة محاكمة للضّمير العربيّ، والصّمت العربيّ والسّلوك العربيّ والعقلي العربي، محاكمة أثبتت زيفَ أسماء أبطالٍ أثبتتهم سجلاّت التّاريخ بوصفهم طليعةً مقاتلةً لأجل شمس لا تغيب، وحماة مجدٍ لا يبيد.

سعد الله ونّوس كان الكاتب بالوجع، وجع ما آلت إليه أحوال العروبة، وما انتفش من آمالنا القومية، وما انسكب من عبرات حرّى فوق لُجج الصّراع الأرحب الذي يقتات مُهجَ الأحرار، ويجعل لياليا حفلاتِ سمرٍ متّصلة باتّصال 5 حزيران المخيّم فوق رؤوس أجيالنا اللاّحقة..

سعد الله ونّوس كان العاشقَ في قلب الموت، حيث لم يثنه المرض عن ممارسة هوايته الأثيرة، ومهمّته النّبيلة، فلم ينزوِ جانبًا لأنّه بكل بساطة(إنسان) واستمرّ مكافحا يحمل لواء النّهوض بالوعي القومي، وظلّ صامدًا يغالب الدّاء الخبيث، ويتحامل على أحزانه آملًا في رؤية صبح مشرق تنسي تباشيره ليالي النّكبة الحزينة، يقول في كلمته التي ألقاها يوم المسرح العالمي في: 27 مارس من عام 1996م: إنّنا محكومون بالأمل، وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهايةَ التّاريخ. منذ أربعة أعوامٍ وأنا أقاوم السّرطان. وكانت الكتابة للمسرح بالذّات أهمّ وسائل مقاومتي. خلال هذه السّنوات الأربع كتبت وبصورة محمومة أعمالًا

[1]– اليوسف أكرم، حوار مع عبد الكريم برشيد، الحياة المسرحية، وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1991م ص: 185.

مسرحيّةعديدة، وكنت ذات يوم سُئلت وبما يشبه اللّوم: ولِمَ الإصرار على كتابة المسرحيّاتِ في الوقت الذي ينحسر فيه المسرح ويكاد يختفي من حياتنا ؟![1].

إنسانٌ هذا شأنه، وهذه همّته، وهذا فعله حتّى أواخر أيامه الموّارة بالحياة الطّافحة بالأمل، الزّاخرة بالإبداع، النّدية بالإنسانية، إنسانٌ أراد هندسةَ الوعي الجمعي، ورام بناء الإنسان ولملمة الشّعث الحضاري للأمّة، بإعادة بعث الأمل في كيانها المترهّل، وإعادة توجيه بوصلة الاهتمامات.

إنسانٌ كواه الهمّ القومي، فانبرى بصدق ورؤية ثاقبة ووعي رشيد يشهر قلمه في وجه الرّداءة، ويجلي الصّدى عن المسرح العربي الذي بقي وأُريدَ له أحايينَ كثيرة أن يبقى وفيًا لتقاليد الحكي الرّتيب، وقهقهاتِ الأسمار الطّويلة، بينما البلاد تُبلع مشرقًا ومغربا، والعدوّ يعيث فسادًا في الأرض والعِرض، ويترك بصماتِه الحزينة فوق محيّانا ليُحيل أديمنا الزّاهي رقعةً للبؤس، وعواصمنا الفيحاء إلى دارٍ للحزن المُقيم.

إنسانٌ بهذه العظمة جدير بتخليده ودراسة أعماله التي تفصح عن الجديد كلّما أوغلت بالبحث في أغوارها، والتَمستَ الحكمةَ بين ثنايا متنٍ لا تبلي دُرره الأيام، فنّانٌ سامق وقامة إبداعيةٌ قلّما يجود الزّمان بمثلها، أحدث هزّةً عنيفةً في خارطة الوعي العربي وخلخل أركان الرّكح المعاصر، أثرى المكتبة العربيّةَ بالعديد من المؤلّفات المسرحيّة والنّقدية، وأبهج الخشبةَ بروائعه التي استحالت فعلًا في الميدان، وتغييرًا في الرّؤى والتّصوّرات؛ رجلٌ كان شاهدًا على النّكبات والانكسارات العديدة التي مسّت كيان الأمّة العربيّة بدءًا بنكبة فلسطين عام: 1948م، فهزيمة حزيران يونيو:1967م مرورًا باتّفاقية كامب ديفيد: 1978م، فاجتياح لبنان وصولًا إلى حرب الخليج، محطّاتٍ للحزن ميّزت حياة ونّوس تركت أثرها العميق في نفسه ووجدانه، وطبعت مساره الفنّي، حيث " لم يجد سعد الله ونّوس إلّا المسرح وسيلةً يناضل بها

[1]– عبد الرّحمان ياغي، سعد الله ونّوس والمسرح، كلمة يوم المسرح العالمي، دار الأهالي دمشق، سوريا، 1998م، ص: 113.

في وجه الظّروف باحثًا من خلاله عن مشروع يعيد للأمّة هويتها وكرامتها، مشروعٌ يتّسم بعمق نافذ ووضوح باهر ونُبل إنساني شامل، مشروع يهدف إلى تغيير العالم، ينطلق من موقف نقدي واع وعميق لمشكلات الأمّة "[1].

ولإماطة اللّثام عن التّجربة المسرحيّة الثّرية لسعد الله ونّوس، ومحاولة تتبّع خطواتِه على درب التّأصيل للمسرح العربيّ، كان لزامًا الوقوف عند أهمّ محطّاتِه الإبداعية التي ترجمتها مراحل أربعةٌ حدّدها النّقّاد ميّزت مسيرتَه المسرحيّة، حيث نمت موهبته الإبداعية وتشكّلت رُؤاه الفكرية، وصُقلت ذائقته الفنّية، حتّى غدا عَلمًا بارزًا من أعلام المسرح العربي المعاصر.

3-1-1-المرحلة الأولى(1961-1967م): بدايات النّبض:

وهي مرحلة ميلاد النّصّ الونّوسي المتميّز، وعُرفت باسم مرحلة "المسرح الذّهني" اتّسمت أعمال هذه المرحلة بالتّجريد والإغراق في الذّهنية واستخدام الرّموز،فهي مسرحيّاتٌ موجّهةٌ للقراءة "وأهمّ ما يلفت النّظر في هذه المسرحيّات استغراقها في الذّهنية بمعنى أنّ المؤلّفَ يتوجّه إلى القارئ أكثرَ ممّا يتوجّه إلى المتفرّج، ولعلّ هذا التّوجّهَ يفسّر كثرةَ الملاحظاتِ التي التي تتعلّق بوصف مكان الأحداث، وملامح الشّخصيّات بشكلٍ أفضليُضاف إلى ذلك اللّغة المغرقة في الشّاعريّة، التي لا تسجّل الفعلَ بقدر ما تصفه، وكأنّ جماليةَ الكلمة في استبطان العالم الداخلي للشّخصيّة، ثمّ الانكفاء على الذّات نتيجة القهر والمنع والمواجهة الفردية، قاد المؤلّفَ إلى المونولوجاتالطّويلة التي تبتعد عن الدّراما لتقترب من الرّواية "[2] غلب عليها القِصر، فهي أشبه بالقصص، وذات فصل واحد.

- ميدوزا تحدّق في الحياة 1963.

---

[1]- يُنظر: فاتن علي عمّار، سعد الله ونّوس في المسرح العربي الحديث، ص: 58.

[2]- نديم معلا محمّد، الأدب المسرحي في سورية نشأته وتطوّره، ط1، منشورات مؤسّسة الوحدة، دمشق، سوريا 1986مص: 118.

- جثّةٌ على الرّصيف 1963.
- فصد الدّم 1964.
- مأساة بائع الدّبس الفقير 1964.
- حكاية جوقة التّماثيل 1965.
- لعبة الدّبابيس 1965.
- الجـــــــراد 1965.
- المقهى الزّجاجي 1965.
- الرّسول المجهول في مأتم أنتيجونا 1965.

كما يمكن إضافة مجموعة من السّمات لإبداع هذه المرحلة أبرزها:

" ضبابية الرّؤيا من حيث عدم وضوح الموقف من قضايا كثيرة حاول معالجتها.

- شيوع التّجريد وعدم اللّجوء إلى التّرميز المتعمّد.

- عمومية الموقف وعدم تحديده بشكل واضح تجاه قضايا كثيرة، وعلى الأخصّ قضية السّلطة وقضية ممارسة القمع على البسطاء"[1]، كما يبدو واضحًا"التّأثّر بالثّقافات الغربيّةوهو تأثّرٌ بنّاء تمّ توظيفه في خدمة العمل"[2].

يقول سعد الله ونّوس عن هذه المرحلة:" كنت أكتب مسرحيّاتٍ للقراءة وليس في ذهني أيّ تصوّرٍ لخشبة المسرح... ولقد تأثّرت حينها بالأفكار الوجودية...وفي تلك الفترة قرأت كلّ ما تُرجم من مسرحيّات...وفي مسرحيّاتي الأولى تأثّرت بيونسكو"[3].

---

[1]– غسّان غنيم، "مسرح سعد الله ونّوس وتطوّراته"، الموقف الأدبي، اتّحاد الكتّاب العرب العدد: 435، دمشق، سوريا 2007م، ص: 303.

[2]– أحمد زياد محبك، مسرح سعد الله ونّوس المرحلة الأولى (1963–1967)، مجلّة فصول ع1، مج16، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 1997م، ص: 372.

[3]– نديم معلا محمّد، الأدب المسرحي في سورية نشأته وتطوّره، ط1، منشورات مؤسّسة الوحدة، دمشق، سوريا، 1986م ص: 118.

وبمعنًى آخر أنّ ونّوس في هذه المرحلة اختار المسرحَ دربًا وفنّا وهوًى في الحياة فأبدع فيه إنتاجا ولكن لم يكن له حظٌّ في لعب دور البطل فيه، ولكنّه زرع وعيًا راسخا حوّل به السّاحةَ العربيّة إلى قاعة محاكمة كبرى.

3-1-2-المرحلة الثّانية (1968-1989م) التّألّق الفنّي والالتزام:

محطّةٌ أخرى من محطّات الرّحلة الونّوسية، تجسّد أهمّ نقاط فلسفته التي تبنّاها ضمن مشروعه المسرحي الكبير، وهي(التّسييس)"متجاوزًا مفهوم المسرح السّياسي الملتبس في عموميته، كان يجيب عن سؤال: أيّة سياسة وأيّة صيغة فنّية يمكن أن تحقّق فعاليةً أكبر؟ كان المقصود هو طرح المشكلات السّياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتِها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسّياسية، واكتشاف أفقٍ تقدّمي لهذه المشاكل أي أنّ التّسييس في مسرح سعد الله ونّوس كان الخيار التّقدّمي للمسرح "[1].

مرحلةٌ يصدق من يسمّيها مرحلة الالتزام، كون سعد الله ونّوس تفرّغ كلّيًا لحمل الهمّ القومي، فقد هزّته الأحداث التي ميّزت الوطن العربيّ هزّا، وحفرت أخاديدَ من الحزن في وجدانه، وانطبعت هزيمة حزيران المشؤوم على نفسيّته المثقلة بالهموم فزادت العبءَ على العبء، وهو ما جعله ينقل شرارةَ الغضب إلى الخشبة ويعلنها معركةً للوعي، جاعلًا من المسرح ساحةً للسّياسة، فلم يبقَ وقتٌ للمواربة والمجاراة ولم يعد ثمّةَ متّسعٌ للتّريّث، فباحات الانتظار في كلّ محطّاتِ العواصم الحبيبة تئنّ تحت وقع الأسى وفجيعة الهزيمة، وتقع فلسطين في قلب هذا الهمّ الذي يؤرّق كلَّ عربي وهو ما زاد من أشجان سعد الله ونّوس، ما دفعه لإعطاء القضيّة الفلسطينيّة حيّزًا من همّه الإنساني، ونصيبًا وافرا من نتاجه الأدبي وهو ما ترجمه بعدّة أعمال أهمّها: مسرحيّة الاغتصاب، والكثير من أحاديثه النّقدية وحواراتِه الصّحفية التي بثّها بمختلف الجرائد والمجلاّت؛ كما أعاد فلسفةَ وظيفة المسرح مركّزًا على

---

[1]- عبلة الرّويني، " السّؤال الدّيمقراطي في مسرح سعد الله ونّوس"، مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، المجلّد: 16، عدد: 01، القاهرة، مصر، 1997، ص: 400.

غايته الاجتماعية ودوره الرّسالي، حيث " يرى أنّ دور المسرح لا ينحصر في مواكبة سطحية للأحداث، ولا في تجاوب شكلي مع الأزمات، وإنّما في قدرته على أن يتعمّقالبيئةَ التي يعيش فيها، أن يعرف مشكلاتِها، ويحلّل أوضاعها، ثمّ يؤثّر في تطوّرها وسيرها "[1]. فلم يعد الالتزام عند سعد الله ونّوس لفظًا لغويا مجرّدا، فقد تجاوز حدودَ المتعارف ليبلغ ضفافًا أوسع ليلامسَ الإنسانيةَ في سعتها ورحابة آفاقها وذلك ما أُلهم إليه ونّوس الذي " أفاض عليها معنًى اصطلاحيا جديدا، وهي أكثر ما تطلق اليوم في معرض الكلام على الفكر والأدب والفنّ، حيث نجد في مضامينها مشاركاتٍ واعيةً في القضايا الإنسانية الكبرى: السّياسية والاجتماعية والفكرية، وليس الأمر مقتصرًا على المشاركة في هذه القضايا، وإنّما يقوم الالتزام في الدّرجة الأولى على الموقف الذي يتّخذه المفكّر أو الأديب أو الفنّان فيها، وهذا الموقف يقتضي صراحةً وإخلاصا ووضُوحا واطّلاعا وهدفا واستعدادا من المفكّر الملتزم "[2].

كما تميّزت المرحلة بالتّجريب الذي لامست روحه معظم النّصوص المسرحيّة حيث بدا ذلك جليًا على مكوّناتِ المسرحيّات، سواءٌ من حيث لغتها، وطريقة تناولها للأحداث، وكيفية تجسيدها على الخشبة، ما مثّلَ انعتاقًا من الصّيغ الكلاسيكية، حيث أصبح لا وُجود للجدار الرّابع، وأُدمج المتفرّج مع الممثّل في حوار واقعي يمكن أن يتّفقا معًا أو يكون لكلّ منهما رأيه، ومن هنا يتولّد النّقاش الذي يروم طرقَ الكثير من القضايا، ومنه كان الاختلاف بين عرضٍ مسرحي وآخر، إذ" لم تكن هناك أُسلوبيةٌ واحدة تحكم النّصوص، ولم تكن هناك لغةٌ واحدة مع الحفاظ على عنصري التّجريد والتّجريب"[3].

---

[1]– محمّد عزّام، مسرح سعد الله ونّوس بين التّوظيف التّراثي والتّجريب الحداثي، ص: 17.

[2]– أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشّعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1997م ص: 14.

[3]– حسين منصور العمري، إشكالية التّناصّمسرحيّات سعد الله ونّوس أنموذجا، دار الكندي للنّشر، عمان، ط1، 2014م عمان ص: 70.

يمكن اعتبار هذه المرحلة مرحلةً زاهية من ناحية الإنتاج المسرحي الذي اصطبغ بالصّبغة السّياسية الصّرفة، حيث يحصي ريبيرتوار المسرح العربي مسرحياتٍ غايةً في الالتزام بالقضايا الوطنية والقومية، مُوغلةً في الواقعية حدّ تعرية الواقع السّياسي المظلم المتّسم بالاستبداد ومصادرة الرّأي وتعمية الشّعوب وتخدير الضّمائر، وهو الواقع الآسن الذي ميّز كثيرًا من الدّول العربيّة مثّلته بعضٌ من حكوماتِها، فجاءت هذه المسرحيّات مرآةً عاكسة لواقع عربيّ مرّ تعدّدت صوره وعمّت مظاهره جميع نطاقاتِ الحياة العامّة، حتّى غدا غصّةً في حلق الأحرار وروايةً تراجيدية تتناقلها الأجيال على مرّ الأزمان.

وقد ضمّت المرحلة خمسَ مسرحيّات، هي:

- الفيل يا ملك الزّمان 1969م.
- مغامرة رأس المملوك جابر 1970م.
- سهرة مع أبي خليل القبّاني 1972م.
- الملك هو الملك 1977م.
- رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة 1987م.

3-1-3-المرحلة الثّالثة (1990-1997م) النّضج الفكري:

ضمّت هذه المرحلة الأعمال الآتية:

- الاغتصاب 1980.
- يوم من زماننا 1993.
- منمنمات تاريخية 1993.
- طقوس الإشاراتِ والتّحوّلات 1994.
- أحلام شقية 1994.
- ملحمة السّراب 1995.
- بلادٌ أضيق من الحبّ 1996.
- الأيام المخمورة 1997.

مرحلةٌ أهمّ ما ميّزها صمت سعد الله ونّوس الذي انقطع عن الكتابة، لائذًا بالصّمت ما يقارب العشر سنوات(1980–1989م)، وجنح إلى التّأمّل ومحاولة فهم ما تمور به الحياة من حوله " لذا نراه يتماهى في حالة من الصّوفية والفلسفة ولعلّ إصابته بداء السّرطان عام: 1994م أثّر فيه كثيرا، فقد قلّ حضوره رغم مواقفه الجريئة ضدّ كلّ من أراد توظيف الدّيماغوجيّة واحتكار الوطنيّة من أجل فصل من لا يوافقه الرّأي، هذه المشاكسات أرهقها المرض لكنّها ظلّت متّقدة، وقد جسّدت عام: 1996م، في مسرحية ملحمة السّراب وكذا منمنمات تاريخيّة"[1]، ما يفسّر حالةَ الإحباط التي آلت إليها نفسه الملتاعة من وقع الأسى المترتّب عن توالي الخيباتِ والهزائم العربيّة، يقول عنها:" في نهاية السّبعينات وصلنا إلى لحظة يأسٍ عدمية، بدا فيها التّاريخ فظّا وفظيعا، تقوّضت أحلامٌ وتبدّدت بين أيدينا وأمام عيوننا، وفي الوقت نفسه بدأت الأزمات الاقتصادية "[2]، ويضيف إلى ذلك في السّياق نفسه:

"إنّ إشكاليةَ البورجوازية الصّغيرة، والتي وسمت به حياتنا المعاصرةَ إضافةً إلى هزيمة المشروع الذي كنّا نحمله، وكنّا نعتقد بصورة أو بأخرى أنّه ممكن التّحقيق ووشيك التّحقيق هذان العاملان إضافةً إلى بعض الأسباب الشّخصيّة هما اللّذان أربكاني وجعلاني صامتًا كلّ هذه المدّة "[3]، كما كان صمته عبارةً عن فترة للتّأمّل ومراجعة للذّات، ووقفة مع النّفس ومع ما يحيط به، يوضّح ذلك بقوله: "انقطعت عشر سنواتٍ عن كتابة المسرح، خلال هذه السّنواتِ العشر التي تبدّدت في سراديب الاكتئاب، كنت أعلم أنّني لا أستطيع أن أُواصل الكتابةَ إلاّ بعد مراجعة جدّية لما أنجزته، وإلى ما آلَ إليه المسرح في بلادنا ومواجهة التّدهور الذي أصاب المشروعَ الوطني بما يعنيه في تقدُّم وتحرّر وحداثة، لا يقتضي أن نلغي أنفسنا كأفرادَ لنا أهواؤنا ونوازعنا ووساوسنا وحاجاتنا الملحّة لحرّية ولقول (أنا) دون خجل، – ولا

---

[1]–خليل أحمد صويلح، سعد الله ونّوسم يرح التّحوّلات والانهيارات، جريدة الأخبار الأسبوعية سوريا، عدد أوت: 2009 م.

[2]– فاتن علي عمّار، سعد الله ونّوس في المسرح العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 143.

[3]– سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، المجلّد 3، ص: 144.

نعوذ بالله من قول أنا –، بل بالعكس إنّ المشروع الوطنيّ لا يمكن أن ينجح ويتحقّق إلّا إذا تقدّمت هذه الأنا ومارست حرّيتها"[1]، مشروعٌ لطالما غذّى مخيال سعد الله ونّوس الذي عاش بالأمل إلى آخر رمق من حياته، عاش على أمل أن يرى ثقافة عربية خالصة تسود السّاحةَ العربية، وإنسانا عربيّا مؤهّلا ليأخذ مكانه الرّياديَّ بين الأمم، ل"أنّنا محكومون بالأمل وما يحدث اليومَ لا يمكن أن يكونَ نهايةَ التّاريخ "[2].

يعود سعد الله ونّوس إلى ممارسة هوايته الأثيرة أواخر سنة 1989م برائعته:

(الاغتصاب)، والتي نشرها في العام الموالي، ليركن إلى الصّمت مرّةً أخرى لمدّة قاربت الثّلاث سنوات، باغته خلالها المرض الخبيث"السّرطان"، ولكنّ سعد الله ونّوس ظلّ وفيًا لعادة المغالبة، مغالبة الظّروف والأحزان والمرض، لأنّه يمتلك نفسًا عبّت من كأس الأحزان حتّى الثّمالة، فعاد مرّةً أخرى للكتابة سنة: 1993م، متحدّيًا المرض الخبيث معلنًا عن صموده وتحدّيه، فكان العاشقَ في قلب الموت، والبطل القادم من عمق الانكسارات، والكائن الأسطوريّ الذي يعود من شظايا رماده، فأصدر ستّ مسرحيّاتٍ كاملة، اتّسمت في مجملها ب" الخروج عن الأطر التي كانت تضبط الكتابة لديه، بكلّ مكوّناتِها من عملية التّأليف بالمعنى الحرفي إلى طبيعة الموضوعات التي تتطرّق إليها الكتابة، فالكتابة توسّع هامشها لتتحرّر من الشّكل على الرّغم من أنّه لا زال يستخدم تسميةَ مسرحيّة ليصف إنتاجه...بينما يطغى القالب الرّوائي السّردي في هذه الأعمال... واللاّفت للنّظر أنّه لأوّل مرّة في مسرح ونّوس تظهر أهمّية الإنسان الفرد، الإنسان العادي أو الإنسان الصّغير"[3].

بلورت هذه المرحلة فلسفة التّغيير التي تبنّاها سعد الله ونّوس، والتي جعل الإنسان فيها عصبَ التّغيير المنشود، ومناط كلّ تحوّلٍ اجتماعي أو سياسي مرهونٌ بهذا الإنسان، وهو ما

---

[1]– صلاح الدّين أبو ذياب، سعد الله ونّوس الحضور والغياب،دار سعاد الصّبّاح، الكويت، 1997م،ط1، ص: 70–71.

[2]–سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، المجلّد 3، الصّفحة: ص: 783.

[3]– غسّان غنيم، المسرحالسّياسي في سوريا 1967م– 1990، ص: 70–71.

وقف عليه ونّوس من تحوّلات وتغيّراتٍ شهدها العالم، بتلاشي الأوهام الجماهيرية العريضة وتبدّد الرّؤى الحالمة، حيث السّلطة القائمة لم تغيّر من طبائعها، والحكومات والأنظمة العربيّة هي نفسها، فممارساتها تزداد عسفًا تجاه الفنّ وأهله، ومنسوب الإبداع في تناقصوأسهُم المسرح في تراجع مريع، يعبّر ونّوس عن ذلك بمرارة " في المرحلة السّابقة كان هناك اعتقادٌ بأنّه يكفي أن نغيّر السّلطةَ لكي نغيّر المجتمع، ونحقّق التّقدّم المنشود، أمّا اليوم فلم تعد المسألة بهذه البساطة فتغيّر السّلطة كان في كلّ أحواله ووجوهه عبارة عن عمليّاتٍ انقلابية سطحية لم تعمّق التّغييرَ في المجتمع"[1]، وهو ما جسّدته مقولة ونّوس سابقا: نحن بحاجة إلى تنوير لا إلى تثوير، بمعنى أنّ إعداد القاعدة الصّلبة لأيّ عمليّة تغييرٍ يأتي ضمن الأولويات، لأنّ البذر الجيّد لا ينمو إلاّ في تربة صالحة مهيّأة سلفا، كذلك الشّعب الواعي يستطيع تغييرَ النّظام الحاكم بسلاسة، والحكم الفاسد لا يستطيع سيادة شعبٍ واعٍ يتمثّل مبادئَ الإنسان وقضاياه الرّئيسيّة، كالحرّية والعدالة والمساواة.

كما بلورت هذه المرحلة انفتاح النّصّ الونّوسيّ على الأجناس الأدبيّة الأخرى كالرّواية والقصّة، فلم يعد "يؤمن بالمسرح الشّعبي الذي طرحه فيلار، والذي يتغلغل في حياة مجتمعية احتفالًا وحوارا ووعيا، بل صار يبتكر جمالياتٍ جديدة، وآفاقًا تعبيرية تعتبر مستحيلة في أجهزة الاتّصال العامّة، ومسرحا يقترب من مسرح النّخبة الذي يحرّض القابلياتِ المدنيّة داخل المجتمع"[2].

[1]– محمّد عزّام، مسرح سعد الله ونّوس بين التّوظيف التّراثي والتّجريب الحداثي، ص: 20.

[2]– المرجع نفسه، ص: 20.

الفصـــــل الأوّل:

مسارات التّجريب المسرحي العربي

- **مواكب التّجريب المسرحي العربي.**

- **المســـــرح المصـــــري:** يوسف إدريس وفكرة التّمسرح.

- **المســـــرح المغـــربي:** عبد الكريم برشيد والمسرح في احتفال.

- **الفنّ المســرحي بالجزائر:** مسرح البحر شكل من أشكال التّجريب الحلقوي.

- **المســـــرح السّـــوري:** سعد الله ونّوس (هدير المساحة الصّامتة).

1-التّجريب:

بين تشظّي المصطلح وانفتاح الدّلالة:

يُعتبر الأدب تُرجمان إرادةِ الحياة لدى الشّعوب، والمعبّرَ الصّادق عن شغف الوجود لدى الإنسان، حيث رافقه في مسيرة الحياة المزدحمة بالمنى والأمل الصّاخبة بالخيبات والنّكسات، وقد عرفت هذه الرّحلة محطّاتٍ كثيرة، كلّ محطّة لها سماتها حسب الزّمان والمكان، وكلّما أوغل في المسير عرف الجديد، واصطبغت طرقُه برُؤى الحياة الجديدة، وجدّ له من الأمور ما لم يكن من قبل.

وينفرد فنّ المسرح من بين فنون الأدب كونُه خير معبّر عن شغف الوُجود الإنساني وترجمانًا صادقًا ليوميات الإنسان ووسيلةً مثلى للاتّصال بالجمهور وملامسة ما يمور به الاجتماع البشريّ؛ فهو أقرب للتّعبير عن الهموم المعيشة وأجدر أن يسمّى فنًّا شعبيا بامتياز.

ولئن عُدّ الأدب حركةً دائبةً مستمرّة بما يفتحه من آفاقَ رحبة للإبداع وتطويره رغبةً في التجديد، ما يكسبه الشّرعيّةَ ويبقي على سحر الكتابة، وألق المتعة، وإبهار الخيال، فقد رفع أشرعةَ المغامرة والإبحار لاقتحام غمار المجهول؛ يجدّد أثوابَه ويطوّر أدواتِه، محاولًا كلّ مرّة الخروجَ عن طوق القديم من الأساليب والمكرور من القول، إلى ساحات أرحبَ من الإبداع والممارسة والفعل المستجدّ.

وبما أنّ المسرح فنٌّ أدبيٌ أصيل فقد دأب منذ زمن ليس ببعيدعلى التّجديد وتجريب أساليبَ وطرق توصيلٍ جديدة خلاف ما كان يرفل فيه من أساليبَ قديمة مواكبةً لعملية التّجديد الأدبي، وعُدّتِ الحربان العالميّتان الأولى والثّانيّة مؤثّران هامّان في حياة المسرح وخصُوصًا الحرب الثّانية، حيث اعترتِ المسرحَ الأوروبّي تغيّراتٌ كثيرة إن على مستوى النّصّ، اللّغة والتّمثيل، الإخراج والدّيكور الإضاءة، الحركة،... بحثًا عن تقنيات مبتكرة تسهم في تفعيل حركة الإيصال، وهو ما عُدّ أعظمَ ثورة على المسرح التّقليديّ باعتباره نظامًا غير قادر على مسايرة حركة التّاريخ وتطوّره، واصطلح عليه ب"التّجريب"، والذي هو في أبسط

مفاهيمه شكلٌ من أشكال التّجديد وثورةٌ على القوالب المسرحيّة السّائدة، وبتعبير أوفى وأشملَ هو "المسرح الذي يحاول أن يقدّم في مجال الإخراج أو النّصّ الدّرامي أو الإضاءة أو الدّيكور أُسلُوبًا جديدا يتجاوز الشّكلَ التّقليديَّ ولا يقصد تحقيق نجاحٍ تجاري، ولكن بغيةَ الوصول إلى الحقيقة الفنّية. وعادةً ما يتحقّق هذا التّجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال"[1].

ولئن عُدّ مصطلح التّجريب حديثًا في سياق الخطاب النّقديّ المعاصر، حيث أنّ مفهومه "تكوّن في نهاية القرن التّاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وارتبط بمفهوم الحداثة(lamodernite). فظهر في الفنون أوّلًا وعلى الأخصّ في الرّسم والنّحت بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعدَ ثابتة، وبعد أن تأثّرتِ الحركة الفنّية بالتّطوّر التّقني الهائل الذي شهده القرن العشرون، والتي اتّخذت نوعًا من البحث التّجريبي في اتّجاه الخروج عن المألوف والسّائد "[2].

هذا شأن التّجريب في الفنّ عُمُوما، أما في الأدب على وجه الخصوص فقد سار التّجريب موازاةً وتطوّر الأنواع الأدبية، كالشّعر والرّواية التي كان ميدان التّجريب فيها رحبًا كونها أضحت فنّ العصر بامتياز، بعدما ترهّل جسد الشّعر وأصابه ما يشبه الوهن العارض ما سمح لها بالطّغيان على المشهد الأدبي المعاصر وتسيّد الخطاب الأدبي الحديث، وبسط نفوذها على الذّائقة الإنسانية باقتدار، حيث ازدادت هيمنتها مع تطوّر الإنسان وتعقّد حياتِه وتسارع يومياتِه، فأضحت ملاذ كلّ متعب ومتنفّسَ كلّ مكروب، وشفاء كلّ مهمومٍ ومحزون وغدت مرآةً عاكسة لكلّ من يروم معرفة الواقع واستجلاء الحقيقة.

---

[1]– حلمي بدير، فنّ المسرح، دار الوفاء للطّباعة والنّشر، ط1، الإسكندرية، 2003 ص: 151.

[2]– أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعدّدة للنّصّ، دار الوفاء للطّباعة والنّشر، الإسكندرية، 2003م، ص: 248.

ولأنّ السّير كان محايثًا للحياة الإنسانية، ومحاكيًا صرخاتِ العصر، ومتناغمًا مع مجريات الزّمن، فقد كان لزامًا أن تغيّر زاويةَ النّظر، لأنّ كلّ شئ في تسارع وتغيّر رهيبومن الطّبيعي مواكبة التّغيّر رغبةً في الفهم الجديد، وأملًا في التّناغم مع المستجدّ، وإرسال إشاراتٍ إيجابية من زاوية التّموقع الجديد. وبما أنّ الإبداعَ خلقٌ وابتكارٌ وتجديد وتجاوُز للمألوف، أو خلقٌ من اللاّنموذج- كما يقول أدونيس- وكسر رتابة المعتاد، وتجاوز البناءاتِ السّابقة والقوالب التّقليديّة.

ولمّا كان التّجريب هو بذرة الإبداع وروحه التي تسري في أوصال النّصّ الأدبي فقد عانق المسرح طيف هذا الزّائر، ثمّ ما لبث أن دعم أركانه بمقوّماته، وأثّثَ ركحَه بجماليّاتهحتّى وإن لم يستوِ سوق النّقد على تعريف محدّد أو تعريف شاف للمصطلح، كونه يقع ضمن سلسلة متّصلة الحلقات، حيث يمسك طرفها الأوّل ما تقدّم وسبقَ من نتاج مسرحي، ويقبض الطّرف الثّاني على ما سيلحق، ويبقى للسّابق مميّزاته وسماته، وللاّحق نظرته وطريقته في التّعامل مع أحداث عصره، وما يجود به زمانه ويتمخّض عنه من مستجدّات، وبتعبيرٍ آخر:" مسرحٌ يُعدُّ لمسرح آخرَ أكثراستقرارًا دائما ولكنّه لن يكون دائمَ الاستقرار والبقاء فكلّ مسرحٍ ليس سوى مرحلة في التّطوّر المسرحي، وكلّ محاولةٍ مسرحيّةهي نهاية عملٍ وبداية آخرَ في آن واحد"[1].

1-1-طلائع التّجريب في المسرح العربي:

ككلّ فنٍّ أدبي، عرف المسرح العربيّ عدّة مراحلَ طبعت سيرورته الزّمنية الضّاربة في مسارات التّاريخ الإنساني، فشهد تطوّرًا ملحوظا ميّز تواجده في الزّمان والمكان، مثّل كلّ ذلك حضورٌ متفاوت ومختلف الأشكال، فلم تخْبُ لهذا المسرح جذوةٌ ولم تُنكّس له راية، فما إن يخفت له صوتٌ حتّى تعلو رايةٌ جديدة تعلن عن الوجُود وتبشّر بميلاد جديد.

---

[1]- قسطنطين سلافسكي، إعداد الممثّل، تر: محمّد زكي العشماوي، دار النّهضة للطّباعة والنّشر، بيروت، ص: 18.

وبغضّ النّظر عن الأشكال التي عرفها المسرح العربيّ، وتمظهرت في: خيال الظّلّ حفلات الذِّكر المولوية، الأخباري والسّماح، السّامر الحكواتي،...وميّزت هذه الأشكال المشرق العربي، أمّا المغرب العربي فميّزه – إضافةً إلى خيال الظّلّ– مسرح البساط صندوق العجائب، المدّاح، القوّال الحكواتي، اسماعيل باشا، الحلقة، التّعزية(الشّيعية)،...فقد كانتِ الانطلاقة الفعلية للمسرح العربي" والأكثر جدّيةً رغم نشأتِها التي جاءت مقلّدةً للمسرح الأوروبي في المضمون والشّكل، ورغم أنّها كانت نقلًا يكاد يكون حرفيًا إلاّ أنّ التّلاقح مع نتاج الغرب لا يعتبر منقصة، لانّ ظاهرة المسرح في الوطن العربي ليست منقطعةً عن التّجربة العالمية في المسرح "[1] سنة: 1847م حين ارتفعت ستائر مارون النّقّاش في بيروت معلنةً عن أوّل عرضٍ مسرحي لمسرحية " البخيل" للكاتب الفرنسي موليير، وهي مسرحيةٌ كانت محطّ اهتمام الكثيرين كونها عكست حالةَ فترة زمنية حالكة للمجتمع الفرنسي إبّان القرون الوسطى في صراعه ضدّ الإقطاع والأرستقراطية، وهو ما وافق هوًى في النّفسيّة العربيّة ولامسَ جراحَ أفئدة تنزف قهرًا ومعاناة وتبعية وتخلّفا.

افتتح النّقّاش مسرحية "البخيل" بالخطبة الشّهيرة، التي تُعدّ أوّل النّصُوص في هذا المجال، فهي فضلًا عن قيمتها التّاريخيّة الهامّة، تعدّ وثيقةً فنّيّة مرجعيّة هامّةتضمّنت تنظيراتٍ مسرحيّة، وآراء مختلفة عن المسرح كفنٍّ ورسالة في الحياة بمختلف أبعادهاالاجتماعية والسّياسية والاقتصادية،...جاء فيها: "وها أنا متقدّمٌ دونكم إلى قدّام محتملًا فداءً عنكم إمكان الملام، مقدّمًا لهؤلاء الأسياد المُعتبَرين أصحاب الإدراك المُوقّرين

[1]– فاضل خليل، النّشأة والتّطوّر في المسرح العربي، الحوار المتمدّن: 1828، مقال إلكتروني بتاريخ: 2007/02/16م نقلًا عن الموقع www.ahewar.org: httpM. المحرّكwww.googl.com. تاريخ الزّيارة: 2009/07/23م، ص: 1.

ذوي المعرفة الفائقة، والأذهان الفريدة الرّائقة الذين هم عين المُتميّزين في هذا العصر، وتاج الألباوالنُّجَبا بهذا القُطر، مُبرزًا لهم مَرسحًا أدبيًا وذهبا إفرنجيا مسبُوكا عربيا "[1].

والقارئ للوثيقة يُدرك جيّدا مدى خطورة ما أقدم عليه مارون النّقّاش من مغامرة محفوفة بالمخاطر، غير محمودة العواقب في بيئة تقليدية محافظة لا عهد لها بالفنون، غير ماعرفتهمن ثقافة شعبيّة أطلق عليها بعض الباحثين تسمية "الأشكال ما قبل المسرحية"[2]، كخيال الظّلّ، والكراكوز، والحكواتي، أومايسمّى: القوّال في بلدان المغرب الغربي، والسّامروغيرها. كما أنّ هذه الممارسات الفكاهية المسلّية ارتبطت في أذهان فئةٍ أخرى من المجتمع بالمروق عن الدّين ومجانبة الأخلاق والتّنكّب عن الصّراط القويم، وهو ما رأوه في هذا الوافد الجديد الذي هو صنعةٌ أجنبية لعدوٍّ يهدّد الذّات العربيّة وهويتها ولغتها، وأرضها وعرضها وكيانها وأرومتها القوميّة.

والملاحظة الهامّة هي أنّ النّقّاش حين اختار هذا الفنّ(الدّخيل) كان يدرك تمام الإدراك ويعي جيّدًا ما أقدم عليه، فآمن بضرورة مُلاءمة هذا الفنّ معطياتِ الثّقافة العربيّة، وهو ما عبّر عنه بقوله في الخطبة: "مرْسحًا أدبيًا وذهبا إفرنجيا مسبوكا عربيا "، أي أنّه قام بصياغة هذه المادّة المستوردة صياغةً عربية تلائم الذّوقَ العربيَّ حيث استعاضَ عن كثير من عناصر المسرح الغربي بما يوافق الهوى العربي والذّائقة العربية، والتّقاليد الشّرقيّة المتأصّلة في الفكر الجمعي. فقد رأيناه يمزج في المسرحية الواحدة بين الشّعر والنّثر والموسيقى وأحيانًا يستبدل النّصّ النّثري للمسرحية بالشّعر– كما فعل في مسرحية البخيل" تماشيًا مع طبيعة العربي الغنّاءة كما أسندَ أدوارًا نسائية لرجال، احترامًا للآداب العامّة

---

[1]– نقولا النّقّاش، أرزة لبنان، المطبعة العمومية 1869م، ص: 16/15.

[2]– تعبيرٌ استعمله كثيرٌ من الباحثين المسرحيّينَ للإشارة إلى الأشكال المسرحية الشّعبيّة. ومن بينهم الباحث المسرحي التّونسي" محمّد عزيزة " في كتابه : الإسلام والمسرح، ترجمة: رفيق الصّبّان، ص: 52.

والتّقاليد المجتمعيّة السّائدة آنذاك وغيرها من التّغييرات التي رآها ضروريةً لوضع اللّبناتِ الأولى لمسرحٍ عربي. وهذا الحرص من النّقّاش أملاه هاجس التّأصيل للمسرح العربيّ الذي يسعى لتثبيت أركانه وزرع بذوره بالأرض العربيّة؛ وقد سار الرّواد ممّن جاء بعده أمثال: أحمد أبي خليل القبّاني ويعقوب صنّوع على الدّرب نفسه، وقد عدّ سعد الله ونّوس ما فعله الرّواد" واحدةً من ظواهر الصّحّة في بدايات المسرح العربيّ القديم "[1].

جرت أطوار هذا العرض ببيت مارون النّقّاش توجّسًا من ردّة الفعل الشّعبية والرّسمية التي لم تألف مثل هذا الفنّ المبتدع وسط مجتمعٍ شرقي محافظ، وهي الخلفيات التي دفعته ليدعُو إليه عليّةَ القوم، من أعيان ووُجهاءَ وقناصل دول أجنبية وبذل قصارى جهده ليقنع الحضور ببدعته الفنّية، وكلّه خوفٌ من ردّة فعلٍ قاسية على ما أقدم عليه، ولكنّ العرض لقي استحسانًا وقبولا مبدئيا حذرا، وهو القَبول الذي دفعه إلى إعادة الكَرّة وتمثيل مسرحيّة سنة: 1850م، هي: "هارون الرّشيد" المعروفة باسم: "أبي الحسن المغفّل". "وكان حاضروها نخبةٌ من الوجهاء وأهل الفضل من الوطنيين والأجانب. وقد شجّعه الجميع وأثنوا على همّته فرأى أن ينشئَ مسرحًا خاصّا إلى جانب بيته. فتمّ له ذلك بفرمان سلطاني. وممّن عاونوه في التّمثيل بشارة مِرزا وخضرا اللّبناني وحبيب مسك وعبد الله كميد ونقولا نقّاش وسعد الله البستاني"[2].

استمرّ النّقّاش في الاستعانة بالمأثور الشّعبي وما تزخر به الذّاكرة الجماعية للعربيّ وما اختزل قُرُونًا من الوُجود البشري على هذه الرّبُوع، من قصّ وحكي وشعر وغناء وغيرها من أساسياتِ الثّقافة العربيّة، واستخدمها فيما تلا مسرحية "البخيل" من أعمال، وهو ما أشار إليه

---

[1]–سعد الله ونّوس، بيانات لمسرح عربي جديد، سلسلة "الكتاب الجديد"، ط1 بيروت، دار الفكر الجديد، 1988، ص: 32.

[2]– سيد علي اسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي القرن التّاسع عشر، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة 2012، دط ص:21.

سليم النّقّاش بقوله: "ولمّا رأى عدمَ ميل أبناء وطنه إلى الفنّ المفيد نظرًا لعدم معرفتهم بمنافعه، زاده فكاهةً فجعل في الرّواية الواحدة شعرًا ونثرا وأنغاما، عالمًا أنّ الشّعر يروق للخاصّة، والنّثر تفهمه العامّة والأنغام تطرب"[1]، وهو ما جعله يغرف من رافد شرقي ثرّ أقرب إليه من موليير والذي هو حكايات ألف ليلة وليلة.

واصل النّقّاش المسيرةَ بالفلسفة نفسها وبالأدوات ذاتها، مغترفًا من معين التّراث الشّعبي العربي، مجاريًا قومه باحترامه عاداتِهم وقيمَهم، متجنّبًا ما من شأنه إثارة غضبهم أو استنكارهم، مقتصرًا على نقل ما يوافق الأهواء وما يتوافق والذّوقَ العامّ والميول الشّعبية وحتّى وإن كان كلّ هذا على حساب النّصّ المسرحي (الفنّ) فقد عُدّ تضحيةً في سبيل تعبيد طريقٍ سالك يقود نحو التّأصيل المسرحي العربي.

وعلى درب النّقّاش سار علَمان بارزان، وعلى منواله نسج المسرحيّان الكبيران: أبو خليل القبّاني، ويعقوب صنّوع، فتشابهتِ الظّروف المُحَايثة للعمليّة؛ واللاّفت في كلّ ذلك هو وعيهم وإدراكهم العميق لطبيعة المرحلة الحسّاسة، وما تقتضيه عملية التّأصيل من حكمةوعقلانية، فتعاملوا بذكاء مع مجتمعاتِهم فلم يتمرّدوا على الذّوق العامّ، ولم ينكروا تقاليد، ولم يسفّهوا ممارسات متأصّلة، ولم يتصدّوا لمعتقدات راسخة، بل سعوا جاهدين لإرضاء الذّائقة العربية الغنّاءة، وبثّ رسائل فنّهم الوافد بين ثنايا الثّقافة العربية، ولو أدّى ذلك أحيانًا إلى التّضحية بمتطلّبات هذا الفن وخصائصه فحُقَّ لنا أن نسمّيه: "فنٌّ أجنبي برعاية عربيّة " ويمكننا تسمية الثّلاثي: مارون النّقّاش، أبي خليل القبّاني، ويعقوب صنّوع برواد المسرح العربي، والذين ساروا به مسافات نحو التّطوّر، وسعوا بكلّ ما يملكون في سبيل إرساءِ ممارسة فنّية عربية خالصة، ومحاولة أُولى على درب التّأصيل للمسرح العربي.

---

[1]– محمّد يوسف نجم، سليم النّقّاش، ص: 38.

1-2-مواكب التّجريب المسرحي العربي:

بعد المدّ الطّلائعي الذي سار بالمسرح العربي خطواتٍ نحو الأمام، حيث سرت روحٌ جديدةٌ بالمعنى، وتشكّلت رُؤًى جديدةٌ في التّصوّر، وانبثقت أشكالٌ وأدوات جديدة للممارسة دبّ في كيان الأدب العربيّ ولَعٌ بالجديد ورغبةٌ في ارتياد عوالمَ ساحرةٍ لم يألفها المتن العربي، ولم تجرّبها الذّائقة العربية، فانطلقت مواكب الفنّ المسرحي تتسابق في مضمار التّجريب الذي لم تخلُ منه ساحتنا الأدبية العربية على امتداد تاريخها، ذلك أنّ الفنّ صِنو الحياة، والحياة من طبيعتها التّطوّر والنّماء، فكان لزامًا أن يطوّر أدواته ليواكب سيرها، ويدفع الملَل عن الإنسان ويصنع بهجته ويفلسف نظرته بما يلائم تطوّرها، ويرسم نهجه وتميّزه.

وانطلقت محاولات التّأصيل للمسرح العربيّ من الذّات، وارتبطت أساسًا بالتّراث باعتباره قيمةً إنسانية وحضارية تستوعب تجاربَ الشّعوب ونتاجاتِها وعطاءاتِها عبر مسارها التّاريخيّ الطّويل، نلمس هذه العطاءاتِ في إنجازات الإنسان المختلفة، في العمارة، والفنّوالممارساتالثّقافيّة المتنوّعة، كما تشمل الطّقوس والأساطيرَوالتّقاليد والمأثورات العقائدية، ورموز الإبداع المتعدّدة.

وقد ارتبطَ المسرح بالتّراث منذ نشأته الأولى عند الإغريق، حيث متحَ روّاده من التّراث الإغريقي مُمثّلًا في الأساطير والحكاياتِ الشّعبيّة والاحتفالات الدّينيّة والعادات والتّقاليد وغيرها، وأضافوا إلى كلّ ذلك مسحةً من إبداعهم العظيم، فأجادوا في كتاباتِهم شعرًا ونثرا فجاءت إبداعاتٍ غايةً في الرّوعة والجمال، حيث تلقّاها الجمهور اليونانيّ بالقَبول وراح يتلقّفها بشغف ويقبل عليها بلهفة منقطعة النّظير، فقد كان أوّل ما يثير اهتمام أهل أثينا وضواحيها بعد ملإِسلال طعامهم هو توزّع مدرّجاتِ المسرح الحجريّ ليسمعوا قصّةً جديدة والاستمتاع برواية ملحمة أسطوريّة أو حكايات قديمة، ولم يكن ذاك إلّا لقناعتهم أنّهم سيسمعونها بقراءة جديدة، وتناول مختلف، ورؤية متجدّدة، وهو ما برع فيه كثيرٌ من روّادهم ما كتبَ لهذه الأعمالَ الخلود والتّواجد ضمن الفهرس الفنّيّ الخالد، ونجد منهم

أسخيلوسوسوفوكليسويوربيدس، وأرسطو فانيس وغيرهم، فمثلًا نجد"أنّ مسرحيّة أنتجونالسوفوكليس مأخوذةٌ من أسطورة شعبيّة من أساطير اليونان القديم، قد بعثها سوفوكليس في شكل فنّيّ جذّاب وكان مضمون الأسطورة عبارةً عن خلاصة آراء سوفوكليس التي أرادَ أن يقنع بها الشّعبَ الأثيني المحافظ، محاولًا بها أن يهزّ المعتقداتِ الأثينية القديمة التي تسود المجتمعَ في ذلك الوقت"[1]، وقد تجلّت عبقريّتهم في كيفيّة توظيف تراثهم المسرحيّ بما يخدم مجتمعاتِهم، مع مراعاة الخصوصيّة الاجتماعيّة والثّقافية.

من هنا كانت لنا قراءةٌ في نماذجَ فنّية مسرحية عربية سارت في فلك التّجريب انطلاقًا من خلفيآت تراثية، وهي عيّناتٌ من تجاربَ عديدة بدءًا من مشرقنا الحبيب إلى مغربنا القريب ما يُبرز أنّ قطار التّجريب في المسرح العربي قد انطلق، شأنه شأن الأنواع الأدبية الأخرى التي مسّتها ظاهرة التّجريب، وعلى رأس هذه النّماذج تجربةٌ مشرقية رائدة لأديبنا الكبير يوصزسف إدريس.

1-2-1-يوسف إدريس:

يُعتبرُ يوسف إدريس علَمًا بارزا، وكاتبًا متمكّنًا لا يُشقّ له غبارٌ ولا يخبو لقلمه أُوار فبالإضافة إلى تخصّصه الطّبّي، عُرف بنضاله ضدّ الظّلم والاستبداد، ناضل من أجل الاستقلال، والتّمكين للحرّيات وحقوق الإنسان والعيش الكريم، "اعتُقلَ سنة: 1954م، وفي المعتقل انخرط في صفوف الحزب الشّيوعي سنة: 1956م، انفصل عنه. واصل ممارسة الطّبّ حتّى عام: 1960م، إلى أن عُيّن محرّرًا بجريدة الجهورية وقام بأسفار في الوطن العربي فيما بين(1956-1960) وفي عام: 1960م انضمّ إلى المناضلين الجزائريّين

[1]- سعيد عبد العزيز، الأسطورة والدّراما، المطبعة الفنّيّة الحديثة، شارع الأصبع الزّيتون،د.ط، 1960م، ص: 35.

وحارب في معارك استقلالهم مدّة ستّة أشهر، وأهداه الجزائريّون وسامًا إعرابًا عن تقديرهم لجهوده، وفي عام: 1963م حصل على وسام الجمهورية "[1].

اشتغل بالصّحافة وعُرف بكتابة الرّواية والقصّة والكتابة الصّحفية، كما عُنِي بالمسرح تأليفًا وتنظيرا. وكان بريادة الدّاعين إلى إقامة شكلٍ مسرحي عربي جديد يخالف شكل المسرح الغربي الذي عمَّ البلاد العربية، حيث "يرى يوسف إدريس أنّ المهمّة الأساسيةَ هي إيجاد شخصيتنا المستقلّة في الأدب والفنّ والعلم وفي كلّ مجال، فإن لم تكن موجودةً فعلينا أن نوجدها "[2]، ينطلق من استلهام التّراث، والمَتحِ من الموروث الشّعبي الزّاخر، ورغم أنّ دعوته تتّسم بالمحليّة الضّيّقة مُمثّلةً في فكرة:" نحو مسرحٍ مصري"، إلاّ أنّها كانت خطوةً جريئة للخروج من عباءة الآخر الذي صبغَ بهجتَنا بألوانه، وكسى ركحنا بديكوراتِه، وغرس بأفنيتنا غرسًا من تربته فعمّ الأرجاءَ عبقٌ غريب الرّائحة، كما أنّها نظرةٌ تستشرف المستقبل خُصُوصًا بعد تحرّر جلّ البلدان العربيّة من ربقة الاستدمار الغاشم، وبزوغ شمس الحرّية الدّافئة ووُجُوب لملمة الشّعث الحضاري وبعث الأرومة القومية، وإعادة بثِّ الرّوح الوطنية في نفوس النّاشئة وتنشئة مخيالهاعلى صُور أصيلةٍ لتكون على بيّنة من أمرها على درب البناء الحضاري المنشود.

1-2-1-1-يوسف إدريس وفكرة التّمسرح

نظرًا للخلفية الثّورية التي طبعت مسار يوسف إدريس، وحياته الحافلة بالنّضال ضدّ قُوى التّبعية والاستعباد والظّلم والقهر وخنق الحرّيات ومصادرة حقوق الإنسان فقد انطبع كلّ ذلك على فلسفته التي أرادها لمشروعه المسرحي، حيث يرى أنّ المسرح بغضّ النّظر عن أنّه

---

[1]- حوريّة محمّد، تأصيل المسرح العربي بين النّظريّة والتّطبيق في سوريّة ومصر"- دراسة- من منشورات دار اتّحاد الكتّاب العرب 1999م،http://www.awu.org، تاريخ الزّيارة: جوان: 2007م، ص: 5 /6.

[2]- يوسف إدريس، نحو مسرح عربي، الوطن العربي، 4974، ص: 483.

وسيلةٌ للفرجة والتّسلية البريئة، هو مكانٌ لصناعة الوعي الجماهيري والتّثقيف الشّعبي، ووَسمُ هويةٍ لأيّ شعبمن الشّعوب الحرّة وعنوانُ تميّز ورمزُ انتماء؛ يقول في مقدّمة الطّبعة الثّامنة لمسرحية "الفرافير":

"وأنت تقرأ هذه المقدّمةَ التي كتبتها لن تحسّ بالاستغراب لكثير ممّا جاء فيها وكأنّها آراء سبق أن قرأتها أو سمعتَ بها، لكنّها لم تكن كذلك عام: 1964م، كانت شيئًا جديدا تماما على المسرح العربي كلّه وكان مجرّد المناداة بها عملٌ جرئ يستحقُّ من الكاتب قطع رقبته الآن يبدو كلّشئ عاديًا وليس بمستغرب.. وأصبحت عادة التّمسرح تمارس بعادية مطلقة وانطلقَ المسرح السّياسي نابعًا من الفرافير ليشمل أرجاء وملامحَ حياتنا"[1]. فالمسرح الحيّ النّابض عنده يختلف عن مسرح الفُرجة وأساس المسرح الحيّ التّمسرح، فالمسرح الحقيقي في نظره " ليس هو المكان أو الاجتماع الذي تتفرّج فيه على شئ، إنّ هذا ابتكر له شعبنا كلمة(فرجة) أو رُؤية أو مشاهدة، أمّا المسرح فهو اجتماعٌ لا بدّ أن يشترك فيه كلّ فرد من الأفراد الحاضرين"[2]. أدرك يوسف إدريس بأنّ المسرح عملٌ جماعي، ولن يؤتي أكله إلّا بمشاركة جماعية في صياغة العمل الفنّي المُراد تقديمه وإرسال رسائلَ عبرَه إلى المتلقّي الذي هو بيت القصيد في العملية برمّتها، لأنّ الهمّ جماعي والانشغالات المختلفة جماعية وهو ما يروم المسرح الملحمي تحقيقه من أجل مسرحة المشهد الحياتي كلّه، وهو ما سُمّيَ بمسرح التّسييس، ومن أبرز الذين دعوا إليه " سعد الله ونّوس".

أ-" السّامر" من أجل مسرح مصري

---

[1]- حوريّة محمّد، تأصيل المسرح العربي بين النّظريّة والتّطبيق في سوريّة ومصر"- دراسة- من منشورات دار اتّحاد الكتّاب العرب 1999م،http://www.awu.org، تاريخ الزّيارة: جوان: 2007م، ص: 6/5.

[2]- المصدر السّابق، ص: 33.

كخُطوةٍ أولى على درب التّجريب العربي، وبحثًا عن بديل فنّي حضاري للشّكل المسرحي الغربي الذي عمّ البلادَ العربيّة، وكمبادرةٍ رائدة للانعتاق من رِبقة الآخر والاستقلال بشكل فنّي مميّز، رأى يوسف إدريس أنّ الانطلاق يجب أن يكون من الذّات. انطلاقًا من هذا "تبدأ سلطة الهوية في المسرح، والبحث عن ملامح الذّات في أشكال الفُرجة التي تُحسب جُزافًا على المسرح"[1]. وهي دعوةٌ رائدة وخطوة سبّاقة إلى المُضي قُدمًا في سبيل زرع بُذُور مسرحٍ عربي أصيل، نابع من موروثنا العريق وهو ما بحث عنه يوسف إدريس وسط تراكماتِ الأشكال التّراثية الغزيرة، فاجتبى منها: " السّامر" ليكون صورةً مشرقة لذاتِنا العربيّة التي اكتوت بنار التّقليد، ورزحت دهرًا تحت نِير التّبعيّة، ولكونه أبرز الفنون الشّعبيّة التي استطاعت مقاومةَ عوامل الزّمن ويبقى رجع صداها يتردّد في ردهاتِ الضّمير الشّعبي وهو فنٌّ بإمكانه استيعاب مظاهر الحياة الاجتماعية، وبلورة انشغالاتِ الإنسان وترجمة تطلّعاتِه في أسلوب يقوم على التّمسرح، باعتباره فعلاً مسرحيًا يقام في المناسبات الخاصّة سواءٌ أكانت أفراحًا أم موالد، وغيرها "ويبني على أساسه نظريّةَ الفرفورية كاقتراح جمالي للمسرح العربي، بالإضافة إلى الأراجوز وخيال الظّلّ ومسرح الحواري" [2].

ولكونه قالبٌ يمكنه استيعابُ الشّكل المسرحي المنشود، ف" الفرفورية إذًا علامةٌ واضحة مميّزة من علامات التّمسرح على هيئة سامر، ولكونها كذلك فهي سمةٌ أصيلةٌ من سماتِ الشّخصيّة المسرحيّة المصريّة. وقد بلغت هذه السّمةُ من القوّة حدَّ أنّها فرضت نفسها فرضًا على كافّة الأشكال المسرحيّة التي وفدت إلى مصر"[3].

---

[1]– سعيد النّاجي، قلق المسرح، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس، ط1، سنة: 2004، ص: 101.

[2]– المرجع نفسه: ص: 105.

[3]– حوريّة محمّد، تأصيل المسرح العربي بين النّظريّة والتّطبيق" في سوريّة ومصر"– دراسة– من منشورات دار اتّحاد الكتّاب العرب 1999م،http://www.awu.org، تاريخ الزّيارة: جوان: 2007م، ص: 33.

وتتمثّل الفرفوريّة في أنَّ لفرفور دورٌ بارز في عمليّة التّمثيل برمّتها "وفرفور هذا أو زرزور مثالٌ صادق للبطل الرّوائي المصري، الحذق، الذّكي، السّاخر، الحاوي داخل نفسه كلَّ قدرة عليالزّيبق وكلّ مواهب حمزة البهلوان، وفرفور هذا.. ليس بالمعنى الذي نفهمه الآن من كلمة ممثّل.. إنّه ظاهرة اجتماعية موجودة في كلّ زمانومكان..، ذلك الإنسان السّاخر بسليقته بطبعه.. إنّه مضحكٌ ومهرّج وحكيم وفيلسوفقي الوقت نفسه "[1]. وعالجت مسرحية الفرافير قضيةً قديمة جديدة، يمكن أن نقول أنّها سياسية، وتتمثّل في قضيّة التّبعيّة والسّيادة، مجسّدتان في السّيّد والفرفور" وتجلّت عناصر التّأصيل في هذا العمل المسرحيّ من خلال محاولة إدريستطبيق ما نظّر له، وهو التزامه بمسرح السّامر الشّعبي، معتمدًا على تحويل خشبة المسرح إلى مكان تجمّعٍ بشري يختلط فيه الممثّل بالمتفرّج من خلال المشاركة الفعليّة في التّمثيل والتّأليف والتّصميم، وعن طريق الارتباط بالبيئة العربية المصريّة التي تمثّلت في مسرح السّامر وفي شخصية فرفور، الذي اعتبره إدريس ظاهرةً اجتماعية"[2].

حيث أنّ نظام الحياة لا بدّ له من تكامل في الأدوار كي تستقيم الحياة، فلابدّ من وُجود سيّد أو مسؤول يدير الأمور ويوجّه بوصلةَ الأوامر، وهذا يقتضي وُجود من ينفّذ ويتّبع التّعليمات ويسهر على تنفيذها، وإنفاذ القوانين؛ ولكن ثمّةَ إشكاليةٌ ستظهر في خِضمِّ هذه العلاقة التي تشبه المغناطيس الذي يجذب كليهما إلى الآخر، فالفرفور تتنازعه مشاعر متناقضة، من جهةٍ وفاؤه لسيّده أو لطبيعة العلاقة، أو قانون الجاذبية الذي يفرض ذلك ومن جهةٍ يريد الفِكاكَ والانعتاق والعيش بكيان مستقلّ، وهنا يضعنا إدريس أمام الإشكالية ! لقد وضع الإنسان في مأزق حتمية علاقة العبد بسيّده التي لا يمكن أن تجد حلّا في أيّة فلسفة أو فكر اجتماعي أو أيّة نظريّة يخترعها الإنسان الطّامح إلى الحرّية والعدل والإخاء

---

[1]– حوريّة محمّد، تأصيل المسرح العربي بين النّظريّة والتّطبيق، ص: 34/33.

[2]– المصدر نفسه، ص: 164.

والمساواة. فالفرافير ترجمةٌ لوضع سائد منذ الأزل، وهي أنّ هناك أناسًا " تَحْت" وهم: الفرافير وأناسًا " فَوْق"هم: الأسياد، وهي معادلةٌ تسود كلّ الدّنيا، كما يمكن إسقاطها على الحكّام والمحكومين، وما يدور في شأن الحكم وأروقته، وما تمور به حياة الرّعيّة من تناقضاتوما يحبل به محفل الاجتماع البشري من أحداث، وما يمكن أن يمثّله الإسقاط من تداعيات ويخلّفه من أسئلة؟

لقد شكّلت " فرافير إدريس" فتحًا تجريبيا على خارطة المسرح العربي المعاصر، فكانت بحقّ شكلاً مختلفا على جميع الأصعدة، حيث شكّلت ما يشبه القطيعةَ مع التّراث والثّوابت المسرحية الغربية، وسلكت مسلكًا حداثيا في رؤيتها وتناولها قضايا الواقع، وتجاوزت نمطيّاتِ الكتابة الدّرامية السّائدة، "ولعلّ أهمّ ما يُلفت في هذه المسرحية كونها عمدت إلى تحطيم الثّوابت الأرسطية الثّلاث التي لا نكاد نعثر لها على مواصفات محدّدة، فالزّمان والمكان والحدث غير معلومين تمامًا وغير قابلين للإمساك بأيٍّ منهم"[1].

أثبت يوسف إدريس في مسرحيّته "الفرافير"أنّ التّراث الشّعبيّ العربيّ، ممثّلًا في الأشكال الـ" ما قبل مسرحيّة "تربةٌ خصبة للتّجريب المسرحي، ووعاءٌ صالح لحمل مختلف التّقنياتِ المسرحيّة الغربيّة، ما يغنينا عن توظيف نصُوص غربيّةٍ لا تمتّ بصِلة لتقاليدنا ولا تخدم أهدافنا المختلفة التي نروم بلوغها بالفنّ. "غيرَ أنّ ما نجح فيه يوسف إدريس هو أنّه أثبت من خلال هذا النّصّ الرّيادي أنّ الأشكالالماقبل مسرحيّة والظّواهر الشّعبيّة والاحتفالية التّراثيّة قابلةٌ لاستيعاب تقنياتِ المسرح التّجريبيّة، وقادرةٌ على طرح الأسئلة الفكرية، وعلى

[1]– عبد الرّحمان بن ابراهيم، الحداثة والتّجريب في المسرح، دار إفريقيا، الدّر البيضاء – المغرب –، ط1 2014، ص: 119.

تناوُل القضايا الاجتماعية المطروحة، وعلى الارتقاء بالجمهور إلى درجة الإثارة الفكرية والمتعة الجمالية"[1].

وبهذا يكون يوسف إدريس متّفقًا مع بريخت، حيث "أنّ كليهما يريد من جمهوره أن يكون متيقّظًا واعيا لما يحدث أمامه من مشاهدَ ومواقف، وأن يكون مسؤولا عن اتّخاذ موقفٍ إيجابي فعّال، يدفعه إلى العمل. ورأى آخرون أنّ هذا الرّأيَ شبيهُ برأي برنارد شو، في دور الكاتب المسرحي؛ إذ أراد شوأن يهاجم ويحطّمذ كلّ التّصوّرات الخاطئة التي لدى الجمهور"[2].

ومن بين التّقنيات التي وظّفها يوسف إدريس في مسرحيّة الفرافير، نذكر:

" إزالة الجدار الرّابع

- اعتبار فضاء الجمهور/قاعة امتداد لفضاء العرض/الممثّل
- كسر الإيهام المسرحي
- التّأكيد على أنّ ما يجري مجرّد تمثيل
- الدّعوة إلى المشاركة العقلية الواعية
- إضفاء طابع التّجريب على المشهد المسرحيّ " [3].

وإذ يشترك يوسف إدريس وبريخت في كثيرٍ من التّقنيات، فإنّ وجه الاختلاف الجلي بينهما " يكمن في أنّ دراما بريخت تخاطب عقلانيةَ الإنسان، بينما يخاطب إدريس الوجدانَ العامَّ المشترك لجمهوره "[4]، وهذا ما نلحظه جليًا في المقطع الآتي:

---

[1]- عبد الرّحمان بن ابراهيم، الحداثة والتّجريب في المسرح، ص: 196.

[2]- حوريّة حمّو، تأصيل المسرح العربي بين النّظريّة والتّطبيق" في سوريّة ومصر"- دراسة-، ص: 66.

[3]- عبد الرّحمان بن ابراهيم، الحداثة والتّجريب في المسرح، ص: 196.

[4]- حوريّة محمّد، تأصيل المسرح العربي بين النّظريّة والتّطبيق" في سوريّة ومصر"- دراسة-، ص: 66.

" السيّد: إنت إيه يعني حكايتك بالضّبط.. انت يا وله ما فيش حاجة عجباك أبدا..إنت ناقد يا وله؟..إيهكلّ الشّغل اللّي خلقو ربّنا ميش عاجبك، أمال النّاس دي عايشة ازاي

(في إشارة على الجمهور)، ما كلّ واحد زمانه بيشتغل في شغلانة والحمد لله.

فرفور: ومين قال إنّهم مبسوطين.. هم لو كانوا مبسوطين كانوا لفوا علينا.

السّيّد: ومن قالك إنّهم مش مبسوطين"؟..

فرفور: وراح تغلبني واغلّبك ليه أهم قدّامك..تسألهم..(متوجّهًا بكلامه على الجمهور) انتو يا جماعة يا اللي هنا..انتو يا خواننا يا عالم يا هوه..اللي مبسوط من شغلو يرفع إيده..

(ينتظر قليلًا). أهه..شايفبقى يا سي سيّد ولا واحد رفع إيده "[1].

إنّ كلّ ما قيل عن يوسف إدريس من أنّه لم يُتبِع تنظيراتِه الرّائدة بإبداع مسرح مصري خالص، ولم يستطعِ التّحلّلَ من قوالب المسرح الغربيّ بكلّ محمولاتِه الفنّية من ملابسَ وديكوراتٍ وملحقات مختلفة، وفصل الجمهور عن الممثّلينَ وغيرها؛ غير أنّ الباحثة حورية حمّو حاولت إنصافَ يوسف إدريس بقولها: " إنّ ذلك كلّه لا ينتقص من قيمة محاولة يوسف إدريس في تأصيل المسرح لأنّ المسرح العربيّ لا يمكن أن ينقطعَ عن المسرح العالمي وليس مُطالبًا أن يأتي بشئ من لاشئ، ولا أن يقدّم مسرحًا مختلفا كلّ الاختلاف عن المسرح الغربي، إنّما حسبه أن يقدم ما يمنحه هويةً خاصّة به تميّزه عن سواه، دون الانقطاع عن المسرح العالمي"[2].

ويمكن اعتبار دعوة يوسف إدريس صرخةً مدوّية خلخلت جذوع كسل الإبداع العربيّ الذي ران على القلوب بفعل مسبّبات عديدة، فركنّا إلى الآخر مستسيغينَ ما يوفّره من إنتاج فنّي، وتلمّس مفاتيح أبوابٍ ظلّت موصدة، وفتح نوافذ تطلّ على عوالم خلاّبةٍ من الإبداع

---

[1]– يوسف إدريس، نحو مسرح عربي، الوطن العربي، 4974، ص: 483.

[2]– حوريّة حمّو،تأصيل المسرح العربي بين النّظريّة والتّطبيق" في سوريّة ومصر"– دراسة–، ص: 67/66.

والخلق الفنّي، تزيدها توابل الأرض المحلّية حلاوةً وألقا وسحرا ومنه ننطلق في عمليّة زرع بذورٍ صالحةتلائم تربتنا ومناخنا وشعبنا ونتعهّدها بالرّعاية والاهتمام على درب محاولة التأصيل لفنٍّ مسرحي عربي خالص.

1-2-2-عبد الكريم برشيد والمسرح في "احتفال"

وإذا كان يُوسف إدريس في المشرق قد انطلق من فكرة إحياء التّراث المصري المحلّي باختياره "مسرح السّامر" ليكون أنمُوذجا يُحتذى في عمليّة التّجديد المرجوّة وقالبا يحتوي بدعة التّجريب التي عمّت أقطارًا عربيّة عديدة، ومجالا رحبا يحتوي فكرة "من أجل مسرح مصري"؛ فإنّ الأمر نفسه بالمغرب الأقصى حين راح المبدع الكبير"عبد الكريم برشيد" يكسر جميع التّقاليد المسرحيّة المُتعارف عليها ويهتك أستار موروثاتِ الفنّ الرّابع، معتبرًا التّجريبَ المسرحيّ" شكلا من أشكال إحداث الخلخلة في الذّات السّاكنة في التّراث والمسكونة به كذلك، وبدون هذا التّفاعُل مع الذّاكرة وبدون خلخلتها فإنّ الإنسان لا بدّ أن يتحوّل إلى كائن آلي يستظهر الموروثَ القديم من غير أن يُضيف إليه شيئا"[1]، مخرجًا للقامُوس الاصطلاحي العربيّ ما يُسمّى ب: "المسرح الاحتفاليّ"، ليتميّز حتّى عمّا يُسمّى: تجريبًا ويُخالف جميع الأعراف السّابقة، حيث متَحَ من التّراث غير أنّه أخرج العمليّةَ المسرحيّة من ردهات الصّالُوناتِ المُعدّة خصّيصا، ومن أدراج المباني الحجريّة العتيقة، إلى فضاء أرحبَ ومجالاتٍ أوسع باحثًا عن نظريّة مسرحيّة تكون لبنةً للمشروع المسرحيّ العربيّ المنشود مسافرًا في لُجَج المعنى مُنتخِبًا تصوّرًا مائزا للممارسة المسرحيّة، " ككتابة: باللّغة والجسدولقاء يتمّ داخل الزّمان والمكان، وعلاقةٍ بين المبدع والمتلقّي، هذا الأخير الذي يجب أن يشارك ويعبّر، ويفكّر، ويغيّر، من هنا كانتِ الاحتفاليّة هي المشروع المبحوث عنه وسط زخم

---

[1]- جيمس روس إيفانس، المسرح التّجريبي من ستان سلافسكي إلى اليوم، دار الفكر المعاصر ط1، القاهرة، 1979 ص:21.

الضّياع الذي طبع بعض توجّهاتِ الممارسة المسرحيّة التي كانت تلتقط موادّ بنائها من الغرب، دون ضبط الحوار مع الآخر، أو مساءلته ونقده والتّعامل معه بحيطة وحذر، ووعي متفتّح يتجاوز الاستهلاك والتّكرار.."[1].

تقوم الاحتفاليّة على ذلك التّناغم الجميل، وتلك الحميميّة التي تنشأ بين الممثّل والجمهور، والتّفاعل الحاصل مع الأداء المُقدّم، حتّى أنّ المُشاهد يكاد يكون مشاركًا في العمليّة، حيث يضحك ويبكي ويغنّي ويتحمّس، تماشيًا مع ما يقوم به الممثّلون فوق الرّكح فيخرج من المكان وهو يشعر وكأنّه بطل المَشَاهد، وكأنّ الذي سمع ورأى حقيقةٌ ماثلة للعِيان لا مجرّد تمثيل.

1-3-الاحتــفال والاحتفاليــة

وبما أنّ الاحتفالَ ظاهرةٌ إنسانيّة ضاربة في القِدم، فقد صاحبت مسيرةَ الإنسان المُترعَة بالألم والأمل وغدت سِمةً حضارية بارزة ميّزت وُجوده، وطبعت يومياتِه المختلفة، قبل أن يصبح نظريّةً تخضع للجانب العلمي، فالنّظريّة الاحتفاليّة **carnavalis**هي:"نظريةٌ من ابتكار المفكّر والنّاقد الرّوسي المعاصر ميخائيلباختين الذي أقام بها البناء التّنظيري والنّقدي لمفهوم المهرجان أو الكرنفال أو الاحتفالية الشّعبيّة"[2]، ومهما أُخضِعت الاحتفاليّة لقوانينَ صارمة، ووُضعت لها حُدود علميّة لا تتعدّاها، فإنّها تبقى مورُوثًا إنسانيا ينساب بعفوية بين جنباتِ الاجتماع البشري، وروحًا تلقائيا يسري في أرجاء الحياة اليوميّة للشّعوب بمختلف طبقاتِها "حيث استلهم باختين مفهومه الرّئيسي عن الاحتفاليّة من بحثه في أنواع الأداء التّلقائي الذي قد يصل إلى حدّ الاحتراف لكنّه لا يفقد طبيعته العشوائيّة"[3]، وحسب دراسة

---

[1]- عبد الرّحمان زيدان، أسئلة المسرح العربيّ، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، ط1، 1987، الدّار البيضاء، المغرب، ص: 284.

[2]- نبيل راغب، موسوعة النّظريّات الأدبيّة ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 2003، ص: 1.

[3]- نبيل راغب، النّظريّات الأدبيّة، مرجع سابق، ص: 1.

باختين فإنّ الاحتفاليّةَ تقوم على ثلاثة معايير،"ويتمثّل المعيار الأوّل في أنّ الحاضر الحيَّ المعيش بالفعل هو القاعدة التي ننطلق منها لفهم الواقع الرّاهن وتقييم معطياتِه وتشكيل ملامحه، ذلك أنّ الماضي ليس قضيّتها برغم أنّ جذورها تكمن فيه"[1]، وأمّا المعيار الثّاني" فيتمثّل في أنّها لا تعتمد على الخرافاتوالأساطير..،لأنّها تتّخذ من التّجربة الحيّة والخبرة المعيشة مصادرَ للابتكار الحرّ والإبداع "[2]، وثالث المعايير يرتكز على رفض التّوجّه الفردي والتّأكيد"على تعدّد الأساليب واختلاف الأصوات مهما بلغ التّضادّ أو التّناقُض فيـما بينهاوفي هذا تكـمن حيويّتـها وخصـوبتها وتجدّدها"[3]، وانطلاقًا من هذا شقّت النّظريّة طريقها إلى اكتساب الشّرعيّة وحجز مكانٍ بين النّظريّات المعاصرة، ولفتتِ انتباه النّقّاد والدّارسين وكان لفنّ المسرح نصيبٌ من التّواجد فوق رقعتها.

ومن هنا كان التّراث من" أهمّ مكوّناتِ النّظريّة الاحتفاليّة إلى جانب الشّعبيّةوالعفويّة والتّلقائيّة، ودائريّة الزّمن، والتّحدّي، والإدهاش، والتّحرّر من العلبة الإيطاليّة نحو فضاءات خارجيّة ترتبط بالشّعب والجماهير"[4].

وما تبع ذلك على مرّ العصور من احتفالات مختلفة، دينية كبعض الطّقوس التي تتزامن والاحتفالَ بالمولد النّبوي الشّريف في كثير من المناطق، سواءٌ بالمغرب أو الجزائر أو تونس وليبيا،...وهو ما يطلقُ عليه: المولديات، وعادةً ما تكون بعض الزّوايا مسرحًا لها إضافةً إلى بعض طقوس التّعزيّة ببعض البلدان الأخرى كالطّقوس الشّيعيّة بلبنان، والعراق والبحرين، التي تتزامن وذكرى عاشوراء، والوقوف عند قبور الأولياء، أضف إلى ذلك بعض

---

[1]– المرجع نفسه، ص: 3.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[4]– محمّد الكغّاط، بنية التّأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثّمانينات، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء المغرب، 1986، ص: 295.

الاحتفالات الاجتماعيّة، كاحتفالات الرّبيع والزّواج والختان، وختمات القرآن، والزّردة والتّويزة وغيرها؛ وبما أنّ "طقوسَ الرّقص والغناء والمرح، والتّعبّد، والعربدة، والصّرع، ليست إلّا مجرّد تظاهراتٍ احتفالية، فإنّها تنطوي مع ذلك على عناصر" ما قبل مسرحيّة" من خلال ما توظّفه من ملابسَ وشخصيّاتٍ إنسانيّة وحيوانات وأدوات، وكذا من خلال ما تقوم عليه من ترميز لفضاء مقدّس أو زمن أسطُوري"[1]. " لذلك، فإنّ فصل الأدوار بين الممثّلينَ والمتفرّجين واعتماد حكيٍ أسطوري، واختيار مكانٍ خاصّ لهذه الطّقوس الاحتفاليّة كلّ ذلك يجعل منها حدثًا مسرحيا يقصده الجمهور للمشاهدة أو الاندهاش عن بعد ما دام أنّه يحضر طقسًا مألُوفا لديه يُؤدّيه ممثّلون مُقنّعون"[2]. فإذا كانت هذه الطّقوس قد اتّخذت أشكالًا فُرجوية متعدّدة في الحضارات القديمة صحبتِ الإنسانَ في مختلف التّظاهراتِ الهامّة التي تميّز أحداثًا ومناسباتٍ هامّة من يوميات حياتِه، فإنّه يمكن إدراجها ضمن ما يمكن تسميته" (الماقبل/المسرح)(pre-theatre)أي" المسرح الذي يتجلّى كفرجةٍ شاملة يشارك فيها الفرد عن طواعية بجسمه وروحه دون أن ينسى أنّه يشاهد واقعًا مُمثّلا ينعكس عبر الصُّور والرّموز "[3].

يتبيّن من خلال كلّ هذا أنّ أشكال الفُرجة التي يزخر بها التّراث شكّلت رافدًا ثرّا للمسرح، وأنّ "الأشكالَ الحقيقيّةَ للمسرح تظهر وتنمو مع ظهور الاحتفالاتِ والشّعائر وهذا ما يفسّر علاقة المسرح اليوناني بالاحتفال،

ومن هنا انطلقت دعوات الرّجوع إلى طُقوس الاحتفال إلى السّاحة العربيّة أملًا في تجديد الأثواب، ورغبةً في رُكوب قطار التّجريب الذي بدأت صافرات قُدومه بالارتفاع إيذانًا

---

[1]– حسن بحراوي، المسرح المغربي بحث في الأصُول السّوسيوثقافيّة، ط1، المركز الثّقافي العربي، 1994م، ص: 7.

[2]– بارتيسبافيس، معجم المسرح، ص: 338.

[3]– فرانك فوشي، المسرح والقودو، ص: 49.

ببلوغ المحطّة العربيّة، وهو ما وافقَ رغبة ملحّة في البحث عن إيجاد صيغة مسرحيّة تعيد إنتاج خطابٍ مسرحي فاعل يؤثّر في وعي الجمهور، ويؤثّث لفعل مسرحي يُساير المستجدّ ويرسم دربًا سالكا للتأصيل المسرحيّ العربيّ المنشود.

وعند الحديث عن الاحتفال في المسرح لا غرابةَ أن يكون المسرح المغربيّ من أوائل المسارح العربيّة التي أعادتِ الوصلَ مع الطّقوس الاحتفاليّة، وذلك للعلاقة الحميمة التي تربطه بهذه الطّقوس، وهو ما تؤكّده الدّراسات التي تناولتِ الحركة المسرحيّة في المغرب

"والتي يذهب بعضها إلى القول بأنّ الحياة العامّة في المغرب تتأطّر في نطاق فُرجاتٍ مسرحيّة دائمة سؤاءٌ في السّهول والجبال أو في ساحات المدن الكبرى "[1].

ومن أبرز ما تجلّى من هذه الطّقوس، نشير إلى شكلّ مسرحيٍ ضاربٍ في القِدَم هو مسرح (عبيدات الرّما) الذي يرجع ظهوره إلى القرن الحادي عشر الميلادي، وهو ما يُشير إليه الأستاذ عبد الله شقرون في حديثه عن عبيدات الرّما الذين كانوا " يقومون بإحياء احتفالٍ دوري وموسمي في القبائل، وكانت تجمعهم خلالَ المواسم والموالد، يدوم أيّامًا تزخر كلّها بأنواع التّسلية، ترويحًا عن النّفس خُصُوصًا وأنّ الممثّلين كانوا يزيّنون رؤوسهم بقُلُنسُوات مزخرفة بأصداف الحلزون كما يتدلّى من ورائهم ذَنَب الثّعلب "[2].

إضافةً إلى ذلك، "يمكن الحديث عن مسرح انتقادي ظهر في حدود القرن الثّامن عشر وبالضّبط أيام حكم السّلطان سيدي محمّد بن عبد الله(175- 1790)، ويتعلّق الأمر بمسرح (البساط) الذي يشعّ كطقسٍ احتفاليٍ من نوع آخر عرفته سائر المدن المغربية منخلا

---

[1]- حسن بحراوي، المسرح المغربي بحث في الأصُول السّوسيوثقافيّة، ط1، المركز الثّقافي العربي، 1994م، ص: 10.

[2]- عبد الله شقرون، فجر المسرح العربي بالمغرب، ص: 44.

تمثيليّاتِه السّاخرة التي تتعرّض لانتقاد ممثّلي السّلطة وتذمّر الشّعب من سلوكاتِهم المتعجرفة"[1].

وإذا أخذنا كلّ هذه الطّقوس الاحتفالية العريقة كأشكال ما قبل مسرحية، والتي دفعتِ الدّراميّينَ العربَ لخوض غمار المغامرة التّجريبيّة انطلاقًا من وعي راسخ بما يزخر به التّراث الشّعبي من أشكال فرجويةٍ يمكن أن تنبني عليها أصولٌ تمثيليّة قصدَ تدعيم أركان المسرح العتيقة وتجديد أثوابه البالية، ومحاولة البحث عن صيغة تلائم ما استجدَّ في الحياة، وما تمخّضت عنه ليالي الزّمن وأيامه من تغيّرات مسّت جميع النّواحي؛ فإنّ الأمر الأكيد هو أنّ " الحلقة " تُعدُّ أهمّ فضاء طُقُوسي احتفالي ارتبط بتطوّر المسرح المغربي لِما شكّلته من حُضُورٍ شعبي لافت وسمَ حيثياتِها المبهرة التي تشهدها المدن الكبرى عبر السّاحات العامّة يميّزها الحضور الشّعبيّ المتفاعل مع ما يُقدّم من رقص وغناء وحكي وعجائبي..

1-4-مسارات الفنّ المسرحي بالجزائر

ككلّ فنٍّ أدبي، عرف المسرح الجزائري عدّة مراحل طبعت سيرورته الزّمنية الضّاربة في مسارات التّاريخ الإنساني، فشهد تطوّرًا ملحوظًا ميّز تواجده في الزّمان والمكان، مثّل كلّ ذلك حضورٌ متفاوت ومختلف الأشكال، فلم تخْبُ لهذا المسرح جذوةٌ ولم تُنكّس له راية، فما إن يخفت صوتٌ حتّى تعلو رايةٌ جديدة تعلن عن الوُجُود وتبشّر بميلاد جديد.

فعِلاوةً على ما يُقال عن التّواجد أثناء التّاريخ النّوميدي إبّان التّواجد الرّوماني "مرورًا بمسرح خيال الظّلّ في عهد الأتراك، وُصولاً إلى مرحلة تغريب المسرح الجزائري في مرحلة الاستعمار، والانتقال – بعد ذلك- إلى مرحلة التّثبيت والتّأسيس مع استقلال الجزائروانتهاءً

[1]- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها: 11.

بمرحلة التّجريب والتّأصيل في سنوات الثّمانين والتّسعين من القرن الماضي وامتداد ذلك إلى غاية سنوات الألفية الثّالثة "[1].

برز بين كلّ هذا وذاك الجانب التّراثي الذي شغل حيّزًا واسعا من هذا الفنّ الرّاقي الذي ميّز جلّ الحضارات العظيمة، وكانتِ الفترة العثمانية من أكثر الفترات زخمًا تراثيا بما تركته من آثار لا تخفى على دارس، ترجمتها أشكالٌ تراثية متعدّدة كفنّ الحلقة، وفنّ المدّاح والمقلّداتي، والرّاوي والحكواتي، ومسرح الحكي في الحوانيت والمقاهي والأسواق، إضافةً إلى القصص والحكايات والمرويات التّراثية التي كانت زينة جلسات السّمر العائلية، وحِلية ليالي الشّتاء الطّويلة وأنس اللّيالي الصّيفيّةالمقمرة.

وقد كانتِ العودة إلى التـّراث سِمةً بارزة ميـّزت جلّ الأعمـال الجـادّة السّاعية لتأصيل المسرح العربي والجزائريّ منه خصوصا، وهذا ليس بدعًا من الأمر أو عجبًا في الفعل فالتّراث ميراث الأمّة وحافظ أمجادها، وهو جزءٌ مكين من كينونتها وركنٌ ركين من مقوّماتِها والمعبّر عن شخصيّتها وتميّزها وأرومتها القوميّة، فأصبحت كلّ وثبة ثقافية أو محاولة نهضةٍ حضارية مرتبطة بالتـّراث باعتباره رافدًا حضاريا ثـرّا تستقي منه الأمّة ما ضاع من مقوّماتِها، وتشحن معنـوياتِ شعوبها بما يحـويه من مآثر الأجداد وما صاغوه من عزّ وفخر خالدٍ على مرّ الأزمان.

وعند ذكر الأشكال التّراثيّة التي طبعت المشهدَ الاحتفاليّ الجزائريّ فلا بدّ من الإتيان على "الحلقة" التي تعدّ فضاءً تراثيا بالغ الأهمّية لارتباط حيثيّاتِها بالعديد من حميميّات الإنسان الجزائري ويوميّاتِه، حيث ترجمتِ الكثيرَ من خلجات نفسه وأشواق روحه وتطلّعاتِه الحياتية المختلفة.

---

[1]– جميل حمداوي، المسرح الجزائري، نشأته وتطوّره، الطّبعة الأولى 2019م، دارالرّيف للطّباعة والنّشر الإلكتروني النّاظور، تطوان، المملكة المغربية، ص: 39.

1-4-1-"الحلقة" المفهوم والتّطوّر

ارتبطتِ "الحلقة"بمكانللعرضيحتضن مشاهدَ فُرجويةً غاية في الإثارة والتّشويق، تسِم طابعها الاحتفاليَّ مظاهر مبهرة تتنوّع بين الرّقص، والغناء، والحكي والعجائبي...، ارتبطت بمناسبات اجتماعية مختلفة، وقد يكون مكان العرض ساحةً شعبية تتوسّط قريةً أو مدينة أو تجمّعًا شعبيّا، وقد تحجز مكانًا بالأسواق الأسبوعيّة ما يجعل منها محطّةً لا بدّ من التّوقّف عندها دوريًا للتّزوّد بما جدَّ من أسرار الحياة وعجائب الأيّام، ومقتضيات الاجتماع البشريّ ولشكلها نصيبٌ وافر من اسمها فهي مستديرةٌ مفروشة بالحُصر في إشارة إلى نوع من الحميميّة التي يشكّلها اللّقاء.

"تُعدّ الحلقة شكلًا من الأشكال التّعبيريّة الشّعبيّة التي عرفتها المجتمعات العربيّة في مراحل تطوّرها، وهي شكلٌ فرجويّ شعبيّ يتوفّر على عناصر مسرحيّة مختلفة، منها الغناء والرّقص والحركة والحكاية والمؤثّرات الصّوتيّة الأخرى، فهي أقدم الفنون الفرجويّة، بحيث لازالت راسخةً في وجدان جمهور المغرب العربيّ بفضائها اللّعبويّ الذي يؤثّثه الحلائقيوفقأسلوب عمله"[1]، ويعتبر"الحلائقي" أو"القوّال"عنصرًا أساسيًا في العمليّة الحلقوية بما له من دور فاعل، فنجده "يتوسّط الحلقةَ ويقوم بسرد حكاياتٍ عن شخصيّات من صنع خياله، وقدرة إبداعه الذي يتجاوز الواقعَ من خلال الهالة والتّضخّم التي يضيفها الجمهور أثناء سرد الحكايات والأساطير العجيبة ووصفه للشّخصيّات الخيالية" [2]، وتتجلّى براعته في حسن تسيير مدّة الحدث " من حيث القصّ وتشخيص السّير الشّعبيّة وتقطيعها إلى مراحل

---

[1]– مباركي بوعلام، مظاهر التّجريب المسرحي في المغرب العربي، مقاربة دراماتولوجيّة،ص: 14.

[2]– محمّد خرّاف، نشأة المسرح وإسهامات الطّيّب الصّدّيقي، مجلّة الأقلام، ع6، ص: 180.

وحقب بكلماتٍ وحركاتٍ تجعله يعيش من ذاته بطريقة يختلط فيها العجائبي بالواقع، بحيث يظلّ مفتوحًا على شكله الدّائري وفرجاتِه القائمة على السّرد وبلاغة الجسد والموسيقى"[1].

انطلاقًا ممّا سبق يمكننا أن نستشفّ سرّ عظمة الحلقة، والذي يكمن في بساطتها وانطلاقها من تواضع حيثيّاتِها بدءًا من مكان انعقادها، وطريقة متابعة الجمهور العفويّة، إمّا جلوسًا على الأرض التّرابيّة أو وقوفًا لوقت طويل قد يتجاوز السّاعات، وشكلها الدّائري الذي يحمل من الدّلالات التي تحيلنا إلى الحميميّة التي تتجلّى ضمن هذا التّحلّق، كما تحمل من الرّموز الكثير، أهمّها الرّمز الدّينيّ الذي تعتبر الحلقة أسمى تجلّياتِه. كيف لا؟ وهي ضمن نطاق مجتمعٍ صوفي، ويعتبر شكلها في أنماطها المستجدّة في الجزائر امتدادًا لمظهر حلقات الذّكر التي كانت تحتضنها الزّوايا وتمثّل أهمّ سمةٍ للطّرق والاتّجاهاتِ الصّوفيّة التي تزدحم أوقاتها بأوراد الذّكر ومجالس العلم والمدائح، إضافةً إلى حلقات الحزب الرّاتب بكافّة المساجد والتي تعتبر طريقةً يومية لتثبيت المحفوظ من القرآن الكريم، وقراءة أحزابٍ وسورَ مخصوصة بمناسبات مختلفة، كقراءة سورة الكهف يوم الجمعة وختم القرآن الكريم وله تسميّاتٌ عديدة بمناطق مختلفة من البلاد، كتسمية "السّلكة" بمناطق توات بالجنوب الجزائري، وتُعتبر السّلكة حدثًا بارزا يجذب الزّوارَ من كلّ حدب وصوب وله طقوسه الخاصّة وحميميّته لجمعه التّلاميذ القدامى بشيوخهم، حيث تنعطف مراكب الذّكرياتِ لترسو على شاطئ اللّقاء فتتسكب العَبرات الحرّى وتنهمر مشاعر الحبّ والوفاء، وتختلط المشاعر وتعجز العِبارات عن الوصف، فيستحيل المشهد خيرَ معبّر عن واقع الحال، وتغدو العُيون وعمائم الأفاضل وصور الإيثار المختلفة وآيات التّقدير والاحترام، ونشيج الأذكار وهدير القرآن العذب أفضل من يرسم لوحةَ المشهد الخالد.

---

[1]– مباركي بوعلام، مظاهر التّجريب المسرحي في المغرب العربي، مقاربة دراماتولوجيّة، ص: 15.

1-4-2-مسرحة الحلقة:

بالرّجوع إلى طبيعة الحلقة يتّضح لنا أنّها لعبةٌ فرجوية بامتياز، تلتقي فيها الفرجة والتّسلية بالأسطورة، ويتداخل العجائبي بالواقع اليومي فتتجلّى بذلك إرهاصاتٌ درامية تعلن عن نفسها جليًا لكنّها لا تلتزم قوانين المسرح، ولا تخضع لسلطان بنوده الصّارمة ولا للوائحه المنظّمة لعمليّة التّمسرح، غير أنّها تجربةٌ جمالية تحلّق بذوق المتفرّج أو المتلقّي فينطبع في ذهنه تصوّرٌ مغاير لما ألف مشاهدته من أحداث وظواهر، لتُحيل نظرته العادية للواقع حوله إلى عين دارسة وأداة ناقدة ترى الأشياء بعين الخبير الفاحص، ما يؤدّي إلى تغيير سلوكه الاجتماعي وتطوير أداءاتِـه المختلـفة فيحدث بذلك قطيعةً مع المألوف ويحقّقَ المأمول من طموحاتِه، "بالإضافة إلى استلهامها لفضاء الفرجة المفتوحة من خلال كتابة بصريّة تعمّق الوعيَ بالشّكل الدائري للفرجة الشّعبيّة، سواءٌ من تقليد القوّال أو المدّاح أو الحلايقي، وقد أدّى هذا الاشتغال إلى قذف جسد الممثّل المحتفل في جوهر الوجدان الفرجوي المغاربيّ"[1]

" فالتّغيير إذن هو أصل الاحتفال، ولكنّ التّغيير لا يمكن أن يتمّ بدون إدهاش تحرّر الإرادة من سحر العادة، وأنّ الرّمز التّاريخيّ والأسطوري يملكان قابليّة تركيب واقعٍ مسرحيٍّ تطبعه الجدّة والغرابة، واقعٌ يجعل المتفرّجَ وكأنّه يكتشف الأشياءَ لأوّل مرّة، وبذلك يستعيد إحساسه المفقود في زحمة الأيّام، وأنّ الشّعور بالتّناقض هو المدخل لتصحيحه"[2].

يرى حسن المنيعي أنّ الحلقة"مسرحٌ شعبي يشرف على تقديم فرجاتِها بعض الأفراد المختصّين في فنّ الحكاية والإيماءة والألعاب البهلوانيّة، وكان الممثّل الذي قد يكون مدّاحًا أو شخصيّة مسلّي يعرض إبداعاتِه في الأسواق وفي ساحاتِ المدن الكبرى"[3].

---

[1]– خالد أمين، المسرح المحكي في المغرب والجزائر، وجدان فرجوي مشترك الأدب المغاربي اليوم، منشورات اتّحاد الكتّاب، المغرب، مطبعة المعارف الجديدة الرّباط، الطّبعة الأولى، سنة: 2006م، ص: 307.

[2]– محمّد عزّام، المسرح المغربي دراسة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1987 ص: 155.

[3]– حسن المنيعي، أبحاثٌ في المسرح المغربي، مطبعة مكناس، المغرب، ط1 1974، ص:15.

وإذا قلنا أنّ الحلقة لا تلتزم قوانين المسرح، ولا تخضع لسلطان بنوده الصّارمة ولا للوائحه المنظّمة لعمليّة التّمسرح، رغم ضمّها بعض الأفراد المختصّين في فنّ الحكاية والإيماءة والألعاب البهلوانيّة، فقد تمّ لها ذلك كونها فرجةٌ شعبيّة من خلال ما تقدحه في وجدان المتلقّي من تأثير وتأثّر، وما تضفيه من هالات السّحر المبهرة فهي" توظّف بعبقريّة كلّ هذه الأجناس والممارساتِ الفرجويّة في النّصّ الفرجويّ الواحد، وهو النّصّ الذي يكون حواريًا باستمرار"[1]، وما تطبعه من تشويق في نفس المتفرّج الذي يتمنّى نهايةَ الحكاية التي اتّصل بها وجدانيًا من بدايتها، كما لا يعني خلوّها من جوانب التّقنيّة التي سعى صانعوها إلى تحقيق الفرجة باستخدام العديد من عناصرها، ومنها:

"– تقسيم أجزاء الحكاية والتّركيب بينها، واستبدال التّطوّر العضوي بالتّطوّر عبر القفزات الذي يقطع الحدث ويجزّئه ويجعله غريبًا مدهشا.

– استعمال الأغاني، الأشعار والموسيقى وما يتضمّنه هذا الاستعمال من انتقال من مستوًى جماليٍ إلى آخر ينبذ النّثر لصالح الشّعر ويتجاوز الإلقاءَ لصالح الموسيقى والغناء.

– تقسيم الجهاز السّينوغرافي إلى قطع متحرّكة تنتج أشكالًا تركيبيّة مختلفة، لا توهم بواقعيّتها لأنّها بسيطةٌ وفقيرة، تعلن تمسرحها وتكشف عن تمسرح الفضاء المسرحي وفراغه.– تحقيق جدليّة الفارغ والممتلئبما هي تكسيرٌلاندماج وتغريب له في كلّ مستويات العمل المسرحي"[2].

---

[1]– خالد أمين، المسرح المحكي في المغرب والجزائر، وجدان فرجوي مشترك الأدب المغاربي اليوم، ص: 135.

[2]– سعيد النّاجي، المسرح الملحمي والشّرق(قراءةٌ جديدة لأصول المسرح الملحمي في ضوء الثّقافة الشّرقيّة)، الهيئة العربيّة للمسرح، الشّارقة، دولة الإمارات العربيّة المتّحدة، ط1، 2012، ص: 91.

وما يزيد من تحقّق إرهاصات مسرحة الحلقة هو دخول أسلوب اللّعب المسرحي الذي يعطي الانطباع بدخول هذه اللّعبة الفرجويّة نطاق الفنّ بكلّ محمولاته النّظريّة والتّقنيّة، ومن ضمن التّقنيّات التي حقّقت أسلوبَ اللّعب المسرحي نجد:

- " إبراز المدهش والغريب في الحديث.
- تقمّص الشّخصيّة المسرحيّة والابتعاد عنها.
- البحث عن الملامح المميّزة للشّخصيّة وعرضها حتّى لا توهم بواقعيّتها.
- إعلان التّمثيل والحفاظ على الانتماء الاجتماعي للمثل.
- مخاطبة الجمهور مباشرة.
- اللّجوء إلى السّرد وتأريخ الأحداث وقراءة التّعليقات إلى جانب الدّور المسرحي.
- مراقبة الحركات الجسديّة والبحث عن تلك التي لها دلالةٌ اجتماعية "[1].

"ولقد ساهمت مسرحة الحلقة في التّعبير عن شتّى القضايا الاجتماعيّة والسّياسيّة وذلك لسهولة تمريرها للخطابات السّياسية والإيديولوجية للجماهير الشّعبيّة كما ساعد تمسرح الشّكل الحلقوي أيضًا في مدّ جسور التّواصل مع المتلقّي من خلال جماليّة شكلها الدّائري الذي يتلاءم مع الخلفيّة التّاريخيّة الثّقافيّة الشّعبيّة لهذا المتلقّي"[2].

ومنه يمكن القول أنّ مسرح الحلقة في الجزائر كان مثالًا حيّا لمحاولاتِ التّأصيل المسرحي الذي يمتح من التّراث الشّعبي المحلّي، وينطلق من الذّات محاولًا تجاوز القوالب المستوردة والأطر الجاهزة التي ميّزت هذا الفنّ ردحًا من الزّمن"وإذا أردنا تبلور مسرح الحلقة في الجزائر نجده قد نشأ كطرحٍ مغاير للمسرح الكلاسيكي الأوروبي، ولقد تطوّرت محاولة التّأسيس والتّأصيل لمسرح جزائري والتي حاول من خلالها مجموعةٌ من المسرحيّين

---

[1]– سعيد النّاجي، المسرح الملحمي والشّرق، ص: 92.

[2]– بوعلام مباركي،مظاهر التّجريب المسرحي في المغرب العربي، مقاربة دراماتولوجيّة، ص: 14.

الجزائريّين المحترفين منهم والهوّاة اقتحام مجال التّجريب عن طريق العودة إلى تطوير وتطويع الأشكال التّراثيّة الفرجويّةالماقبل مسرحيّة"[1]، خُصُوصًا وتزامنُ ازدهارها ومرحلة الاستعمار الذي جثم على الرّقاب ما يربو عن القرن، فكان ذلك حافزًا للانطلاق من الذّات ومحاولة صناعة فنٍ جزائري خالصٍ يعبّر عن الذّات ويمثّل الخصوصيّة الجزائرية، ويكون أداةَ نضالٍ فعّالة ضدّ الاستدمار البغيض، ويحمل آمالَ شعبٍ يتوقُ إلى التّحرُّر والانعتاق ورسمِ صور جميلة لغد باسم؛ وظلّتِ الآمال تراوح مكانها وتختزنها النّفوس المقهورة، لا يكاد صداها يجاوز الآهاتِ الموؤودة في صمت ليل الاستعمار الدّاجي إلى أن بزغ فجر الجزائر الحرّة سنة: 1962م، ولمعت معه نجوم كوكبةٍ من الفنّانين الجزائريّينَ، منهم " كاتب ياسين" الذي يعتبرُ من أهمّ المبدعين الجزائريّينَ الذين أعلنوها ثورةً على الأشكال العتيقة، والقوالب المستوردة فكانت روائعه المسرحيّة(نجمة، الجثّة المطوّقة سحابة دخان،....إلخ) لبنةً في صرح التّأصيل للمسرح الجزائري، وقد كست أعمالَه الصّبغةُ البريختيّة، وذلك من خلال الارتجال واستخدام الميتامسرح، وإضفاء الصّبغة الفكاهيّة الشّعبيّة التي تُبقي خيط الاتّصال الوجداني قائمًا مع المتفرّج (المتلقّي).

وهو ما يجعل كاتب ياسين يمتح من التّصوّر الاحتفالي الذي يسِم المسرح الحلقوي وهو ما يلمسه المتتبّع في مسرحه الاحتفالي الشّعبي في مدينة سيدي بلعبّاس،" كما يتّضح ذلك جليًا في مسرحيّته المشهورة (2000) ذات الطّابع الاحتفالي الشّعبي. فضلًا عن توظيفه لشخصيّة جحا في مسرحيّة(سحابة دخان أو أبو دخان)، أو مسرحيّة(مسحوق الذّكاء). وتتميّز هذه المسرحيّة بالانفتاح على الفضاءات الشّعبيّة المفتوحة، ولا سيما الفضاءات

[1]– العلجة هذلي، توظيف التّراث الشّعبي في المسرح الحلقوي الجزائري، مسرحيّة القرّاب والصّالحين لولد عبد الرّحمان كاكي نموذجًا، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدبب العربي، الموسم الجامعي (2008م/2009م)، إشراف: د/ العمري بوطابع، تخصّص: دراماتورجيا ونقد مسرحي، كلّية الآداب، قسم اللّغة، جامعة المسيلة، ص: 109.

العمّالية، كما كان يفعل المخرج الطّيّب الصّدّيقي في مدينة الدّار البيضاء بغيةَ تقريب المسرح من الجماهير الشّعبيّة ، أو ما يُسمّى: بظاهرة المسرح الجوّال"[1]، فقد جعل من "جحا" الشّخصيّة التّراثيّة بطلًا من أبطال مسرحيّته(مسحوق الذّكاء) التي تدور بعض أحداثها بمصنع لتكرير البترول وسطَ فسيفساء من الدّيكورات المعقّدة، حيث يقوم العمّال " بإخراج مسرحيّة كاتب ياسين وبينما هم يقومون بتوزيع الأدوار، ينضمّ إليهم جحا بشكل غير متوقّع ويتدخّل في إيقاع الحياة العمّالية وفي عمليّة الإنتاج، وبالطّبع يتدخّل في إخراج العرض كذلك العمّال الذين حلّوا محلّ الجوقة في المسرحيّة بملابسهم البرتقاليّة العمّالية الموّحّدة انسجموا مع جحا في برنسه القاتم الذي يمثّل الملابس العربيّة التّقليديّةَ خارج حدود الزّمن"[2].

ومن هنا تتبلور شخصيّة كاتب ياسين الفنّان المسرحي المجرّب الذي صال وجال في رحاب القالب الغربي محاولاً الانزياحَ عنه لخلق مسرح عربيّ الرّوح والهوية والاهتمام، كما لم يغفل الجانبَ التّراثيّ الذي وظّفَ الكثيرَ من فضاءاته المتنوّعة التي تغري بالمغامرة في لُجج الفنّ الرّابع.

يطالعنا وجهٌ مسرحي آخر من رواد المسرح الجزائريّ والذي اشتغل على الجانب التّراثي، حيث وظّف الفضاء الحلقوي والقوّالَ ضمن رؤاه التّأصيليّة، يقول في ذلك الباحث الشّريف الأدرع: " يُعدّ عبد القادر ولد عبد الرّحمان الملقّب بكاكي من أهمّ المسرحيّين الجزائريّينَ الذين جرّبوا مجموعةً من الأشكال المسرحيّة الغربيّة والعربيّة على حدّ سواء، إن تجريبًا وإن تأصيلا. فانفتح على مسرح اللاّمعقولومسرح العنف، ومسرح بريخت، ومسرح

---

[1]– جميل حمداوي، المسرح الجزائري نشأته وتطوّره، ص: 45.

[2]– تمارا الكسندروفابوتنتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق المؤذّن مطبعة دار الفارابي، بيروت لبنان، الطّبعة الثّانية، 1990م، ص: 241– 242.

المدّاح والحكواتي ومسرح الحلقة، وقد عُرف بمسرحيّته(أفريقيا قبل العام الأوّل)، حيث تأثّر فيها بشكل الحلقة، مع توظيف الأسلوب البريختي، ومشاكلته لتقاليد الحكواتية لدى العرب"[1].

محاولةٌ جادّة للانعتاق من أسر العلبة الإيطالية، والتّحرّر من ضيق الرّكح التّقليدي بمساحته المحدّدة بقياسات معلومة والانطلاق إلى آفاق أكثر رحابةً يجد فيها المبدع فُسحةً للانفتاح على فضاءات ميزانسينيةوسيوغرافية مفتوحة، وهو ما فعله تلميذه البارع عبد القادر علّولة،" كلّ هذا يُنجز في حلقة، ومن هنا إطلاق(مسرح الحلقة) على عرض المدّاح وفنّه عُمُوما، نظرًا للشّكل السّينوغرافي للعرض الذي يكون حسب تجمّع المستمعين (المتفرّجين) وهو إمّا أن يكون حلقيا، أو يشبه حدوةَ حصان. الشّئ الذي يعني عدم الخضوع إلى المنظور مصدرَ التّماهي في المسرح ذي الخشبة الإيطالية. وبذلك، يعلن الحاكي بمسرحه ومن خلال فنّه عن نوع المحاكاة فيه مضادّةٌ للمحاكاة "[2]. ومن صُور الفضاء التّراثيّ الذي استعمله ولد كاكي بكثرة نجد" خيال الظّلّ"، والسّتار الكاشف على مستويي السّينوغرافيا والميزانسين، كما في مسرحيّته(قراقوز) التي قال عنها أمين العيوطي:" ولم يكن خيال الظّلّ بأقلّ حظّا من كلّ تلك الأشكال، وهي الشّكل الذي يقوم على تمثيل المخايلين بالصّوت لشخوصهم الظّلّية التي يحرّكونها من وراء السّتار، ويعتمد على نماذج تربطها قصّةٌ بسيطة، وتعتمد على المهازل والأساطير الشّعبيّة وألف ليلة وليلة. كان هذا هو الشّكل الذي بعثه من جديد عبد الله ولد كاكي في الجزائر في مسرحيّة " كراكوز " [3]،"وعليه، يُعدّ عبد الرّحمان كاكي من المسرحيّين الجزائريّينَ الأوائل الذين فكّروا في التّحرّر من البناية المسرحيّة الغربيّة الضّيّقة، باستبدالها بفضاءات شعبيّةعامّة مفتوحة ودائرية، بالاشتغال على التّراث العربي

---

[1]– الشّريف الأدرع، ص: 53.

[2]– الشّريف الأدرع، ص: 72.

[3]– أمين العيوطي (الاحتفالية كما أراها)، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي لعبد الكريم برشيد، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، الطّبعة 1985م، ص: 35.

المحلّي واستخدام تقنياتٍ عربيّة أصيلة، وتمثّل المنهج البريختي على مستوى تقديم الفرجة وتأثيث العرض والتّواصل مع الجمهور"[1].

وقد كان درب التّأسيس للمسرح الجزائري عامرًا بالمحاولات التّأصيليّة والممارسة الفعليّة على غرار أحمد عيّاد المعروف برويشد وأعضاء فرقة مسرح البحر وممثّلها قدّور النّعيمي.

-مسرح البحر:

ظهرت فرقة مسرح البحر بمدينة وهران أواخر السّتّينيّات مع مؤسّسها قدّور النّعيمي محاولة تأسيس مسرحٍ عربي جزائري يقف في وجه المسخ والاستلاب الحضاري الذي طال مقوّماتِ هويّتنا، ويؤسّس لفرجة شعبيّة تمتح من أدبيّاتنا الشّعبيّة وتغرف من معين تراثنا الحافل بأشكال الإبداع المتنوّعة، ومنها "الحلقة" والخروج بالفعل المسرحي من ضيق العلبة الإيطالية إلى رحابة الفضاءات المفتوحة، ومن المساحات الرّكحيّة المحدودة إلى حيث الفسحة من المكان، ومن أهمّ هذه الفضاءاتِ اتّخذ قدّور النّعيمي وأعضاء فرقته البحرَ فضاء محبّذا لممارسة فنّهم المفضّل، ومن ثمَّ الانطلاق بقارب المسرح الجزائريّ إلى شطآن الحلُم.

تؤرّخ المستشرقة الرّوسيّة الشّهيرة صاحبة كتاب " ألف عام وعام على المسرح العربيّ" لبدايات مسرح البحر في الجزائر بقولها: "إنّ مجموعة من شباب مدينة وهران تركوا في صيف عام 1968م العمل والأسرة والبيت، وكلّ ما ليس له علاقةٌ مباشرة بالقضيّة التي يحبّونها، ووهبوا أنفسهم لإنشاء مسرح ثوري شعبي معاصر، سواءٌ من حيث الشّكل أو المضمون. وتمّ إعلان هذا في بيان خاصّ. ويقضي أعضاء الفرقة ساعاتٍ متواصلةً كلّ يومٍ في تثقيف الذّات والبروفاتِ والعروض وما يتعلّق بها من أُمورَ تنظيميّة".[2]

---

[1]- جميل حمداوي، الفضاء في المسرح المغاربي، منشورات المعارف، الرّباط المغرب، الطّبعة الأولى، 2014م، ص: 71-73.

[2]- تمارا ألكسندروفنا بوتينتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ص: 257.

حمل النّصّ بين جنباتِه بيانًا تأسيسيا يعرّف بماهية هذا المسرح الوليد ويشرح فلسفته التي قام عليها. "وبهذا يكون بيان مسرح البحر الذي ظهر في أواخر السّتّينيّات أوّل بيان مسرحي مغاربي، لأنّ معظم البياناتِ المسرحيّة المغاربيّة قد ظهرت في السّبعينيّات من القرن الماضي. وكان أوّل بيان مسرحي لعبد الكريم برشيد الذي يُسمّى بالمسرح الاحتفالي في سنة: 1979م. أمّا البيانات العربيّة التي تتعلّق بمسرحالمقلّداتي مع توفيق الحكيم، ومسرح السّامر مع يوسف إدريس فقد ظهرت بالضّبط في فترة السّتّينيّات "[1].

إذن، حين نتّفق على أنّ ما يُسمّى: "مسرح البحر" قد وُلِد فعلا، وقرأنا ما يُسمّى: (بيانا) أصبح من الضّروري أن تكون لدينا نظريّةٌ مسرحيّة بين النّظريّات تقوم على أُسس فكريّة وفنّية وجماليّة تعضد ما ذهب إليه مؤسّسو هذه الفرقة، فما أهمّ العناصر التي ارتكز عليها هذا اللّون من المسرح؟

1-4-2-1-الخلق الجماعي (التّأليف الجماعي)

من أدبيّات مسرح البحر " الخلق الجماعي"، حيث يلتحم الجميع من أجل عمليّة الخلق أو الإبداع، تأليفا، وتمثيلا، وارتجالا، ليكتمل العرض في حلّته النّهائيّة عملا جماعيا ساهم فيه الجميع. ومن أهمّ عمليّات الخلق الجماعيّ(التّاليف الجماعيّ) الذي يمثّل حجر الزّاويّة في العمليّة المسرحيّة، كونُ النّصّ في المسرح هو سلسلة الأحداث التي يتمّ ربطها لتُمثَّل أمام الجمهور ويمكن من خلالها الحكم على المسرحيّة برمّتها، وبالرّجوع إلى التّعريف المعجميّ للمسرح الذي يقضي بأنّه "أسلوبٌ في تحضير العرض المسرحي يقوم على مشاركة مجموعةمن الأشخاص متعدّدي المواقع والإمكانياتِ(كاتب، مخرج، دراماتورج، سينوغراف،

---

[1]- جميل حمداوي، المسرح الجزائري نشأته وتطوّره، دار الرّيف للطّبع والنّشر والتّوزيع الإلكتروني، النّاظور- تطوان / المملكة المغربيّة، الطّبعة الأولى 2019م، ص: 57.

ومجمل الممثّلين والعاملين في المسرح"[1]، فإنّ عمليّة التّأليف الجماعي تكون أجدى وأنفع حين ترتبط بالعرض، حيث نجد أنّ كلّ فرد من أفراد الفرقة المسرحيّة يشارك بعمليّة كتابة العمل الدّرامي كلٌّ من موقعه، وتتيح هذه الطّريقة هامشًا من الإبداع والحرّية في طريق الكتابة الجماعيّة للمسرح، لذا أُطلِق على هذا النّوع من التّجارب ذات حينٍ من نقد " البروفة الخلّاقة "، ثمّ إنّ هذا النّوعَ من الإبداع الذي يعتمد الجماعيةَ في العمل " لا يستند على مبدإ توزيع المهمّاتِ التّقليديّ، وإنّما يقوم على المشاركة في كافّة تحضير مراحل تحضير العمل"[2]، وهذا الزّخم من المشاركة الجماعيّة الذي يثري العملَ بالأفكار والرّؤى التي يتقاسمها أعضاء الفرقة ويتشاركون الهمومَ – كما يتقاسمون اللّقمة من الطّعام التي قد تكون باردةً أحيانا لطول ما يمكثون بفضاءاتهم الإبداعية – والرّؤى قد تختلف، ويظهر نوعٌ من عدم الانسجام والتّناسق في العمل وما ذاك إلّا مزيّةٌ تُضاف إلى حسنات هذه الفكرة بما تتيحه من مساحة لتقديمِ الرّأي والرّأي الآخر والتّعبير عمّا يمور في ساحة المجتمع من مفارقات، وما تخفيه النّفوس من صراعات وتجاذبات تخفى على النّاظر. ولا يعني أنّ المشاركة الجماعيّة متروكةٌ على عواهنها،– فهي وإن عُدّت هامشًا للإبداع الخلاّق والتّعبير الحرّ– فهذا لا يعني إلغاء الوظائف التي يشتمل عليها المسرح كأبجدياتٍ له، فهي " لا تنفي ضرورةَ وجود مديرٍ للفرقة أو مخرج أو دراماتورج يقوم بعمليّة الرّبط بين اقتراحاتِ الممثّلين وإدارة العمل، وذلك لضرورة توحيد الرّؤية في نهاية المطاف للخروج بعرضٍ متكامل"[3]. وقد عدّت الجزائر من الدّول الأولى التي احتضنت هذه التّجاربَ واعتمدت صيغة التّأليف الجماعي كأسلوبٍ للإبداع المسرحيّ، إذ "من التّجارب الأولى في العمل الجماعي محترف بيروت للمسرح في لبنان

---

[1]– ماري إلياس، حنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي، ص: 01.

[2]– ماري إلياس، حنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي، ص: 01.

[3]– المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

الذي أسّسه في السّتّينات روجيه عسّاف(1941)ونضال الأشقر وعمل فيه جلال خوري(1934)، وعصام محفوظ (1939)، وفرقة الحكواتي التي يديرها في القدس فرونسوا أبو سالم، وفرقة بلالين في الضّفة الغربيّة، وفرقة الحكواتي التي يديرها في لبنان روجيه عسّاف، وفرقة البحر وفرقة مسرح كاراكوز التي أدارها عبد الرّحمان كاكي في الجزائر"[1].

ولقد بدا منذ البداية أنّ فرقةَ مسرح البحر قد انتهجت هذا النّهجَ الجماعيّ كتجربةٍ جديدة في عمليّة التّأليف عن وعي تامّ وإدراك عميق بجدواه الإبداعيّة، فهذا أحد مؤسّسي الفرقة البارزين " قدّور النّعيمي " يتكلّم عن التّجربة بقوله:

" لقد أعربنا منذ أن تكوّن (مسرح البحر) عن رغبتنا في أن نعمل في اتّجاه كتابة مسرحيّة تخرج عن الدّروب جديدة "[2]، وما الجديد إلّا الآفاق الرّحبة التي رآها كفيلةً بتحقيق رُؤاه الفنّية وأساليبه الجديدة في المعالجة، وزوايا النّظرالتي تتيح السّفر عبر منافذها إلى شطآن غير مألوفة في دنيا الإبداع، دعوةٌ راقية من شأنها تغيير الملامح القاتمة للفنّ الذي كست أديمه الرّؤى الباهتة والصّور المكرورة، وهي بالفنّ وللفنّ لا تبغي وراء ذلك نفعًا مادّيا ولا تطمح إلى سمعة غير بريئة أو ركوب أمواجِ الموضة العالية، ف" لقد وجدت أنّ هذا الأسلوب هو الوحيد المؤدّي إلى إثراء العمل الفنّي لأنّه يعتمد الرّوحَ الجماعيّة والتّعاون الكامل بين الفنّانين"[3]. والهدف الأسمى من وراء هذا الأسلوب الجماعي- حسب قدّور النّعيمي دائمًا- و"هي الحيلولة دون أن يكون الممثّلون ببغاوات وقردة وقراقوزات وروبوتات. ذلك أنّ اشتراكهم الفعليَّ في عمليّة الخلق الفنّيّ يضمن لهم أن يصبحوا فنّانينَ واعين ومسؤولين نشطين"[4].

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 02.

[2]- ماري إلياس، حنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي، ص: 02.

[3]- عليالرّعي، المسرح في الوطن العربي ص: 477/476.

[4]- المرجع نفسه ص: 477.

إذن، مهما تعدّدت مبرّرات عمليّة التّأليف الجماعي، يبقى إثبات الذّات والرّغبة الجامحة في التّطوير الفنّي والإبداع والسّير في ركب التّجريب ومسايرة متطلّباتِه والبحث عن أطر خلّاقة للعمل المسرحي الفاعل دواعٍ لها من الحضور المائز ما يغني عن البحث عن مبرّرات أخرى، فهي وحدها جديرةٌ بالبحث والتّنقيب.

1-4-2-2-البحث عن التّميّز باستحضار الذّات:

يروم مسرح البحر الجزائري محاولة خلق قالبٍ جديد يُجلي الهوية الثّقافيّةَ للإنسان العربي، ويبرز التّميّز الحضاريّ لأمّة عانت ويلاتِ المسخ والفسخ والهرس والرّفس جرّاء الهيمنة الاستدماريّة ردحًا من الزّمن، حتّى خُيّل للقريب قبل الغريب أنّ هذه الأمّةَ قد فقدت مقوّماتِها، ومنها اللّغة مثلما فعلت فرنسا في الجزائر.

وهو ما دعت إليه فرقة البحر الجزائريّة بضرورة الانطلاق من الذّات والتّعامل مع التّراث الشّعبيّ بطريقة إيجابية وذلك بالاستفادة **من** مخزونه الزّاخر وإقامة تجربةٍ مسرحيّة جديدة تبرز هويتنا الحضاريّة، وتجلي خصوصيّتنا الثّقافيّة، وتميّزنا عن الآخر شرقًا وغربا وفي ذلك يقول مؤسّس الفرقة قدّور النّعيمي:" إنّ المسرح ذاته صيغةٌ واحدة هي الصّيغة التي استوردها العرب من الغرب في أواسط القرن الماضي. هناك مثلًا مسرح الكابوكي وال "نو" اليابانيان، وهناك الأوبرا الصّينيّة والمأساة الإغريقيّة، والكوميديا ديلارتي الإيطاليّة، والمسرح الغيني والفيتنامي. فلماذا لا يكون للعرب بدورهم شكلهم الرّوحيّ الخاصّ؟ "[1].

وقد ترجمَ قدّور النّعيمي هذه الرّغبةَ الجامحة في إقامة مسرحٍ جزائري أصيل يمتح من التّراث الشّعبيّ المحليّ بذلك التّعامل البنّاء مع التّراث وذلك التّعاون الجماعي مُمثّلاً في أسلوب التّأليف الجماعي وإشراك جميع الأطراف في الإخراج المسرحيّ ليكتمل الخلق

---

[1]- نقلًا عن عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى سنة 1985م، ص: 21.

المحلّيّ متجاوزًا الأشكالَ السّائدة، خصُوصًا الأشكال الغربيّة التي جثمت على الدّراما العربيّة، فكان لزامًا القيام بعمليّة تحرير تنطلق من الذوتمتح من الإرث الذّاتي.

يبيّن قدّور النّعيمي هذا المنطلقَ بقوله: " لقد أعربنا منذ أن تكوّن " مسرح البحر" عن رغبتنا في أن نعمل في اتّجاه كتابة مسرحية تخرج عن الدّروب المألوفة والأشكال المجترّة التي يجهّزها آخرون... وأن ننطلقَ من الكتابة القديمة، لننحتَ منها كتابة جديدة "[1].

1-4-2-3-استحضار الحلقة:

من تجلّيات العودة إلى التّراث ومحاولة خلقٍ مسرحي جزائري خالص استحضار مبدإ الحلقة "، حيث كان المتفرّجون يجتمعون حول مكان الفعل ويشاركون فيه بأنفسهم، وقبل كلّ عرض كان يجري شرح قواعد اللّعبة للحضور..."وكان إعداد عروض مسرح البحر يجري بشكل يدخل فيه الممثّلون مرّاتٍ عدّة في حوار مع المتفرّجين، يسألونهم النّصيحة، ويطلبون منهم الدّعم والمؤازرة، ويطرقون سويّةً أبواب الجدل والنّقاش حول ما يعرضون ..."[2]. يجري كلّ هذا دون الحاجة إلى مبنًى للمسرح أو خشبة معدّة سلفا، كما أنّ معدّات الدّيكور وملحقاته من أجهزة للإضاءة وأجهزة التّسجيل كلّها معدّةٌ للغرض وذلك بجعلها متنقّلة وجاهزةً للاستعمال كلّ وقت.

وخلاصة القول: إنّ مسرح البحر بالجزائر خطوةٌ جادّة على درب التّجريب والتّأصيل المسرحي، باستعمال أدوات محلّية قوامها الرّجوع إلى الذّات باستلهام التّراث لرسم معالم فنّ مسرحي عربيّ متميّز له خصوصيّته وجماليّته، كما بصمَ على وجوده بلمستجريبيّة ثوريّة تراثية مائزة.

---

[1]- في كلمة ألقاها قدّور النّعيمي في الملتقى الذي أقيم في تونس عام: 1970م.

[2]- تمارا ألكسندروفنابوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ص: 257.

1-5-سوريا وبدء النّبض المسرحي العربي:

عودٌ على بدء، بدأنا من المشرق ونعود إليه قصد تناول مسرحيّات سعد الله ونّوس بشئ من التّحليل، ومن بوّابة سوريا تتزاحم المحطّاتُ لتجبرك على السّفر بشغف في أرجاء وتاريخ هذا القطر العزيز على كلّ عربيّغذّاه حبّ الأوطان وكواه عشق العروبة، وروّى وجدانَه ألق الأمجاد والمآثر العربيّة.

بلدٌ يشعّ تاريخا حضاريا في جميع مجالات التّقدّم والمدنيّة، حتّى قيل: دمشق أقدم عاصمة في التّاريخ؛ ولئن لمع نجم العروبة ردحًا من الزّمن فسادت وقادت وظهرت على العوالم فبزّت، فما لبث نجمها أن توارى، وشمسها حجبتها غيُومٌ ترامت من كلّ مكان، غيومُ الاستعمار المتعاقب، وغيوم التّبعيّة وفساد أنظمة الحكم، وغيوم الفتن والحروب وغيرها. وانعكس ذلك على جميع المجالات، وران على الحياة العامّة للأمّة فعرفت تراجعًا مخيفا وتقهقرا رهيبا، وتفاقم الأمر حين مسّ ذلك وجدانَ الشّعب وضميرَه، وهو الفنّ الذي يُعتبر متنفّسًا للمجتمعاتِ البائسة التي ترنو إلى كوّة نور وسط ظلام دامس، وتُمنّي النّفسَ بصبح مشرق يرسم مَبسمُه صورةً بهيّة لغد مزهر تسوده العدالة والحرّية والحقّ في الحياة، كما يُعدّ مظهرا من مظاهر الرّقيّ والتّحضّر لدى الشّعوب التي قطعت أشواطًاعلى طريق التّمدّن والحضارة، يقول في هذا المسرحي السّوريّ الكبير سعد الله ونّوس:"... فالفنّ المسرحيّ نشأ كوظيفة من وظائف الدّيمقراطيّة في أثينا القديمة وطوال تاريخه، إنّما كان يزدهر حين يرتبط فعليًا بمثل هذه الوظيفة حتّى لو كان يُقدّم في بلاطوهات الملوك، كذلك كان المسرح يزدهر كلّما ازداد المجتمع مدنيّةً وتوسّعت فيه إمكانيات الحوار والجدل والتّعبير عن الرّأي"[1].

---

[1]- سعد الله ونّوس، الأعمال الكاملة، المجلّد 3، ط1، 1996م، الأهالي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سورية، دمشق، ص: 657.

كما يعدُّ غياب الفنّ المسرحيّ نتيجةً لغياب مساحات الحوار وتبادل الرّأي بين أفراد المجتمع الواحد، وانسداد قنواتِ الثّقة بين الرّعية وحكّامهم، ممّا ينتج عنه غياب الأمن النّفسي، وحالة من الإحباط المعنوي لدى الأفراد تعوق كثيرًا من عمليات الإقلاع المجتمعي المنشود في شتّى المجالات، ويعبّر عنه سعد الله ونّوس بقوله: " وفي هذا المنظور، فإنّي أعتقد أنّ الاستبداد الذي خيّم على الوطن العربيّ من مغربه إلى مشرقه، طوال العقودالأخيرة والذي ازداد مع مرور السّنواتِ قسوةًوصلافة، هو الذي حال في المحلّ الأوّل دون ازدهار المسرح. لأنّه أوقف ومنع النّقاشَ داخل المجتمع"[1].

ولئن قيلَ عن سوريا وعاصمتها دمشق الأقدم في التّاريخ: بأنّها "..أرضٌ تمتدّ إلى الماضي وتنقطع عن التّقاليد في آن واحد.."[2]، فإنّ جذوة التّاريخ فيها بقيت متّقدةً يسري أُوارها في الأرض مشرقًا ومغربا يبثّ دفءَ الماضي ويمدّ جسور الحنين إلى ما انقطع من أواصر الودّ المسافر بين حنايا السّنين العِجاف، ويرسم ملحمةً للوفاء المنقطع النّظير يبرع أبناء هذا البلد المعطاء في رواية تفاصيلها الجميلة.

من بين مخالب الألم وعضّات الواقع المزري، ينتفض العربيّ كعنقاءَ أسطورية كانت على موعد مع الانبعاث الحضاري الموعود، لتعيد لملمة الشّلو الحضاري الممزّع، وتشرع في إعادة رسم صور البهاء المسافر على خارطة هذه الأرض المعطاءة.

فبعيدًا عن كلّ الذي قِيل أو حُكِي عن وُجُود ظواهر مسرحية عرفتها حضارتنا العربية والإسلامية، تمثّلت في فنّ المقامات، والطّقوس العزائية وحفلات الذّكر التي ميّزت كثيرًا من المناسبات الدّينيّة والمجالس الصّوفيّة، وبعض المظاهر الاحتفاليّة التي عُرفت بها مواسم فلاحيةٌ ومناسبات اجتماعية، وخيال الظّل، وغيرها. إلاّ أنّ الدّراما بشكلها الحالي كفنٍّ له

---

[1] – المصدر نفسه، الصّفحة: 657.

[2] –عبد الله أبو هيف، التّأسيس مقالاتٌ في المسرح السّوريّ، ط1، 1979م، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب سوريّ ص: 9.

تعريفاته الاصطلاحية وقواعده التي يقوم عليها لم تعرفه الثّقافة العربيّة، ولم يكن لها سابق عهده به، وقد كان لاستدعائه في أروقة الثّقافة العربيّة وقع الإبهار والسّحر والدّهشة الممزوجة بالحذر والتّرقّب، لا لطبيعة الزّائر الذي يبدو مختلفًا بعض الشّئ إلاّ أنّه يغري بالتّعامل والتّعاطي مع ما يحمله من جديد، ولكن للخلفية الغربيّة التي تطبع هذا الزّائر والتّوجّس الذي يضمره الضّمير العربيّ من كلّ ما هو غربيّ لاعتبارت لا تخفى على أحد.

1-6-أحمد أبي خليل القبّاني

بدايات المسرح السّوريّ بصبغته الغربيّة الجديدة بدأت مع أحمد أبي خليل القبّاني الذي وُلد بدمشقَ عام: 1833م، وهو من أصل تركي ينتهي إلى عائلة(آقبيق)، درسفي مدارس دمشقَ وكتاتيبها، وعمل مثل آبائه في مهنة القبّان التي أعطته اسمها، أتقن القبّاني فنّ الموسيقى والغناء ورقص السّماح الذي أخذه عن الشّيخ أحمد عقيل الحلبي. وكانت (ناكر الجميل) أولى تجاربه المسرحيّة، وقدّمها أولا في بيت جدّه، ثمّ ما لبث أن سمع به الوالي العثماني صبحي باشاالذي أعجب بفنّه فتبنّاه ودعمه " وكانت أولى عروض القبّاني المدعومة من الوالي مسرحية قصيرة قدّمت في خان العصرونية ذلك العام، وانتقل مسرحه بعدها إلى سجن مهجور في مجلّة القنوات إلى خان الجمرك، بين سوق الحرير وباب البريد"[1].

يتحدّث عن ذلك يوسف نجم في كتابه الشّهير:(المسرحيّة في الأدب العربي الحديث): "لا نعرف للتّمثيل تاريخًا في سوريّةَ قبل ظهور أحمد أبي خليل القبّاني فيها، حوالي سنة: 1865م، وإن كنّا نعرف أنّه من عادة الإرساليّات في القرن الماضي أن تقدّم مسرحيّات يقدّمها الطّلبة في نهاية العام الدّراسي، ولا بدّ أنّ دمشقَ قد شهدت شيئا من هذا التّمثيل..."[2].

---

[1]- محمّد بري العواني، ابو خليل القبّاني، ريادة التّجاوز، وزارة الثّقافة، دمشق، 2010م، ص: 16.

[2]- محمّد يوسف نجم، المسرحيّة في الأدب العربيّ، 1956، ص: 61.

وإضافة إلى سبق القبّاني الذي يعضده كثيرٌ من الباحثين، وعلى رأسهم العلاّمة محمّد كرد علي:"بيدَ أنّ العصر الأخير لم يضِنَّ على الشّام بتجلّي الآداب الرّفيعة فيه. فقامت فيه سنة: 1865م، وفي دمشقَ أيضا رجل من أبنائها هو السّيّد أحمد أبو خليل القبّاني من آل بارزين في الموسيقى المشهود لهم بالإجادة فأنشأ دارًا للتّمثيل، وبدأ يصنع رواياتٍ تمثيليّة وطنيّة من تأليفه ونظمه وتلحينه، ويمثّلها فتجئ دهشة الأسماع والأبصار، لا تقلّ في الإجادة من حيث موضوعُها وأزياؤها ونغماتها ومناظرها عن التّمثيل الجميل في الغرب"[1].

من هذا القول نخلص إلى أنّ القبّاني ينحدر من أسرة عريقة في الفنون وذات تقاليد راسخة فيها، وهو ما ولّد لديه تراكماتٍ معرفية ذات صلة بها، وجعله يكتسب مهاراتٍ تساعده على الأداء بكلّ أريحيّة، كما جعله مميّزًا عن غيره، حيث يمضي محمّد كرد علي في الإشادة بتجربته قائلا:" ووجه الفخر في أبي خليل أنّه لم ينقل فنّ التّمثيل عن لغة أجنبية ولم يذهب إلى الغرب لغرض اقتباسه، بل قيل له إنّ في الغرب فنًّا هذه صورته فقلّده، وقيل إنّه شهد روايةً واحدة مُثّلت أمامه، ولمّا كانت عنده أهمّ أدوات التّمثيل وهو الشّعر والموسيقى والغناء ورأى أنّه لا ينقصه إلاّ المظهر والقوالب أوجدها وأجاد في إيجادها ولذلك كان أبو خليل مؤسّس التّمثيل العربيّ ..." [2].

ساعد القبّاني في تصدّره هذا الفنّ امتلاكه وإتقانه عدّة عناصر تدخل ضمن إطار المكوّن الثّقافي الأساسي للشّعوب العربيّة، وهي الشّعر والغناء والرّقص، ممّا أبعد عنه لعنةَ الغضب العامّ لشعب محافظ يرى في فنّ المسرح بدعةً وجبت محاربتها والتّصدّي لها"، سيما وأنّ المسرح كان في تلك الأثناء من البِدع التي يجب محاربتها"[3]، ولإدراكه صعوبةَ المهمّة

---

[1]– كرد علي، 1956: 143– 144.

[2]– المرجع نفسه،1956 : 143– 144.

[3]– سعد الله ونّوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص: 65.

وفداحة ما أقدم عليه فقد جعل نجاحه رهينًا بالاقتراب من ذوق الجماهير وملامسة ما يقترب من تكوينها الثّقافي، وأُولَى هذه العناصر، هي: الغناء والشّعر والرّقص، وأَوْلَاها اهتمامًا خاصّا ضمن مسرحه، بل وجعلها أحيانًا المبرّرَ الأساسَ لقيام مسرحه درءًا لأيّة ريبةٍ قد تتسرّب إلى النّفوس وهربًا من كلّ غضب قد يعصف بكلّ ما بناه، " فقصّة المسرحيّة عنده– كما يقول علي الرّاعي– تقوم أساسًا كي تنشئَ المواقفَ التي يتغنّى فيها البطل أو البطلة أو المجموعة، أو تخلق المناسبةَ التي يقوم فيها الرّقص..."[1].

عنصرٌ هامّ آخر يُضاف إلى فلسفة القبّاني التي اعتمدها لوضع أسس مسرحٍ عربيّ هو عنصر التّراث "متمثّلًا في حكايات ألف ليلة وليلة وغيرها من الحكاياتِ المعروفة في التّراث الشّعبي العربيّ، خاصّةً إذا علمنا أنّ حكاياتِ (اللّيالي) بل الحكايات الشّعبيّة بعامّة عرفت انتشارًا واسعا بين النّاس في تلك الفترة، سواءٌ كانت في شكل كُتُب تُتَداول للقراءة أو في شكل ملاحمَ وسير شعبيّة يقوم بروايتها الشّعراء الشّعبيّون في المقاهي" [2]. ولئن أعِيبَ على القبّاني تفضيله المسرح الغنائي الشّعبي ممّا جعل مسرحيّاتِه أقربَ إلى الأوبيرات منها إلى المسرحيّات كما هو مُتعارفٌ عليه على الأقلّ إلى عصره، واستعداده التّضحيةَ بالفنّ مقابلَ إرضاء جمهوره؛ فقد كان كلّ ذلك دافعه همّ البحث عن أرضية مشتركة تضمن التّواصل مع جمهوره، وهو الهدف الجوهري للمسرح، وحرقة برثْ قلبَه الذي يتلظّى أسًى لواقع ثقافي يراه دون المأمول وتطلّعًا لغد باسم تُبرعِم في لياليه المقمرة أحاديث الفنّ الرّابع، وتزيّن صباحاتِ ساحاتِه وأماكنه العامّة إعلانات المستجدّ من المسرحيّات، ليغدوَ المسرح ثقافةَ

---

[1]– عبد الرّحمان ياغي، في الجهود المسرحيّة الإغريقيّة الأوروبية العربيّة (من النّقّاش إلى الحكيم) ط1، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 1980م، ص: 115.

[2]– شاكر مصطفى، القصّة في سوريا، ص: 43.

شعبٍ يظهر أثرها في الممارسات اليومية، حيث تُهذّب الأخلاق وتسمو المعاملة الإنسانية ويعلو منسوب الوعي العامّ للشّعب، وترتفع الحياة درجةً في المعنى والسّموّ والكمال..

ولئن برع القبّاني في عروضه المسرحيّة التي قدّمها، لما ملك من ناصية التّمثيل والغناء والشّعر والرّقص والموسيقى، ولاختياراتِه التّراثية التي وافقت هوًى أصيلًا في نفوس السّوريّين بحيث " لم يُفاجأ الجمهور الدّمشقيّ بهذا العمل الفنّي الجرئ بقدر ما أُعجب ودهش بهذه الكوميضة(الكوميديا) المحلّية يقدّمها مسلمٌ عريق"[1].

شجّع الإقبال الكبير القبّاني على المضي في طريقه المحفوف بالمخاطر ويتحدّث الباحث(محمّد كرد علي) عن هذا النّجاح ويصوّره بشكل أوضح، فيقول:

" ...فأنشأ، أي القبّاني دارًا للتّمثيل وبدأ يصنع رواياتٍ تمثيلية وطنية من تأليفه وتلحينه ويمثّلها فتجئ دهشة الأسماع والأبصار لا تقلّ في الإجادة من حيث موضوعها وأزياؤها ونغماتها ومناظرها عن التّمثيل الجميل في الغرب... ووجه الفخر في أبي خليل أنّه لم ينقل فنّ التّمثيل عن لُغة أجنبيّة، ولم يذهب إلى الغرب لغرض اقتباسه، بل قِيل له أنّ في الغرب فنًّا هذه صورته فقلّده "[2].

ولكن للشّهرة ضريبةٌ لابدّ لمن نالته رياحها أن يدفع الثّمن، ولا بدّ للنّجاح من تبعات تُحمل أعباؤها وذلك ما نال القبّاني، فقد وقفت ضدّه ومسرحه ما تُعرف ب" قُوى الرّجعيّة "وعارضت ممارساتِه وناصبته العداء، خُصوصًا بعد انتهاء ولاية مدحت باشا الذي فسح المجالَ للقبّاني للتّحرّك بأريحية ونشر فنّه بأمان وسط دروبٍ لاحبةٍ ميّزت حاضر الشّام وقتها، وقد كان مدحت باشا رجلا ليبراليا منفتحًا على الغرب وثقافته، وكأنّ الأقدار هيّأته

---

[1]– سعد الله ونّوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص: 72.

[2]– محمّد كرد علي، خطط الشّام، الجزء الرّابع، (دمشق، مطبعة التّرقي، 1926م) نقلًا عن سعد الله ونّوس في كتابه: بيانات لمسرح عربي جديد، ص: 72.

ليعضدَ هذا الفنّ الوليد الذي لم يجد ترحيبا لائقا ببلاد الشّام. رحيل مدحت باشا عن ولاية دمشق كان له تبعاتٌ جِسام على مشروع القبّاني الذي نذر له كلّ ما يملك، فقد لحقه عنتٌ كبيرٌ من القوى التي قِيل عنها إنّها رجعية، فقد اتّصلوا بالخليفة العثماني وحرّضوه ضدّ القبّاني بزعم أنّه يفسد الأخلاقَ العامّة، وهي حجّةٌ أرادوا بها وأدَ الأفكار الجديدة التي ساءهم أنّها تنتشر في أوساط المجتمع الدّمشقي انتشارَ النّار في الهشيم وتجوس خلال النّفوس فتملك العقول وتستولي على الألباب، وتفتح نافذةً للوعي الاجتماعي، فتغيّر كذلك من المعتقداتِ السّلبية الرّاسخة، ما يعني ضمورَ الهيمنة التّقليديّة وهبوب رياحٍ جديدة تدعو إلى التّغيير، وقراءة الواقع قراءةً غير تقليدية تنزع إلى التّحليل الموضوعي للأحداث وربطها بمسبّباتِها بعيدًا عن القراءات الجاهزة، والتّحليل الموجَّه وتوزيع النّتائج جاهزةً حسب الإملاءاتِ والتّوصيات.

أدّت الضّغوط التي استهدفت القبّاني وفنّه الفتي إلى الإجهاز على التّجربة الوليدة، فقد"صدرت الإدارة السّنية إلى حمدي باشا وإلى الشّام بمنع أبي خليل القبّاني من التّمثيل وإغلاق مسرحه"[1]، ويا ليتَ الأمر توقّف عند إغلاق المسرح والتّوقيف، ولكنّه تجاوزه إلى الإهانة والشّتم والتّحقير، وإغراء السّفهاء والصّبية بملاحقته عبر الأزقّة والطّرقات لينغّصوا عيشه ويجعلوا عيشه نكدًا وحياته ضنَكًا وبهذا تكون القوى الرّجعيّة قد بلغت مرادها ونالت من القبّاني وفنّه.

محطّةٌ أخرى في رحلة القبّاني هي: مصر، التي فتحت له ذراعيها واحتضنت تجربته بنجاح، وبخاصّة في مجال المسرح الغنائي، وهو ما أفاض الدّكتور محمّد مندور في الحديث عنه، حيث يقول: "ولعلّ القبّاني هو صاحب الفضل في تثبيت أقدام هذا الفنّ في مصر وربّما ذلك لأنَ فنّه لقيَ هوًى وقَبُولا في نفوس المصريّين وذلك لأنّه لم يكن فنّا تمثيليا خالصا

[1]– إبراهيم الكيلاني، أبو خليل القبّاني المعلّم العربي، مجلّة العربي، ع1، س1، جانفي 1950 ص: 50.

بل كان يجمع بين التّمثيل والموسيقى والغناء. وكان القبّاني يجيد فنّي الموسيقى والغناء والتّلحين، والرّاجح أنّه هو الذي بذر بذرةَ المسرح الغنائي في مصر ومهّدَ الطّريقَ للشّيخ سلامة حجازي وسيّد درويش وغيرهما ممّن اشتغلوا بالمسرح الغنائي في مصر"[1]. وهو ما يمكن القول على ضوئه أنّ القبّاني كانت له يدطُولى ضمن الرّكب الرّيادي الذي استثمر الطّاقةَ الغنائية للسّير بركب المسرح العربيّ في أواخر القرن التّاسع عشر، إذ "أنّ كبار مطربيهم وملحّنيهم مثل: عبده الحامولي، والمظ سلامة حجازي، وكامل الخلعي وغيرهم، قد عملوا عنده أو أنّهم كانوا يرسلون عددًا من أعضاء فرقهم للتّتلمذ عليه، إذ كان يرسل عددًا من أعضاء فرقته إلى فرقة أبي خليل القبّاني ليتعلّموا فيها أُصُولاتِ الأداء والنّغمة والإيقاعفأرسل محمّد أفندي رحمي الموسيقي المشهور ليأخذ الألحان، ويعرف ضربها وتوقيعها، لأنّ الرّجل –أي أبو خليل القبّاني– كان يصنع اللّحنَ ويوقّعه بأصُول موسيقيةٍ كأمهر الموسيقيّين الفنّيّين"[2].

نخلص من هذا أنّ تمسّك القبّاني بالغناء لم يكن خيارا، بل ضرورةٌ أملاها الحرص على حماية هذا الفنّ والسّير به تحت مظلّة الذّوق الجماهيري الذي تلمّس مواقعَه وكان عليما بمواطن التّأثير والتّأثّر في نفس العربيّ.

1-7-مارون النّقّاش:

علمٌ آخر من أعلام الفنّ الرّابع ببلاد الشّام يُدعى: " مارون النّقّاش، وُلِد بمدينة صيدا بلبنان عام: 1818م، وتوفّي بطرسوس عام: 1855م، وله من العمر 38 عاما.

كان منذ نشأته ولُوعًا بالعلم محبًّا للخلوة. في الثّامنةَ عشرةَ من سِني حياته كان ينظم الشّعر الطّلي البعيد عن التّعقيد والرّكاكة، وأتقن علم الأرقام ومسك الدّفاتر والقوانين التّجارية

---

[1]– محمّد مندور، في المسرح المصري المعاصر، مؤسّسة هنداوي، المملكة المتّحدة، 2020م، دط، ص: 31.

[2]– رواد المسرح السّوري بين أوساط العشرينات وأوساط السّتّينات، وزارة الثّقافة دمشق 1993م، ص: 86.

فكان موضعَ ثقة التّجّار في حلّ مشكلاتِهم وتصريف أمورهم، وأتقن اللّغاتِ التّركية والإيطالية والفرنسيّة"[1]، مكّنه اشتغاله بالتّجارة وإتقانه العديد من اللّغاتِ زيارة العديد من الدّول والاحتكاك بشعوبها ومعرفة عاداتِها وتقاليدها، وقد كانت إيطاليا محطّةً بارزة في زياراته حيث أدهشته مسارحها وسلبت لبّه تلك الرّوايات التي تمثّل فوق خشبات صالاتِها التي تكتظّ بالمشاهدين فتبعث في نفوسهم السّرور وتُرى على وجوههم علامات الرّضا عند خروجهموهو ما حدا به إلى محاولة نقل هذا الفنّ إلى بلده بيروت، حيث "ألّف فرقةً مسرحيّة من أصدقائه ودرّبهم عل تمثيل رواية (البخيل) لموليير، فلمّا أتقنوها دعا إلى حضورها القناصلَ والأعيانَ في منزله بالشّارع المعروف باسمه في حيّ الجميزة ببيروت سنة: 1848م، وفي سنة 1850 مثّل رواية (هارون الرّشيد) المعروفة باسم(أبي الحسن المغفّل). وكان حاضروها نخبةٌ من الوجهاء وأهل الفضل من الوطنيّين والأجانب"[2]. لقيَ هذا العرض تجاوبا طيّبا من الحاضرين فأثنوا على النّقّاش وكالُوا له المديح، وأفاضوا عليه من كلمات الشّكر والإعجاب وهو ما دفعه إلى إنشاء مسرح خاصّ بجانب بيته وتمّ له ذلك بأمر سلطاني.

1-8-خطبة النّقّاش (أول محاولة تأصيل للمسرح العربي)

بعد نجاح مارون النّقّاش في عرض مسرحيّته الأولى(البخيل) لموليير وقف خطيبا في جموع الجمهور الحاضر وألقى خطبته الشّهيرة التي تُعدّ نصّا تاريخيا ذا أهمّية بالغة ومحاولة أولى على درب التّأصيل للمسرح العربي، وهي المسألة التي دار حولها حديثٌ كثير وشغلت اهتمام الباحثين والنّقّاد المسرحيّين العرب، حيث تضمنّت آراءَ شتّى حول فنّ المسرح ووظيفته الاجتماعية والرسالة المتوخّاة منه وغيرها من المسائل الهامّة التي حفلت بها.

---

[1]- سيّد علي اسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي القرن التّاسع عشر، د.ط مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة 2012م، ص: 21.

[2]- سيّد علي اسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي القرن التّاسع عشر، ص: 86.

بدأها بحمد الله والثّناء عليه، ومضى يقدّم نظرته وتمثّله لما أقدمَ عليه، قائلا:

" وها أنا متقدّمٌ دونكم إلى قُدّام، محتملا فداءً عنكم إمكان الملام، مقدّما لهؤلاء الأسياد المُعتبرين، أصحاب الإدراك الموقَّرين، ذوي المعرفة الفائقة، والأذهان الفريدة الرّائقة الذين هم عين المتميّزين بهذا العصر، وتاج الألباوالنُّجبا بهذا القطر، مبرزا لهم مرسحًا أدبيا وذهبا إفرنجيًا مسبوكًا عربيا ... "[1]

وأشار إلى نهضة البلاد وسبب نهوض الغربيّين وعلى انحطاط الشّرقيّين بأسباب أربعة، وهي:

أنّهم أنانيّون لا يدركون ماهيةَ المصلحة الوطنيّة العامّة.

التّواكل والكسل.

التّعجّل في اقتطاف ثمار الغرس.

الخجل الممتزج بالكبرياء، والحياء المختلط بالتّجبّر.[2]

وممّا نستخلصه من الخطبة وملابسات وحيثيات إلقائها ما يأتي:

– إدراك النّقّاش مدى خطورة ما أقدم عليه في ظلّ مجتمع تقليدي محافظ، كما أنّ هذا الفنَّ بصبغته الغربيّة يُعدّ سابقةً في تاريخ الفنون الشّعبية الفرجوية المماثلة التي عرفتها الثّقافة العربيّة والتي أُطلق عليها (الأشكال ما قبل المسرحيّة) كخيال الظّلّ وعرائس القراقوز والحكواتي، والقوال، وغيرها من الأشكال الفرجوية التي ارتبطت باللّهو واللّعب والتّسلية، بل وارتبطت في عرف واعتقاد الكثيرين بالشّذوذ عن تقاليد المجتمع، ومنافاة العرف العامّ والأخلاق، والمروق عن الدّين.

---

[1]– نقولا النّقّاش، أرزة لبنان، (د.ط)، بيروت: المطبعة العمومية، 1869م، ص: 16/15.

[2]– توفيق حبيب، مجلّة السّتار، عدد: 6، 1928/11/7م، ص: 42،25.

– توجّس مارون النّقّاش من فشل التّجربة، وخوفه من ردّة الفعل الشّعبيّة جعله يقدّم العرض ببيته، ويدعو إليه جمهورًا خاصّا ذكره في خطبته اقتصر على طبقة من "الأسياد المعتبرين" و"أصحاب الآداب الموقّرين" و"ذوي المعرفة الفائقة والأذهان الفريدة الرّائقة..." وفي هذا إشارةٌ واضحةٌ إلى أنّه أراد طلب حماية هؤلاء الأسياد من كلّ ما يمكن أن يترتّب عن تجربته التي أقدم عليها، واعتذارٌ ضمنيٌ عن كلّ ما يمكن أن يلحق العرفَ العامّ المحافظ، وكلّ ما قد يعكّر صفو الذّائقة الشّعبيّة التي ألفت أنماطا غير ما تشهد الآن من بِدع النّقّاش وفرقته.

– أملت ضرورة السّير الهادئ على طريق التّأصيل المسرحي المليء بالعقباتِ اختيار ما يوافق الذّوق العربي– حتّى وإن تخلّى فيه عن بعض الأمور الفنّية – فاختار (الأوبرا) أي المسرح الغنائي بدل(البروزة) أي المسرح النّثري رغم سهولته وذلك مراعاةً لذوق الجمهور العربي وميولاتِه الفنّية باعتبار العقلية العربيّة عقليّةً غنّاءة تقوم على ثلاثية الغناء والموسيقى والشّعر، وهي عناصر أساسية تقوم عليها الثّقافة العربية، وهو ما رجّح أخيرًا كفّة الأوبرا على البروزة.

– حرص النّقّاش على التّرغيب في فنّ المسرح بملامسة هوًى متأصّل في نفس العربي وذلك بربطه بالجانب الأخلاقي، وتبيين أنّه لا منافاة بين الفنّ والدّين وأن لا مصادمة مع قيم المجتمع وعاداته في ظلّ انتشار الفنّ الرّاقي، وذلك اقتداءً بأغلب رواد النّهضة العربية الحديثة الذين بذلوا جهودًا جبّارة في سبيل ربط الفنّ بالأخلاق ودوره البارز في الإصلاح والرّقي بالمجتمعات وتهذيب الذّوق، ورفع منسوب الوعي العامّ للأفراد، وعلى رأس هؤلاء رفاعة رافع الطّهطاوي أحد أشهر رواد النّهضة العربية الحديثة (1801–1873) الذي يقول في وصفه لمسارح باريس: "فمن مجالس الملاهي عندهم، مجالس تسمّى التّياتر... والسّبكتاكل. وهي يلغب فيها تقليدٌ سائر مع ما وقع وفي الحقيقة أنّ هذه الألعابَ هي جدٌّ في صورة هزل، فإنّ الإنسانَ يأخذ منها عِبرًا عجيبة وذلك لأنّه يرى فيها سائر الأعمال الصّالحة

والسّيّئة ومدح الأولى وذمّ الثّانية، حتّى أنّ الفرنساوية يقولون: إنّها تؤدّب أخلاقَ النّاس وتهذّبها"[1].

كما انطلقوا من الأرضية المشتركة للبيئة العربية فكيّفوا فنّهم وفق مقتضياتِها وحاولوا تطويعَه ليكسبوه نكهتها – حتّى وإن تنازلوا عن بعض مقتضياته وضوابطه– وهو ما عبّر عنه سليم النّقّاش بقوله: " ولمّا رأى عدم ميل أبناء وطنه إلى الفنّ المفيد نظرًا لعدم معرفتهم بمنافعه، زاده فكاهةً فجعل في الرّواية الواحدة شعرً ونثرا وأنغامًا عالما أنّ الشّعر يروق للخاصّة، والنّثر تفهمه العامّة والأنغام تطرب "[2].

ومنه يمكن القول أنّ وعي الرّواد الأوائل برسالة المسرح كفنٍّ راق بان للنّهضة ورقي المجتمعات، ومظهرًا من مظاهر التّحضّر والمدنية، وإدراكهم العميق بخصوصية الثّقافة العربية، كان فيصلا وعاملا رئيسًا في سبيل النّهوض بعبء السّير على درب التّأصيل للمسرح العربي.

1-9-سعد الله ونّوس والنّبوءة الجديدة (هدير المساحة الصّامتة)

نصل إلى العلامة الأبرز في تاريخ المسرح السّوري المعاصر بل والعربيّ برمّته، ألا وهو (سعد الله ونّوس) ذلك الشّاب الذي مسرحته البيئة وهيّأته الظّروف المحيطة بنشأته ليكونما كان؛ ابتداءً بقريته – التي شبّهها أحد الكتّاب السّوريّين– وهو(سعيدحورانية) بفايمازالشّرق*"لكثرة ما ترى فيها من مثقّفين وكتّابَ وصُحفيّين وفنّانينَ على الرّغم من

---

[1]– رفاعة رافع الطّهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريز أو الدّيوان النّفيس في إيوان باريس، سلسلة "الأنيس" (د.ط) الجزائر: موفم للنّشر، 1991م، ص: 169– 170.

[2]– محمّد يوسف نجم، سليم النّقّاش، دار الثّقافة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، 1964م، ط1، ص: 38.

صغرمساحتهاوقلّة عدد سكّانها"[1]، فأهلها يمتازون بالقدرة عل تحويل آلامهم وأتعابهم وصعوبة الحياة أحيانًا إلى دعابات تبرز انتكاساتِ الحياة من خلال مجالسَ تعقد- هي أشبه من المسارح- بأسلوب آخر، للتّغلّب على مصاعب الحياة، وبذلك غدت شخصيّات هذه القرية ممسرحةً ولو بطريقة عفوية[2].

وقد كانت عائلة والدة سعد الله ونّوس إحدى أبرز عوامل نبوغه، إذ كان رجال الدّين الذين تربطهم علاقاتٌ طيّبة مع وجهاء العائلة يعقدون جلساتٍ هناك لقراءة القرآن وتفسير معانيه والاستماع للشّعر الصّوفي، ولم تخل هذه السّهرات من قراءة القصص، كقصص عنترةَ وألف ليلة وليلة، ولمّا كانت هذه العائلة مأوًى للغرباء فإنّ ضريبة النّوم أن يروي الغريب حكايةً يعرفها أو تجربةً في الحياة، أو أحدوثةً يرضي بها فضولَ الصّغار الحاضرين[3]. كما أفاد ونّوس من أبيه (أحمد سعد ونّوس) الذي يُعدّ من وُجهاء القرية، عُرف بكثرة أسفاره بحكم تجارته ممّا أكسبه علاقاتٍ إنسانية واسعة، هذا الزّخم الحياتي والبيئة المحيطة، وملابسات التّنشئة الاجتماعية، كان لها عميق الأثر في تنشئة سعد الله ونّوسوتنمية شخصيته، وصقل مواهبه، وتطوير ذاته الإنسانية التي أصبحت فيما بعد ملكًا للإنسانية قاطبة.

هذا الشّاب المتوثّب الذي برى جسمَه النّحيل المرض الخبيث في سِني عمره الأخيرة واستولى عليه الهمّ القومي والإنساني الذي طالما حرمه كثيرًا من مطايب الحياة وهناءة

---

*- فايماز: مدينة ألمانية على السّاحل، تتميّز بصغر مساحتها وكثرة المثقّفين من أبنائها.(فاتن علي عمّار، سعد الله ونّوس في المسرح العربيّ الحديث، ص: 40.

[1]- صلاح أبو ذياب، سعد الله ونّوس الحضور والغياب، دار سعاد الصّبّاح، الكويت، 1997م،ص: 50.

[2]- المرجع نفسه، ص: 17.

[3]- يُنظر: فاتن عمّار، سعد الله ونّوس في المسرح العربي الحديث، دار سعاد الصّبّاح، للنّشر والتّوزيع، الكويت، ط1 1999م، ص: 41.

العيش، يحمل بين جنبيه شهوةً عارمة لتغيير العالم (الواقع) الآسن بالمسرح، والذي فتح عينيه على وقعه الأليم الشّديد، العالم الذي هبّت عليه رياح الخيبة، وارتُهِن الفرح بين زواياه الحزينة، وتملّكت مقاليد أمره رؤًى وأفكار وقُوَى لا قِبل للإنسانية البريئة بنِيرها وعُتوّها وعسفها وجبروتها، شابّ ما كانت مساحات الأسى الطّافح بين جنبات خارطتنا العربيةوفواجع الهزيمة التي تترامى الأنباء الحزينة بنقلها على أمواج الإذاعات العتيقة لتزيده إلّا يقِينا برسالته المسرحية النّبيلة وما كانت أعباء الحزن الذي ران على النّفوس حتّى ناءت بحمله وركنت إلى اليأس القاتل إلّا لتحوّلمناظر البُؤس الإنساني إلى لمعات فرح اكتشاف الحقيقة التي كانت مخاتلة ردحًا من الزّمن، ولكن هيهات فقد ولّى زمن مخاتلة العقل واستغباؤه وأسفر فجر الحقيقة ليصحو الضّمير الإنساني ويعلن عن يوم جديد من زماننا، فقد حان وقت التّغيير وأزفت ساعة الفعل.

يُعتبر سعد الله ونّوس من أهمّ رواد المسرح العربي الذين صاغوا تصوّرًا جديدا لمفهوم المسرح، ونأوا به عن وظيفة المتعة للمتعة، وراح يبحر بسفينته على ضفاف الوعي الغائب أو المُغيّب، فعمل على خلق مسرح تنويري يستهدف الضّمير والعقل العربيّين لزرع بذور الوعي قصدَ التّغيير المجتمعي المنشود؛ مسرحٌ موجّه لطبقات الشّعب قاطبةً لأجل رفع منسوب الوعي الكامن لديها، وهو ما يرومهونّوس:"إنّ المجتمعَ الثّاني الذي ينتقل من القديم إلى الجديد، ومن التّسليم إلى التّفكير، ومن الموروث إلى النّقد، بحاجةٍ إلى تنويرأكثرَممّا هو بحاجة إلى تثوير. فالتّنوير شرطٌ للتّثوير، والتّثوير بلا تنوير مجرّد تغيير اجتماعي وانقلاب في الأوضاع تحدثه السّلطة القائمة في المجتمع، ويتغيّر بتغيّر السّلطة "[1].

تلمّس ونّوس حاجةَ المجتمع العربيّ وعرف مكمنَ الخلل في النّفس والذّهنية العربية التي رانت عليها أفكارٌ ومعتقدات عتيقة، فبقيت حبيسةَ هذه التّصوّرات وعاشت أسيرةَ

[1]– مجلّة: عالم الفكر، المجلّد الأول، العدد: الأول، وزارة الإعلام، الكويت، 1979 ص: 25.

الماضي بثقله، تحيا على وقع التّغنّي بأمجاده وتراثه الزّاخر دون أن يكلّفها ذلك عناء عيش الرّاهن بحلوه ومرّه ولأوائه وتحدّياته، وصياغة ورقةِ طريق تكفل السّيرَ على طريق الحاضر وتلمّس أنجع الطّرق لإزاحة العوائق عن طريق الواقع المرّ الذي تفرمل منغّصاتُه انطلاقَ قطار النّهضة المنشودة "إنّنا نصنع مسرحًا- يقول سعد الله ونّوس- لأنّنا نريد تغييرَ وتطوير عقليةٍ وتعميقَ وعيٍ جماعي بالمصير التّاريخي لنا جميعا...ونعيّن من هم حقّا المتفرّجون الذين نريد مسرحا للجماهير. أي: الطّبقات الكادحة من الشّعب ..."[1].

1-10-مسرح سعد الله ونّوس بين السّياسة والتّسييس

تتمحور الفكرة الرّئيسة في فلسفة ونّوس المسرحية حول التّسييس، والهادفة إلى التّنوير والتّعليم، حيث يلقي رسائل إلى الجمهور في فكرة تتمحور حول أفكار فرعية تهدف إلى توكيد الفكرة الرّئيسة لتعكس على الوعي الجماعي صورًا لتوجّهات سياسية مرتبطة بالتّنمية الوطنية والقومية التّقدّمية التي تؤطّرها تصوّرات السّلطة الحاكمة وتترك الجدلَ مُثارًا وسط الصّالة وكأنّي به يقدحُ شُعلًا من التّوعية بطريقة غير مباشرة في لا وعي المتفرّج، حيث يثير انتباهه إلى ظواهرَ معيّنة ومعايبَ متفشّية ويتركه يُعمل الفكر، ومن ثَمَّ يعلن رأيَه ويتّخذ الموقفَ المناسب.

"لقد طرح ونّوس مفهومًا جديدا للمسرح يتناسب ومواقفه الفكرية، وهو المسرح التّسييسي الذي يُعدّ خطوةً أعمقَ من المسرح السّياسي، لأنّه لا يقوم على طرح القضايا السّياسية فقط وإنّما يعمد إلى تسييس الطّبقاتِ الكادحة، التي من المفترض أن يتوجّهَ إليها مع الاهتمام بالنّاحية الجمالية "[2].

---

[1]- سعد الله ونّوس، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان الطّبعة الأولى، سنة: 1988م، ص: 26/25.

[2]- حمّو حورية، تأصيل المسرح العربي عند ونّوس، الحياة المسرحيّة، عدد: 45.

بخلاف المسرح السّياسي الذي" يتماسّ أو يقترب من عروض المسرح التّسجيلي الذي يهتمّ بإعادة عرض الظّواهر التّاريخيّة للاستغلال ووسائله في نهب ثروات الشّعوب وعرض مظاهر ثورتها على صور القهر العنصري والاستعماري وقهر الأنظمة الفاشية للشّعوب عرضًا قائما على عناصر مباشرة مدعّمة بالمعلومات والوثائق والأرقام بهدف التّحريض الجماهيري لمواجهة ناجزة لمظاهر ذلك القهر"[1].

إذن، فالتّنوير هو عماد فكرة التّسييس التي سعى إليها ونّوس، وهو ما يبيّنه بجلاء بقوله:"هذا هو ما كنت أريده أن أبنيَ وعيًا جاهزا. وبناء الوعي يمكن أن يتمّ عبر عرض ما هو سلبي، أي أن تعلّم عبر السّلب، تأخذ عيبًا من العيوب وتضخّمه وتظهر عقابيلَه وآثاره وتكون بذلك قد قدّمتَ أُمثولةً أو درسا تطبيقيا لهذه الحالة ويجب أن لا تنسى أنّ المسرح في النّهاية هو عملية جدل، وأنّ الخلاصةَ ليست فيما يُطرح على الخشبة فقط، وإنّما فيما يتمخّض عنه الجدل بين الصّالة والخشبة "[2].

فعملية الجدل المُثار حول صُور الظّواهر المعروضة، والشّدّ والجذب، والأخذ والرّدّ كلّها تدخل في صميم التّسييس الذي يرومُ ونّوس زرعه في وعي المشاهد "... يجب أن نتعلّم كيف نبني وعينا الخاصّ، لا كيف نبدّل وعيًا بوعي، ولا كيف نصنع وعًيا جاهزا في أذهان النّاس... أعتقد أنّ العمل الفنّيَ غير مطلوب منه أن يحقّق الانتصار وإنّ تفاؤل العمل إنّما يكمن في الكيفية التي يمكن بها حلّ المشاكل، وفي الآفاق التي يطرحها أمام المتفرّج..."[3] وتتعدّد صور عملية قدح مشاعل بناء الوعي الذّاتي في نفوس المتفرّجين،"... وهناك إمكانيةٌ لتقديم البطولة عبر تصوير غيابها، وهناك إمكانيةٌ لتقديم التّفاؤل عبر تقديم الآلية التي يوجد

---

[1]– أبو حسن سلام، مجلّة الحوار المتمدّن، العدد: 2514–2009/1/2، محور الأدب والفنّ.

[2]– سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، المجلّد 3، الصّفحة: 107.

[3]– المصدر السّابق، الصّفحة: 108، 109.

فيها الإحباط واليأس والاستسلام، فلا يحدّد إيجابيةَ عملٍ أن يكون فيه بطلٌ إيجابي، وإنّما بنية وعلاقتها بالواقع ومدى ما تشير إليه من آفاق..."[1]. أراد ونّوس بهذا كسر صمت المساحة الصّامتة، ألا وهي مكان تواجد الجمهور وجعلها تمور بالحياة، والتّلذّذ بمشاهد الفوضى الخلّاقة التي تعمّ هذا الرّكن المُحيَّد، لأنّها المعنية بالعرض أصلا، وبين صفوف هؤلاء الكادحين تكمن جميع العِلل المعروضة، وهو ما أشار إليه بقوله: "هو حوارٌ بين مساحتين، الأولى هي العرض المسرحي الذي يقدّمه جماعةٌ تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره، والثّانية هي جمهور الصّالة الذي تنعكس بينه كلّ ظواهر الواقع ومشكلاتِه "[2].

1-11-مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران فاتحة عهدٍ جديد للمسرح العربي

لئن حمل سعد الله ونّوس نبوءةً جديدة للمسرح العربيّ المعاصر، وخلقَ تقاليدَ جديدة مسّت أركانه وأبجدياتِه وكثيرا من أدبيّاتِه باستخدامه كسر الإيهام المسرحيّ لدى المتلقّي وجعله في حالة يقظة دائمة لاستجلاء الواقع عن كثب وقراءته قراءةً واعية واستيعاب قضاياه وممارسة حقّه في النّقد والتّغيير بما يملك من أدوات وسُبُل مُتاحة لذلك، ومشاركة الجمهور في العرض المسرحيّ باختراق الجدار الرّابع الذي ميّزَ العلبةالإيطالية الكلاسيكية ومنحه فرصة ليشارك الممثّلين العرضَ ويدلي بدلوه في مختلف القضايا، كما يمكنه أن يقطع الحدث أحيانا بالتّعليق عليه، وهو ما يخلق علاقةً جدلية مع الحكواتي في حكاية ما، ويندمج معه في حكاية أخرى؛ فقد كانت مسرحيته الشّهيرة:" حفلة سمر من أجل 5 حزيران " العنوانالأبرز لهذه النّبوءةكونها تمثّل تاريخًا استثنائيا حزينا يُؤرّخ لهزيمة قاسية في حياة العرب كان ونّوس شاهدًا عليها وعلى موعد مع ساعة وُقُوعها، حيث مثّل ذلك منعطفًا حادّا في حياته التي

---

[1]- المصدر نفسه، الصّفحة: 109.

[2]- محمّد بدوي، تجلّيات التّغريب في المسرح العربي، قراءة في سعد الله ونّوس، مجلّة فصول،المجلّد: 2، العدد: 3 1982م، ص: 91.

اجتاحتها رياح الأسى واكتوت بنار الخيبة، كيف لا؟ وقد أحدثت هزيمة حزيران هزّةً اجتماعية وقومية عنيفة في كيان الأمّة، فانزوى العقل العربيّ حينًا من الزّمن حائرًا بين متاهات الحزن الدّاهم ومحاولات لتبرير الخيبة واجترار يومياتِ البُؤس والتّعاسة، ومضى السّاسة يبحثون عن شمّاعات تبريرٍ يعلّقون عليها أسبابَ الهزيمة ويزيدون تزييفَ الحقيقة التي كانت مخاتلة أصلا ؟!

بعودة سعد الله ونّوس من فرنسا بعد الهزيمة فُوجئَ أنّ الحياة تسير عاديةً كما كانت من قبل، ما زاد من معاناتِه النّفسيّة، وحفر أخاديدَ من الحزن في فؤاده، لا يمحوها تقادم الزّمن ولا صخب الحياة التي ما فتِئت تشِبُّ يومًا بعد يوم فتُنشي وتغري وتصنع لحنًا جميلا وسطَ ركامٍ من الأحزان ؟! لم يستطع ونّوس تحمّل المشهد الدّراماتيكي، فعاش يغالب أحزانه ويتحامل على جراح قلبه النّازفة، وانزوى جانبًا في شبه غيبوبة مدّةَ أربعة أشهر، ولمّا لم يستطع تحمّل ما يدور من زيف يبرّر الهزيمة عاد إلى فرنسا مكسورَ الخاطر، ولأنّ الأحرار يحملون الهمّ القومي والإنسانيَ حيثما حلّوا وارتحلوا، ولا يتركون فرصةً إلّا ويعلنون انتماءهم القومي الصّريحَ وتحيّزهم الفاضح للمبادئ والقضايا العادلة، فقد شارك ونّوس مشاركةً فاعلة بالانتفاضة الطّلّابية في جامعاتِ فرنسا رفقةَ الطّلاّب العرب بنشاطات مختلفة للتّعريف بالقضيّة الفلسطينيّة وتشريح واقعها، وتوضيح ذلك للرّأي العامّ العالميّ من خلال الخُطب الجماهيريّة، واللّقاءات الجواريّة، والمنشوراتِ المختلفة، والكُتيّبات والمطويات...

سرّت هذه الفعاليات الطّلاّبية الشّبابية عن سعد الله ونّوس وأعادت بعض الأمل إلى نفسه المُلتاعة التي خيّم عليها الحزن وفرض صولته، حتّى ظنّ أن لا فِكاك عنه، يقول عن هذه الفترة: " أحسست معها بالأمل وبدأت أدرك جدوى الإنسان الرّئيسية أو الجوهرية، هي أن يكون الإنسان سياسيا "[1]، عكس هذا القول مساحةَ أملٍ وفّرت هامشا من الحرّية، – ولو

[1]– دوّارة فؤاد، لقاء مع سعد الله ونّوس، مجلّة الهلال، عدد أفريل، القاهرة، 1977م ص: 193.

في ديار الغربة – لسعد الله ونّوس الطّامح لفعل سياسي حرّ بعيد عن قُيُود الرّقابة ووسائل التّضييق.

زادت الهزيمة من قناعة ونّوس بجدوى المسرح وقدرته على التّغيير" لقد كانت هزيمة حزيران بمثابة حدث تاريخي هامّ هزّت سعد الله ونّوس من أعماقه، وراح يفكّر جدّيا أنّ جدوى الإنسان الرّئيسية أو الجوهرية أن يكون سياسيا، وأنّه على كلّ فردٍ عربي أن يقدّم لبلاده ما يستطيعه. وسعد الله ونّوس الذي يؤمن بقدرة المسرح على كشف العيوب وتغيير الأوضاع كان لابدّ أن يكون في خِضمّ هذا الجيل الذي تصدّى للهزيمة "[1].

انطلاقًا ممّا سبق يمكننا القول أنّ مسرحية: "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" تُعدّ اللاّفتةَ الكبرى للمسرح السّياسي الونّوسيّ الذي أراد من خلال نصوصه تعميق مشروعه التّسييسي القائم على إيقاظ المشاهد، أو لفت انتباهه إلى التّطلّع إلى واقعه والبحث عمّا يشوبه من مظاهرَ تزيد من غبنه الاجتماعي والسّياسي والثّقافي والاقتصادي، ومن ثمَّ زرع بذور تسييس المشهد وردم الهُوّة العميقة التي تقف حائلًا بين الجماهير وتطلّعاتِها المشروعةويتمّ ذلك من خلال " مسرحٍ سياسي يحفّز متفرّجيه على التّغيير، إضافةً إلى أنّه كان جريئا في عرض ما يريد، منطلقًا من المؤثّراتِ الاجتماعية والسّياسية والفكرية التي تقف وراء عمله ككاتب"[2].

---

[1]– غصب مروان، دراساتٌ في المسرح السّوريّ، جامعة البعث، مديرية الكتب والمطبوعات، سوريا، 2004، 2005م ص: 225.

[2]– المشايخ محمّد، المسرح الحديث عند سعد الله ونّوس، مجلّة الأقلام، عدد: 6 بغداد، 198 ص: 93.

الفصـــــل الثّـــــاني:

قراءة للوعي السّياسي في مسرح سعد الله ونّوس

- التّيمات المسرحية عند سعد الله ونّوس
- أبرو تيمات المسرح الونوسي.
  - فكرة التّسييس عند سعد الله ونّوس
  - الجمهـــــــــــور
  - التّراث عند سعد الله ونّوس (مسرحة التّراث)
- المســـرح الملـحمـــي
- التّغـريـــب وملامحه في مسرح سعد الله ونوس.

1-التّيمات المسرحيّة عند سعد الله ونّوس

يُعدّ المسرح فنًّا من الفنون التي لها علاقةٌ مباشرة بمحيط الإنسان وواقعه الاجتماعي بكلّ ملابساتِه، السّياسية والاقتصادية وغيرها، فهو يصف يومياتِ الإنسان وصفًا واقعيا ملقيا الضّوءَ على المشكلات التي تكتنف حياته، مشرّحًا أسبابَها، محاولا تبصير العقول وبثّ وعيٍ في النّفوس لعلّه يكون خلاصًا لها ممّا تعانيه.

ولئن كان المسرح رسالةَ وعيٍ جمعي تحمل الخلاصَ لبني الإنسان، فلما تحمله من واقعية في الطّرح وشفافية في التّعاطي مع المشكلاتِ الرّاهنة، وهو ديدن المسرح النّابض بالحياة، الباعث للأمل في النّفوس العانية، المسرح الذي يقف في وجه الظّلم بكلّ أشكاله ويحفظ حقّ الإنسان كاملاً في تحقيق إنسانيّته، والتّعبير عن وجوده، والتّمتّع بحقوقه الطّبيعيّة في الحياة.

ولقد عُدّ سعد الله ونّوس من المسرحيّين الذين كان لهم الفضل في إخراج المسرح من سكونيّته وجموده إلى حركيّة موّارة وفعل في الواقع، وخلق تصوّرٍ جديد لمفهوم المسرح ورسالته، مسرح يتناول الجانب السّياسيّ للمجتمع، ل"أنّ جدوى الإنسان الرّئيسيّة أو الجوهريّة هي أن يكون سياسيا، لذا نلاحظ أنّ سعد الله ونّوس بدأ بكتابة المسرح السّياسيّ منذ البداياتِ الأولى لكتابة النّصّ المسرحيّ، والمسرح السّياسيّ عنده هو المسرح الذي يهتمّ بالسّياسة بشكل مباشر ويومي ومحسوس وملموس، وبحدث من الأحداث وبقضيّة من القضايا"[1].

وقد انطلق سعد الله ونّوس من واقعه المؤلم الذي كان له عميق الأثر في انتهاج فلسفته الفنّيّة واختيار سبيل المسرح السّياسيّ، ف" لقد كانت هزيمة حزيران بمثابة حدثٍ تاريخيّ هامّ

---

[1]– أكرم اليوسف، حوار مع عبد الكريم برشيد، الحياة المسرحيّة، وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1991م، ص: 185.

هزّت سعد الله ونّوس من أعماقه، وراح يفكّر جدّيًا أنّ جدوى الإنسان الرّئيسيّة أو الجوهريّة أن يكون سياسيا، وأنّه على كلّ فرد عربيّ أن يقدّم لبلاده ما يستطيعه، وسعد الله ونّوس الذي يؤمن بقدرة المسرح على كشف العيوب وتغيير الأوضاع كان لا بدّ أن يكون في خِضمّ هذا الجيل الذي تصدّى للهزيمة "[1]. فإبداعاته جاءت نتيجةَ تفاعله مع الظّروف، ومواكبته الأحداث الأليمة التي هزّت كيان أمّته العربيّة وتركت ندوب جراحها على أديمها المترهّل ولأنّ سعد الله ونّوس كان العاشقَ في قلب الموت، والجنديّ الأعزل في أتون المعركة، فقد أحسّ بثقل العبء الملقى على عاتق قلمه الوحيد وسط دفق المداد الذي يغرق مساحاتِ الوطن العربيّ في موجاتٍ من اللاّمبالاة بما يجري، وما يحاك للإنسان ومقوّماتِه، فانبرى يحمل بين جنبيه شهوةً عارمة وتحدٍّ للواقع الآسن لتغييره بالمسرح، وأيّ مسرح؟ مسرحٌ حيّ نابض بالحياة، مسرحٌ يترجم معاناة المقهورين، ويأخذ بأيدي المعدمين ومن انقطعت بهم سُبُل الرّجاء في عالم برقي هجين لا يعرف للرّحمة معنًى، ولا للإنسانية سبيلا.

بصم سعد الله ونّوس على بدايته الفنّيّة المختلفة مسرحيّا برائعة "حفلة سمر من أجل 5 حزيران"، والتي كانت أولى المسرحيّاتِ التي تناولت الهزيمةَ وتفاصيلها وتداعياتِها المختلفة الجوانب على الشّعوب العربيّة وما خلّفته من آثار، حيث"تُعدُّ هزيمة حزيران1967م انعطافةً تاريخيّةً في حياته، أصيب بسببها بصدمة نفسية، حيث استوحى مسرحيّته الشّهيرة " حفلة سمر من أجل 5 حزيران، والتي تصدّى من خلالها لأسباب الهزيمة وكيفية مواجهتها، وقد كان له السّبق في تحويل جمهوره من متفرّج إلى مشارك، تمثّل في توجّه بعض الممثّلين بين جمهور خشبة المسرح، وكذلك رمى كرة النّار في حضن كلّ من كان في الصّالة ليترك أثرًا أو علامةً يحملها إلى الخارج حتّى يراها النّاس كي يروا حقيقتهم "[2].

---

[1]– مروان غصب، دراساتٌ في المسرح السّوري، جامعة البعث، مديرية الكتب والمطبوعات، سوريا، 2005/2004م، ص: 225.

[2]– صبحة أحمد علقم، المسرح السّياسي عند سعد الله ونّوس، دار فارس للنّشر، عمّان، الأردن، 2002م، ص: 20.

ولئن كان التّجديد سمةً مميّزة للفنّ عموما، فإنّها في فنّ المسرح أخصّ وأميز لما يمثّله المسرح من ملازمة لواقع الإنسان اليومي المعيش، وصدقيةٍ في التّعبير عن تطلّعاتِه لا تتوفّر

فيما سواه؛ فقد كان لسعد الله ونّوس سهمٌ مميّز في عمليّة التّجديد التي مسّت أركان المسرح العربيّ، وقد تجلّى ذلك التّجديد بحفلة سمر من أجل 5 حزيران، التي كانت فاتحةَ عهدٍ جديد على المسرح العربيّ، "فالنّكسة كانت أكثرها أهمّيةً في تطوير توجّهاتِه المسرحيّة وأشدّها إسهامًا في تشكيل جوهر المسرح الونّوسيّ في مراحله التّالية"[1]. ومهما قيلَ في مسرحيّة سمر من أجل 5 حزيران فلأهمّيتها التّاريخيّة والفنّية، ولما تميّزت به من كسر لرتابة المنظر المسرحيّ الباهت، وابتكار صيغٍ جديدة بعيدا عن البنية التّقليديّة التي طبعت الرّكح العربيّ وخروجًا عن النّمطيّة الكلاسيكسّة التي جسّدتها العلبة الإيطالية ردحًا من الزّمن وبثّ الرّوح في الخشبة لتصير الكلمة فعلا، ويُستبدل الحكائيبشئ أشبه بالحوار وتبادل الأفكار في جوّ تصطرع فيه المواقف وتختلف الرّؤى وتتباين الاتّجاهات.

ولأنّ المسرح الونّوسيّ كان مختلفا عن سابقه، فلأنّه جاء بفلسفة جديدة ورُؤًى مُستجدّة انبثقت من وحي الواقع، ومن رحم المعاناة الإنسانية التي حجبتها غيوم الممارسات البائدة والرّؤى العتيقة، والقوالب البالية.

2-أبرز تيمات المسرح الونّوسيّ

2-1-فكرة التّسييس عند سعد الله ونــوّس

الأدب رسالةٌ إنسانية هادفة تتناول مظاهرَ الحياة جميعا، فهو يهتمّ بكلّ ما يمور به الاجتماع البشري، وما الجانب السّياسي في حياة الأفراد والمجتمعاتِ إلّا محورٌ هامٌّ وانشغال رئيسٌ للأدب، يتناوله بالكتابة اهتماما، ونقدا، وتعبئةً للجماهير، ورفعًا للغطاء واللّبس عن الممارسات الخاطئة للحُكّام والمسؤولين، وشجبًا لغياب وعي الجماهير وسُكوتها عن حقوقها

---

[1]- محمّد حمّو حوريّة، تأصيل المسرح العربي بين التّنظير والتّطبيق في سوريا ومصر، ص:66.

الطّبيعية، وركوبها فلك التّصفيق والتّبعية حتّى تصير ظهرا يُركب، وتُستهدَف في حرّيتها ويُصادَر منها الرّأي والكلمة.

ويكاد يكون فنّ المسرح خير معبّرٍ عن حال الشّعوب، وترجمانًا صادقا لآمالها وآمالها ومرآةً عاكسة لواقعها اليومي وما تعانيه من مشكلات مختلفة؛ فالمسرح من أقدم الفُنون التي واكبتِ التّطلّعاتِ السّياسيّة للبشرية، ورافقت تطوّر الإنسانية في كثير من مراحلها، ف"حين كان أهل أثينا وضواحيها يحملون سِلالَ الطّعام ويبكّرون بالمجئ إلى المسرح يتوزّعون مدرّجاتِه الحجريّة، لم يكن ما يشغلهم ويجتذبهم هو سماع قصّة جديدة، وإنّما سماع قراءةٍ جديدة لقصّة يعرفونها، لأنّها وردت في الملاحم المتداولة والحكاياتِ القديمة، هكذا كان الأمر عند الإغريق واستمرّ كذلك عند الرّومان، وشكسبير، وكلاسيكيي فرنسا"[1]. فالفنّ المسرحي فعلٌ قديم قِدَم الوجود الإنساني، ولكنّه تبلور بكيفيّاتمتباينة ووسائل مختلفة حسب العصر ولقد ارتبط وجوده الفعليّ، وعرف أوجّ نشاطه في المجتمعات التي شهدت حضاراتٍ مزدهرةً، "فالفنّ المسرحيّ نشأ كوظيفةٍ من وظائف الدّيمقراطيّة في أثينا القديمة وطول تاريخه إنّما كان يزدهر ويرتبط فعليًا بمثل هذه الوظيفة، حتّى لو كان يُقدّم في بلاطوهات الملوك. كذلك كان المسرح يزدهر كلّما ازداد المجتمع مدنيّةً وتوسّعت فيه إمكانيات الحوار والجدل والتّعبير عن الرّأي"[2].

يظهر لنا من خلال ما قاله "سعد الله ونّوس" أنّ المسرح منذ بدايته "يحمل رسالةً سياسية في طيّات رسالته الفكرية، بل إنّنا نخطئ إذا توهّمنا أنّ الأدبفي كلّ صوره وعلى اختلاف مذاهبه، لم يكن يعبّر في المقام الأوّل عن رُؤيا سياسية"[3].

---

[1]– سعد الله ونّوس، الأعمال الكاملة، الجزء 3، ط1، 1996، الأهالي للطّباعة والنّشر، سوريّة، دمشق ص: 664.

[2]– المرجع نفسه، ص: 657.

[3]– أمين العيوطي، المسرح السّياسي، عالم الفكر، وزارة الإعلام، ع4، م14، الكويت 1981 ص: 79.

فالعلاقة إذن قديمةٌ بين المسرح والسّياسة "فالإنسان حيوانٌ سياسيٌ لا يمكن في الحياة أن نفصل بين السّياسة ورغيف الخبز، وبين السّياسة والفكر"[1].

وقد قالها ماركس مرّةً: " إنّ الكومدياالإجتماعيّة النّاقدة تظهر وتكون فعّالةً عندما يمرّ المجتمع بمنعطف حاسم من تاريخه ".

وهذا ما مثّلته الظّاهرة الونّوسيّة في عالمنا العربيّ، على الرّغم من حداثة التّجربة فقد سبقتها أعمالٌ كثيرة تناولتِ القضايا السّياسية، حيث يرى كثيرٌ من النّقّاد والدّارسين أنّ الاتّجاه السّياسيّ في المسرح العربي لم يتبلور كاتّجاه قائم بذاته إلّا عقب هزيمة 05 جوان 1967م والتي شكّلت تاريخًا فارقا في أجندة التّاريخ العربيّ، وحفرت شرخًا واسعا في الذّاكرة العربيّة لا يمحوه تقادم الزّمن، ولا تتابع الأيّام، " فالمسرح السّياسي هو في أساسه مسرح أزمات، وهو لا يزدهر إلاّ في ظلّ الأزماتِ الاقتصادية والسّياسية والاجتماعية "[2].

وقد حمل سعد الله ونّوس الهمّ السّياسيّ مبكّرا، فكانت جلّ أعماله المسرحية منذ حفلة سمر من أجل 5 حزيران محاكمةً للضّمير العربيّ، وصرخةً مدوّية في وجه الطّغيان بكلّ أشكاله وصوتًا نديا في آذان النُّوَم والرّاسفين في أغلال عبودياتِهم المختلفة، ونداءً قويا للشّعوب العربيّة لتنهض وتقرّر مصيرها، فقد أعلنها صريحةً في بياناته: " إنّنا نصنع مسرحًا لأنّنا نريد تغييرَ عقلية، وتعميقَ وعي جماعي بالمصير التّاريخيّ لنا جميعًا "[3].

وانطبع اتّجاهه السّياسي الخالص على جلّ أعماله التي كانت مسرحيةً صِرفةً لينتقل إلى التّنظير أو النّقد للمسرح الذي مارسه باحتشام لاستحواذ الإبداع المسرحي على خارطته الفنّية، وتمثّلت تنظيراته في بياناته التي أسماها: " بياناتٌ لمسرح عربي جديد "، والتي ننطلق منها لنكشف عن نظرته لمفهوم "التّسييس".

---

[1]– علي عقلة عرسان، سياسة في المسرح، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، 1978 ص: 24.

[2]– علي عقلة عرسان، سياسة في المسرح *اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، 1978م*، ص: 93.

[3]– سعد الله ونّوس، الأعمال الكاملة، الجزء3، ص: 664.

يرى سعد الله ونّوس أنّ مسرح التّسييس" هو حوارٌ بين مساحتين الأولى هي العرض المسرحي الذي يقدّمه جماعةٌ تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره والثّانية هي جمهور الصّالة الذي تنعكس بينه كلّ ظواهر الواقع ومشكلاتِه "[1].

وهو ما بدا جليا في عمله الفذّ: "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" الذي يعدّ اللاّفتةَ الأبرز للمسرح السّياسي الونّوسي الذي أراده مشروعًا حضاريا رائدا، ينهض بالأمّة العربية من سباتها ويبعث الحياة في ما بقي من رمم متهالكة في كيانها المترهّل، وهدفه في ذلك إيقاظ العقول السّادرة في سكرتها، وشحذ الهمم التي ران عليها التّقاعس، وقعد بها الجبن والخنوع والجهل عن القيام بواجباتها الأخلاقية والحضارية، ولفت الانتباه إلى التّطلّع إلى واقع آسن وجب تغييره، والبحث عمّا يشوبه من مظاهر غدت ديكورا بائسا يزيد في غبن الرّاهن الاجتماعي والسّياسي والثّقافي والاقتصادي، ومحاولة إيجاد البدائل المناسبة للنّهوض بالإنسان وزرع بذور الأمل المعطاء، وذلك بتسييس المشهد العامّ بدءًا من الرّكح ليمكن له إيصال رسائله السّياسيّة وبناء جسورٍ للتّواصل بين الجماهير وتطلّعاتِها المشروعة، من خلال " مسرح سياسي يحفّز متفرّجيه على التّغيير، إضافةً إلى أنّه كان جريئًا في عرض ما يريد منطلقًا من المؤثّرات الاجتماعية والسّياسية والفكرية التي تقف وراء عمله ككاتب"[2].

بخلاف المسرح السّياسي الذي" يتماشى أو يقتربُ من عروض المسرح التّسجيليّ الذي يهتمّ بإعادة عرض الظّواهر التّاريخيّة للاستغلال ووسائله في نهب ثروات الشّعوب وعرض مظاهر ثورتها على صور القهر العنصري والاستعمار وقهر الأنظمة الفاشية للشّعوب عرضًا قائمًا على عناصر مباشرة مدعّمة بالمعلومات والوثائق والأرقام بهدف التّحريض الجماهيريّ لمواجهةٍ ناجزةٍ لمظاهر ذلك القهر" [3].

---

[1]– محمّد بدوي، تجلّيات التّغريب في المسرح العربيّ، قراءة في سعد الله ونّوس، مجلّة فصول، المجلّد2، العدد 3 1982م ص: 91.

[2]– المشاخ محمّد، المسرح الحديث عند سعد الله ونّوس، مجلّة الأقلام، عدد: 6 بغداد، 198، ص: 93.

[3]– أبو الحسن سلام، مجلّة الحوار المتمدّن، محور الأدب والفنّ، العدد: 2514، 2009/01/02م، 8:53 د.

وهو مسرح يقترب في رسالته من المسرح الملحمي الهادف إلى التّنوير فهو يعرض رسائلَ إلى الجمهور في فكرة تتمحور حول أفكار فرعية تهدف إلى توكيد الفكرة الرّئيسة لتعكس على الوعي الجماعي صُورا لتوجّهات سياسية مرتبطة بالتّنمية الوطنية والقومية التي تؤطّرها تصوّرات السّلطة الحاكمة. والموقف الذي عُرف به بريخت هو وقوفه ضدّ المسرح البورجوازي الذي يهدف إلى التّسلية الصِّرفة، والتّرفيه الزّائد عم الحدّ، وتمييع الفنّ المسرحي لخدمة هذه الطّبقة.

وتُعدّ فكرة التّسييس فكرةً جوهرية في مسرح سعد الله ونّوس، وتحتلّ حيّزا شاسعا على ركحه المميّز، بل وربّما هي حجر الزّاوية في مشروعه، حيث يشرك الجمهورَ في الحوار وتبادل الرّأي، وكأنّنا في محكمة لكنّها غير تقليدية لأنّه يحاكم سلطةَ الخشبة المسرحيّة " محاكمةٌ لا تكشف فقط التّطابق بين الخشبة والسّلطة، بل تظهر هذه الخشبة رمزًا مجسّدا للسّلطة "[1]. وهو ما أخذه عن المسرح الملحمي، حيث انشغل" بريخت إذن بكسر الحاجز الوهمي بين المتفرّج والعرض المسرحي فهو يلغي الكواليس في العملية الإخراجية، لينكشف كلّ شئ ويبدو للمتفرّج شفّافًا واضحا"[2]. محاولةً للنّهوض بالمتلقّي والارتقاء بدوره ليكون مشاركًا فعّالا في العمليّة المسرحية، فهو يشارك بعقله وفكره في عملية التّقييم والحكم على العمل المسرحي المعروض، ليخرج بموقف نهائي، وكلّه شحنات فعلٍ وعزمٍ على التّغيير إن على مستوى الفرد أ الجماعة، أو نطاق أوسعَ من ذلك.

لقد صُنّف سعد الله ونّوس في خانة المسرحيّين المعاصرين الأكثر انشغالًا بالواقع السّياسي حيث ظلّ همًّا يؤرّقه ولازمه طول حياته، وهو ما عكسته جلّ أعماله المسرحية لأنّه اعتبر الإشكالية السّياسيةَ التي تعانيها المجتمعات العربية المسبّب الرّئيس لمشكلاتِها

---

[1]– سعيدة خالدة، لغز النّصّ القاتل بين السّلطة الكاتبة والرّأس المكتوب، مجلّة الطّريق، عدد : 2، بيروت 1985م، ص: 200.

[2]– نديم معلاّ، في المسرح (في الفنّ المسرحي في العرض المسرحي)، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2000م، ص: 133.

المتراكمة "هي الأزمة السّياسية الاجتماعية، ومن هذه الأزمة تتولّد سلسلةٌ من الأزمات الكبيرة والصّغيرة "[1]. وحادي ونّوس في ذلك كلّه هو محاولة إعادة بناء وعي العقل العربي، وتثقيف الجماهيروتشكيل الذّائقة السّياسية التي تنوب عن كلّ خطب التّعبئة وحرارة الانفعالات المناسباتية وتقوم بالعبء القومي الذي يتبنّى همّ الإنسان الذي يعيش على هامش التّاريخ وأحيانًا مهجّرا قسرا خارج الجغرافيا، فلا هو عاش تاريخه، ولا نعِم بوجوده وكيانه داخل جغرافيته..

لزم هذا الهمّ سعد الله ونّوس وأضحى انشغاله الذي ملأ عليه حياته " هذا هو ما كنت أريده أن أبني وعيا، لا أن أعطي وعيًا جاهزا. وبناء الوعي يمكن أن يتمّ عبر عرض ما هو سلبيٌ أي أن نتعلّم عبر السّلب، تأخذ عيبًا من العيوب وتضخّمه وتظهر عقابيلَه وآثاره وتكون بذلك قد قدّمت أُمثُولة أو درسا تطبيقيا لهذه الحالة، ويجب أن لا تنسى أنّ المسرح في النّهاية هو عمليّةُ جدل، وأنّ الخلاصة ليست فيما يُطرَح على الخشبة فقط، وإنّما فيما يتمخّض عنه الجدل بين الصّالة والخشبة"[2]، هذه هي فلسفة بناء الوعي عند سعد الله ونّوس عبر تشريح سلبيات المجتمع فوق خشبة المسرح وعرض المساوئ والآفاتِ وتبيين أضرارها وعواقبها ولفت النّظر إلى الممارسات التي تسوء الاجتماع الإنساني وتنزل دركاتٍ سحيقة بقيمة الإنسان وتحدّ من دوره المنوط به في الحياة، ثمّ تترك الحكم النّهائي للمشاهد الذي يكون قد أخذ فكرةً وافية عن السّلبيات وردئ الأفعال دون أيّ توجيه أو أوامرَ يتلقّاها أو توصياتٍ تُملى عليه من أطراف ما، يقول سعد الله ونّوس في ذلك " يجب أن نتعلّم كيف نبني وعينا الخاصّ، لا كيف نبدّل وعيًا بوعي، ولا كيف نصنع وعيًا جاهزا في أذهان النّاس ...أعتقد أنّ العمل الفنّيّ غير مطلوب منه أن يحقّق الانتصار...وهناك إمكانيةٌ لتقديم

---

[1]– سعد الله ونّوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص: 91.

[2]– سعد الله ونّوس، الأعمال الكاملة، المجلّد 3، دمشق، ص: 107.

البطولة عبر تصوير غيابها، وهناك إمكانيةٌ لتقديم التّفاؤل عبر تقديم الآلية التي يوجد بها الإحباط واليأس والاستسلام "[1].

على هذه الفلسفة أرسى ونّوس قواعدَ مسرحه التّسييسي الذي يروم بناءَ وعي الإنسان الإنسان الذي يقوم بحمل عبء النّهضة المجتمعية، ويشكّل لبنةً في البناء الحضاري المنشود، وهو ما همس به ذات مكاشفة حزينة: "دعوني أخبركم أنّ أسباب الآلام والأخطار التي يتعرّض لها عددٌ لا يُحصى من المعذّبين والمضطهدين مجهولة. لكنّها على أيّة حال معروفةٌ من قِبَل عددٍ لا يُستهان به، ومن هذا العدد هناك كثيرون ممّن يعرفون أساليبَ المتسلّطين وبشكل تفصيلي أيضا. لكنّهم قلّةٌ الذين يعرفون سُبُل القضاء على المتسلّطين وبالتّالي فإنّ القضاء على المتسلّطين لا يمكن أن يتمّ إلاّ عندما يعرف عددٌ كافٍ من النّاس أسباب الآلام الأخطار التي يعانون منها فالمهمّ إذن هو توصيل هذه المعرفة إلى عدد كاف من النّاس"[2].

بهذا يشكّل المشروع الونّوسي رسالةً والتزاما أخلاقيا وجب القيام به من كلّ الغيورين على رسالة المسرح، بعد أن" طرح ونّوس مفهومًا جديدا للمسرح يتناسبُ ومواقفه الفكرية، وهو المسرح التّسييسي الذي يُعدُّ خطوةً أعمق من المسرح السّياسي، لأنّه يقوم على طرح القضايا السّياسية فقط، وإنّما يعمد إلى تسييس الطّبقات الكادحة التي من المفترض أن يتوجّه إليهامع الاهتمام بالنّاحية الجمالية"[3].

2-2-الجمهـــور

المسرح ظاهرةٌ اجتماعيةأساسا كونه يعتمد على جمهور من المتابعين والمشاهدين المتفاعلين، ولقد ميّزه سعد الله ونّوس عن بقية مظاهر النّشاط الثّقافي بأنّه في جوهره

---

[1]- سعد الله ونّوس، الأعمال الكاملة، المجلّد 3، دمشق، ص: 108/ 109.

[2]- مجلّة الحياة المسرحية، العدد: 4،5، تر: الدّكتور نبيل الحفّار، ص: 149.

[3]- حمّو حورية، تأصيل المسرح العربي عند ونّوس، الحياة المسرحية عدد: 45 دمشق 1998، ص: 6.

"حدث اجتماعي"[1]. " ذلك بأنّ العرض المسرحيَّ في جانب من جوانبه احتفالٌ طقسي وفي الاحتفال الطّقسيّ يقوم الالتقاء الجسدي، والاشتراك في هدف المتعة ومواجهة الممثّلين بخلق ضرب من ضروب الالتقاء الإنسانيّ على نحو ينتج تفاعلاً قلّما يمكن إيجاده في أيّ من الفنون الأخرى"[2].

ولأنّ الجمهورَ أحد عناصر العملية المسرحيّة، فقد كان قطب رحى العرض المسرحيّ في جميع الحضاراتِ التي روّاها رافد المسرح، وغدا من ضروريّات الحياة اليومية فيها، بدءا باليونان والرّومان، وحتّى العصور الوسطى، مرورًا بالعصر الأليصاباتي في زمن الملكيّة في إنجلترا، وُصُولا إلى المسرح في القرن الثّامن عشر؛ كان فيها الجمهور عنصرًا أساسيا في العمليّة، تفاوتت فيها طريقة تفاعله وتعاطيه مع المنتج المسرحي، كما اختلفت طبيعة التّلقّي لديه حسب روح العصر، وملابسات العيش وحيثيات الاجتماع.

وقد أولى سعد الله ونّوس هذه النّقطةَ اهتمامًا بالغا ضمن مشروعه المسرحيّ الكبير الذي ضمّنه " بياناتِه المسرحيّة "التي تُعدّ آراء تنظيريّةً للمسرح العربيّ، وتكمن أهمّية هذه البيانات في أنّها صدرت عن ممارس للمسرح ومتمرّس بميدانه الرّحب، قبل أن تكون كلامًا صادرًا من قلم مُترفٍ يُسدل صاحبه ستائرَ غرفته لئلاّ تؤذيه أشعّة الواقع المرير، وخشيةَ أن يجرح خدّه زمهرير القهر الذي يعانيه كثيرٌ من المستضعفين والمسحوقين تحت عجلة الرّداءة وانقلاب الموازين الإنسانية، فقد تميّز هذا الأخير كمنظّر وممارس مسرحيٍّ عن "توفيق الحكيم"، و" يوسف إدريس" كونه لم يصدر تنظيراتِه المسرحيّة، بل نجد أنّه قد كتب مسرحيّة "حفلةَ سمر من أجل5 حزيران" عام: 1967م، أي بعد الهزيمة مباشرة "[3]، وانتظر حتّى عام 1970م ليصدر آراءَه المسرحيّة المسمّاة" بيانات لمسرح عربيّ جديد".

---

[1]–سعد الله ونّوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص: 21.

[2]– محمّد بدوي، تجلّيّات التّغريب في المسرح العربي قراءة في سعد الله ونّوس، مجلّة فصول، العدد: 3، المجلّد: 2، أفريل ماي، جوان، 1982م، مطابع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، القاهرة، ص: 89.

[3]– سامي يوسف أبو زيد، الأدب العربي الحديث(النّثر)، دار المسيرة للنّشر، عمّان الأردن، ط1، 2015م، ص: 91.

من هنا، كان لنظرة سعد الله ونّوس للجمهور اعتبارٌ مميّزٌ واهتمامٌ بالغ، حيث خالفَ نظرةَ الكثيرين من النّقّاد والمتخصّصين الذين بحثوا في قضيّة أزمة المسرح العربيّ وإشكالاتِه

حيث ضرب صفحًا عن كلّ ما أثِير حول مشكلاتِ المسرح العربيّ "منذ بداية الخمسينيّات ثمّ استمرّت تنمو عبر السّتّينيّات، يمكنني القول ودون مبالغة، إنّ هذه المشكلات مازالت هي..هي..تُثار في كلّ جدل نقدي، أو مؤتمر مسرحي، أو طاولة مستديرة. مشاكل الهوّية والمؤلّف، وفقر النّصوص، واللّغة، والإمكانيات المادّية..وفي الفترة الأخيرة انضافت إليها–وكم تأخّر ذلك–! قضية الالتزام، والتّعبير عن البيئة. وباستثناء بعض الحلول التي أنجزتها الممارسة والتّجارب الفردية، فإنّ هذه المشاكل لا تزال قائمة "[1].

انطلاقًا من رؤية واضحة وقناعة راسخة بأنّ المشكلة لا يمكن أن تتعدّى خشبةَ المسرح وأبعد مسافةٍ يمكن أن تصلها هي حيّز الجمهور، حيث يعدّه جوهر الظّاهرة المسرحيّة، لأنّ

" الظّاهرة المسرحيّة هي في أصلها وبأبسط أشكالها: متفرّجٌ وممثّل قد يندغمان معًا في احتفال...ولكنّ المسرح يبدأ فعلاً عندما يتوفّر ممثّلٌ ومتفرّجون يتابعون لعبةَ الممثّل، أو يشاركونه فيها. وغياب أحد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفي الظّاهرة المسرحيّة. في حين أنّ كلّ العناصر الأخرى التي انضافت إلى الظّاهرة خلال مراحلَ متدرّجة من تاريخ تطوّرها: النّصّ، الإخراج، المؤثّرات،..لا يؤدّي غيابها إلى نفي الظّاهرة المسرحيّة بمعناها الأساسي"[2]

ولأنّ عنصرَ الجمهور بهذه الأهمّيّة وبهذه الخطورة، فإنّ افتقادَه أو غياب نوع بعينه يعوّل عليه ونّوس ويراه أداةً تسهم في الدّفع بقاطرة الفنّ المسرحيّ قُدُمًا نحو مصافّ التّأثير ولعب دوره المنوط به في خلق وعي جمعي ينهض بالإنسان، يمكن أن يكونَ سببَ أزمة في نظر سعد الله ونّوس، حيث ردّ على القائلين بعدم وجود أزمة جمهور بقوله: " في النّدوة التي انعُقدت على هامش مهرجان دمشق المسرحيّ الثّاني للفنون المسرحيّة، قال الأستاذ علي

---

[1]– سعد الله ونّوس، بياناتٌ لمسرح عربي جديد، ص: 18.

[2]–سعد الله ونّوس، بياناتٌ لمسرح عربي جديد، ص: 19.

عقلة عرسان إنّه ليس لدينا أزمة جمهورٍ تستدعي الانتباه، ودلّل على ذلك قوله بأنّ إحصائيّات اليونيسكو تؤكّد أنّ نسبة جمهور المسرح في بلد متطوّر كبريطانيا لا يتجاوز ثلاثة في المائة من عدد السّكّان. لكن ما فات الأستاذ عرسان هو أنّ القائمين على الثّقافة في بريطانيا بحكم تكوين المجتمع الطّبقي لا يعنيهم أن يصل المسرح إلى الجماهير العريضة"[1]. حيث ارتبط المسرح في هذه المجتمعات بالّطبقات البورجوازيّة، وعُدّ وسيلة ترفيهٍ وتسلية، عكس ما يرومه سعد الله ونّوس من أن يكون المسرح وسيلةَ لتوعية الشّعب وتسييس الطّبقات الكادحة، وإسماع صوت المقهورين، ويستمرّ في مخاطبة عقلة عرسان مدلّلاً بأنّ هناك أزمة جمهور، بقوله:

" وفاتَه أيضًا أنّ نسبة المتفرّجين عندنا أعلى من بريطانيا، لأنّ تفشّي الأمّية الواسع يجعل من المسرح أداة تثقيفيّة هامّة جدّا، والحاجة ماسّةٌ إليها أكثرَ من بلدان أخرى تستطيع أن تروي حاجتها الثّقافيّةَ بطرُقَ متعدّدة ومتنوّعة، فإذا أضفنا إلى ذلك المفهوم الاشتراكيّ للثّقافة عرفنا أنّ لدينا أزمةَ جمهور"[2].

2-2-1-الجمهور الونّوسيّ

وبما أنّ سعد الله ونّوس يعطي الجمهورَ مكانة مميّزة ضمن مشروعه الفنّيّ، ويجعله عصبَ العمليّة المسرحيّة، لذلك لم يترك الأمر على عواهنه، فقد جعل له ضوابطَ وخصّه بمميّزات وجب توفّرها كي يلعب دوره المنوطَ به ويؤدّي رسالتَه المرجوّة، ف" تحديد الجمهور ليس لفظةً للاستهلاك، ولا شعارا للتّظاهر والنّفاق الفكريّ والسّياسيّ، بل هو عملٌ وسلوك من خلالهما يمكن أن نعرفَ حقّا نوعيةَ الجمهور الذي يتوجّه إليه العاملون في الحقل المسرحيّ وعندما يختار رجلُ المسرح متفرّجيه يختار معهم مشاكلهم ومطامحهم، وعن لا مفرَ من أن

---

[1]-علي عقلة عرسان، النّدوة المنعقدة على هامش مهرجان دمشق الثّاني للفنون المسرحيّة، مجلّة الموقف الأدبي، عدد: 2 وزارة الثّقافة، 1970م، ص: 173.

[2]- المصدر السّابق، ص: 174.

يتبنّى رأيا في هذه المشاكل والمطامح، وأن يبحث من ثمّ عن وسيلته الخاصّة للتّعبير عن هذا الرّأي...مواقفُ تتسلسل، ثمّ تتداخل لتندمج وتشكّل(الظّاهرة المسرحيّة) وبالتّالي قيمتها وفعاليتها"[1].

وانطلاقا من بيانه الأوّل نفسه يمكننا تحديد نوع الجمهور الذي يرومه سعد الله ونّوس قائدًا قاطرةَ مشروعه المسرحيّ الموعود؛ وبطرح مجموعة من الأسئلة بُغيةَ تحصيل إجاباتٍ شافية كافية عن قضايا الرّاهن المسرحيّ واهتماماته وتحدّياته، " وأوّل هذه الأسئلة خاصٌّ بتحديد الجمهور الذي يتوجّه إليه العرض. وهذا يعني تحديد هوية الجمهور الطّبقية وصيرورته الاجتماعية، وثقافته ومكوّناتِه وهمومه، وقضايا حياته. وبهذا يتحدّد للفنّان المسرحيّ الإطار الذي يتحرّك فيه، والقضايا التي تمثّل همومًا حقيقيّة للمتفرّجين الذين أضحوا في منطقة الضّوء".[2] ولقد كانت بداية سعد الله ونّوس في بواكير أعماله السّياسيّة خصُوصًا مسرحيّاتِه(حفلة سمر من أجل 5 حزيران، الفيل يا ملك الزّمان، مغامرة رأس المملوك جابر) مكاشفةً حقيقيّة، وتعرية للذّات والمجتمع، من أجل إثارة المشكلاتِ ومواجهتها ومن ثمّ محاولة إيجاد حلُول لها، استهدف بذلك الطّبقاتِ الكادحة، حيث توجّه إليها بتقديم مضمون فكري وجمالي يستجلي بين طيّاتِه يومياتِ هذه الطّبقاتِ ويستعرض مشكلاتِها ومعاناتِها، بخلق نماذجَ درامية منها، يرى فيها المتفرّج نفسه على خشبة الحدث، يُعين على ذلك ما استجدّ في المسرح الونّوسيّ من التّقنياتِ الملحميّة وفي مقدّمتها التّغريب، حيث يزول الحاجز بين المشاهد والممثّلين على الخشبة، فيلفي المشاهد نفسه مشاركًا الممثّلَ ومتفاعلاً مع الحدث، "وإذا به مطالبٌ بأن يغادر مقعدَ المتفرّج التّقليديّ إلى متفرّج آخرَ يتيح الاعتراضَ أو التّحاور، أو تصحيح ما يُقال. وفيما يرى سعد الله ونّوس فإنّ وجود حركةٍ تضع المتفرّجَ الكادحَ نصب عينيها، سيقودها إلى تحقيق أعلى درجةٍ من الاتّصال به والتّأثير

---

[1]– سعد الله ونّوس، بياناتٌ لمسرح عربي جديد، ص: 22.

[2]– محمّد بدوي، تجلّيّات التّغريب في المسرح العربيّ قراءة في سعد الله ونّوس، ص: 91.

فيه والتّأثّر بجواره. ولن يتحقّق ذلك إلاّ بعد بذل جهدٍ شاقّ في تجربتها الفنّية في الخلق والتّجريب وابتداع الأشكال الملائمة. وكلّما زاد تفاعل هذه الحركة الفنّية مع الجمهور أصبحت أقرب منه، وأعلم بما يدور في واقعه"[1].ويقودنا السّياق إلى إبراز الدّور الإيجابيّ للمتفرّج والمطلوب منه في توجيه المسرح، وما السّبيل إلى أن نبثّ في وعيه كيفية القيام بهذا الدّور الإيجابيّ، وللقيام بهذا " الدّور ينبغي أن يتغيّر هو نفسه... مطلوبٌ من المتفرّج أن يتدخّلصراحةً حين يلمح كذبا، أو يكشف تفاهةً وغشّا على خشبة المسرح... مطلوبٌ منه ألاّ ينسى علىالإطلاق أنّ ما يحدث أمامه يعنيه...نعم مطلوبٌ من المتفرّجأنيكون واعيًا ووقحا. وبذلك فقطيمكن أن تتساقط كثيرٌ من التّفاهات والأكاذيب، وأن يصبح المسرح نشاطًا اجتماعيا وثقافيا فعّالاً يجمع الخشبة والصّالة في علاقة جدلية وثيقة وغنية "[2].

ومنه، فإنّ التّلاحم بين الجمهور والمسرح سيُولد عنه أخذ وردّ، شدّ وجذب، وهو ما يعني انبثاقَ حوار بين فئاتِ الجمهور العريض ومن هنا تُولد التّساؤلات، وسيحين أوان نضج هذه التّساؤلاتِ لتُصاغ في شكل مواقفَ تُسهم في بلورة رُؤًى حيّة تكون لبنةً في بناء وعي يروم صناعةَ الإنسان، ويؤسّس لتجربة مسرحيّة أصيلة تعكس واقعَ النّاس وتترجم آمالهم وآلامهم، وتنهض بعبء التّغيير المنشود.

2-3-التّراث في مسرح سعد الله ونّوس (مسرحة التّراث)

التّراثُ حافظُ أمجاد الأمم، وذاكرتها الحيّة التي تحفظ أرومتها وتميّزها، وحامل لواء مسيرتها عبر الأزمان؛ وتوظيف التّراث يعني استخدامه تعبيرًا يحمل دلالاتٍ وأبعادًا من قِبَل الفنّان ليبرزَ هذه المآثرَ ويجلي عنها الصّدى لتستحيلَ نماذجَ خلاّقةً تسهم في النّهوض بهذا

---

[1]- المصدر السّابق، ص: 91.

[2]- علي عقلة عرسان، الأدب المسرحيّ في سوريّة، مجلّة الأقلام العراقيّة، العدد التّاسع، السّنة الخامسة حزيران، 1970م ص: 77.

التّراث وإبراز عظمته بصور مستجدّة، تجليها تجربة الكاتب مهما كان نوع الفنّ الذي يخوض غماره.

ونظرًا لقداسة التّراث وحضوره القويّ في نفوس النّاس ووجدانهم، ظلّ وما يزال منهلاً عذبًا وموردا ثرّا يلجأ إليه مبدعو الأدب باختلاف رؤاهم وتجاربهم الأدبية، والاشتغال عليه باعتباره مرآةً عاكسة لمظاهر الحياة الاجتماعية والسّياسية، فاتّخذوا التّراثَ رمزا وقناعا لطرح قضايا وأفكار عدّوها من صميم الواجب تجاهَ أمّتهم وشعبهم.

إنّ الدّارس لمسرح سعد الله ونّوس لا شكّ يلحظ ذلك التّمايُز الذي حظيَ به بين أدباء عصره عموما، وكُتّاب المسرح خُصوصا، إذ زاوج بين الإبداع والتّنظير للمسرح العربيّ الحديث، وهو الأمر الذي أهّله للاشتغال على التّراث باعتبار أنّ المسرح العربيّ منذ نشأته

" كان يعتمد على حكايات من سبقته، وأنّ روّاد المسرح العربيّ قد استلهموا التّراثَ العربيَّ في عروضهم المسرحيّة"[1].

ونظرا للدّور الأساس الذي يلعبه التّراث من خلال ربط القارئ أو المتلقّي بماضيه ونصوصه التّراثية الغائبة، راح سعد الله ونّوس ينسج خيوط تجربته المسرحيّة في الكثير من النّصوص على هذه الرّؤية، إيمانًا منه أنّ التّراث حلقة مهمّة تربط الحاضرَ بالماضي، وهنا نجده يقول: " أعتقد من المفيد كثيرا أن نعود إلى تلك البدايات، وأن نلتمس مظاهرَ الصّحّة فيها "[2].

وإذا عُدنا إلى سعد الله ونّوس ودرسنا مراحل تجربته المسرحيّة، فإنّ أهمّ مرحلةٍ بعد مرحلته الفنّية الأولى، والتي اصطلح عليها ما يُعرف بالمسرح الذّهني، جاءت مرحلة توظيف التّراث أو المضمون التّراثي، حيث استمدّ مضامين مسرحيّاتِه من التّراث الشّعبيّ: مسرحيّة

---

[1]– محمّد عزّام، مسرح سعد الله ونّوس بين التّوظيف التّراثي والتّجريب الحداثي، ط2، منشورات علاء الدّين، سوريا 2008م، ص: 61.

[2]– سعد الله ونّوس، بياناتٌ لمسرح عربيّ جديد، مجلّة المعرفة السّوريّة، عدد: 104، سوريا، أكتوبر 1970م، ص: 06.

مغامرة رأس المملوك جابر، والفيل يا ملك الزّمان، ولملك هو الملك، ومن التّاريخ العربي الوسيط: منمنماتٌ تاريخيّة، ومن التّاريخ الحديث: سهرةٌ مع أبي خليل القبّاني.

ولعلّ ما يلفت الانتباهَ في(فكرة) تيمة اشتغال ونّوس على النّصوص التّراثية هو محاولته المستمرّة الخروجَ على الخصائص والتّقاليد المسرحيّة المتعارف عليها " فليس هناك خشبةُ مسرحٍ ولا كواليس، ولا ستار، وإنّما كلّ شيءٍ يتمّ أمام الجمهور، ودون خفاء، فتغيير الدّيكور وتبادل الأدوار يتمّ أمام الجمهور"[1]، ومن هنا جاء توظيف التّراث عنده مطبوعًا بحسّ تجريبي، وبرُؤًى ونّوسيّة خالصة.

وظّف سعد الله ونّوس بعض المظاهر التّراثية في نتاجاته المسرحيّة، كإدخال شخصيّة الحكواتي، والتي تُعدّ من أهمّ المظاهر والسّماتِ التّراثية عنده، فالحكواتي يجسّد دور الجوقة في المسرح الإغريقي القديم، كالذي نجده في مسرحيّة مغامرة رأس المملوك جابر، إذ يقوم الحكواتي بقصّ القصّة على السّامعين والحضور في إحدى المقاهي الشّعبيّة.

وهو الأمر نفسه في مسرحيّة مغامرة راس المملوك جابر، إذ يبدأ الحكواتي قراءةَ الحكاية الجديدة " يا سادة يا كرام، قال الرّاوي: كان في قديم الزّمان وسالف العصر والأوان خليفةٌ في بغداد يُدعى شعبان المنتصر، وكان له وزيرٌ يُقال له: محمّد العبدلي" [2]

ونظرًا لاهتمام ونّوس بالتّراث، فقد تعدّدت مظاهر حضوره وأشكاله، إذ استندَ على توظيف الأمثال والحِكم في العديد من نصُوصه المسرحيّة باعتبارها مرجعًا تراثيا لا غِنًى للمبدع عنه، كما كان لحضور الأسطورة بالغ الأهمّيّة عنده، سواءٌ في المرحلة الأولى

---

[1]– محمّد عزّام، مسرح سعد الله ونّوس بين التّوظيف التّراثي والتّجريب الحداثي، ص: 62.

[2]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، دار الآداب، بيروت لبنان الطّبعة السّابعة 2007، ص: 6.

– المسرح الذّهني– أو في المرحلة الثّانية حين اشتغلَ على التّراث، كالذي نتبيّنه في مسرحيّة " ملحمة السّراب"، إذ اشتغل على أسطورة زرقاء اليمامة واتّخذها رمزًا لبثّ العديد من الأفكار والرّؤى، وهنا نجده يقول:

الزّرقاء: آه يا ولدي ليتني فقدت بصري قبل أن أبصر

أبصرت ابني يقتل ابني وأنا مشلولةٌ لا أستطيع

أن أتدخّل أو أتحرّك وأبصرت... هل تريد فعلاً أن تعرف ماذا أبصرت؟

بسام: نعم يا خالتي... أريد أن أعرف لأنّ قلبي ملئٌ بالتّوجّسات.

فزرقاء اليمامة هنا ذلك المعادل الموضوعيّ للمثقّف العربيّ الذي يعي ويرى بطريقة استشرافية المستقبل.

يُعدّ كتاب ألف ليلة وليلة من أهمّ المصادر التّراثية التي اتّخذها ونّوس موردًا لبثّ رسائله التّوجيهيّة والتّقويميّة للمجتمع السّوري خصوصًا والعربيّ عموما، وذلك حين استلهم بعض النّصوص ذات البعد التّراثيّ منه، كمسرحيّة الملك هو الملك باعتباره نصًّا مستمدًّا من كتاب ألف ليلة وليلة، وأجرى عليه طابعًا تجريبيّا.

وهنا يشير علي الرّاعي إلى توظيف ونّوس لهذ النّصّ التّراثي بقوله: أعذب ارتشافةارتشفها كاتبٌ مسرحيّ عربيّ من إرث ألف ليلة وليلة، وانتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر"[1].

يستحضر ونّوس في هذا النّصّ المسرحيّ قصّةَ هارون الرّشيد مع أبي الحسن المغفّل ويسقطها على نصّه الجديد "الملك هو الملك" بطريقة مميّزة، وتجريبيّة حداثية، هذا على غرار استلهام ونّوس موضوع مسرحيّة " الفيل يا ملك الزّمان"، والتي أخذها من الحكايات الشّعبيّة المكوّنة للذّاكرة السّوريّة.

---

[1]– علي الرّاعي، المسرح في الوطن العربيّ، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثّقافة والفنون الكويت، دط، جانفي 1978م، ص: 176.

إنّ حضور التّراث في مسرح سعد الله ونّوس يُعدّ من التّيماتِ البارزة عنده، ومن أهمّ عناصر التّجريب المسرحيّ الحديث في النّقد المسرحيّ، وحلقةً مهمّة ومميّزة ضمن مشروعه المسرحيّ الكبير، بيدَ أنّه وظّف التّراثَ برؤيته الخاصّة والتي يصبّ مجملها في معالجة تلك القضايا ذات الطّابع السّياسي والاجتماعي.

3-المســـرح الملـحمـــي:

يُعتبر الفنّ بمختلف تفرّعاته وتوجّهاته خير معبّر عن الحياة الإنسانية وتطوّرها برصده كلّ تغيّرات وأبعاد الحياة المختلفة، فقد واكب شغف الإنسان وتطلّعاتِه منذ الأزل؛ ولئن ارتبط بالإنسان ومسيرته في هذا الكون فيمكن اعتباره رُؤية للكون وتصوُرا للوجود والحياة، يدور في فلك التّصوّراتِ الكثيرة التي يمور بها الوجود الإنسانيّ، ويتأثّر بالرّؤى المختلفة، أكانت فلسفية، أم دينية، أم علمية، فهو في مسيرته المتواصلة يأخذ مآخذ مختلفةً ويتأثّر بما يجِدّ من أحداثوتغيّرات في حياة البشرية جمعاء.

لذا نجد كثيرًا من الحركات الفنّية والمذاهب الأدبيّة نشأت في ظلِّ أحزاب وحركات سياسية وأفكار إيديولوجية كانت ساحتها مسرحًا لتحوّلات حاسمة أو تغيّرات مفصلية في تاريخ البشرية، يحدث كلّ هذا وفقًا لتطوّرات فكرية وفلسفية، وغالبًا ما ينتج عنه تغيّر النّظرة إلى الكون والحياة، ويعيد النّظر في الكثير من المسلّمات المتوارثة عبر أجيال وأجيال.

ويعدّ المسرح الملحمي الذي أرسى دعائمه الألماني "برتولدبريخت" b.brecht (1898-1956) هذا الفنّان العظيم الذي طرق جميع أبواب الفنون، من شعرومسرح ونقد وسينما وأوبرا، وغيرهافتحًا عظيما في تاريخ الفنّ الرّابع، حيث اعتمد بريخت عناصر استقاها من المسرح الشّرقيّ التّقليديّ ومن المسرح القديم، كما يمكن اعتبار ظهوره امتدادًا أو استمرارًا لتطوُّر المسرح التّعبيري في ألمانيا،حين طُرحت فكرة إضفاء الصّبغة الملحميّة على المسرح"؛ والمسرح الملحمي كما صاغه بريخت نظريّة متكاملة في المسرح لأنّها تعالج

العمليّةَالمسرحيّة بكافّة أبعادها، بما في ذلك كتابة النصّ، وإعداد العمل للعرض والإخراج وشكل الأداء والدّيكور والسّينوغرافيا والموسيقى، كما تشمل أيضا التّأثير على المتفرّج"[1].

وعِماد المسرحية الملحمية هو السّرد" فهي تتعرّضدائما للماضي، ومن هنا وجب على العارض اتّباع السّرد الرّوائي بطريقة علمية لنقل الحدث إلى مشاهدي اليوم الذين حضروا بوعي منهم لمتابعة نقلٍ واقعي لأسطورة ما"[2]. وإذا قلنا السّرد، فإنّنا لا نقصد السّرد الكلاسيكي الذي عرفه الرّكح التّقليدي،فالسّرد في المسرح الملحمي يعرّفه محمّد مندور بأنّه "يقوم على القصص الدّرامي وسرد الأحداث، ويجعل من المتفرّج مراقبا، ولا يدمجه بالأحداث كما يفعل المسرح التّقليدي، كما أنّه يهدف إلى إيقاظ طاقته دون أن يستنفد تلك الطّاقة ودون أن يلهب تشوُّق المتفرّج إلى الخاتمة التي يتمركز فيها التّأثير"[3].

لقد أدرك بريخت منذ اليوم الأوّل أنّ المسرحقد تحوّل إلى سلعة ترفيهية توجّه إلى الطّبقة البورجوازية تعكس آمالها وتطلّعاتِها، كما تبرز آلامها وانشغالاتِها الحياتية المختلفة وآلمه أنّ هذا الفنّ العظيم لا يوجّه إلى الطّبقات الشّعبية المطحونةولايعتبرمحجَّ الفئاتِ المهمّشة التي تمثّل سواد المجتمع، لذا يتمسّك بريخت بالمقولة الماركسية:" ليس المهمّ تفسير العالم، بل تغييره" والتّغير سيرتبط على الدّوام بهذا المسرح، ولن نعرف خطورةَ وأهمّية هذه الرّؤية إلاّ حينما نقرنها بمسألة الوعي الطّبقي للطّبقة العاملة. وبهذا عدّ الدّراما الأرسطية" دراما بورجوازيّةلا يكتبها ولا يريدها إلاّ من ينتمي إلى هذه الطّبقة وله مصلحةٌ في بقائها... وهي حين تغرق الإنسان في الوهم، إنّما تعوق تطوّره العلمي التّجريبي وتخدّر فيه إرادةَ الصّراع من أجل الحرّيّة وإلغاء الطّبقات"[4]، ومن هنا كانت ثورة بريخت على المسرح الأرسطي ذي الطّابع التّخديري، بما أنّه يقوم على فكرة التّطهير، فالمتفرّج" يتطهّر من

---

[1]– إلياس، د. ماري، قصّاب، د. حنان، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، 1997، ص: 465.

[2]– صديق محمّد، النّظريّة الملحميّة في مسرح بريخت، بيروت، دار الثّقافة الجديدة، 1992م ص: 129.

[3]– محمّد مندور، في المسرح العالمي، القاهرة، دار نهضة مصر، د.ت، ص: 16.

[4]– مكّاوي عبد الغفّار، مقدّمة مسرحيّة الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكوس، ص: 30.

عاطفتي الشّفقة والخوف، فيغدو عضوًا لا خطر منه على المجتمع، بعد أن استُهلِكت طاقته العاطفية في رؤية أحداث مسرحية خالصة"[1]يصدّقه قوله في المعنى نفسه:" أردت أن أستغلّ على المسرح الجملةَ القائلةبأنّ المهمّ ليس تفسير العالم، بل تغييره"، وهي مقولةٌ ماركسية معروفةٌ تذهب بنا إلى رُؤية أخرى تُقرن دائما بمسألة الوعي الطّبقي للطّبقة العاملة."إنّ المجتمع النّامي الذي ينتقل من القديم إلى الجديد، ومن التّسليم إلى التّفكير، ومن الموروث إلى النّقد بحاجة إلى تنوير أكثر ممّا هو بحاجة إلى تثوير. فالتّنوير شرطٌ للتّثوير، والتّثوير بلا تنوير مجرّد تغيير اجتماعي وانقلاب في الأوضاع تُحدثه السّلطة القائمة في المجتمع ويتغيّر بتغيُّر السُّلطة "[2].

وهذا ما تعكسه سِمةٌ أخرى للمسرح البريختي، حيث تختفي البِنية التّصاعدية كما في المسرح الدّرامي" فالعقدة فيه تغيب ولا توجد ذروةٌ للحدث كما أنّ الصّراع فيه لا يُطرح كصراع معلن ومباشر بين الإنسان والإنسان، أو بين الإنسان والعالم، وإنّما يقوم المتفرّج باستنتاجه استنتاجا"[3]. وهو ما يُسمّى بالتّغريب في المسرح البريختي، حيث يجعل ما هو طبيعيٌ مألوفًا غريبا ومثيرا للدّهشة، لأنّه يوقظ المتفرّجَ ويدفعه إلى المعرفة واتّخاذ القرارات بدلاً من التّماهي مع الشّخصيّات، وفائدة التّغريب هي جعل المتفرّجين في حالة يقظة واعية مستعدّة للنّقاش حتّى يتمكّن من التّدبير ومواجهة قضايا إنسانيةٍ تحتاج إلى التّقييم والسّعي إلى تغييرها، ومن ثمّ تغريب الأمور السّياسية والإنسانية؛ إنّه تقنيةٌ بارعة تهدف إلى لفت انتباهنا إلى ما يبدو مألُوفًا وكأنّنا نراه أوّل مرّة، ويتمّ فحصه بطريقة جديدة عمّا أُلفوبتعبيرآخر: هو إعادة اكتشافٍ الواقع ومحاولَةٌ لإعادة تشكيل رُؤيةٍ واعية لهذا الواقع.

---

[1]– جراي رونالد، بريخت، ص: 83.

[2]– مجلّة عالم الفكر: المجلّد 10، العدد: 1، وزارة الإعلام، الكويت 1979، ص: 42.

[3]– إلياس، د. ماري، قصّاب، د. حنان، المعجم المسرحي، ص: 458.

وهذا هو الفرق الجوهري بين مسرح أرسطو ومسرح بريخت، فالمسرح الأرسطي يخاطب مشاعر المتفرّج، أمّا المسرح البريختي فيواجه العقل مباشرة، حيث أنّ تأثير الأوّل آني ينتهي أثره بالخروج من مبنى المسرح، وربّما بانتهاء مشهد والانتقال إلى مشهد آخر، أمّا الثّاني فمنذ تلقّي رسالةٍ ما يبدأ التّفكير وتنهال الحيرة على العقل، ولا تزول بانتهاء مشهد أو عرض ما، بل تستمرّ حتّى مغادرة مدرّج النظّارة، ومن هنا تُولد التّساؤُلات؟إنّ فلسفةَ بريخت الملحمية تقوّض أركان المسرح الأرسطي في نقطة جوهرية، وهو إخراج المتفرّج من حالة الإيهام السّلبية، وحالة التّماهي التي تجعل منه إمّعةً تجاه ما يرى ويسمع على الرّكح، بل تجعله حاضر الذّهن لا مسلوبَ الإرادة الشّعورية. وسمةٌ أخرى للمسرح الملحمي أنّ الكاتب لا يُريد من الجمهور أن يتفاعل مع العرض، وإنّما أن يظلّ الجمهور مراقبًا للحدث المسرحي؛ فعليه يقع عبء التّغيير ومن ذاته تُولد همّة صناعة مستقبلٍ أفضل حيثيعتبر الإنسان في أدبيّات المسرح الملحمي" جرمٌ صغيرٌ في عالم كبير لا متناهٍ وعليه يقع عبء التّغيير وصناعة مستقبله، لا أن ينتظر من يصنع له هذا المستقبل فالإنسان هو الطّاقة الفاعلة التي تغيّر العالم، وفي الوقت نفسه يتغيّر هو الآخر، إنّ التّغييرحركةٌ مستمرّة وليست متوقّفةً عند زمن أو مرحلة ".[1]

والمطلوب هو" أن يتخلّى المؤلّفون والمخرجون والممثّلون عن محاولة إيهام المشاهدين بالحقيقة، ويتجنّبوا محاكاةَ الواقع على الطّريقة المألوفة في المسرح التّقليديّ، وأن يتحوّلوا إلى ضرب جديد من التّأليف، تكون غايته مشاهد ولوحاتٍ تروي أحداثًا ما، تعبّر في مجموعها عن فكرة أو قضيّة، دون أن تخلق من المواقف المتوتّرة والصّراع الدّرامي ما يثير انفعال المشاهد أو يدفعه إلى توهُّم الحقيقة أو الاندماج مع بعض الشّخصيّات"[2].

---

[1]– ياسين النّصير، أسئلة الحداثة في المسرح، دار نينوى للدّراسات وانّشر والتّوزيع، سوريا دمشق، 2010م، ص: 82.

[2]– عبد القادر القطّ، فنّ المسرحيّة، القاهرة، الشّركة المصرية العالميّة للنّشر لونجمان 1998م، ص: 421– 422.

على أنقاض النّظرية الماركسية إذن أرسى برتولدبريخت أسس فلسفته، وأقام دعائم"مسرحه الذي جاهد من أجله كثيرا...في سبيل تغيير ما هو قائمٌ من الفساد الثّقافي والأخلاقي. ولن يتمّ له ذلك إلاّ من خلال الإنسان الذي هو ركيزةُ هذا العالم...هذا الإنسان هو مركز فلسفة بريختالمستندة إلى الفلسفة الماركسية العلمية بهدف تخليص هذا الإنسان من واقعه الذي تسيطر عليه الثّقافة البورجوازية والرّجعية التي تطبعه بطابعها الفكري الاستغلالي"[1].

وجاء من بعده في وطننا العربي "سعد الله ونّوس"، وأعلنها في بياناته فصيحة صريحة: "إنّنا نصنع مسرحًا لأنّنا نريد تغييرَ عقليَة، وتعميقَ وعي جماعيبالمصير التّاريخيّ لنا جميعا"، فكان سعد الله ونّوس بحقّ مجدّدا لأركان المسرح العربيّ وباثّا روحا جديدة في كيانه المترهّل، وباعثَ نهضة ثقافيةرائدة .

والجدول الآتي يوضح عناصر الاختلاف بين المسرحين المسرح الدّرامي(الأرسطي) والمسرح البريختي(الملحمي): [2]

المسرح الدّرامي (الأرسطي)	المسرح الملحمي(البريختي)
يجري الأحداث	يروي الأحداث
يستهلك فاعلية المشاهد وإرادته	يوقظ فاعليته
يثير في نفس المشاهد مشاعر وعواطف	يحمله على اتّخاذ موقف
ينقل للمشاهد تجارب وخبرات	يقدّم للمشاهد صورةً للعالم
المتفرّج يُجذب إلى شئ ما	المتفرّج يُوضَع في مواجهة شئ ما
المتفرّج يعيش في قلب الأحداث ويعاني مع	المتفرّج يواجه الأحداثَ ويدرسها

[1]– محمّد برّي العواني، دراساتٌ مسرحيةٌ نظرية وتطبيقية، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق 2013م، ص: 29.

[2]– يُنظر: عزّام محمّد، مسرح سعد الله ونّوس بين التّوظيف التّراثي والتّجريب الحداثي، دار علاء الدّين، ص: 426–127، ويُنظر: دي سوشيه جاك برتولدبريخت، ص: 24– 29.

الشّخصيّات	
المتفرّج والممثّل يندمجان في الأحداث وتوليد عاطفتي الشّفقة والخوف ومن ثمَّ التّطهير	المتفرّج والممثّل يحتفظ كلٌّ منهما بشخصيّته لتُتاح لهما فرصة التّفكير النّقدي
الإنسان كائنٌ ثابتٌ غير قابلٍ للتّغيير	الإنسان قابلٌ للتّغيير، وبيده أن يغيّر الأشياء
يُفترض أنّ الإنسان كائنٌ معروف مقدّما	الإنسان موضُوع بحث
كلّ مشهد يرتبط بالآخر	كلّ مشهدٍ قائمٍ بذاته
تصاعد الأحداث ونموُّها	الاعتماد على التّراكم الكمّي
يعتمد على العاطفة	يعتمد على العقل
البطل يحتلّ المكانةَ الأولى في المسرحيّة	البطل ليس له مكانةٌ بصفته الفرديّة وإنّما هو رمز المصير الجماعي

4-التّغـريب

الملحميّة مهد التّغريب:

يُعتبر الاتّجاه الملحمي أعظم ثورة مسرحية قامت ضدّ الاتّجاه الأرسطي المعتمدعلى التّطهير، والاندماج والإيهام، حيث أنّالمتفرّج "يتطهّر من عاطفتي الشّفقة والخوففيغدو عضوًا لا خطر منه على المجتمع، بعد أن استُهلِكت طاقته العاطفيّة في رؤية أحداث مسرحيّة خالصة"[1]. وهو ما يبعد المسرحَ عن رسالته الجوهرية، وينحّيه جانبًا ويُحيّده ليجعله على هامش الأحداث، وبالتّالي يفقده الرّوح والسّرّ والمعنى ويبقيه دائرًا في فلك الملهاة والتّنفيس عن المكبوتات والمشكلات المختلفة، بعيدًا عن فعل التّغيير الهادف، وتلمّس جراح الإنسان ومعاناته في الحياة، وضرورة التّعبير عن الهموم المعيشة، ومحاولة إيجاد طريقٍ للخلاص.

وهو ما يراه بريخت في الدّراما الأرسطية، حيث يعتبرها" دراما بورجوازية لا يكتبها ولا يريدها إلاّ من ينتمي إلى هذه الطّبقة، وله مصلحةٌ في بقائها... وهي حين تغرق الإنسان في الوهم إنّما تعوق تطوّره العلمي التّجريبي، وتخدّر فيه إرادةَ الصّراع من أجل الحرّية وإلغاء

[1]- جراي، رونالد، بريخت، ص: 83.

الطّبقات"[1]، كما أنّ عنصري الاندماج والوهم الأرسطيين ينزعان صفةَ الوعي عن البطل والمتفرّج معا، ذلك " أنّ المتفرّج لا يني يتقمّص شخصيّة البطل ويتماهى فيها بسبب فعل الإيهام ليتحوّل كلاهما إلى كائنين أعميين بلا هدف، يفعل القدَر فيهما فعله ويسوّقهما من دون وعي"[2]. وهو ما يتنافى والمسرح البريختي الذي يسعى إلى مناهضة الابتذال والرّجعيّة ومحاربة الفساد الأخلاقي الثّقافي، ونشر الوعي عن طريق الإنسان الذي يعدّه بريخت ركيزةأساسا في عملية النّهوض الحضاري التي يرومها.

فهدف بريخت ليس الاندماج أو التّطهير إنّما لفت نظر المشاهد إلى ما يجري من أحداث وحثّه على القيام بدور إيجابي، لذلك حرص على أن يجعل " للمتفرّج موقفًا آخرَ هو النّقد من خلال استرجاع الوظيفة التّعليمية للمسرح، ومن خلال إدخال عناصر التّغريب"[3].وهذا ما يُسمّى: التّغريب، وهو أساس النّظرية الملحمية في المسرح، فما التّغريب؟

4-1-مفهوم التّغريب:

4-1-1-لُغة:

من النّاحية اللّغويّة مصدر بوزن(التّفعيل) من صيغة(فعُّل)، وهو مأخوذ من مادّة (غ – ر–ب)، وفي لسان العرب " غَرَبَ فُلانٌ: بَعَدَ "[4]. مصدره الغَرْبُ، " والغَربُ الذّهاب والتّنحّي عن النّاس، وقد غَرَبَ يَغرِبُ، غَربًا، وغَرُّبَ وأغْرَبَ، وغَرَّبَهُ، وأغْرَبَهُ:

---

[1]– مكّاوي عبد الغفّار، مقدّمة مسرحيّة الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس، سلسلة مسرحيّات عالميّة، عدد(6)، 1965 ص: 30.

[2]– محمّد برّي العواني، دراسات مسرحيّة نظرية وتطبيقيّة، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب وزارة الثّقافة، دمشق 2013، ص: 20.

[3]– إلياس، د.ماري، قصّاب، د. حنان، المعجم المسرحي، ص: 457.

[4]– ابن منظو، لسان العرب، دار صابر، بيروت، لبنان، ط3، ج1، 1994، ص: 63.

نَحَّاهُ"[1]،فاتّضح من ذلك أنّه بالتّضعيف صار الفعل(غَرَّبَ) على وزن (فعَّل) وهذه الصّيغة تدلُّ على التّعدية، وعلى التّكثير والمبالغة[2].

والمغرب يدلُّ على المبالغة أرغم على الاغتراب والابتعاد، أي أنَّ المُغَرَّب حُتِّم عليه البعد دون رغبته، وهذا ما فسّره لسان العرب، حيث أورد حديثًا نبويًا لتبيان معناه:

"أنّ النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم أمر بتغريب الزّاني سنةً إذا لم يحصن، وهو نفيه من بلده"[3].

4-1-2-اصطلاحا:

تعدّدتِ المفاهيم وتنوّعت التّعريفات في تحديد ماهية التّغريب، فاتّفق جلّها وتقارب في تحديد المفهوم كمصطلح، وقد آثرنا من بينها ما يأتي ذكره:

التّغريب"هو المصطلح الشّائع في اللّغة العربيّة ترجمة لتعبير DISTANCIATION الإبعاد الذي أطلقه الشّكلاني الرّوسي شكلوفسكيCHLOVSKIواستخدم لذلك في اللّغة الرّوسية تعبيرOSTRANENIJAالذي يعني تعديلَ إدراك الشّيء المألوف من خلال إبراز الشّاذّ فيه "[4].

يُعرّفه فريدرك أوين بقوله: هو"العمليّة التي تقوم في وضع الشّيء الذي يفحصه المرء بعيدًا عنه، والنّظر إليه بأعيُن جديدة، وبوصفه غريبًا وبإعادة اكتشافه"[5].

ويعرّفه بريخت نفسه بقوله: " إنّ تغريب حادثة أو شخصيّة يعني ببساطة تخليص تلك الحادثة أو الشّخصيّة ممّا فيها ظاهرٌ أو معروفٌ أو بديهي، وإيقاظ الدّهشة أو الفُضُول بدلًا منها "[1].

---

[1]– المرجرع نفسه، ص: 638.

[2]– يُنظر: عبده الرّاجحي، التّطبيق الصّرفي، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، بيروت، د.ط، 1994، ص: 34.

[3]– ابن منظور لسان العرب، المصدر نفسه، ص: 638.

[4]– ماري إلياس، حنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان ط1، 1997م، ص: 339.

[5]– أوين فريدرك، بريخت" حياته، فنّه، عصره"، تر: إبراهيم العريس، بيروت: دار ابن خلدون، 1971، ص: 162.

وليس بعيدًا عن هذين التّعريفين تعريف إريك بنتلي الذي يرى أنّ التّغريب" تقنيةٌ تتناول الأحداثَ الاجتماعية الإنسانية المطلوب تصويرها بوصفها شيئًا يدعو للتّفسير والإيضاح، لا مجرّدَ أمرٍ طبيعيٍ مألوفٍ، والغرض من هذا التّأثير هو السّماح للمتفرّج أن يلجأَ إلى النّقد بشكلٍ بنّاء من وِجهة نظرٍ اجتماعية " [2].

ويُعتبر التّغريب تقنيةً تهدف إلى لفت انتباهنا إلى ما يبدو مألُوفًا وكأنّنا نراه أوّلَ مرّة ويتمّ فحصه بطريقة جديد عمّا أُلِف. فإثارة الدّهشة في نفس المشاهد، وإيقاضه من تِيهه ودفعه إلى المعرفة واتّخاذ القرارات، بدلاً من التّماهي مع شخصيّات الخشبة هو ما يرمي إليه التّغريب الذي لم يُعتبر يومًا تقنيةً من عناصر العرض المسرحي فحسب، بل هو مقاربةٌ شاملةٌ للحياة والاجتماع البشري وما يعتريه من منغّصات وهو رؤيةٌ واعية لما يطرأ على حياة الإنسان، وما ينبغي فعله تجاه المشكلاتِ المستجدّة؛ فهو يجعل المتفرّجين في حالة يقظة واعية مستعدّة للنّقاش، حتّى يتمكّن من التّدبير ومواجهة قضايا إنسانيةٍ تحتاج إلى التّقييم والسّعي إلى تغييرها، ومن ثَمَّ تغريب الأمور السّياسية والثّقافية والاقتصادية.

وإذا اتّفقنا أنّ التّغريببأجلى صُوره، وأوسع معانيه هو تصويرٌ للواقع اليومي وتقريبه لذهن الإنسان، ليوقظ في شعوره التّساؤلات الكبرى، ويثير وعيَه النّائم ويحثّه على اتّخاذ موقف من كلّ ما يدور حوله من تحوّلات مختلفة؛ فهذا كلّه لا يلغي مسألةَ أنّ التّغريب أسلُوبٌ فنّي له قواعده وتقنياته، والتي منها ما يأتي:

4-2-تقنيات التّغريب:

4-2-1-فضح اللّعبة المسرحيّة:

يظلّ الممثّل حجر الزّاوية في تجسيد تقنية التّغريب، فحين يصرّح الكاتب للمتلقّي القارئ أو للجمهور أنّ ما يشاهدونه ليس حقيقة، وما هو إلاّ محض تمثيل وما الهدف منه

---

[1]- برتولدبريخت، الأورغانون الصّغير للمسرح، تر: فاروق عبد الوهّاب، ص: 8.

[2]- أريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، ص: 82.

إلاّ أخذ العبرة والاتّعاظ، وبهذا يقوم الكاتب بإزالة الإيهام الأرسطي الذي يوحي بواقعية العرض و يمنع المتفرّج من الاستغراق في المشاهد، حيث أنّ "على الممثّل ألاّ يخدع المشاهدين كما لو أنّ ما يجري على خشبة المسرح إنّما يجري للمرّة الأولى والأخيرة، عليه ألاَ يخدعه وكأنّ هذا الدّورَ لم يكن مدروسًا مقدّما"[1]. ولإبعاد الإيهام عن المتفرّج يبقى بعيدًا عن الشّخصية المُمثّلة يروي الأحداث على لسانها فقط ولا يحدث الانسجامَ معها.

نلحظ ذلك جليًا في بداية مسرحية "الملك هو الملك"، حينما يذكر الكاتب أنّ ما يُعرض مجرّد لُعبة يؤدّيها ممثّلون فوق الخشبة، والهدف منها إنّما هو فهم الواقع وما يمُور به من متناقضات، وما تزخر به حياتهم من أحداثَ جسام، ربّما لا يحسنون قراءتها أو لا يقدّرون المواقف والقراراتِ التي تهمّهم حقَّ قدرها، تبدأ المسرحية:

" عبيد مناديا: (مناديًا وسط الضّوضاء) هي لعبة!

أبو عزّة: هي لعبة.

الملك: نحن لعبة.

(يتناقل الشّخُوص كلمة اللّعبة، بصورة فوضوية، وطبقات صوتية متنوّعة، بعد قليل يدقّ عبيد الأرض بعصًا يحملها، يصمت الجميع، وتسكن الحركة).

عبيد: الكلّ جاهز.

أصوات: (تتدافع دون تناسُق) نعم.

الكلّ جاهز.

فلنبدأ "[2].

وما يزيد من إقناع المشاهد أنّ ما يشاهده لا يعدو أن يكون لعبة مسرحية، ما نقرأه في بداية المسرحية حين يقول سعد الله ونّوس: " يمكن أن يبدأ العرض، وعبيد يقرأ الملاحظاتِ

---

[1]– برتولدبريخت، تر: جميل نصيف، نظرية المسرح الملحمي، ن.م، س، ص: 237.

[2]– سعد الله ونّوس، الملك هو الملك، ص: 5-6.

المسرحية (يدخل الشّخوص إلى المسرح كما لو كانوا مجموعةً من لاعبي السّيرك...) ويرافق القراءةَ دخول الممثّلين، وذلك تأكيدا أنّ عبيدا وزاهدا هما اللّذان يقودان اللّعبة"[1] فدخول الممثّلين على طريقةلاعبي السّيرك يطبع في عقل المشاهد أنّ الذي يحدث أمامه لعبةٌ بامتياز.

– وفي مقابل الممثّل فارس الخشبة نجد شريكًا آخر في العمليّة المسرحيّة هو: الجمهور أو المتلقّي الذي يمثّل صالة العرض، والتي فصلها المسرح الأرسطي بجدار وهمي يفصل بينها وبين خشبة العرض، وذلك بهدف خلق جوٍّ من الإيهام وسط الجمهور.

وللوصول إلى تقنية التّغريب عمدَ المسرح الملحميّ إلى كسر هذا الجدار، رغم أنّ"الممثّلَ كقاعدةٍ لم يألف بعد أن يتّوجّه إلى المشاهد مباشرةً وبشكل ملحوظ يتوجّه إليه بما عنده، وأن ينظر إلى المشاهد قبل أن يبدأ تمثيله...إنّ هذه المعاشرة ضروريةٌ إنّها تُعتبر أساس تأثير التّغريب "[2].

وبهذا فقد ربط ونّوس فعاليةَ الجمهور بثلاثة شروط: " أوّلا أن يعي أهمّيته بوصفه طرفا أساسيا في العرض...وثانيا أن ينهي سلبيته، لأنّ ما يدور أمامه يستهدفه، ومن ثمّ لابُدّ له من موقف، وثانيا أن يشعر بمسؤوليته وبأنّ موقفه من أيّ عملٍ ثقافي بشكل عامّ، ومن أيّة مسرحية بخاصّة، نتائج خطيرةٌ عليه بوصفه فردا، وعلى وطنه أيضا"[3]. ففي مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران يحاول سعد الله ونّوس استفزاز الضّمير الجمعي، وتفجير الأسئلة حول هزيمة حزيران يونيو، ومسؤولية مختلف فئات الشّعب، حيث يدور الحوار بين "ممثّل واحد" (م1) و"ممثّل اثنان" (م2)

– م1: "هل حقّا نحن المسؤولون؟

---

[1]– المصدر السّابق، ص: 61 .

[2]– سعد الله ونّوس، الملك هو الملك، ص: 156 .

[3]– محمّد بدوي، تجلّيات التّغريب في المسرح العربي، قراءة في سعد الله ونّوس مجلّة فصول، المجلّد الثّاني، ع3 1982، ص: 92 .

– م2: (ينتفض فجأةً وكأنّه اتّخذ قرارا. حركةٌ مليئة بالحيوية، إنّه يمثّل ما يقول(تقول هي المرآة...حسن لتنصب المرآة أمامنا هنا(يرسم مستطيلًا في الفراغ) سنضعها في مواجهتنا...مرآةٌ كبيرة ترسم قامتنا مهما علت، وستنظر في جوفها جيّدا...سننظر(يلتفت إلى المتفرّجين) لكي نتحمّل المسؤولية، ألا ينبغي أن نكون موجودين؟ "ويستمرّ الحوار بين الجمهور والممثّلين، تُطرح الأسئلة، وتثور النّفوس وتتشنّج الأعصاب، وتتحفّز الهمم، ويعلو سقف الاهتمام ليطال القضايا ذات الحساسية المفرطة، ليخرج المشاهد من زاوية السّلبية إلى فضاء الإيجابية للمشاركة في مناقشة قضايا عصره واهتمامات بني قومه، ومشاركتهم آمالهم وآلامهم، وما أكثرها!؟ ودائمًا مع نقطة هدم الحائط الرّابع وإلغاء جدار الوهم، تحضرنا مسرحية "رأس المملوك جابر" التي استخدم فيها سعد الله ونّوس ممثّلين يتكلّمون باسم الجمهور، حين أوكل ذلك الدّور لزبناء المقهى، كما عمد إلى استخدام الحكواتي والعروض الشّعبيّة ليتوغّل في نفوس الشّعب، وليثير الذّائقةَ الجماعيةَ لروّاد الفضاءات العامّة، ليبقي على حبل الوصال بينه وبين الجمهور.

ونجد في نهاية مسرحية "الملك هو الملك" حوارًا صريحا يجسّد الدّعوةَ لهدم جدار الإيهام الأرسطي، حيث ينتصب الممثّلون

" وفضاء الأنوار ليقولوا:

هذه الحكاية

ونحن ممثّلون.

مثّلناها لكم لكي نتعلّم معكم عبرتَها.

هل عرفتمُ الآن لماذا تُوجد الفيلَة؟

لكنّ حكايتنا ليست إلاّالبداية .

عندما تتكاثر الفيلَة تبدأ حكايةٌ أخرى.

حكايةٌ دموية عنيفة.

وفي سهرة أخرى سنمثّل جميعا تلك الحكاية "[1].

تحيلنا مسرحية " الفيل يا ملك الزّمان" إلى المسرح البريختي ذي الطّابع التّعليمي وإلى تأثيراتِه التي طبعت أعمال مسرح سعد الله ونّوس.

-" يكرّر الشّخصية أو الحديث أكثر من مرّة، ويعرض تصرّفاتِ بعض الشّخصيات بشكلٍمعيّن، مع الإبانة في الوقت ذاته عن إمكانية وجودها بشكل آخر، وهو ما نلحظه جليًا في مسرحية "الملك هو الملك" عندما أعطى سعد الله ونّوس "أبا عزّة" المغفّل تاج ورداء الملك، "اعطني رداءً وتاجا، أعطك ملكًا"[2]. وعندما تقمّص"أبا عزّة" الدّور الجديد بتلبّسه بهيئة الملك لم تتغيّر تصرّفاته، بل ازداد سوءا حتّى تعجّب الملك الحقيقيّ من ذلك؟ وهي الغاية من استبدال إنسان بآخر" إنّها تنفي إمكانيةَ تغيير الإنسانإذا لم يُستبدَلِ النّظام وتقوم المسرحيّةإجمالًا على تحليل بنية السّلطة في الأنظمة القائمة على الملكيّة"[3]، حيث أنّ المشكلة السّياسيّةَ عميقةٌ جدّا فليستِ المسألة مسألةَ أشخاص، وتغيير الأشكال لا يعني بحال من الأحوال تغيير الأنظمة المتكلّسة، وهو ما يحيلنا إلى روح المسرح الملحمي الذي يروم صناعةَ الوعي لدى الإنسان، وينشد التّغيير..

يقدّم كلّ مشهدٍ من مشاهد المسرحية قائمًا بذاته، بحيث تتعاقب الأحداث وراء بعضها بصورةٍ ملحوظة، كما يعمد إلى قطع الحدث ويحرص على عدم تطوّره حتّى لا يحدث التّشويق والاندماجَ لدى للمشاهد.

-يستخدم طريقة عرض الشّخصيات، وعلاقاتها ببعضها، وبالمواقف الممثّلة عرضًا مباشرا "[4]. فلا يتستّر في الحوار والأحداث، أي أنّه يضفي الشّفافيةَ التّامّة على

---

[1]- فريدة النّقّاش، مسرح سعد الله ونّوس، مجلّة الهلال، ع.7، يوليوز، 1971، ص: 81.

[2]- سعد الله ونّوس، الأعمال الكاملة، مج1، 1996م، الأهالي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سورية، دمشق، ص: 572.

[3]- حمّو حورية، تأصيل المسرح العربي عند ونّوس، الحياة المسرحية عدد: 45 دمشق 1998، ص: 265.

[4]- عوّاد علي، غواية المتخيّل المسرحي مقاربات لشعرية النّصّ والعرض والنّقد ط1، 1997، المركز الثّقافي العربي الدّار البيضاء، ص: 80.

مجرياتالعمليّة الحوارية، بعيدًا عن كلّ أنواع المواربة أو المحاباة، كما نلمس في معظم مسرحيات بريشت تقاطع أحداث المسرحية بتعليقاتها مباشرة ما يضفي عليها الآنيةَ والمباشرة، كما لو أنّها آتيةٌ من خطيب يواجهجماهير،وأحيانًا تقاطع بأغنيات، أو بمقطوعات شعرية أو بمحاضرة، من شأنها أن تقطع التّسلسل حتّى تمنع المشاهدَ من الاستغراق في الحدث، وتؤكّد على أنّ ما يحدث مجرّد لعبة، وتعدّ وسيلةً لكسر الإيهام المسرحي، ووسيلة للتّغيير بدل التّطهير، وقد تكرّرت هذه الأناشيد في أكثر من مشهد:

" أنت مولانا الكريم، سُدِّدت بالمُلك العظيم

فابقَ يا نسل الكرام

البِشرُ في جبينه، والخير في يمينه

فاحفظ يا ربّ السّماء، معزوزًا ومكرّما"[1].

4-2-2-اللاّفتــة:

" اللاّفتة من الوسائل التّغريبيّة التي استخدمها بريخت في مسرحه، فهو يكسر بها الوهم المسرحي، ويوقظ ملَكةَ المحاكمة لدى المتلقّي، لأنّ اللاّفتة غالبًا ما تكون توضيحًا وتحمل فكرةً عمّا سيحدث بإيجاز، تدعو المتفرّجَ إلى التّفكير والمناقشة"[2]. فاللاّفتة مَعلَمٌ بارزٌ في حياة الإنسان اليومية، يجدها منتصبةً أو معلّقة في الكثير من دروبه، وبالأماكن والمرافق المختلفة التي يقصدها لقضاء حاجاتِه المختلفة، لا يخطئُها النّظر كما أنّها تَجلب الانتباه لذا خُصّصت ألوانٌ متباينة لمختلف أنواع اللاّفتات، التّوجيهية منها والتّنبيهيّة وغيرها، وتواضع عليها النّاس في أنحاء المعمورة، ووُجود لافتةٍ في صالة المسرح يعني أنّها أوّل شئ يجلب الانتباهَ وهو ما يُعتبَر ورقةً رابحة في يد المخرج يستطيع من خلالها تلخيصَ مسرحيّته

---

[1]– سعد الله ونّوس، الأعمال الكاملة، مج1، 1996م، الأهالي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سورية، دمشق، ص: 484.

[2]– يُنظر: غسّان غنيم، المسرح السّياسي في سوريا، 1967م– 1990م، دار علاء للنّشر والتّوزيع والتّرجمة، دمشق، دط 1998م، ص: 283.

للمتلقّي ويترك له مساحةً لإعمال الفِكر، ومن هنا يبدأ الجدل وتُولَد التّساؤلات.ونجدها في مسرح سعد الله ونّوس بكثافة، حيث توزّعت أطوار المسرحيّة وتخلّلت معظم مشاهدها من البدء حتّى المشهد الخامس،أحيانا شارحةٌ لموقف ما، وأحيانًا تكتفي بالإيماء حسب مقتضى الموقف المسرحي، وقد حفلت مسرحية" الملك هو الملك " بعدد معتبر من اللاّفتات بلغ أربع عشرةَ لافتةً ذات دلالات مختلفة فكانت إمّا ضابطةً لحدث أو معلّقة على حادثة، فهذه أولاها في المشهد الثّالث:

" الملك يعطي سريرهورداءَه للمواطن أبي عزّه "[1]، وفي المشهد الرّابع:

" المواطن أبو عزّة يستيقظ ملكا "[2]، وفي المشهد الرّابع:

" المواطن أبو عزّة يختفي قطعةً قطعة" [3] .

وهكذا تكرّرتِ اللاّفتات في مختلف المشاهد والفواصل، فكانت أداةً فاعلة في إثارة ذهن المتفرّج وإيصال مختلف الرّسائل التّوعوية، ومنها الرّسالة السّياسية التي رامتها هذه المسرحيّة، وكانت جسرًا اختصر مضمون الحدث وفحوى الحوار الذي دار بين الشّخصيّات.

---

[1]– سعد الله ونّوس، الملك هو الملك، ص: 56.

[2]– المصدر نفسه، ص: 63.

[3]– – المصدر نفسه، ص: 67.

الفصـــــل الثالـــــث:

تجلّيــات الوعي السّياسي في مسرح سعد الله ونّوس

تحليـــل مسرحيّـــــات:

- **مغامرة رأس المملوك جابر.**
- **الملك هو الملك.**
- **حفلة سمر من أجل5 حزيران.**

1-مسرحية: مغامرة رأس المملوك جابر

مهـــــاد:

تُعدّ رائعة من روائع سعد الله ونّوس التي تفتّقت بها قريحته الثّرّة، وجاد بها خياله المعطاء. مسرحيّةٌ سياسية بامتياز، كتبها في مرحلة هامّة من مراحل حياته الإبداعية، مرحلةٌ جسّدت أهمّ نقاط فلسفته التي تبنّاها ضمن مشروع مسرحه الكبير وهي: (التّسييس)، وقد أسميناها: مرحلة التّألّق الفنّي والالتزام؛ أعقبت حدثًا مفصليا في حياة الأمّة العربيّة وهو نكسة يونيو حزيران، والتي بقيت ندوب جراحها تشوّه أديمَ الوجدان العربيّ، وتلقي بظلالها الحزينة على ربوع الوطن العربيّ برمّته.

استوحى الكاتب أحداث المسرحيّة من التّراث، حيث وردت في كتب التّاريخومنها"البداية والنّهاية" لابن كثير، زمنَ العصر العبّاسيّ أواخر حكم الدّولة العبّاسيّة بسقوط العاصمة بغداد ومقتل آخر خليفةٍ عبّاسي وهو المقتدر بالله بيد القائد المغولي هولاكو سنة: 656هـ. تحكي قصّةَ الصّراع الذي دار بين الخليفة العبّاسيّ شعبان المقتدر بالله ووزيره محمّد العلقمي، واحتدّ الصّراع على السّلطة وبلغ مرحلةً عصيبة، وازداد كيد الرّجلين لبعضهما، بينما تغرق بغداد في البؤس وضنك العيش ويلوذ عامّة الشّعب بالصّمت الذي يعتبره سرّ الأمان غير عابئين بما يحدث وما سيترتّب عن ذلك من نتائج وخيمة، ولسان حالهم: "أمّا نحن فلا ناقةَ لنا ولا جمل"[1]مردّدين بلهجة غير مبالية عبارة: "فخّارٌ يكسر بعضه بعضا"[2]، في صورة درامية محزنة تغني عن وصف الحال، وتصوّر أدقّ التّصوير المنحدر السّحيقَ الذي هوت إليه العامّة من خزي وهوان، ولا أدلّ على ذلك المثل القائل الذي يتداولونه بينهم على سبيل

---

[1]- سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، دار الآداب، بيروت لبنان الطّبعة السّابعة 2007، ص: 84.

[2]- المصدر نفسه، ص: 166.

الفكاهة الممزوجة بالأسى: "منيتزوّج أمّنا نناديه عمّنا"[1]، وفي الجهة المقابلة يترصّد العجم ويتحيّنون الفرصةَ السّانحة لينقضّوا على الفريسة المريضة. أحسّ الوزير بالخطر فلم يجد بُدًّا من الاستعانة بالعجم للتّغلّب على غريمه الخليفة الذي حاصره من كلّ جانب، حيث فرض طوقًا أمنيا على العاصمة بغداد، فلا يخرج منها أحدٌ ولا يدخلها حتّى يُفتّشَ تفتيشًا دقيقا وهو ما ترك الوزيرَ العلقميَ في حِيرةمن أمره، وهو الذي جعل آخرَ منفذ للنّجدة أن يرسل رسالةً للعجم ويسهّل لهم طريقَ دخول بغداد، ولم يهتد إلى مخرجٍ حتّى فاجأه أحد المملوكين الطّامحين إلى الانعتاق وتحقيق حياةٍ أفضلَ بإمكانية نيل الحرّية والظّفر بشريكة العمر" زمرّد" جارية الأمير "عبد اللّطيف" المقرّب من الوزير والعيش في رغد من العيش والحُلم بعيدًا عن نكد بغداد، عرض عليه خطّةً لا يُلهمُها إلاّ من ضرّسته خطوب الحياة الوعرة، وضاق ذرعًا بعبودية الأشخاص والتّبعيّة لبني البشر، قبل الإفصاح عن خِطّته حذّره الوزير من العبث، ولكنّه بدأ سرد تفاصيل خِطّته في ثقة متناهية والوزير يصيخ السّمع ويذهب بخياله أبعدَ ممّا يسمع، وتتمثّل الفكرة في حلق شعر رأسه ويكتب الوزير على فروته رسالةً للعجم، وينتظر حتّى ينمو شعره ويطيرُ على جناح العجلة إلى بلاد العجم حاملاً رسالةَ الوزير مقابلَ أن يُلبّي طلبه بتزويجه الجارية " زمرّد".

أُعجب الوزير" العلقمي" بفكرة " المملوك جابر" ووافقَ على شروطه دون تردّد. انطلق "المملوك جابر" إلى بلاد العجم حاملاً معه أشواقَه وحلو آماله، وحتفه الذي خُطّ على فروة رأسه وهو لا يدري، وعند بلوغه هدفه رحّب به القوم وأكرموا وفادته وأدخلوه غرفةً مظلمة وحلقوا شعرَه ليمكن لهم قراءة رسالة الوزير "العلقمي"، التي كُتب في آخر سطر منها: اقطع رأس حامل الرّسالة، وهو ما تمّ فعلا، وانتهت معه مغامرة المملوك الانتهازي.

انطلق المغول نحو بغدادَ في جيش جرّار بقيادة " هولاكو"، وبعد حصارها دخلوها مثل الجراد الذي يُغِير على المحاصيل الزّراعيّة فلا يَذرُ أخضرَ ولا يابس فاستباحوا الأرضَ

---

[1]– المصدر السّابق، ص: 441.

والعِرض، وعاثوا فسادًا في أرجاء البلاد كلّها، وقد قِيل قديما: إذا قِيل لك: " إنّ المغول هُزموا فلا تصدّق".

تصوّر المسرحيّة في مجمل أحداثها العلاقةَ القائمة بين السّلطة الحاكمة التي تستأثر بالحكم وتحتكر المنافع وخيراتِ البلد بينما يعيش عموم الشّعب شظف العيش ويُعانون الحرمان ويُضيّق عليهم في مصادر رزقهم وتُصادر حقوقهم السّياسيّة، كحرّية الرّأي وحرّية التّنقّل، وتضحّي بكلّ شئ من أجل مصالحها الشّخصيّة الضّيّقة، حتّى ولو كان ذلك تحت ظلال سيوف الأعداء، وسنابك خيل الغزاة؛ وفي الجهة المقابلة رعيةٌ ران عليها الخوف والخنوع واستسلمت لواقع مرّ وأسلمت زمام أمرها للمستبدّ واستقالت من الشّأن العامّ، ومنه الشّقّ السّياسي التي أصبحت ترى الخوض فيه مجلبةً للمصائب ومتاعبَ أخرى تُضاف إلى متاعب الحياة التي أثقلت الكواهل وشابت لهولها الرّؤوس، ولا يختلف حال المثقّف المفترض للنّهوض بحال الشّعب وحمل لواء التّغيير المنشود عن حال العامّة من الشّعب، حيث يبقى مبحوحَ الصّوت مكبّل الإرادة، لا أحد يسمعه أو يعضده في كفاحه النّبيل.

حين اجتبى سعد الله ونّوس هذا النّصّ التّراثيَ شعر في نفسه أنّه بصدد كتابة نصٍّ يعبّر عن الحاضر لا نصًّا غائبا موغلا في غابر الزّمن، يقول ونّوس عن نصّه هذا:

"عثرت على حدّوتة(المملوك جابر) عندما كنت أقلّب في الطّبعة الشّعبيّة من سيرة الظّاهرة الظّاهر بيبرس، كانتالحدّوتة مرويةً بصفحة، أو صفحة ونصف هالتني دلالتها وبدأت أفكّر في عمل مسرحي، ولكن خلال كلّ فترة عملي كانت الشّخصيّات تنمو لا كحقائقَ تاريخيّة، وإنّما كشخصيّاتٍ حيّة، تعيش في الواقع وتطرح مشكلاتِ هذا الواقع إذن في اللّحظة التي بدأت فيها الكتابة، كانت الحكاية كواقعة تاريخيّة انتهت وبهذا المعنى أقول: كنت أحسّ حين كتبت(المملوك جابر) أنّني أكتب مسرحيّةً معاصرة "[1].

[1]– سعد الله ونّوس، الأعمال الكاملة، المجلّد 3، الصّفحة: 100.

يمكن القول أنّ حدّوتة " رأس المملوك جابر" قد لامست هوًى مكينًا في نفس سعد الله ونّوس الذي ضاق ذرعًا بواقع مرير ترتسم ملامحه على طول البلاد العربية وعرضها يتجرّع الشّعب مرارته حين يصبح وحين يمسي، فلا رجاءَ في الأفق إلاّ سحبٌ قاتمةٌ من ألم يطوّق النّفوس المغلوب على أمرها، ونُذُر أنباء شُؤمٍ لا يكاد أحدها يخترق الأسماعَ حتّى يقاطعه نبأٌ أفضع وأشدّ وأنكى..

وكانت نكسة حزيران يونيو هي الحدث البارز الذي هزّ كيان سعد الله ونّوس من أعماقه، وترك ندوبًا غائرة في وجدانه لا يمحوها الزّمن، لأنّها زادت منسوب الحزن في النّفوس، وعمّقت الشّعور بالهزيمة، ومكّنت لأحاسيس الخيبة واليأس.

جاءت مسرحيّة " المملوك جابر" بعد النّكبة بثلاث سنوات، أي سنة: 1970م وكانت النّفوس وقتها قد عبّت من كأس الحزن والهزيمة حتّى الثّمالة، فراح سعد الله ونّوس يبحث عن بناء فنّي جديد يستوعب المرحلةَ الجديدة ويعبّر عن واقع الحال أصدقَ تعبير، ويعمل على إيقاظ الوعي الغائب لدى الجماهير العربيّة، وقد تجلّى ذلك في عدّة مواضع من مسرحيّة " مغامرة رأس المملوك جابر"، منها:

1-1-استدعاء التّراث لترسيخ شكل معاصر للمسرح السّياسي:

لم يكفّ سعد الله ونّوس يومًا عن محاولة التّأصيل لمسرح عربي يساير ما استجدّ من قضايا الفرد العربي، وتأتي هموم النّاس وانشغالاتهم اليومية من أولويات الشّكل المسرحيّ الذي يبحث عنه، حيث حمل لواءَ التّسييس ضمن رؤاه البريختية " إنّ المجتمع النّامي الذي ينتقل من القديم إلى الجديد، ومن التّسليم إلى التّفكير، ومن الموروث إلى النّقد، بحاجة إلى تنوير. فالتّنوير شرطٌ للتّثوير، والتّثوير بلا تنوير مجرّد تغيير اجتماعي وانقلاب في الأوضاع تحدثه السّلطة القائمة في المجتمع ويتغيّر بتغيّر السّلطة"[1]،يبحث ونّوس عن صياغةٍ لوعي سياسي جمعي من خلال مفهومه للتّسييس الذي هو تنويرٌ قبل أن يكون

---

[1]- عالم الفكر(مجلّة)، المجلّد: 10، العدد: 01، وزارة الإعلام، الكويت، 1979م، ص: 25.

تثويرا، وذلك بالتّنقيب في كنوز تراثنا العتيقة لما تحمله من إشارات ضمنية للوعي، ومحاولة نفض الغبار عليها وإبرازها في حلّة معاصرة تعالج مشكلاتِ الإنسان المعاصر، وتفتح ذهنه على تلمّس طريق الخلاص.

وهو ما سجّله ونّوس عند قراءته حدّوتة "رأس المملوك جابر أول مرّة، حيث يعترف:"...وبهذا المعنى أقول: كنت أحسّ حين كتبت(المملوك جابر) أنّني أكتب مسرحيّةً معاصرة ".[1] شعر ونّوس أنّ "رأس المملوك جابر" تحمل مقوّماتِ المسرحيّة العصريّة التي يرومها، فراح يسبر أغوار أسرارها، مستخرجًا ما يخدم فكرة بثّ الوعي في العقول، مستخدمًا أسلوب الحكواتي الذي يعدّ مصدرًا رئيسا للعلاقاتِ الاجتماعية ويعتبـر تفاعل المتفرّجين مع الحكواتي قبولاً ومعارضة تكملـةً للفعل عند الحكـواتي" إنّ فعالية المتفرّجين وارتجالاتِهم كانت تكمّل عمل الحكواتي، وترتقي بالسّرد أو القصّ إلى مستوى العرض الشّعبي الحيّ"[2]، توليفةٌ من العناصر وجدها ونّوس في التّاريخ فاستلهم منها البعد السّياسي لمشروعه المسرحي، إذ " تنطلق خصوصية الكتابة المسرحيّة عند سعد الله ونّوس من هاجسه المستمرّ في البحث عن مسرح عربي له فرادته وهويته، وذلك عبر تبنّي منطق الحكاية في المسرح، وعبر البحث عن خصوصية الكتابة المسرحيّة ذاتها، ومن خلال التّفكير بالموضوع الذي يكتبه "[3].

وجد ونّوس في استحضار نصوص التّاريخ العتيقة التي تستهوي المتفرّج العربي وتعبّر عن ذاته أفضلَ وسيلة لتوصيل رسائل الوعي المتوخّاة دون أن يشعر المتفرّجَ بالعزلة الشّعورية أثناء عملية التّواصل، "لأنّ الفنّان المبدعيعمل على إزالة الغربة بينه وبين الجماعة... ويغزو مشاعرَ الجماعة ليغرس فيها البذورَ التي يريد غرسها ومن هنا هو يضع

---

[1]– سعد الله ونّوس، الأعمال الكاملة، المجلّد 3، الصّفحة: 100.

[2]– سعد الله ونّوس، خيال الظّلّ إشكالية الفنّ الشّعبي، الحيـــاة المسرحيّـــة، عدد: 36، وزارة الثّقافـــة، دمشق 1991م، ص: 4.

[3]– اليوسف أكرم، تعميق البحث المسرحي في نصوص سعد الله ونّوس، الحياة المسرحية، عدد: 65، وزارة الثّقافة، دمشق 2008م، ص: 54.

الجماعةَ في بوتقة تجربته ويهتمّ بها، ويطيل أمد تماسكه معها حتّى يضمن لهذه البذور سلامةَ النّمو وقوّة الفاعليّة "[1]، وهو ما نلمسه بين طيّات مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر" التي تعجّ برسائل الوعي المبثوثة في مختلف مشاهدها، ومنها:

1-2-السّخريّة في مسرحيّة رأس المملوك جابر كملمحٍ من ملامح الوعي السّياسي:

شكّل الأدب السّاخر، والمسرح خصوصًا وسيلةَ تنفيسفي المجتمعات التي ترزح تحت حكم الأنظمة الاستبدادية وانعدام مساحاتِ التّعبير الحرّ، وغياب تقاليدَ ديمقراطية راسخة ومنها البلدان العربيّة التي كانت معاناتها مع الاستعمار من أهمّ مسبّباتِ التّخلّف والبقاء رهينةً للتّبعياتِ المختلفة، فالسّخريّة في البلدان الدّيمقراطية تعتبر وسيلَةَ ترفيه عن النّفوس المتعبة من وعثاء الحياة اليومية وأعبائها المضنية، ومحاولة اقتناص لحظاتٍ للمرح الخالص والضّحك البرئ هروبًا من لسع ألم وسطو الظّروف القاهرة، وهي في البلدان التي تعبّ من كؤوس الأسى جرّاء انحسار هوامش الدّيمقراطية وانعدام الفضاءات الحرّة للتّعبير أداةٌ للتّنفيس عن المشاعر المكبوتة، كما أنّها طريقةٌ غير مباشرة للنّقد السّياسي، وصيحات احتجاجٍ يطلقها الرّافضون لواقعهم الآسن وإرسال رسائل مختلفة في طابع هزلي ساخر.

وقد حفلت مسرحية "رأس المملوك جابر" منذ البداية بالتّلميحات السّاخرة المبطّنة برسائل للوعي السّياسي والاجتماعي، ففي الصّفحة الثّانية نجد:

" الخادم: هذا خفيف..والله مثل الدّبس على كلٍّ هل تريد أن أبدّله؟"[2] ما الذي يحمل الخادم على القول بأنّ الشّاي مثل الدّبس؟ وأن يتحمّل عناء الذّهاب ثانيةً وتبديله وأرجاء المقهى تعجّ بطلبات الزّبائن؟ ألم يكن بإمكانه تقديم كوب الشّاي والانصراف أو قول كلمات ألطف تليق بخادمٍ بمقهى، مثل: شاي على كيف كيفو مثلا، أو شايك المفضّل؟ إنّ الذي يُقرأ من تصرّف الخادم هو أنّ الملل والرّوتين اليومي قد نال منه وتشابه الأيام والأشخاص

---

[1]- بن ذريل عدنان، مسرح علي عقلة عرسان، مطبعة الكتاب العربي، دمشق، 1980م، ص: 38.

[2]- سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ورأس المملوك جابر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2 2018م، ص: 2.

وانعدام الجديد في حياته، جعله غير مبال بالتّعب ولا بكلامه مع الزّبائن، فراح يعبّر بسخريّة: " والله مثل الدّبس" تنفيسًا عمّا بداخله من ألم وما تختزنه نفسه من معاناة لم يجد لها سوى لفظة ساخرة تخرجها إلى العلن وربّما استفزازًا وطلبًا لنقاش يكون مدعاةً للهروب من الهموم المتراكمة. ليأتي دور جابر الذي رسمه سعد الله ونّوس في صورة المواطن الأناني الذي لا يكترث للشّأن العامّ، ولا يعبأ لصلاح أمر المجتمع أو فساده، فما يعنيه هو تحقيق طموحاتِه وأحلامه الضّيقة التي رسمها، حتّى وإنّ عُدَّ مملوكًا فإنّ خياله لا تحدّه حدود. "جابر:(يتقدّم نحو رفيقه لاهيا.. مدندنا) عندما أصبح للمسلمين خليفة، سأسمّيك وزيرًا للدّولة.

منصور: هس.. لو سمعنا سيّدنا وهو في هذه الحالة، لأمر بجلدك حتّى يهترئ جلدك.

جابر: (يفرك مؤخّرته بباطن كفّه، وكأنّه يُساط فعلاً) ولِم كفى الله الشّرّ!

منصور: ألا ترى ما يجري سيّدنا الوزير متكدّر المزاج للغاية.

جابر: أعرف أنّه متكدّر المزاج. وأنّ الحظّ يبتسم لجاريته شمس النّهار"[1].

مقاطع حواريةٌ تمتزج فيها السّخريّة بصور من واقع محزن، أراد ونّوس من خلالها تسليط الضّوء على واقعنا المعيش وما نشهده اليوم في المجتمع العربي من تدهور للقيم وتراجع للرّوح الوطنيّة، وسيادة الفردية وتفشّي داء الأنانية والنّفاق والانتهازية التي تنخر جسد أوطاننا العربيّة لدى طبقة من المواطنين يعوق بقاؤهم عمليّة الإقلاع الحضاريّ المنشودوهو ما عمد إليه ونّوس حين وصف جابر بأنّه شابّ متّقد الذّكاء نهّازٌ للفرص ولكنّه لا يعبأ بصراع السّلطة ولا بشؤون البلد وما آلت إليه أوضاعها الصّعبة، حيث أنّ بالغ اهتمامه وبغية مراده أن يحقّق مآربه الخاصّة ويشبع نزواته مقابلَ خيانته وطنه، ليكون بذلك شبيهًا بالبطل التراجيدي، وقد جعل من صورته محلّ سخريّةٍ بالغة في أول ظهور له على الرّكح واصفًا

[1]–سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ورأس المملوك جابر، ص: 8.

إياه بأنّه" يفرك مؤخّرته بباطن كفّه، وكأنّه يُساط فعلاً"[1] وهو تشبيهٌ أشبه بالكاريكاتوري أراد من خلاله سعد الله ونّوس أن يسلّط الضّوءَ فيها على أخلاق جابر بصورة مسخيّة وضيعة، كما صوّر لنا نهايته المأساوية رغم ما فعله، وفي وصف هذه النّهاية القاسية يذكر الرّأس تحديدًا إشارة إلى انطلاق الفكرة ومبدأ الطّموح الفردي الجارف الذي ضحّى لأجله بالوطن" وما إن أصبحت كلّ الأدواتِ جاهزة، حتّى أمسك لهب بيده المعدنية رأس المملوك جابر، وضعه على القاعدة الملطّخة بالدّم اليابس، وبضربة من بلطته المسنونة فصل رأسه عن جسده.(يتمّ ذلك إيمائيًا وأمام المتفرّجين.ينتشر اللّغط بين الزّبائن، ثمّ ترتفع الاحتجاجات)."[2]، نهايةٌ مفجعة مثّلت قمّة السّخريّة، مفاجأةٌ عكس ما يكون في النّهايات السّعيدة التي ينتظرها الجميع، وهو ما يمثّل سخريّةً أخرى هذه المرّة من وعي مرتادي المقهى، والذين تعاطف الكثير منهم مع البطل جابر.

أضف إلى ذلك قضية هامّة أخرى تخصّ هشاشةَ البناء الاجتماعي، وما يخصّ المساواة بين المواطنين وإدماج الكلّ ضمن هيكل الدّولة الواحدة، سواءٌ تعلّق الأمر بالمكوّنات العرقية والإثنية المختلفة المكوّنة للدّولة أو الوافدين من جنسيات وأعراق أخرى بحكم الهجراتِ أو العمل وعلاقاتِ الصّداقة والاتّفاقاتِ بين الدّول وغيرها، وهو ممثّلٌ هنا بالمملوك جابر الذي وجد نفسه في حلّ من أيّ التزام عائلي أو اجتماعي أو وطني، ما جعله غير مبالٍ بالصّراع بين الخليفة ووزيره، وغير مكترث بأوضاع بغداد المتردّية، ولا يضع نصب عينيه سوى طموحاتِه التي لن يتخيّر الوسيلةَ لتحقيقها، ويمكننا أن نذهب أبعدَ من ذلك، وفي إسقاط أحد الظّواهر الحديثة في بلدنا الجزائر، وهي ظاهرة إعمار أحياء جديدةٍ بسكّان من أحياءَ عتيقةٍ مهدّدة بالانهيارأو ترحيل فئةٍ أخرى من قاطني الأحياء القصديرية وأحياء الصّفيححيث تجمّعهم في هذه المجمّعات السّكنيّة الجديدة دون أدنى مرافقَ تسهم في إدماجهم وسطَ

---

[1]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ورأس المملوك جابر، ص: 8.

[2]– المصدر نفسه: ص: 53.

محيطهم الجديد، ودون أدنى دراسةٍ اجتماعية لوضعياتهم المختلفة ومستوياتهم المعيشية والدّراسية ومشاربهم الثّقافية وغيرها، فنشأ ما يُعرفُ بعصابات الأحياء التي أصبحت خطرًا على المجتمع وعلى تماسك نسيجه، وذلك نتيجة عدّة عوامل.

كما أشار إلى فساد الطّغمة الحاكمة وتقوقعها داخل قصورها واستئثارها بالرّأي وقمعها كلّ من خالفها أو نطق بكلمة تسئ إليها، وتمسّكها بكرسيّ العرش ولو كلّفها ذلك التّضحية بكلّ شئ، وهو حال الوزير العلقمي الذي باع بغداد للعجم نكايةً في الخليفة ونجاة بنفسه وطمعا في نيل مغانمَ دنيوية زائلة أو البقاء في الحكم ولو تحت راية الأعداء.

1-3-تجلّيّات تقنَاتِ المسرح الملحمي في مسرحيّة "رأس المملوك جابر"ودورها في بلورة الوعي:

1-3-1-التّغريب:

من تقنيات المسرح الملحمي الذي تأثّر به سعد الله ونّوس وسار على هديه في كثير من أعماله، وهو في أبسط مفهومٍ له جعل ما هو طبيعيا مألوفا غريبا ومثيرا للدّهشة، لأنّه يُوقظ المتفرّج ويدفعه إلى المعرفة واتّخاذ القرارات بدلاً من التّماهي مع الشّخصيّات، وقد عرّفه بريخت نفسه بقوله: "إنّ تغريبَ حادثة أو شخصيّة يعني ببساطة تخليص تلك الحادثة أو الشّخصيّة ممّا فيها ظاهرٌ أو معروف أو بديهي وإيقاظ الدّهشة أو الفُضُول بدلًا منها "[1].

بمعنًى آخر: جعل المتفرّج في حالة يقظة دائمة لاتّخاذ الموقف المناسب من حادثة ما وتقييمها التّقييمَ المناسبَ والسّعي لإيجاد الحلول المناسبة لتغييرها، كما يمكن أن نقول: أنّه لفت انتباهنا إلى ما يبدو مألوفًا معتادا وكأنّنا نراه أولَ مرّة، ويتمّ فحصه بطريقة جديدة عمّا أُلِف، لأنّ طريقة الفحص الجديدة تنطلق من ذات واعية حرّة لها رؤيةٌ مغايرة لما طُرِح أولَ مرّة وتستند لمعطيات جديدة.

---

[1]- برتولدبريخت، الأورغانون الصّغير للمسرح، تر: فاروق عبد الوهّاب، ص: 8.

وقد تجلّى التّغريب في مسرحية "المملوك جابر" في غير ما موضع، وهو ما نلمسه بدءا من:

1-3-2-الرّاوي أو الحكواتي

" العمّ مونس" الذي كان له دورٌ فارقٌ في عملية التّغريب حيث أنّ اسمه يوحي بالأنس كيف لا؟ وهو زهو مجالس السّمر في حياة النّاس وحامل لواء البهجة والمسرّة في حياتهم المضطربة، بما يسرّي عن خواطرهم بقصص تنسيهم بعض آلامهم المزمنة، ويطير بنفوسهم العانية إلى حيث ينعمون ببعض السّرور ولو إلى حين.

للحكواتي وظيفةٌ رئيسة تتمثّل بربط أوصال المشهد المسرحي وفصوله، فهو شخصيةٌ قطب، كما أنّ له مكانةً خاصة في نفوس المشاهدين، وهو ما يعبّر عنه أحدهم، " زبون 2: أي والله.. لولا العمّ مونس ما كنّا نعرف كيف نقضي السّهرة. الحكواتي: من ألطافكم" [1]. كما أنّ اعتماد ونّوس على الحكواتي لم يكن برغبة إضفاء الطّابع البريشتي فحسب، بل رغبةً في تأصيل المسرح العربي بالرّجوع إلى الشّكل التّراثي التّاريخي والذي يضفي فيه الحكواتي على جوّ المقهى التّقليدي نكهةً خاصّة وألقا مميّزا، كما يعمل على إيقاظ المتلقّي وتوعيته وتعليمه وتسليته وإبقائه في جوّ المسرحيّة باستعمال كثير من التّقنات من بينها:

– حمل المتلقّي(الجمهور) أن يكون واعيًا بواقعه السّياسي الذي يعيشه عارفا بالتّحدّيات التي تنتظره والصّعاب التي تعتور مسيرته ليمكن له الإسهام في تغييره والحدّ من السّلبيات التي تعكّر صفوَ عيشه، وهو ما نلحظه في بداية المسرحيّة لمّا طلب زبائن المقهى من الحكواتي أن يحكي لهم قصّة "الظّاهر بيبرس" لم يلبّ طلبهم، وأصرّ أن يسمعهم قصّة المملوك جابر لأنّها قصّة زمان يشبه زمانَهم (زمان الفوضى والاضطهاد والظّلم):

" زبون3: أي... وماذا يحمل لنا العمّ مونس هذه اللّيلة؟.

زبون2: هذه المرّة جاء دورها.

---

[1]– برتولدبريخت، الأورغانون الصّغير للمسرح، ص: 30.

زبون3: تقصد السّيرة؟.

زبون2: طبعًا سيرة الظّاهر. نفد صبرنا، ونحن ننتظرها.

زبون1: أي والله، صار أوان سيرة الظّاهر بيبرس.

زبون3: يا عيني على أيام الظّاهر.

زبون1: أيام البطولات والانتصارات.

زبون3: أيام الأمان وعزّ النّاس وازدهار أحوالها.

زبون2: من زمان ونحن ننتظر سيرةَ الظّاهر بيبرس.

زبون1: أي يا عمّ مونس.. هل تحمل سيرةَ الظّاهر أم لا؟.

الحكواتي: (بهدوء يشرب الشّاي) ما جاء دور الظّاهر بعدا "[1].

هدوء العمّ مونس صفةٌ أصيلة وهي الحياد البارد، وقد ترك الشدّ والجذب في الحديث حول الرّغبة في سماع سيرة الظّاهر بيبرس ليفسح مجالاً للحوار بين المشاهدين الذين يمثّلهم زبائن المقهى، فتحقّق له هدفٌ من ضمن ما رامه وهو تغنّي زبائن المقهى بعهد أسلافهم المشرق وأشواقهم الجارفة لأيام العزّ والسّؤدد التي تختزنها سيرة الظّاهر بيبرس، وهي ذكرياتٌ تنسيهم همومَهم التي تنغّص عيشهم وتلقي ستارًا غليظا على أحلامهم إلى أجل غير معلوم وهو الحوار الذي يريده العمّ مونس عاليًا ساخنا فوّارا، لأنّ ما يعقبه هو قصّة عهدٍ بائس يشبه ما يغرقون فيه من مشكلات وهموم، لذا لم يلبّ رغبتهم في إسماعهم سيرةَ الظّاهر بيبرس، وارتأى أن يسمعوا سيرةً هي أشبه بواقعهم الذي يترنّحون تحت وطأة عسفه وجبروته. فهدف حكاياتِه ليس التّرفيه والتّسلية، بل إظهار الواقع المرير من خلال صفحات التّاريخ ويحفّز المتفرّجين على إبداء آرائهم فيما يشاهدون. وما الزّبائن إلاّ نموذجٌ للجمهور المنشود عند ونّوس، والجمهور عند ونّوس دعامةٌ أساسيةٌ عليها يقوم مشروعه المسرحي الكبير.

---

[1]– برتولدبريخت، الأورغانون الصّغير للمسرح، ص: 4.

وتلفت النّظرَ عبارةٌ أخرى في نهاية المسرحية تدور في فلك المعنى نفسه، عندما أخذ العمّ مونس كتابه وهمّ بالانصراف من المقهى، فبادروه:

" زبون1: ما هذه الحكاية؟.

زبون3: إنّها حكايةٌ قاتمة كحكاية البارحة.

زبون2: إذا كانت حكاياتك لن تتغيّر يا عمّ مونس، سنبقى في بيوتنا.

زبون3: يأتي الواحد هنا ليفرّج كربه، ويسرّي عن نفسه، لا ليكتئب ويحزن..

زبون2: إذا لم تبدأ سيرة الظّاهر غدًا فلن أسهر بعد الآن في هذا المقهى.

زبون3: كلّنا مثلك..

(للحكواتي وهو يخرج) ماذا قلت يا عمّ مونس..هل تبدأ غدًا؟.

الحكواتي: لا أدري...

ربّما.. الأمر يتعلّق بكم .

(يخرج.. ويتبادل الزّبائن النّظر بحيرةٍ وكآبة..)

زبون1: يتعلّق بنا .."[1]

" الأمر يتعلّق بكم" بمعنى أنّ أمر خلاصكم بأيديكم، إن أردتم الانعتاق من ربقة الاستعباد، والانتصار لحرّيتكم وسيادة كلمتكم وإرادتكم، فسوف يتحقّق لكم مرادكم وتسودون أرضكم، وتصنعون واقعكم كما تريدون، وتكون لكم العزّة والشّرف والسّؤدد والمنعة والتّقدّم والازدهار.

– وهو بذلك واسطةٌ هامّة تربط بين زمنين وتاريخين مختلفين بين الماضي البعيد والحاضر القريب، ومحاولة إيصال رسالةٍ مفادها بأنّ العصر القديم هو عصرٌ حديث بمضامينه وما يعتريه من حوادثَ ومشكلاتٍ ورهانات واقعية، وأنّ التّاريخ يعيد نفسه وما علينا سوى استخلاص العبر وعدم الوقوع في فخّ الأخطاء الماضية مرّةً أخرى والتّخطيط

---

[1]– برتولدبريخت، الأورغانون الصّغير للمسرح،ص: 56.

الجيّد والتّنبّؤ للمستقبل، وقد يوظّف الكاتب الرّموز التّاريخيّة والدّينية والأسطوريّة أداةً لمعالجة معضلاتِ الحاضر، و"تأتي الاستفادة من ذلك لبيان التّواصل بين الإنسان والتّاريخ والفنّ حيث تأتي ظروفٌ مشابهة تفرض على المبدع الرّبط بين القديم والمعاصر ليظهر التّواصل وليبرهن على انحيازه إلى موقف محدّد من مشكلات عصره أو حياته، فيظهر القديم ضرورةً لحلّ مشكلة من مشكلات الآن بالطّريقة نفسها "[1].

وإذا كان كثيرٌ من الكتّاب يضعون الماضي في مكان القداسة، فإنّ سعد الله ونّوس تعامل مع التّاريخ كقيمة في ذاته، ويرى أنّ أهمّية التّاريخ لا تكمن في تمجيده والتّغنّي ببطولاتِه ومآثره ولوك أحاديث العزّة وأيّام السّؤدد والفخار، وإنّما في محاولة فهم أحداثه والغوص عميقًا مع دلالاتها ورؤيتها من موقع اللّحظة الرّاهنة، وهذا ما يمكن تسميته بالوعي التّاريخي فهو المدرك أنّ التّاريخ العربيَّ لم يكتب، وأنّه ما زال مبعثرًا بين رفوف المكتبات تخنق أنفاسه صفحات الكتب العتيقة، وتفسد عبقه خيوط العنكبوت التي نسجت بيوتها فوق أديمها الباكي، ومنه "فالوعي التّاريخيّ ليس يقينًا ثابتا، ليس مجرّد شعار ولا تميّزا إيديولوجياوإنّما ممارسةٌ واعية ونقد وإعادة نظر، ومراجعةٌ مستمرّة، وإنّه باختصار فكّ ارتباطٍ نهائي مع اللاّهوت واليقين وكلّ اطمئنانٍ نهائي"[2]. وهو ما دفع ونّوس إلى نزع هالة القداسة عن المادّة التّاريخيّة ودعا إلى معاملته باعتباره مادّةً قابلة للقراءة والمناقشة والإثراء والتّنمية، وتطويعه لخدمة الحاضر، ومحاكمته أحيانًا وهو ما حدا بونّوس لاستحضار حوادثَ تاريخية ليعالج بها قضايا اجتماعية معاصرة وممارسة نقدٍ موضوعي لكثير من حوادث التّاريخ وشخصيّاتِه المشهورة، مثلما فعل في مسرحية (منمنمات تاريخيّة) والتي نقد من خلالها بن خلدون لموقفه من احتلال تيمور لنك دمشق.

---

[1]– مدحت الجيار، النّصّ الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر الإسكندرية ، د.ط، 2001م ص: 321.

[2]– عبلة الرّويني، السّؤال الدّيمقراطي في مشروع سعد الله ونّوس، مجلّة فصول، ص: 402.

1-3-3-كسر الإيهام المسرحي:

تتمّ عمليّة كسر الإيهام المسرحي بتحطيم الاندماج أو التّقمّص، ويعدّ التّغريب " وسيلة للمسرح الملحمي أي أنّ الممثّل يبلور الحدث الصّغير من خلال أهمّيته ويجعله غريبًا ومدهشا، ويذكر بريشت عدّةَ طرق للمثّل لتجسيد التّغريب على المسرح، منها: ازدواجية الدّور والجمع بين الماضي والحاضر واللّجوء إلى التّعليقاتِ في الحوار"[1]، وهو ما جسّده سعد الله ونّوس بين ثنايا رائعته "رحلة رأس المملوك جابر"، حيث نجد ازدواجية تأدية الأدوار المسرحيّة في صورة الممثّلين الذين أدّيا دوري الوزير والأمير عبد اللّطيف ليعودا لاحقًا *ويؤدّيا* دوري الخليفة وشقيقه عبد اللّطيف، ولا يكتفي ونّوس بهذا، بل نجد كلا الممثّلين يؤدّيان لاحقًا دوري ملك العجم وابنه هالاوان وهو ما ذكره ونّوس نفسه:" أثناء كلام الحكواتي يدخل الممثّلان اللّذان قاما بدوري الوزير والأمير عبد اللّطيف... هما الآن يمثّلان دوري المنتصر بالله وأخيه عبد الله"[2]، أو في ما تلاها من أسطر ذات الصّفحة "الملك منكم يجلس على العرش وإلى جواره ابنه هلاوون يؤدّي الدّورين الممثّلين اللّذين أدّيا أولاً دوري الوزير وعبد اللّطيف وثانيًا دوري الخليفة وعبد الله "[3].

كما تمّ الاستغناء عن السّتار وكسر ما يسمّى بالجدار الرّابع، وتمكين المتفرّج من رؤية ما يقع في الكواليس(أي خلف السّتار)، كتركيب الدّيكور عند الانتقال من مشهد إلى آخروهذا هو شأن الديّكور في المسرح الملحمي التّغريبي المتكوّن من قطع بسيطة يسهل تركيبها وتفكيكها، يركّبها الممثّلون أنفسهم قبل الشّروع في التّمثيل، ثمّ يخرجون بها بعد الفراغ من تمثيل المشهد. ولا يخفى ما للدّيكور في المسرح الكلاسيكي من أثر في إيهام المتفرّج بأنّ ما يراه حقيقةً وليس عملاتقنيا خالصا. أمّا الدّيكور الونّوسي ذي الخلفية البريشتية فإنّه

---

[1]- عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت 1988م.

ص: 243.

[2]- سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 154.

[3]- المصدر نفسه، ص: 154.

غرضي لا حدثي، أي وُضع لغرض معيّن ولوقت محدود وتنتهي قيمته بمجرّد أداء الوظيفة أو الغرض الذي استخدم لأجله.

كما أصبحت اللاّفتات التّوضيحية أو الرّسومات تعوّض الدّيكور، لأنّها مجرّد علاماتٍ يهتدى بها أو يسترشد بتوجيهاتِها، كاللاّفتات التي توضع على مداخل المدن والأحياء السّكنية ومداخل المعالم المختلفة، كما تزوّد بالأسهم ومعلوماتٍ أخرى للإرشاد، لا كأيقونة ثابتة لا يتغيّر مكانها، ولها خصائصها ومكانتها ومميّزاتها كما في المسرح الكلاسيكي وتستخدم وسيلةً من وسائل التّغريب، تساعد على توضيح ما سيحدث بعبارة موجزة.

1-3-4-فضح قواعد اللّعبة:

وذلك من خلال تبيين أنّ ما يجري مجرّد لعبةٍ فحسب يقوم بها لاعبون محترفون، أو حكاية تروى، ويتمثّل في تكرار أدوار الشّخصيّات في أكثر من مشهد، فالوزير يمكن أن يمثّل دور خادم، والمملوك يمكن له تقمّص دور حاكم وهكذا، ومن أمثلة ذلك ما جاء في بدايات المسرحيّة عندما بدأ الحكواتي رواية القصّة:

" يدخل خمسةممثّلين.. ثلاثة رجالوامرأتان.. يمثّلون جميعًا أهالي بغداد في ذلك الزّمان يتقدّمون من الزّبائن، ويتورّعون أمامهم... "[1].

" يدخل الممثّلون الخمسة الذين رأيناهم من قبل يمثّلون أهل بغداد، وهم يحملون معهم شبّاك فرنٍ وبعض القطع الأخرى التي مكن أن توحي بمنظر شارعٍ عامّ. يضع الممثّلون قطع الدّيكور ويركّبونها أمام المتفرّجين. يمكن هنا كما في كلّ المشاهد الاستعاضة عن ذلك بالبانوهات المرسومة. بعد إعداد المنظر يبدأ التّمثيل. إنّهم ينتظرون بنفاد صبر وقلق أمام شبّاك الفرن"[2].

وفي مشهد آخر:

---

[1]- سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 6.

[2]- المصدر السّابق، ص: 13.

"أثناء كلام الحكواتي يدخل الممثّلان اللّذان قاما بدوري الوزير والأمير عبد اللّطيف..هما الآن يمثّلان دوري الخليفة المنتصر بالله وأخيه عبد الله. يضعان ما يحملان من قطع ديكور بسيطة تمثّل ديوان الخليفة، وهو شبيهٌ جدّا بديوان الوزير يتّخذان مكانيهما وينتظران سكوت الحكواتي.. بعد لحظات"[1]، أمام رؤية المشاهدين تغييرَ الأدوار أمام عيونهم، تسقط تلك هالات الإبهار بتقمّص دورٍ بعينه وينطبع في ذهن المشاهد أنّ الذي أمامه لا يعدو أن يكون لعبةً متقنة لأجل هدف ما، وسيصل بوعيه حتمًا إلى مرامي المؤلّف ويقرأ رسالته بوعيه الذي انطبع بوجدانه.

– كما يتمّ التّغريب أحيانًا بتقنيات أخرى، منها التّظاهر بعدم الفهم، أو ترك الغموض يسود الموقف، وهي تقنيةٌ تعليمية تهدف إلى تعميق الفهم وإثارة حيرة المشاهد، والذي يمكن إزالته فيما بعد بنوع من الانبهار والدّهشة وكذلك الاعتبار، فهاهو الحكواتي يتظاهر بعدم فهم سبب تأخير سيرة الظّاهر بيبرس، وإلاّ فماذا يقصد بقوله: "الحكايات مربوطة بعضها ببعض لا تأتي واحدةٌ قبل الأخرى. سيرة الظّاهر يجئ دورها عندما نفرغ من قصص الزّمان الذي بدأنا حكايته"[2]. يتعمّد الحكواتي ترك المشاهدين في جوّ الزّمان الذي يعيشونه، زمن الفوضى والاضطراب واختلال التّوازنات السّياسية والاجتماعية، ليعيشوا واقعهم بعد أن تصلهم الرّسائل التي يريد إيصالها إلى وعيهم الغائب، لذا تجاهل حكاية الظّاهر بيبرس أو تظاهر بعدم الاهتمام بها.

1-3-5-هدم الجدار الرّابع:

من القواعد الأساسية التي قام عليها بناء المسرح الونّوسي تأسّيًا بالمنهج البريختي الملحمي هدم الجدار الرّابع الذي ميّز المسرح الكلاسيكي، وكان من مكوّنات ما يسمّى بالعلبة الإيطالية التي جعلت مسافةً بين الخشبة والجمهور، وهو ما يعني جعله بعيدًا عمّا

---

[1]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 38.

[2]– المصدر نفسه، ص: 5.

يحدث فوق الخشبة وأمكن تأثّره بالخدع المسرحيّة وجعله يندمج مع الأدوار التي يؤدّيها الممثّلون، ومن ثمّ سهُلت عمليّة التّأثير النّفسي والتّهييج العصبي، وعمليّات تأثيرمختلفةيتبنّاها المسرح الإيهاميّ، ومن هنا تبنّى بريشت هدم هذا الجدار الذي يرى أنّه "كلّما تمّ التّأثير على الجمهور عصبيّا كان على استعداد أقلّ للتّعلّم وهذا يعني كلّما دفعنا الجمهور إلى التّحمّس والمعايشة والمشاركة العاطفيّة رأى العلاقات أقلّ وتعلّم أقلّ"[1]، وهو ما يتنافى وتوجّهات بريشتالتّسييسية التّعليميّة. كما جعل سعد اللّو ونوّس الجمهورَ عمادَ العمليّة المسرحيّة، فاعتمدَ تقنيةً تغريبية، وهي:

1-3-6-المسرحداخل المسرح أو (الميتا مسرح):

"هو أسلوبٌ درامي يقوم على إدخال مسرحية داخل مسرحية بغضّ النّظر عن حجم أيٍّ من المسرحيتين، وبغضّ النّظر عن طبيعة العلاقة بينهما، يؤدّي ذلك إلى بنية مركّبة فيها حدثان أو حكايتان تتموضعان ضمن مكانين وزمانين تبعًا للحالة التي تعرضها المسرحية "[2].

وهو جزءٌ من نظريّة المسرح الحديث الذي يعدّ الكاتب الإيطالي لويجيبيراندللو أبرز منظّريه، وقد تجلّى ذلك في مسرحيّة "ستّ شخصيّات تبحث عن مؤلّف واللّيلة نرتجل "

كما استخدمه وليم شكسبير في مسرحيّته(هاملت)، وامتدّ التّأثّر بهذا الأسلوب إلى الوطن العربي، حيث استعمله كتّابٌ كُثُر منهم: توفيق الحكيم، مارون النّقّاش، وسعد الله ونّوس؛ وقد عدّ ونّوس الجمهور قطبًا رئيسًا في العملية المسرحيّة لذا عمد إلى فكرة المسرح داخل المسرح التي تجعل من الجمهور طرفًا فاعلا ومشاركا في العمليّة المسرحيّة، لقناعته الرّاسخةَ أنّه له دورٌ إيجابيٌ يمكن الاضطلاع به وذلك ما أصّل له في بياناتِه بقوله: " ينبغي أن يعي المتفرّج أهمّيّته في أيّ عرضٍ مسرحي... فكلّ ما يدور على الخشبة يستهدفه

---

[1]– برتولدبريشت، نظريّة المسرح الملحمي، ترجمة: جميل ناصيف، عالم المعرفة، بيروت، د.ط، ص: 51.

[2]– حاوي (إيليا) بيراندللو في سيرته ومسرحياته، ج2 . بيروت، دار الكتاب اللّبناني، 1980م. ص: 46.

ويتوجّه إليه بمعنى أنّ قيمةَ هذا العرض مرهونةٌ بالموقف الذي يتّخذه المتفرّج منه "[1]، وهو ما بدا جليا من خلال مسرحيّة مغامرة رأس المملوك جابر التي كان للجمهور فيها دورٌ بارز من خلال تدخّلاتِ زبائن المقهى، ومواجهتهم الرّاوي، ومحاورتهم الأبطال، وتفاعلهم المستمرّ باحتجاجهم، بغضبهم، بإعجابهم بمواقف الشّخصيّات، وغيرها.

عند شروع الحكواتي في قصّ حكايته الجديدة:

الحكواتي: قال الرّاوي: كان في قديم الزّمان وسالف العصر والأوان خليفةٌ في بغدادَ يُدعى شعبان المنتصر بالله وله وزيرٌ يقال به محمّد العبدلي ...

"(يدخل خمسة ممثّلين.. ثلاثة رجالٍ وامرأتان.. يمثّلون جميعًا أهالي بغداد في ذلك الزمان يتقدّمون من الزّبائن ويتورّعون أمامهم ...)

الرّجل الأول: وعندما يسمّى الخليفة لا أحد يطلب من عامّة بغداد رأيًا أو نصيحة.

الرّجل الثّاني: وعندما يسمّي الخليفة وزره يأمرنا بطاعته.

المجموعة : فنطيعه.

الرّجل الثّالث: وإن غضب الخليفة من وزيره وأفلح في عزله .

المجموعة: أيّدنا الخليفة، وأعرضنا عن وزيره .

الرّجل الثّاني: وكذلك الحال بالنّسبة بالنّسبة لقاضي القضاة.

الرّجل الثّالث: وكذلك الحال بالنّسبة للقوّاد والولاّة."[2]

وقد لاحظنا أسلوب المسرح داخل المسرح في هذه المسرحيّة بمواقع عديدة، منها:

– عندما توقّف العمّ مونس عن الحكي وطلب استراحة، وإذا بالزّمن الماضي يعود حاضرا عندما طلب أحد الزّبائن أغنية:

" زبون2: أبحث عن أغنية تبلّ الرّيق.

---

[1]– سعد الله ونّوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص: 42.

[2]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 7.

زبون3: أي أسمعنا غنوةً حلوة.

(يد محمّد تحرّك المؤشّر بحثا عن أغنية.. ينبثق صوت أمّ كلثوم في أغنية"الحبّكده..)".[1]

– ومرّةً ثانية وبشكل آخر، حين فُصِل رأس المملوك جابر عن جسده"(يتمّ ذلك إيمائيا وأمام المتفرّجين. ينتشر اللّغط بين الزّبائن.. ثمّ ترتفع الاحتجاجات).

" زبون2: ما هذا؟.

زبون3: يقطعون رأسه بعد كلّ ما فعل.

زبون2: لا يجوز.

زبون 1: ما هذا الجزاء.

زبون 4: قلت لكم، يمكن أن تنتظره أيضًا أسفل المراتب.

زبون 2: إنّنا لا نقبل.

زبون 1: نهايةٌ غير عادلة.

زبون 3: ينبغي أن ينال ما تستحقّه فطنته.

الحكواتي:(يعلو صوته، ويحاول السّيطرةَ على الضّوضاء) وبعد أن تدحرج رأس المملوك جابر، حمله السّيّاف" لهب" والدّم يقطر منه. وتأمّله طويلا ثمّ انفجر يقهقه"[2]، حاول الحكواتي السّيطرةَ على الضّوضاء، وكأنّ زمام الأمور أفلتت من بين يديه بدخول الجمهور على الخطّ، وكأنّ مسرحية أخرى أقيمت بدل الأولى، وهذا ما يريده ونّوس من الجمهور، يريد مشاركته الحدثَ والتّفاعل معه، وصنع الرّأي الخاصّ به ومحاولة إيجاد الحلول المناسبة.

– ومرّةً ثالثة مختلفة عمّا سبق تماما، حين تظهر زمرّد عشيقة المملوك جابر

---

[1]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 36.

[2]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 53.

"(يعمّ الصّمت فترةً مديدة، ثمّ ينهض الرّجل الرّابع من بين القتلى، ويقف قرب الحكواتي. بعد قليل تظهر زمرّد في الطّرف الآخر، فيناولها الحكواتي رأس المملوك جابر..تحتضنهوتقبّله. وبحركات بطيئة كالطّقوس، يتقدّم الثّلاثة من الزّبائن تتوسّطهم زمرّد التي تحمل الرّأس بين يديها. ووراءهم كوم الجثث...)."[1]

نلحظ ممّا سبق من مقاطع تفاعل الجمهور ومشاركته الفاعلة في صنع مشاهدَ تلقائية وأحيانًا أخرى في حوار تلقائي مع الرّاوي (الحكواتي)، كاسرًا بذلك الحاجزَ الذي كان يفصله عن الخشبة، متعدّيًا الحدود التي تحول بينه وبين الرّؤية والحوار والفهم، متجاوزًا هالةَ الانبهار التي فرضها المسرح الكلاسيكي، وهو ما رامه ونّوس من خلال فلسفته المسرحيّة الجديدة ذات الخلفيّة الملحميّة التي اقتنع بجدواها وفاعليّتها في التّغيير المنشود، والتي ظهرت جليًا في أعماله المختلفة، وإن كان ثمّة ميزةٌ خاصّة لمسرحه، ف" ميزة سعد الله ونّوس فيما قدّم من نصوص أنّه كسر الحدودَ بين الخشبة والجمهور في محاولة منه لإقامة صلة بين العرض والمتلقّي ولإشراك الجمهور في اللّعبة المسرحيّة كمساحة للتّفاعل والحوار..."[2].

من خلال كسر أسطورة الجدار الرّابع على أسوار فلسفة ونّوس المسرحيّة أصبح للجمهور حضورٌ مائز في مشروعه الجديد، وعليه تقوم عمليّة التّغيير المجتمعي المنشودة وإليه تتوجّه رسائل التّنوير التي قال عنها ونّوس يوما: نحن بحاجة إلى تنـــــوير لا إلى تثوير، فهو مشتلة الوعـــي التي تبرعم وسط هذا القحـــط الإنساني، وبوصلة التّغيير التي تهتدي بها المجتمعات الباحثة عن الخلاص، ومناط قيام الحضارات، وقيادة الشّعوب التّوّاقة إلى الحرّية والتّقدّم.

---

[1]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 55.

[2]– عبد الرّحمان عتيق، لوعة الغياب، المؤسّسة العربي للدّراسات والنّشر والتّوزيع، الطّبعة الثّانية، ص: 15.

1-3-7-مظاهر تجلّي الوعي الاجتماعي في مسرحيّة (مغامرة رأس المملوك جابر)

يُعدّ المسرح من الفنون الأدبية الرّاقية التي صاحبت مسيرةَ الإنسان منذ القديم بأشكال مختلفة، وواكب سير الحضاراتِ على مرّ العصور، فكان مرآةً عاكسة لأوضاعها المختلفة ولسانًا فصيحا يحاكي ما يعتلج في صدر الإنسان ولا يستطيع البوحَ به لأسباب عديدة وشكلاً من أشكال التّعبير الرّاقية التي تحاكي أحوال المجتمعاتِ وتترجم تطلّعاتِ بني البشر إلى غد مشرق تسوده العدالة والحرّية والمساواة.

ولئن عُدّ المسرح لسانَ صدق في التّعبير عن أوضاع المجتمعات، فلأنّه يبثّ رسائل الوعي الغائبة في نفوس البشر، ويؤجّج عنفوان صحوة الضّمير الذي قد تأخذه سنةٌ من الغفلة وسط أمواج التّردّي السّياسي، والاجتماعي، والاقتصادي، فيتماهى معها حتّى يتردّى بقاع سحيق من التّخلّف والتّبعيّة والانحطاط.

وقد ارتبط المسرح كظاهرة اجتماعية وثقافية براهن الشّعوب المتحضّرة ذات الصّاع والباع في المدنيّة، وحرّية الرّأي، والدّيمقراطيّة، والتّحضّر، فأخذ مكانةً ريادية في يومياتِهم وأُقِيمت له البنايات الرّحبة، والسّاحات الواسعة، وصار له صدًى طيّبٌ وأثر ظاهر في السّلوك العامّ، وقد انعكس ذلك على مظاهر الحياة جميعا، وبذلك عُدّ وسيلةً تربوية وإصلاحية بامتياز، لأنّ أخصّ خصائصه ومميّزاتِه أنّه يبني الوعي، بترك زمام المبادرة للمشاهد ليبني توجّهاتِه ويقرّر مصيرَه، وقدقالها ونّوس صريحة: "... يجب أن نتعلّم كيف نبني وعينَا الخاصّ، لا كيف نبدّل وعيًا بوعي، ولا كيف نصنع وعيًا جاهزا في أذهان النّاس"[1].

عالج ونّوس في أعماله قضايا اجتماعيةً كثيرة، كان باحثًا جادّا عن الحقيقة وعن الحرّية، وعن مساحات بهاء تخلف هذا الخواء المنتشر في كلّ الدّروب، فتّش في رحاب

---

[1]– سعد الله ونّوس، الأعمال الكاملة، المجلّد: 3، ط1، 1996م، الأهالي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سورية، دمشق ص: 110.

أوطاننا الفسيحة عن تربة صالحة يمكن أن تنبت هذه المعاني التي أرّقته وملكت عليه حياتَه، كتب بالوجع عن البشاعة التي تحيط بالإنسان العربي وتهدّد أبسط أحلامه اليومية وأبسط أشكال الجمال في حياته "بشعةٌ هي بيوتنا.. بشعة هذه الأحياء التي ارتجلها الجشع وخواء الرّوح.. بشعةٌ هذه الألوان التّرابية الذّابلة.. بشعة وجوه النّاس المقهورة والمهمومة.. بشعة هذه المِشية المطأطئة..هذه الطّاعة الذّليلة..هذه النّظرات الخائفة..الرّخيصة.. بشعةٌ الأخلاق السّائدة..هذاالابتذالهذاالسّفه..هذاالدّجل..هذاالاحتيال..بشعةٌ أغاني المرحلة.. بشعةٌ هذه التّفاهات التي تخدّرنا..قنوات التّلفزيون الملوّنة، بشعةٌ هذه الخطابة التي تغرقنا سيولها من الولادة وحتّى الممات"[1].

خطّ ونّوس كلماتِه بالوجع، وصاغ فلسفته المسرحيّة على لحن الألم والدّموع وظلّ يحمل الهموم القومية والإنسانيّة حتّى نخر الدّاء الخبيث جسمه النّحيل، ولكنّه كان يحيا على ضوء أملٍ يبرعم بين جوانحه، فغدا ترياقًا لأيّامه العصيبة التي قضاها منافحًا عن الإنسان العربيّ الذي أراده أن يحيا حياةغير الحياة التي ألفها، وأن يصبح رقمًا معدودا بين شعوب المعمورة، فعاش ونّوس في قلب المعاناة، يغالب الرّحيل وينحت من قساوة المشهد رسمًا خالدًا يوشّي أديم أوطاننا الحزينة.

ولئن خاب ظنّه على حين بغتة من يأس من جدوى المسرح ومحدودية رسالته فإنّ ثمّة شيئًا كان ينازعه ويغالبه، وهو الأمل، يقول في إحدى اعترافاتِه: "إنّا محكومون بالأمل وما يحدث اليوم لن يكون نهاية التّاريخ "[2].

ومن خلال قراءتنا مسرحيّاتِ سعد الله ونّوس وجدناها تعجّ بصور الوعي الاجتماعي التي تتقاطع مع الوعي السّياسي، كون مسرح التّسييالونّوسيّ يروم طرح القضايا السّياسيّة في

---

[1]– نقلا عن: السّاجر فريد: إنّه الحبّ.. سرّ الحياة وسرّ المسرح، علي القيّم، حسين العودات حسن م. يوسف حسن الأصداء الأولى للرّحيل، ص: 291.

[2]– سعد الله ونّوس، الأعمال الكاملة، المجلّد: 3، ص: 754.

بنية المجتمع التي تتوزّع مجالاتٍ عديدة منها: الاقتصادية، والاجتماعيّة، والثّقافيّة وغيرها ومعالجتها، والتي أراد ونّوس من خلالها إيصال رسائلَ مختلفة رغبة في معاجة كثير من قضايا الرّاهن الاجتماعي العربي، وهي" مشاكل متّصلةٌ بالتّركيبة الاجتماعيّة، وإن كانت ترتكز جميعًا حول طبيعة السّلوك النّفسيّة، ومنها ما هو مرتبطٌ بالبعد الاقتصادي، والمشاكل الاجتماعية التي يطرحها ونّوس وثيقة الارتباط بالإشكالية السّياسيّة من ناحية، وبمشكلات الوعي من ناحية أخرى"[1]. وتعدّد المشكلاتِ الاجتماعية نلحظه جليًا بين ثنايا رائعة "مغامرة رأس المملوك جابر" بدءًا بمشكلة عويصة نخرت البنيان الاجتماعي للمجتمعات العربيّة وغدت ظاهرةً سيّئة نتج عنها أفاتٌ خطيرة، هذه الآفة هي:

أ-البطالة:

البطالة، ويمكن تسميّتها(الفراغ)، وهو سمةٌ تميّز المجتمعات التي ترزح تحت أعباء التّخلّف والفقر والأمّية، ومنها مجتمعاتنا العربيّة، وهو ما يظهر جليًا في نصّ " مغامرة رأس المملوك جابر" من البداية:

" نحن في مقهًى شعبي... ثمّة عددٌ من الزّبائن يتفرّقون على المقاعد المبعثرة في أرجاء المقهى... معظمهم يدخّنون النّرجيلة ويشربون الشّاي... وبينهم يروح الخادم ويجئ حاملاً صواني الشّاي والقهوة... إنّه لن يتوقّفَ عن الرّواح والمجيء طوال السّهرة ..." [2].

أضحت المقاهي في بلداننا العربيّة أماكنَ لقتل الوقت ومنتدياتٍ عامّة تعالج فيها جميع القضايا التي تهمّ المجتمع ولكن بسلبية وشعبوية لا تقوم على عمل منظّم أو تخطيطٍ جماعي أو فعلمنتج، وذلك لغياب فضاءاتٍ مناسبة يمكنها استيعاب اهتمامات النّاس وتوجيه قدراتهم واستغلال كفاءاتِهم ومهاراتِهم في ما ينفع الوطن، ممّا جعلها محجًّا للفارغين والعاطلين عن العمل، حيث يقضون بها أوقاتًا طويلة من نهارهم وليلهم، وهو ما جاء في الفقرة السّالفة

---

[1]- رضا بن صالح وقيس الهمّامي، المسرح العربي بين التّجريب والتّغريب، ص: 99.

[2]- سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 1.

الذّكر"... إنّه لن يتوقّف عن الرّواح والمجئ طوال السّهرة..."، ما يعكس حالةَ الفراغ التي يعيشها مرتادو المقهى، لأنّ العامل أو الذي تشغله أمورٌ ما في حياته لا يمكن له السّهر يوميا، لأنّ له التزاماتٍ وأعباءَ يومية ما يحتّم عليه أن يستريح ليلاً ليستطيع مكابدةَ أعباء النّهار. ويمضي الكاتب في وصف رواد المقهى (الفارغين) أو البطّالين بقوله:

" ... تنتهي أغنية، وتبدأ أغنيةأخرى.. الضّوضاء تنتشر في المقهى. كلامٌ وأحاديث جانبيةٌ وقرقرة نراجيلَوسعلاتٌ جافّة... وأحيانًا نسمع بعض الحواراتِ الجانبية التي تعلو فوق الأغنية "[1].

"... تنتهي أغنية، وتبدأ أغيةأخرى.."؟! تحيلنا العبارة إلى جوّ من الفراغ لا يُعلم مداه حيث الزّبائن ينفقون من أوقاتهم بكرم إلى حدّ الإسراف، فلا حدّ لجلوسهم على الكراسي التي ألفتهم وملّت جلوسهم الثّقيل الطّويل ولو كانت تعقل لصرخت فيهم: أن قوموا فلم أوضع مهادًا لأمثالكم؟ !، وتتابع الأغاني يوحي إلى حالة من الاسترخاء التّامّ والاطمئنان وعدم القلق من شئ، وإذا قلنا: أغنية، فمن المؤكّد أنّها أغنية عربيّة، ونعلم كم تستغرقه الأغنية العربيّة الفصيحة من الأغاني العتيقة من وقت؟!.

جاءت نصوص سعد الله ونّوس كحلقات سلسلة مترابطة يشدّ بعضها بعضًا فإثارة قضية ما يستدعي حضورَ قضية أخرى تعدّ امتدادا لها أو نتيجة لآثارها وتفاعلاتِها، فتفشّي البطالة وانتشارها بهذا القدر المريع، يقود إلى أعباء إضافية على المجتمع، ويحصد ثمارها علقمًا في العاجل قبل الآجل، ويزيد هُوّة التّخلّف والانحدار اتّساعا، فيغدو المشهد أشدّ قتامة وينحسر الأمل في الآفاق، وتزحف سحب الرّداءة نحو مدن البهاء، ومن هذه الأعباء التي ترهق كاهل المجتمع، وتعدّ امتدادًا لظاهرة البطالة، وأثرًا سيّئا من آثارها الوخيمة، تأتي مشكلة:

ب-الفقـــــر:

---

[1]- سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 2.

بتوتّر العلاقة بين الخليفة ووزيره، وبروز الخلاف إلى العلانية وتداوله بين عامّة أهل بغداد، وإغلاق مداخل بغداد ومخارجها من طرف الخليفة خشيةَ خروج أو دخول ما يظنّ أنّه أمرٌ يشكّل خطرًا على عرشه، خصوصًا والأعداء يتربّصون من كلّ جهة، وتسرّب أحاديثَ عن عزم الوزير العلقمي إرسال رسالةٍ إلى ملك العجم فيها مؤامرةٌ تسهّل احتلالَ بغداد والحرس يملئون الشّوارع ويعدّون الأنفاسَ ويصادرون الضّحكاتِ البريئة ويرتابون لكلّ سلوكٍ عفوي وحركة معتادة.

وهو ما تصوّره المشاهد الآتية:

" الرّجل الثّالث: عشت عمرًا طويلا، ومع هذا لا أذكر يوما أنّ أهل بغداد لم يبولوا في سراويلهم، عندما يظهر الحرّاس في الشّوارع.

الرّجل الثّاني: أمّا اليوم فأكثر وأكثر. كالعاصفة اكتسحوا المدينة. ألم تر أسلحتهم المشهورة ووجوههم العابسة؟ من المؤكّد أنّهم ينفّذون قراراتٍ خطيرة.

المرأة الثّانية: سترك يا ربّ.. ينتفض قلبي كلّما تخيّلت وجوههم.

الرّجل الثّاني: كلّ المظاهر تدلّ على أنّها واقعةٌ بين لحظة وأخرى ".[1]

ما نتجَ عنه احتقانٌ شعبي وتذمّر من الأوضاع الاجتماعية الصّعبة، وخوفٌ ممّا تخفيه الأيام واللّيالي القادمة، وضعٌ لا يسرّ نتج عنه فقرٌ مدقع أصاب الكثيرَ من العائلات البغدادية التي فقدت مصدر رزقها، إمّا بإغلاق محلّ تجاري بسبب كساد التّجارة، وإمّا بتسريح ربّ الأسرة من عمله بسبب أوضاع البلد الاقتصادية، ممّا نتج عنه احتكارٌ للموادّ الأساسية وشحٌّ في السّلع المعروضة، ما ولّد ذعرًا لدى عامّة السّكان وتهافتا على شراء السّلع الضّروريّة، حيث أصبح الخبز هدفًا بعينه يغني عن كلّ المطالب الإنسانية.

ومن الصّور التي تهزّ الوجدان وينفطر لها القلب ويذوب من حزن وكمد مشهد "امرأة مازالت صّبيةً على حضنها طفل. يمكن أن تقوم بدورها الممثّلة التي أدّت دور المرأة الثّانية..

---

[1]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 15.

غرفةٌ بائسة شبيهة بالكوخ... تجلس المرأة شاحبة تعيسة. وهي تضع طفلها في حجرها.. الطّفل لا يكفّ عن الصّراخ والعويل.. المرأة شديدة التّعاسة.. تبدو وكأنّها تنتظر..

الزّوجة (تهدهد الطّفل... وهي يغنّي) هي يا الله.. نام ياعينينام.. هي يل الله ..

(يواصل الطّفل البكاء) يا الله ..." [1].

صورةٌ تعكس أوضاعَ بغداد المتردّية، وما آلت إليه حال الأهالي من عوز وفقر وقلّة ذات اليد، فلم يسلم حتّى الرّضّع من تدهور الوضع في صورة أقلّ ما يُقال عنها أنّها تراجيديّة، ولو كانت الإنسانيّة ذاتًا مجرّدة لوجب محاكمتها ومحاسبتها عن حال هذا الرّضيع الذي لم يفقه معنى الحياة بعد، وليس له حيلةٌ فيما جرى ويجري بمرارة فلا هو سياسيٌ بيده مقاليد الأمور، ولا هو من أهل الحلّ والعقد، ولا هو إنسانٌ راشد يمكنه تدبّر حيلة.

وتمضي الصّورة قاتمةً حزينة، ويزداد صوت نشيج المرأة وتوسّلاتها رضيعَها قسوةً على القلب وبكاءً على الإنسانية الظّالمة، ويزداد المشهد وضوحًا بتكشّف أسرار جديدة عن الحياة التي تحياها هذه الأسرة البغدادية:

" ماذا أفعل(تفتح ثوبها، وتخرج ثديها لترضعه) تعرف أنّ ضرعي جافّ، ولا توجد فيه قطرةٌ واحدة من الحليب. من أين سيأتي الحليب، وأمّك لم تضع في فمها لقمةَ خبزٍ منذ يومين(الطّفل لا يجد ما يرضعه، فيعود إلى البكاء) هي يا الله.. هي يا الله ...

(يدخل الزّوج، وهو شابٌّ في حوالي الثّامنة والعشرين، يمكن أن يقوم بدوره الرّجل الأوّل. وجهه مكفهرٌّ وحزين. يجلس على الأرض متحاشيًا النّظر إلى زوجته).

تتكشّف حقائق جديدةٌ من خلال المقطع الحواري الأخير، ويزداد منسوب الحزن ارتفاعا، وينتقل فعل التّأثّر من ساحة الرّضيع إلى ساحة الأمّ، والتي علمنا من قبل أنّها صبيةٌ – ربّما عشرينيّة – إذ علمنا فيما بعد أنّ زوجها شابٌّ لم يجاوز الثّامنة والعشرين، وهو ما يعني أنّهما شابّين يافعين ضحيةٌ لأوضاع سياسية متردّية لم يكونا سببًا فيها.

---

[1]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 40.

الزّوجة(مبهوتة، تحدّق فيه..ولكنّها للحظات تخاف أن تتكلّم.بعد قليل)أراك تعود بسرعة؟"[1].

" الزّوج: (الطّفل يبكي دائما).

الزّوجة: هل توسّلت إليه كما وعدتني؟.

الزّوج: لا فائدة.

الزّوجة: (يائسة) أعرف كبرياءك. فضّلت أن تكابر على أن تتوسّل..

الزّوج: أقسم إنّي توسّلت.

الزّوجة: وشرحتَ له كلّ ما نقاسيه؟.

الزّوج: لم أترك إليه سبيلا.

الزّوجة: هل أقسمتَ له أنّنا لم نذق طعامًا منذ يومين؟ منذ يومين لم نضع في أفواههنا لقمةَ خبز. هل قلت له: إنّ ابننا سيموت من الجوع، لأنّ صدري ناشفٌ لا يدرّ إلاّ الهواء؟ لو قلتَ له كلّ هذا. لا يمكن أن يمنع عنك العمل، ولو كان قلبه منحجر.

الزّوج: ولكنّ قلبه من حجر.

الزّوجة: حلفتك بالله .. هل ألححتَ عليه، وشرحت له كلّ ما نقاسيه؟"[2].

كما يحيلنا المشـهد إلى وضعيـة الشّباب في مجتمعات غير مستقرّة سياسيا

وكيف يدفع الشّباب فيها ثمن الانفراد بالسّلطة وانعدام هوامش الفعل الدّيمقراطي فيتحوّل من سيّد في بلده إلى لاجئ لا يجد ما يسدّ به رمقه ورمق صغاره، ويضحي متسوّلا يستجدي رغيفَ خبز يقيم به أوده، وتنحسر أحلامه وطموحاته فلا تجاوز معدته، وهو الذي يقولون عنه أنّه عماد النّهضات، وعليه المعوّل في بناء أيّ نهضة قومية، وبسواعده يُعجن عزّ الأوطان؟!بينماالحّكام المستبدّون ينعمـون بخيـرات البـلد، ويعيشون في أبراجهم العالية

---

[1]– المصدر نفسه.

[2]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 40.

لا يسمعون آهاتِ الجائعين، ولا يرون مظاهر الشّقاء والبؤس التي تطبع المشهدَ العامّ لمجتمعاتِهم، فلا يرسلون العيونَ والمخبرين إلاّ ليتقصّوا أخبارَ معارضيهم أو ما يشكّل خطرا على عروشهم، ومن يرون أنّه يمكن أن يهدّد مستقبل كراسيهم الوثيرة..

تتواصل رحلة الشّابّين الحزينة، وتزداد مرارة الحزن حين يضاف إليه ماء الذّلّ، وكيف أراق الشّابّ ماء وجهه وداس كرامته مترجيّا ذلك التّاجر القاسي القلب أن يجود عليه ببعض ما يسدّ الرّمق ويملأ بطن الرّضيع الخاوية التي لا يملؤها إلاّ هدهدات أمّه ونشيج غنائها المتهدّج، وسِناتٌ النّوم التي تأخذه بين الحين والآخر..

ويغوص الحوار حتّى يلامس أبعادًا عميقة من الحزن حين ينفجر الزّوج الشّابّ بوجه زوجته الصّبيّة: "(بعنف) والله كدت أبوس قدميه. بقيت ألحّ حتّى طردني وهدّدني بالضّرب"[1].

الزّوجة: (بعد فترة) يا ربّ ماذا حلّ بالدّنيا؟ عملت عنده سنتين.

الزّوج: وإذا بدأ الكساد رماني كالكلب.

(يعلو صراخ الطّفل، فتنظر إليه المرأة بحزنوتهدهده).

الزّوجة: خلت القلوب من الرّحمة.. ماذا حلّ بالدّنيا؟ (الصّراخ يعلو) نم يا حبيبي نم.. آه..لوأستطيع لعصرت لك قلبي وأطعمتك..(تهدهده) هي يا الله..هي يا الله (بعد لحظة).

والآن..ما العمل؟.

الزّوج: لست أدري."[2]

تتكشّف صورةٌ بشعة أخرى من المشهد السّائد ببغداد آنذاك، وهي صورة الاستغلال الذي يمارسه كبار التّجّار ضدّ من يشغّلونهم وقت الحاجة ويتخلّون عنهم زمن الشدّة والكساد، ولا يتورّعون عن إهانتهم وسحق كرامتهم تحت رنين الدّنانير التي جنوها بعرق

---

[1]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 40.

[2]– المصدر نفسه، ص: 41.

الضّعفاء والمستضعفين، فأضحوا بها أسيادا وكبراءَ همّهم أنفسهم وليذهب الجميع بعدها إلى الجحيم. خلت قلوبهم من صفاتِ الرّحمة والعطف على الفقراء، وغابت عنهم معاني التّآزر والتّضامن الاجتماعي، وهي صفاتٌ تورث في المجتمعات القمعية عن الحكّام الذين يتحالفون مع أرباب المال، وحتّى بعض رجال الدّين المأجورين، وبعض المثقّفين، وأهل الرّأي، يترتّب عن ذلك جوٌّ من الفساد في المجتمع، فتختلّ الموازين بظهور الطّبقيّة في المجتمع الواحد ويسود الظّلم والقهر وتغيب العدالة الاجتماعية، ويعاني النّاس تحت وطأة البؤس والحرمان.

يتواصل حوار الزّوجين الشّابّين حزينًا تنبعث من كلماتهما علامات القهر بسبب العجز الذي يقعدهما عن إغاثة صغيرهما الذي يكاد الجوع يفتك به، وفي ذكر العجز الذي أصاب الزّوجين، وهذا الحوار الحزين، والكلمات التي تترجم مدى القهر الذي أصاب الشّعب إشارةٌ من سعد الله ونّوس إلى ضرورة الوعي بإدراك عمق المعاناة والمشكلات التي يتخبّط فيها الإنسان والنّهوض بعبء التّغيير الذي ينشده كلّ حرّ أبيّ.

وبعد مدٍّ وجزر وأخذ وردّ في الكلام، يريق الزّوج آخرَ قطراتِ حياء تزيّن قسماتِ وجهه المعفّر بعذابات بغداد؟ وبلهجة متهدّجة يحبسها الخجل والهدوء الممزوج بالغضب يطلب من الأمّ المكلومة الذّهابَ إلى بيت جارهم الذي يخزّن مؤونة تكفي عاما كاملا.

مع ما يعنيه القرار، وما يمكن أن يترتّب عنه من تبعات؟!.

" الزّوجة: (يتغيّر وجهها.. بعد لحظة تتأمّله بعينين جاحظتين) أتطلب منّي ذلك؟

الزّوج: (لا يزال مطرقًا في الأرض) لعلّه الحلّ الوحيد.

الزّوجة: أأنت جادّ؟ إنّك تعرف ما يعنيه الذّهاب إلى بيته (يغصّ صوتها بالبكاء) لا.. لا يمكن أن تطلب منّي ذلك لا يمكن..(تنفجر دموعها).

الزّوج: (ينفجر قهره) ماذا أفعل؟ تضعين كلّ شئ على رأسي وكأنّي المذنب. أأنا المسؤول عمّا يحدث في بغداد، أأنا من وأقع الفتنةَ بين الخليفة والوزير، أأنا من أحدث الكساد، وأوقف الأعمال؟ قولي لي ماذا أفعل؟"[1].

كلماتٌ مبحوحة في صمت الذّلّ تمتزج بأحاسيس القهر والمهانة، يرسلها الزّوج وقد مزّقت فؤادَه قبل أن تخرج، كيف لا؟ وقد تركت صدعًا غائرا بأعماقه، وحفرت أخاديدَ من ذكرياتٍ بائسة، لايمحوها تقادم الزّمن، لأنّها ترتبط بشئ لا مساومةَ فيه لدى الرّجل الشّرقي ألا وهو العرض الذي يضحّي بنفسه دونه على أن يُسام الذّلّ أو يُنبز في شئ من شرفه.

تخنق أحاسيس الحيرة، والشّعور بالذّل، وقلّة الحيلة، والضّغف الزّوجان الشّابّان وما زاد الأمر سوءًا هو ظهور فكرة الذّهاب إلى بيت الجار؟

ويبدو أنّهما يتوجّسان شرّا من هذا الجار، فعلامات الاستفهام تشي بذلك، ولم يذكر سعد الله ونّوس نوع التّوجّس، غير أنّ ما يشاع عن الآفات المشينة التي ظهرت في هذه الفترة، وبروز أخلاق لا تشرّف عاصمة عربيّة مسلمة، كفيلٌ بإزالة الغموض عن ذلك، وقد تناولها ونّوس في عديد من كتاباته، لأنّ مسرحيّاتِه السّياسية كانت ذات خلفيات اجتماعية تعرض مشكلات المجتمع المختلفة، وذلك كونه كاتبًا ملتزما بقضايا أمّته وشعبه، حمل على كاهله قضيّةَ التّعبير عن معاناة المواطن العربيّ عوما، والسّوريّ خصوصا.

فانطلق واضعًا مشرطه الجراحي على أهمّ القضايا الاجتماعية التي تشكّل خطرًا على المجتمع، ويعدّ تفشّيها خطرًا داهما يهدّد الخصوصيّةَ والهويّة والأرومةَ والانتماء. ومن أهمّ القضايا التي طرقها (الانحلال الأخلاقي) الذي نخر المجتمعاتِ العربيّة، فراح يتحدّث عن موضوعات كانت تعتبرطابوهات، مثل: الدّعارة، الجنس وانحراف المرأة العربيّة الذي يعتبر في نظره خطرًا داهما يتهدّد بناء الأسرة العربيّة، ومنه المجتمع برمّته باعتبار المرأة عماد المجتمع ونواته الأساسية، وهو ما وقفنا عليه في مسرحيّة (يومٌ من زماننا) 1993م، التي

---

[1]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 41.

تناول فيها موضوع العهر الذي انتشر في المجتمع العربيّ، وامتدّت عدواه لتطال المؤسّسات التّربوية التي تعدّ قلاعًا لإعداد أجيال الغد، ومعاهد تربّي النّشءَ على القيم والمبادئ.

من خلال مسرحيّة (يومٌ من زماننا) عرّى ونّوس الواقع الآسن الذي يعيشه العرب ورفع السّتار عن بشاعة العصر الذي يحياه العربيّ ويتفيّأ ظلاله التي لوّثتها سحب القبيح من الأقوال والفعال، فقد "انحلّت الرّوابط الأخلاقية والسّياسية والتّربوية، وتصدّعت القيم وأفلت الجشع والتّكالب من عقاله واختلط الزّائف بالحقيقي، حتّى ليخيّل إليك أنّك وحيدٌ أو مجنون أو كائنٌ هابط من كوكب آخر"[1].

كما عاد مرّة أخرى سنة: 1994م ليتناول الموضوعاتِ نفسها في مسرحيّة (أحلامٌ شقيّة) حيث عرض لموضوع الجنس بحدّة وذكر صورا لمعاناة المرأة العربيّة ليأتي دور مسرحيّة "الأيّام المخمورة "التي فضح من خلالها دعاة العصرنة والذين تبنّوا قيمًا جديدة، في ظاهرها التّحضّر والمدنيّة، وفي باطنها الارتداد على الأدبار بترك الجذور الأصيلة، ومحاولة التّملّص من القيم والأرومة القومية والمقوّماتِ الحضارية، فانتشرت بذلك كثيرٌ من الموبقاتِ والرّذائل التي أفسدت المجتمع، ونزلت بأفراده دركاتٍ من الشّقاء، ومن بين هذه الموبقات: المخدّرات والعهر والفساد بمختلف أنواعه.

أتينا على ذكر هذه المقاطع من أعمال ونّوس التي شرّح فيها ظاهرة الفساد الأخلاقي الذي أصاب المجتمعاتِ العربيّة، والمجتمع السّوريّ خصوصا، لنفكّ شفرة علاماتِ الاستفهام التي وضعها أمام عبارة: أتطلب منّي ذلك؟

ويمضي سعد الله ونّوس يصوّر تراجيديّة المشهد، فيعمّق أحاسيسَ الحزن والحسرة في نفوس المشاهدين، مثيرًا لديهم تساؤلاتٍ جوهرية عن راهنهم الآسن وما آلت إليه أوضاعهم

---

[1] – محمّد نديم معلاّ، فنّ المسرح في العرض المسرحي، قضايا نقدية، مركز الإسكندريّة للكتاب القاهرة، ط1، 2000م ص: 144.

بسبب السّاسة الفاسدين، وهي لفتةٌ من شأنها تنمية بعض الوعي لديهم بضرورة محاولة تغيير الحال إلى الأحسن.

يستمرّ النّقاش المأساوي بين الزّوجين الشّابّين:

" الزّوج: (لا يزال مطرقًا في الأرض) لعلّه الحلّ الوحيد..

الزّوجة: أأنت جادّ؟ إنّك تعرف ما يعنيه الذّهاب إلى بيته(يغصّ صوتها بالبكاء) لا.. لا يمكن أن تطلب منّي ذلك لا يمكن..(تنفجر دموعها).الزّوج: (ينفجر قهره) ماذا أفعل؟ أتضعين كلّ شئ على رأسي وكأنّي المذنب. أأنا المسؤول عمّا يحدث في بغداد، أأنا من أوقع الفتنةَ بين الخليفة والوزير، أأنا من أحدث الكساد، وأوقف الأعمال، قولي ماذا؟ "[1].

تجدّد الزّوجة الشّابّة خوفها من الذّهاب إلى بيت جارهم، ويغصّ صوتها ببكاء مرّ وهي غير مصدّقة ما يطلبه منها زوجها، أحاسيس متصارعة تطبع كيانها المتهالك، الجوع من جهة، وحال الرّضيع الذي يصارع مصيرًا مجهولا من جهة وطلب زوجها الغريب جدّا من جهة أخرى؟! ولا عزاءَ في الموقف إلاّ الدّموع السّاخنة التي تطفئ بعض لهيب الحزن، ولو إلى حين..والأمل في رؤية الرّضيع مزهوًا بما يعيد لوجهه منظره المعتاد، والبيت وقد دوّت جنباته بالمناغاة العذبة، بدل صرخاتِ الجوع التي تخترق جدران الفؤاد، قبل جدران الغرفة الشّبيهة بالكوخ؟!.

ويزداد المنظر كآبةً عندما ينفجر الزّوج قهرًا ليعبّر عمّا اختزنه طويلًا بأعماقه ولم يبح به، وكأنّي به يريق آخرَ قطرة كرامة يخّزنها للمواقف العصيبة؟ فقد وقع كلام الزّوجة من قلبه وقع السّهم من جسد متهالك أثخنته الجراح، فراح يعبّر بنبرة غاضبة فيها حزنٌ وقهرويأسليفرغ شحنات الأسى التي تفيض بذلّ لا تحتمله قلوب الأحرار. يلامس غضب الزّوج تلابيب فؤاد زوجته، ويصحو فيها قلب المرأة الحنون والزّوجة الوفية، وتقطع صراخه بجلوسها جواره

---

[1]–سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 41.

وتمسح على شعره .. مشهدٌ يوحي بالعجز الذي يولّد الضّعف، وتُعدَم معه الحيلة، وتضحي المشاعر معه مجرّدَ طقوسٍ تنعدم فيها الرّوح، ويغيب السّرّ والمعنى..؟!

" الزّوجة: (مع شهيق دموعها.. بحنان) أعرف..أعرف.. إنّي امرأةٌ موجوعة وحمقاء. لا أريد أن تغضب. الجوع يعضّ كما تعرف.

(يسود الصّمت.. الرّجل يدفن وجهه بين يديه. بعد قليل تنهض المرأة فتضع الطّفلَ على حشية من القشّ، وتهمّ بالخروج).

الزّوج: (كالمجنون يمسك معصمها) ماذا تفعلين؟.

الزّوجة: الله بصير، ولن يضنَّ علينا بالغفران.

الزّوج: ابقي هنا.

الزّوجة: الله يغفر.. لن نتركه يموت ونحن نتبادل النّظر؟.

الزّوج: لا.. ليس الآن.. لا أستطيع.. لا أستطيع .

(يشدّها إلى جواره يجلسان وتتساقط دموعهما معا، بينما يعول الصّغير).

الزّوجة: يا بصير."[1]

بعد أن استنفد الزّوجان جميع ما لديهما من كلمات التّأنيب والملامة المغلّفة بالألم وبعدما استفرغا جميعَ شحناتِ العواطف المتناقضة، حتّى الصّمت نفد مخزونه ولم يعد التّعبير بالدّمع مجديا، حتّى تخال العواطف تبلّدت وأضحت الوجوه كالأشباح، وغدتِ الحركاتُ تؤدّي غير مدلولاتِها، في شكل الزّوجة التي حملت رضيعها وهمّت بالخروج وزوجها يجذبها من معصم يدها: ماذا تفعلين؟

والزّوجة في وضعلا تحسد عليه، وكأنّي بها مخدّرة، كيف لا؟ وقطعةٌ من روحها تكاد تختفي أمام عينيها؟!

---

[1]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 42.

وكأنّي بها حزمت أمرها ورأت في دائها دواءها، وفي موت جزء منها حياةٌ لجزء آخر من كيانها هو خيرٌ وأبقى من جزئها المتهالك الذي قضى عليه همّ بغدادَ وتنازعته أهواء حكّامها الذين آثروا كراسيهم على عامّة الشّعب، وصاغوا مجدَ عروشهم على لحن البغي وسرقة بسمة المستضعفين. ذكّرني ذلك بقصّة عجيبة لملك البيان" مصطفى صادق الرّافعي كتبها بين دفّات كتابه البديع "وحي القلم" وعنونها ب: (في اللّهب ولا تحترق)، هذا نصّها: "أفي الممكن هذا؟ لعوبٌ حسنة الدَّلِّ، مفاكهةٌ مداعبة، تحيي ليلها راقصةً مغنّية، حتّى إذا اعتدل اللّيل ليمضي، وانتبه الفجر ليقبل، انكفأت إلى دارها فنضت وشيها، وخرجت من زينتها وخلعت روحًا ولبست روحا، وقالت: اللّهمّ إليك، ولبّيك اللّهمّ لبّيك، ثمّ ذهبت فتوضّأت وأفاضت النّورَ عليها، وقامت بين يدي ربّها تصلّي...!"[1].

لكنّ الزّوجَ يصحو فجأة. والأحرار لهم ضميرهم الذي يستضيئون بنوره متى ادلهمّت الخطوب وحاصرتهم أمواج الهموم العاتية، يصحو فجأة قائلا: ابقي هنا.

لتجيبه بلسان الذي حزم أمره:

" الزّوجة: الله يغفر.. لن نتركه يموت ونحن نتبادل النّظر؟".

وهذه طبيعة المرأة، قويّةٌ إلى درجة الضّعف الذي يمكن تستسلم معه في أيّ لحظة فالأمر عندها منعٌ وصرامة تظنّ معها أن لا رجوع ولا استسلام، وعطاءٌ في قمّة التّمنّع فقلبها في عقلها، فإن أمر قلبها فله الطّاعة والأمر والغلبة؟!

يجيبها الزّوج بلغة الرّجل الحرّ الذي لا يقبل بالدّون في جزء عزيز منه.

" الزّوج: لا..ليسالآن..لاأستطيع..لا أستطيع.

(يشدّها إلى جواره، يجلسان وتتساقط دموعهما معا، بينما يعول الصّغير).

الزّوجة: يا بصير.

زبون2: أستغفر اللّهَ العظيم.

---

[1]– مصطفى صادق الرّافعي، وحي القلم، ج1، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، د.ط، 2012م، ص: 345.

زبون4: في النّهاية لا تقع إلاّ على رؤوس المساكين".[1]

موقفٌ تراجيدي غاية في الإثارة، فقد عبّ المشاهد من الأسى حتّى الثّمالةَوغرف من الحزن حتّى ارتوى، واختزنت ذاكرته صورًا للقهر الاجتماعي الذي تمارسه قُوَى اجتماعية متحالفةٌ مع السّلطة بشكل مباشر أو هي نتاجٌ لفساد سياساتِها الظّالمة، وأصبح في حكم المستحيل نسيان ما تخلّفه هذه السّياسات من أزمات وعدم استقرارٍ في بنيان المجتمعات وما تسبّبه من إساءة للإنسان، ومعاني الإنسانيّة.

1-3-8-صور المثقّف في المجتمع العربي من خلال مسرحيّة " رأس المملوك جابر":

إذا كانت هزيمة حزيران يونيو قد هزّت الوجدانَ العربيّ وكيان الأمّة العربيّة برمّته، بما مثّلته من صدمة عنيفة في نفوس المواطن العربيّ، فقد شكّلت خيبة ما بعدها خيبةٌ في نفوس المثقّفين الذين تبخّرت آمالهم في رؤية مشاريعهم القومية ورؤاهم الفكرية مجسّدةً على أرض الواقع، يمتح منها عامّة الشّعب رؤًى خلاّقة تسهم في رفد الوعي الجمعي، وتقود قاطرة المدنيّة والتّقدّم لأوطانهم المريضة.

ولكون سعد الله ونّوس أنموذجًا للمثقّف العربي الحرّ الملتزم بقضايا أمّته، فقد كان وقع الصّدمة عنيفًا على نفسيّته، ولكنّه ظلّ ثابتا ينافح عن القضايا المصيريّة في وقت نكص كثيرٌ من المثقّفين على عقبيه، وارتدّوا على أدبارهم بسبب أو بآخر.

ومثّلت النّكسة بدايةَ عهد جديد للمسرح العربيّ كُتبَ له أن يكون على يديه فكانت رائعة: "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" فاتحةَ عهد لمسرح عربي جديد، حيث اقترن اسمها بالنّكسة التّاريخيّة للعرب ولقضيّتهم المركزيّة فلسطين، اجتبى ونّوس مسرحيّته من وحي الحدث المفصلي في تاريخ الأمّة العربيّة، وفصّل أحداثها بألم وتعامل معها بوعيعميقمتجاوزًا طروحاتِ المسرح التّقليدي، راسمًا بنية جديدة أصبحت مثالا يُحتذى، ودربًا سالكا لمن يبغي لفنّه التّميّز والخلود.

---

[1]-سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 42.

يُتبِع ونّوس رائعة النّكسة برائعة سياسية أخرى هي: "مغامرة رأس المملوك جابر" تعرّض فيها للعلاقة بين السّلطة والشّعب، والعلاقة بين أقطاب السّلطة ذاتها وما يترتّب عن الصّراع على السّلطة من نتائجَ وخيمة على المجتمع برمّته، كما طرق مسألةَ الوعي الشّعبي بانتقاده روح الاستسلام التي سيطرت على الشّعوب وتبنّيها سياسة الهروب إلى الأمام وتوخّي السّلامة الفرديّة.

وما يلفت الانتباه في المسرحيّة هو بروز أدوار متباية للمثقّف العربي، وكيف أسهب ونّوس في تقسيم أنواع المثقّفين في المجتمعات العربيّة، وما وقفنا عليه من ذلك نذكر الآتي:

أ-صورة المثقّف الأناني الانتهازي(جابر):

صورةٌ مثّلها المملوك جابر، والذي هو رمزٌ للمثقّف الخبير بالأمور، العليم بخبايا الصّراع، الذّكي النّبه الشّاطر، متوقّد الذّكاء، الواسع الخيال، الممتدّ الآمال، وقد بدأ ذكره منذ المشاهد الأولى واستمرّ حضوره الفاعل حتّى آخر مشهد، وهذا ليس أمرًا اعتباطيا فالمثقّف في هذه المسرحيّة له حضورٌ مكثّف اعتبارًا للرّسائل التي تغيّا الكاتب إيصالها.

ومن ذلك في أول دخول للممثّلين "(يدخل ممثّلان يحملان قطع ديكور بسيطة جدّا تمثّل ما يشبه رواقًا في قصر بغداد، ويمكن هنا وفي كلّ المشاهد التّالية الاستعاضة عن قطع الدّيكور بلوحات مرسومة، بعد تركيب المشهد.يلتقي الممثّلان في المقدّمة. الأول يمثّل المملوك جابر، شابّ تجاوز الخامسة والعشرين من عمره معتدل القامة شديد الحيوية، يمتاز بملامحَ دقيقة وذكية، وفي عينيه يتراءى بريقٌ نفّاذ يوحي بالفطنة والذّكاء"[1].

لكنّه مثقّفٌ سلبيٌ لا تعنيه هموم الشّعب، ولا معاناة البلد، فما يعنيه هو طموحه الشّخصيّ بأن يصبح ذا مكانة اجتماعية مرموقة ويظفر بمن يرغب بها زوجةً وهي زمرّد خادمة جارية الوزير العلقمي التي أضحت جزءًا من خيالاتِه التي استبدل بها رُؤى الواقع وما يمور من أحداث جِسامٍ قد تعصف ببغداد وشعبها، فغذّت طموحه ورفعت سقف أحلامه

[1]- سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 8.

فأصبح بمعزل عن واقعه، ولا يفكّر إلاّ بما يروي هذا الظّمأ ويغذّي هذا الطّموح الجارف وهو ما جعله غير مبال بما يجري ببغداد ولا بما يعانيه أهلها، وانصرف إلى الدّعابة والسّخريّة في معاملاتِه مع الآخرين:

" جابر: (يتقدّم نحو رفيقه لاهيا.. مدندنا) عندما أصبح للمسلمين خليفة، سأسمّيك وزيرًا للدّولة.

منصور: هس.. لو سمعك سيّدنا وهو في هذه الحالة، لأمر بجلدك حتّى يهترئَ جلدك.

جابر: (يفرك مؤخّرته بباطن كفّه، وكأنّه يُساط فعلا) ولِم كفى الله الشّرّ!.

منصور: ألا ترى ما يجري؟ سيّدنا الوزير متكدّر المزاج للغاية "[1].

ويمضي جابر في عدم مبالاتِه بما يدور حوله، وكأنّه ليس فردًا من هذا المجتمع الذي ينتمي إليه، وكأنّي به يعبّر ساخطًا عن وضعه كمملوك بطريقة ساخرة، وهو ما يذكّرني بقول كارل ماركس: "إنّ الكوميديا الاجتماعية النّاقدة تظهر وتكون فعّالةً عندما يمرّ المجتمع بمنعطف حاسمٍ من تاريخه".

وربّما لأنّ السّخريّة تُعدّ إطارًا آمنا للتّعبير، وحيّزا لطرح الأفكار التي لا يمكن الجهر بها لأنّ عواقبها غالبا ما تكون وخيمة، خصوصًا في ظلّ الأوضاع الرّاهنة.

وربّما سخريّة جابر جزءٌ من مشروع حُلُم يسعى إليه بذكاء، ويُنفّذ مراحلَه بهدوء وهو ما يظهر من فلتات لسانه وكلماته السّاخرة:

" جابر: أعرف أنّه متكدّر المزاج. وأنّ الحظّ يبتسم لجاريّته شمس النّهار.

منصور: ولماذا يبتسم الحظّ لجاريّته شمس النّهار؟

جابر: هامسًا في أذنه، وعلى وجهه تتخايل ابتسامة الخبث).

لأنّ سيّدنا الوزير لا يشبع من وصالها عندما يتكدّر مزاجه. لو استمرّ الحال كذلك فستصبح شمس النّهار سيّدةَ كلّ شئ في هذا القصر.

---

[1]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 8.

منصور: (يهزّ رأسه) كفّ عن الهزار يا جابر"[1].

من هنا تتّضح بعض ملامح جابر المتّقد الذّكاء الذي أبانت ابتسامة الخبث عن بعض تفاصيله، وتنبئ طريقته التي يستعملها في كلامه ومعاملاتِه عن خُيُوط الخطّة المغلّفة بالسّخريّة التي يبغي وضعها لبلوغ طموحه الجارف، وتتّضح شيئًا فشيئًا بعض التّفاصيل حين يطلب منه منصور الكفَّ عن الهزار؟!. ولكنّ جابر بلغة العارف الخبير يحيلنا بدهاء إلى بعض شيفرات خطّته دون أن يلفتالانتباه أو يثير الرّيبةَ حوله.

" جابر: وحياتك ليس هذا، خادمتها زمرّد هي التي تنقل إليَّ الأخبار.ولقد روت لي أشياءَ وأشياء(تبرق عيناه)، آه...من هذه البنت يا منصور لها طريقةٌ لا تُجارى في نقل الأخبار(يُؤدّي مع الكلام حركاتٍ تمثيليّة) تغمز، وتضحك، ويتثنّى جسدها مع الكلام حتّى يغلي دم السّامع، في كلّ مرّة أراها تجعلني أخور كالثّور، إنّها محنّكةٌ كسيّدتها.تمنّيني بالوعود، لكنّها لا تترك لي سبيلاً للوصول"[2].

ويستمرّ النّقاش بين المملوكين، جابر بكلامه العفوي السّاخر المغلّف بالمعاني الخفية التي تروم أهدافا شخصيّة بحتة ولا مبالاة بواقع مؤلم يخيّم على بغدادَ وأهلها ومنصور بحِيرته التي استولت على قاموس كلماتِه الهزيل وخوفه الشّديد من عيون المخبرين، وحسابه مآلاتِ الأمور وعواقب زلاّتِ اللّسان في زمن لا يرحم أحدا.

وفي خضمّ الأحداث المتسارعة التي تميّز المدينةَ والاحتقان البادي على الوجوه نتيجةَ الصّراع الذي تدور رحاه بين الخليفة ووزيره العلقمي، حيث الخوف من عواقب الصّراع انتقل إلى شحّ في السّلع الضّروريّة، وتسريح كثير من العمّال من وظائفهم، وكساد التّجارات ووصل الأمر إلى حدّ ندرة رغيف الخبز وأصبح عملةً نادرة لدى البغداديّين.

---

[1]– المصدر السّابق، ص: 8.

[2]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 9.

" الحكواتي: هذا ما كان من أهل بغداد، من استطاع منهم اشترى خبزه ومضى مسرعًا إلى بيته، أمّا قصر الوزير محمّد العبدلي فلم تكن تهدأ فيه الحركة، مماليك ينزلون إلى المدينة، ويعودون إلى الوزير بالأخبار يدخلون ديوانَه، ويخرجون مرتعدين يتبعهم السّباب والصّياح الغاضب، لكن لا يمرّ بعض الوقت حتّى يأتي الأمر بالنّزول مرةً أخرى إلى المدينة، فيذهب من يتسقّط الأنباء، ويراقب مجرى الحال..."[1].

أنباء ما كانت لتمرّ مرور الكرام وتجاوز سمع جابر ونباهته التي يتصيّد بها الفرصة لمعانقة أحلامه الهاربة، حيث ما إن " شاعت في الأروقة أخبارٌ وحكاياتٌ وكان الجميع يتمنّون لو تظلّ الأحداث بعيدةً عنهم. فلا تقربهم أو تصيبهم.لكنّ جابر سمع خبرًا سال له لعابه، فجأةً رأى الأبواب مفتوحة أمامه، فاندفع يجري وراء أحلامه"[2].

ومن المفارقات التي تثبت أنانيةَ المثقّف جابر، هي محاولة تجاهله ما يجري من أحداث وعدم اهتمامه بما يعانيه الشّعب، وتظاهره بسخريّة بالغة بلامبالاته بواقع بغدادَ المؤلم، وعند سماع أوّل خبرٍ يرى فيه نقطةَ ضوءٍ يمكن أن تكون ممرّا إلى جنّة أحلامه يسيل لعابه، وهي صورةٌ قاتمة لمثقّف مستعدّ للارتماء في أحضان السّلطة الحاكمةوالتّضحية بالمبادئ وبيع جميع القضايا العادلة من أجل مصالحه الشّخصيّة الضّيّقة ..

تتكشّف خيوط الضّوء المُوصل إلى أرض الأحلام الموعودة شيئًا فشيئا من خلال مطارحات المماليك المتردّدين على ديوان الوزير، واللّغط الذي لم يعد خافيًا على أحد من عامّة بغداد، والأوامر الصّارمة التي أعطيت للحرّاس بإغلاق المدينة بإحكام وتفتيش الدّاخلين والخارجين منها، وتشديد التّفتيش الجسدي للأشخاص، فلو سقطت إبرةٌ لاكتُشف أمرها ولعُلِم

---

[1]– المصدر السّابق، ص: 22.

[2]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 22.

مصدرها، وممّا تسرّب من كواليس القصر ولم يعد خافيًا على أحد أنّ ثمّة رسالة خطيرة "تحوم راغبةً في الخروج"[1]، وهو ما دار في نقاش بين المماليك: ياسر، مصور جابر.

"ياسر: يا حفيظ.. ومن أين لي أن أعرف ! كلّ ما أستطيع تأكيده هو أنّ الرّسالة هامّةٌ وخطيرة للغاية، كاد الوزير أن يُصاب بالفالج عندما علم بإجراءات مولانا الخليفة لا شكّ أنّه يعطي أيّ شئ من أجل وصول هذه الرّسالة.

جابر: (ينتبه.. ويبدأ اهتمامه بما يحكي) ماذا قلت؟.

ياسر: (كأنّه فوجئَ) ماذا قلت؟.

جابر: أعد.. أعد ما قلته.

ياسر: إنّك تربكني.. قلت إنّ سيّدنا الوزير يعطي أيَّ شئ من أجل وصول هذه الرّسالة"[2]. كأنّ جابرا أفاقَ من غفلته التي كان سادرا فيها، أو لنقل تغافله المغلّف بالسّخريّة التي كان يلوذ بجُدُرها للنّأي عن الخوض في الشّأن العامّ، وما يجري ببغدادَ من أحداث جِسام! وقد أراد سعد الله ونّوس بهذه الإشارة أن يُلفت الانتباهَ إلى أنانية جابر كمثقّف انتهازي لا تهمّه إلاّ مصلحته الشّخصيّة، ولا ينتبه إلاّ إلى نزواته.

يستمرّ جابر متلهّفا في محاولة معرفة المزيد عن أمر الرّسالة وحيثياتِها، وتزداد حيرته حين يسمع ما قاله ياسر:

" ياسر: إنّك تربكني.. قلت إنّ سيّدنا الوزير يعطي أيّ شئ من أجل وُصُول هذه الرّسالة.

جابر: (ساهم) يعطي أيّ شئ !

منصور: الحوادث تجري بسرعة، ولا أحد يعلم ما يُدبّر حولنا.

جابر: وهل وعد سيّدنا بمكافأة معيّنة؟

---

[1]– المصدر السّابق: ص: 24.

[2]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 24.

ياسر: مكافأة! من يخرج بهذه الرّسالة يستطيع أن يتمنّى على سيّدنا الوزير ما يشاء.

جابر: أيرفعه مرتبةً لو طلب ذلك؟

جابر: (والبريق يشتدّ في عينيه) يعطيه كيسًا مليئا بالذّهب؟

ياسر: يعطيه أكياسًا... ولكن من يجرؤ على المخاطرة! يا حفيظ... سيصبح حاملها جثّةً قبل أن يخطو خطوةً واحدة خارج بغداد "[1].

جابر مذهولاً ممّا يسمع، يتسارع نبضه، تتماوج الصّور في ذهنه المتّقد، تتراقص الأحلام في مخياله الجموح، ثمّةَ شئٌ يوحي إليه بقرب ساعة الانعتاق، والسّفر إلى الجنّة الموعودة ..

يسأل جابر منصورًا عن إجراءات التّفتيش المُتّبعة بأطراف المدينة، ليرى ما يمكن فعله وهو يشعر أنّه لن يُعدمَ الفكرة، وأنّ ذهنه المتّقد لن يخذله، فما سيأتي بعد مخاض الأفكار وأهوال بغداد، نعيمٌ سينسيه كلّ ألم ونَصَب.

" جابر: مع هذا قد تكون الحيلة أبرع من الهواء .

منصور: (لاهثا) جابر، بمَ تفكّر؟

جابر: أفكّر في بأشياءَ يا منصور أشياء مثيرةٌ يختلط فيها وهج الذّهب وعطر زمرّد وعلوّ المقام(إلى ياسر) أمتأكّد أنّ سيّدنا الوزير لن يردّ طلبا لمن يحمل رسالته؟.

ياسر: متأكّدٌ كوجودي يا حفيظ.. ربّما كان مستعدّا لأكثر من ذلك.

جابر: سأبحث عن الإلهام يا منصور إنّي بحاجة إليه الآن. ألم أقل لك..قد نقبض بدلا من أن ندفع. إذا ظلّ رأسي ملتهبًا كما هو الآن، فلن تضيع الفرصة "[2].

يحاول ونّوس من خلال هذا المقطع الحواري أن يلفت النّظر إلى شئ مهمّ جدّا وهو أنّ المثقّف العربيّ لا تعوزه الإمكانات الفكرية، ولا الذّكاء والألمعيّة، وإنّما يعوزه شيئان اثنان كي

---

[1]– المصدر السّابق، ص: 25.

[2]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 25.

يؤدّي دوره كاملا غير منقوص تجاه قومه ووطنه، تعوزه أجواء الحرّية والعدالة، حرّية الكلمة والحركة، ويعوزه شئٌ آخر، وهو التّحرّر من هوى النّفس والتّجرّد من الفردانية والأنانية المفرطة وحبّ الذّات، والتّضحية في سبيلها بالمبادئ والقِيم، وبيع المصلحة العامّة للشّعب والوطن بالعَرَض الفردي.

ونصل منعرجَ الرّواية الحاسم، ونقطةَ التّحوّل الحاسمة، حيث نشعر أنّ جابر على مرمى حجرٍ من معانقة الحلم، وهو ما نقرؤه بين ثنايا قوله:

" جابر: كلّ شئ يتعلّق بهذا اللّهيب الذي اتّقد به رأسي فجأةً اشملني بدعواتك وأنت تصلّي..(ويمضي مغنّيا وسط ذهول الآخرين): عندما أصبح للمسلمين خليفة سأسمّيك وزيرًا للدّولة. عندما أصبح للمسلمين خليفة..ساسمّيك وزيرًا...(ويختفي بعيدًا)..

منصور: أيّ جنون!

ياسر: (تعلّف وجهه البلاهة) أتعتقد أنّه.

جادّ ؟.

منصور: إنّك لا تعرف إذن"[1].

ينطلق جابر إلى مرحلة التّنفيذ مباشرةً دون تلكّؤ أو انتظار، حاديه في ذلك حلمه الذي لو وُضِع في كفّة وهموم بغدادَ وأهلها في كفّة أخرى لرجحت كفّة حلمه الذي يستعدّ أن يفديه برأسه.

" الحكواتي: والمملوك جابر ذكيٌ وذكاؤه وقّاد، لمح الفرصةَ تواتي فانقضّ عليها بلا تراخ، يؤمن أنّ الفرصة قد لا تأتي مرّتين. وسرّ الفطنة ألاّ تحتاجَ الفرصةَ مرّتين وإن أسعفه الخيال صارت الأماني سهلةَ المنال. ماذا يعنيه ما يجري في بغدادَ ما دام هو الرّابح في الختام ؟...وجابر ذكيٌ ذكاؤه وقّاد، إذا أكد ذهنه فهو لا ريبَ بالغٌ مراده.. ولم يزل في تفكير

---

[1]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 25.

حتّى وجد التّدبير، عندئذ أشرق وجهه بالسّرور، وطلب بالعجل الدّخول إلى الوزير"[1]. وكان القصر يغلي كالمرجل، حركةٌ دائبة تميّز ردهاته الواسعة، ولغطٌ مسموع من الوزير العلقمي الذي يشاركه نشوقه معظم الوقت قلقه، وهو يروح ويجئ بين الأركان ويشاركه بعض الأمراء الموالين له عناء التّفكير والتّدبير، ويبدو أنّ الأمر قد وصل مرحلةً متقدّمة من التّطوّر أحسّوا معها بضرورة حسم الأمر قبل أن يحسمه غريمهم الخليفة، وهو ما يعني زوال ملكهم واستئصال شأفتهم.

يدخل جابر على الوزير وهو في قمّة غضبه، فيهدّئ من روعه بإعطائه جرعةَ أمل بالخروج من مأزق الخليفة، ولكنّه يستطرد في الكلام ويلفّ ويدور دونَ أن يدلي بفكرته مباشرة، ما أغضبَ الوزير فهزأ به وأسمعه ما لا يرضيه، ولكنّ جابر يضع نصب عينيه هدفه ولا شئَ غيره، لذا لم يتأثّر لذلك، فقد آلى على نفسه أن يتحمّل دونه مشاقّ الدّنيا مجتمعة.

وبعد أن أفصح عن امتلاكه التّدبيرَ المناسبَ للخروج من المأزق العويص الذي وقعوا فيه، انفعل الوزير وطلب منه التّعجيلَ بطرح تدبيره الذي دبّره، والذي إن كان صحيحًا سيجزل له العطاء، ولإغرائه أكثر وقطع سيل المساوماتِ وعده بإعطائه ما يريد.

أفصح جابر عن فكرته الشّيطانيّة، والتي يكون رأسه مسرحًا لتجسيدها، حيث يحلق شعر رأسه ويكتب فوقه الوزير رسالته (الأمل) وينتظر حتّى ينبت الشّعر ويخرج منطلقًا إلى بلاد العجم في خدمة جليلة يسديها للوزير العلقمي السّاعي لحماية كرسيّه ولو على أنقاض جبلٍ من جثث الأبرياء ونهرٍ من الدّماء، وحلم قديم تعهّده جابر، ورعاه وتحمّل في سبيله كلّ عنت وصلف وسخريّة واستهزاء.

---

[1]– المصدر السّابق، ص: 26.

يبدأ الوزير المزهوّ بانتصار صار قاب قوسين من التّحقّق بتنفيذ خطّة مملوكه الملهم فبعد أن تمّ حلق شعر رأسه بدأ بإعمال الرّيشة في جلدة رأسه النّاعمة والتي ستكون جسرًا للعبور لعناق نصر أُحرز في الوقت بدل الضّائع؟ ويا له من انتصار!

يقطع سعد الله ونّوس زمن الحكي ويترك الكلمة للمشاهدين الذين أُعجب بعضٌ منهم أيّما إعجاب بجابر:

" زبون2: يمين الله أحببته..

زبون3: يفهم الحياةَ كأنها جرّبها أجيالا..

زبون2: ويعرف كيف يقتنصها أيضا.

زبون3: الحياة كالمرأة لا تعطي جسدها إلاّ لمن يعرف كيف يأخذ جسدها.

زبون1: أنا أقول إنّ شأنا كبيرا ينتظر هذا المملوك.

زبون2: بمثل هذه الفطنة الجرأة يستطيع أن يتسلّق عرش السّلطة.

زبون4: لا تزيدوها. ما هو إلاّ ولدٌ ذكي نهّاز للفرص.

زبون3: نهّازٌ للفرص..ليكن. هذا هو الطّريق للوصول إلى أعلى المراتب.

زبون4: وأحيانًا إلى أسفل المراتب إذا كنت لا تعرف"[1].

بتماهي الجمهور مع صنيع المملوك جابر وإعجابهم بحذقه وذكائه وتعاطفهم معه لاحقا، يلفت سعد الله ونّوس انتباهنا إلى وُجود فئةٍ من الشّعب تجري في فَلَك مثقّفي السّلطة وتغضّ الطّرفَ عن ممارساتها، وأنّ أمثال جابر كثيرون وهم ينتظرون فرصتهم فقط، وهو ما يزيد من صعوبة خلق وعي حقيقي يرفد الفعل المجتمعي وينهض بآمال الشّعب الطّامح للحرّية والعدالة الاجتماعية والسّير على درب التّنمية الشّاملة والتّطوّر.

تمرّ الأيام واللّيالي التي يقضيها جابر في غرفته المظلمة بانتظار أن ينبت شعره ثقيلة يزيدها الشّوق للانطلاق إلى بلاد العجم وتسليم الرّسالة (الحُلُم) طولا ورتابة، زادها طولا زيارة

---

[1]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 35.

"زمرّد" له في غرفته خفية واكتحال عينيه بأنوثة صبية طريّة الجوانب، حلوة الأعطاف، وزاد غنجها ودلالها في الكلام، وبروز بعض مفاتنها بتثنّيها في مشيتها، وجمالها الأخّاذ الذي زاده النّقاب النّصفي فتنةً تنطلق من عينيها السّاحرتين جابرَ رغبة في عشق الحياة، وتصميما على المضي في مغامرته.

تغادر زمرّد المكان مردّدة دعوات الحفظ، ويبقى شذى عطرها وخيالاتها لا تبرح المكان وتأبى مغادرة ذهن جابر، وتشحن همّته وتزيده عزمًا ومضاء وانطلاقا، يرى طيفها فتطوى أمامه المسافات، وتستلذّ نفسه وعثاء المسير.

بعد تقدير الوزير أنّ الوقتَ قد حان لينطلق جابر بالرّسالة إلى منكتم بن داوود ملك العجم، يعزم جابر بدء المغامرة، ويطوي المسافةَ طيا، تسابقه أحلامه الوردية لأنّ ثمّة جولة ثانية، وهي الرّجوع من بلاد العجم، فما أهونَ صعابَ الذّهاب ومشاقّه مع بهجة العودة وسرور الظّفر، ولذّة اللّقاء، وفرحة المنقلب؟!وهو ما جسّده بقوله: "كلّ ما ينتظرني لا يحبّ الصّبر أو الفراق. لا الزّوجة، ولا الثّروة، ولا المراتب. المرأة يرتخي حزام سروالها إن طال انتظارها. والثّروة تتخاطفها الأيدي إن طال انتظارها. والمراتب يسرقها الطّامعون إن طال انتظارها. أقسو على حوافر جوادي لأنّي ملئٌ بالأشواق، كلّ ما ينتظرني لا يحبّ الصّبر أو الفراق، الطّريق الذّاهبة إلى بلاد العجم متعرّجةٌ وطويلة. أمّا الطّريق العائدة من بلاد العجم فهي مستقيمةٌ وقصيرة. انطلق يا جوادي، انطلق كريح، أو كسحابة كلّ ما ينتظرني.."[1]

يصل جابر بلاد العجم ويطلب المثول بين يدي الملك منكتم، ويخبره بأمر الرّسالة فيُعجب بفكرة كتابتها، ويعجّل بطلب حلاقة شعر جابر، وما هو إلاّ وقتٌ قصير وانجلت الأسرار:

" الحكواتي: (ينظر إلى الرّأس ويقرأ ما هو مخطوطٌ عليه) يقول وزير بغدادَ في رسالته: من الوزير محمّد العبدلي إلى بين أيادي الملك منكتم.. نعلمكم أنّ الوقتَ حان، وفتح بغدادَ

[1]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 47.

صار في الإمكان. فجهّزوا جُيُوشكم حال وصول الرّسالة إليكم وليكن هجومكم سرًّا وتحت ستر من الكتمان حتّى تتمّ المفاجأة بفتح بغداد. وإن وجدتم في الطّريق عساكر تمشي إلينا فاقضوا عليها لأنّها إمداداتٌ للخليفة، ونحن هنا نتكفّل بالعون وفتح الأبواب"[1].

يتكدّر مزاج المتفرّجين وهم يحسّون أنّ الحِمى قد استُبيحت، والشّرف قد أهين وبغداد البهية أمست مرتعًا للبُغاة؛ ويزداد المنظر قتامة، والحزن يكسو الوجوه حين يقرأ الحكواتي حاشيةً أضيفت لمتن الرّسالة: "...(كي يظلّ الأمر سرّا بيننا اقتل حامل الرّسالة من غير إطالة) (لحظةً ويكرّر الحكواتي): وكي يظلّ الأمر سرّا بيننا اقتل حامل الرّسالة من غير إطالة "[2]، وتتعالى صيحات الشّجب والإدانة:

" زبون2: ما هذا؟

زبون3: يقطعون رأسه بعد كلّ ما فعل؟

زبون2: لا يجوز.

زبون1: ما هذا الجزاء؟

زبون4: قلت لكم، يمكن أن تنتظره أيضًا أسفل المراتب.

زبون2: إنّنا لا نقبل.زبون1: نهايةٌ غير عادلة.

زبون3: ينبغي أن ينال ما تستحقّه فطنته"[3].

أراد سعد الله ونّوس من خلال استعراض مسيرة المملوك جابر تعريةَ الواقع السّياسي العربي قديمًا وحديثا، ومآلات الاستبداد السّياسي، باستئثار فئة معيّنة بالحكم، وإحاطتها بحاشية فاسدة لا تتورّع عن خيانة البلد برمّته، ورعية لا مبالية تنحو منحى السّلامة والنّأي بالنّفس عن المشكلات المحتملة من الاهتمام بالشّأن العامّ والفساد الاجتماعي على الأمم

---

[1]– المصدرالسّابق، ص: 54.

[2]– المصدر نفسه، ص: 54.

[3]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 53.

والشّعُوب، كما أراد أن ينبّه إلى أهمّية القِيم التي تحكم الأفراد والمجتمعات، والتي بواسطتها يمكن صون اللّحمة القومية، وحماية مكتسباتِ الأمّة من الضّياع.

كما أراد من خلال هذه القصّة تصوير مصير المثقّف الانتهازي الخائن لوطنه وتصويره في صورة تراجيدية مؤلمة.

ومن خلال مشهد فصل رأس جابر عن جسده. "وما إن أصبحت كلّ الأدواتِ جاهزةً حتّى أمسك لهب بيده المعدنية رأس المملوك جابر. وضعه على القاعدة الملطّخة بالدّم اليابس، وبضربة من بلطته المسنونة فصل رأسه عن جسده.(يتمّ ذلك إيمائيا، وأمام المتفرّجين. ينتشر اللّغط بين الزّبائن.. ثمّ ترتفع الاحتجاجات)" [1].

نهايةٌ مفجعة دفنت معها أحلامَ جابر المثقّفَ الذي ارتمى في حضن السّلطة بتسخير كلّ إمكاناته ومواهبه الفكرية والعقلية لنيل رضاها، وراهن على القوّة لتحقيق أهدافه الفردية دون اكتراثٍ بالمجموعة ولا بمستقبل البلد، فكان مصيره مأساويًا أراد ونّوس تصويره أبشع تصوير.

" السّياف: (يتوقّف عن القهقهة. يتفرّس فيهم بعينيه الحجريّتين، فيفرض عليهم الصّمتَ والرّهبة، يضع الرّأس بين راحتيه ويقرّبه منهم) كا موته تحت فروة رأسه، ولم يدر أنّ قطع البراري يحمل قدَره على رأسه، ولم يدر. كان يحلن بالعودة رجلاً عاليَ الرّتبة، تنتظره زوجةٌ وثروة "[2].

وبعد أن قرّب السّياف الرّأس من المشاهدين انفجر مقهقهًا ثمّ رمى الرّأس للحكواتي وبهذا الفعل أراد ونّوس أن يصوّر الخائن لوطنه في أبشع صورة يمكن تصوّرها ويرسّخ مصيرَه المؤلم الذي جازته به السّلطة بعد أن حيّدت دوره الطّبيعي كمرشد للجماهير ومشاركتهم معاناتهم اليومية المختلفة، وزارع للوعي الجمعي لدى المواطنين، وحامل مشعل

---

[1]– المصدر السّابق، ص: 53.

[2]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص: 54.

التّغيير في المجتمعات، ومنه يبرز ونّوس أيضًا ضرورة التّكتّل الجماعي، وخلق تقاليد جماعية للعمل السّياسي تقوم على أسس من التّعاون والتّخطيط البنّاء لمجابهة التّحدّيات المختلفة، ومنها تحدّيات السّلطة القائمة على الاستبداد، لأنّها ستستغلّ هذه المبادرات الفردية وتحيّدها وتعمل على استغلالها مثلما حدث للملوك جابر.

ب-المثقّف ذو الصّوت المنفرد(الرّجل الرّابع)

صورةٌ يمثّلها "الرّجل الرّابع" رمز الوعي الذي يعيش وسط الجماهير، ويعلم ما يمور في الحياة اليومية، ويعي معاناة النّاس واحتياجاتِهم، ويفقه جيّدا معادلة السّلطة القائمة والصّراعاتِ التي تميّز أركانها، والفسادَ المستشري داخلَ دهاليزها التي لا يعلم العامّة منها إلاّ أروقة السّجون وأسماء الجلاّدين، وقصصَ السّجّانينَ الذين أصبحت معاملتهم القاسية فنونا تروى علّمت النّاس مبدأ التّحفّظ وإيثار السّلامة، وأسماءَ من قضوا تحت وطأة التّعذيب حيث رسمت قصصهم واقعًا آسنا يميّزه الحزن المتواري خلف أشباح آدمية تعيش وسط سجنٍ فسيح يسمّى: الوطن؟!

"الرّجل الرّابع" رمزٌ لمواطن صالح بصير، فقه الواقعَ وأحسّ بخصوصيّة المرحلة وعِظم التّحدّيات، فراح يبثّ وعيه وسط الجماهير، متمرّدًا على الواقع يحارب الجمودَ الذي ران على الفرد حتّى تبلّدت العقول وغدت نسخةً مستنسخة من فكر الحاكم الذي لا يريهم إلاّ ما يرى ولا يسمح برؤية تخالف رؤياه ولو كانت صائبة، فعمّ الخنوع والذّلّ واستكانت النّفوس واستسلمت لصوت القوّة، وأضحت ثقافة الصّمت السّلبي خير ما يمكن أن يلوذ به عاقل.

" الرّجل الرّابع" رمزٌ لفكرة الإصلاح لمنظومة الفكر الجمعي، ورسالة المواجهة والرّفض لما يُدبّر للبلد، وما يُحاك من مؤامرات لزعزعة الاستقرار العامّ.

" الرّجل الرّابع: لا مؤاخذة...وهل بينكم من يعرف ما يجري بالضّبط!

(يلتفت إليه الجميع، وتتفرّس فيه العيون، كأنّهم يكتشفون وجوده لأوّل مرّة بينهم).

الرّجل الأوّل: (ساخرا) بالضّبط.

الرّجل الثّاني: ومن أي لنا أن نعرف بالضّبط ما يجري !

الرّجل: ألست من أهل بغداد؟.

الرّجل الرّابع: أي وحقّ الله مولود فيها، وكذلك أبي وأجدادي.

الرّجل الثّاني: وإذن فأنت تعرف ما نعرف لم يعد الاضطراب سرّا"[1].

يعكس هذا المقطع الحواري القصير ذهول النّاس لسماع كلام لم يعتادوه؟! وتعجّبهم من وجود هذا الرّجل معهم وكأنّهم يرونه أوّل مرّة، إشارةٌ ذكية من سعد الله ونّوس إلى غربة المثقّف في وطنه، والواقع الأليم الذي يعيشه الشّعب.

فوسط صخبٍ أمـام الفـرّان في رحلة الظّـفر ببعض أرغفة خبزٍ تعني لهم كلّ الحياة يتعجّبون لكلام الرّجل الرّابع الذي خاض في شأن لم يكن يعنيهم، على مذهب أنّ السّلامة كلّ السّلامة في ترك الخوض في الشّأن العامّ، وعدم التّعرّض لمسائل الحكم والسّياسة، وهو ما يحيلنا إلى حالة الكبت التي يعانيها الشّعب الذي لا يستطيع التّعبير عن رأي، أو يتفوّه بكلمة تخصّ شؤون الحكم، أو يدلي بدلوه في أمور تخصّ الأوضاعَ الاقتصادية والاجتماعيّة الرّاهنة، ما ولّد حالةمن الخوف والخنوع الذي سكن النّفوس، حتّى صارت تعدّ كلماتِها وتحسب لها ألف حساب، وتخاف نسمات الهواء المباغتة، وتروغ البسمة من الوجوه إذا ارتابت بأمر شخص غير معروف.

كما يحيلنا إلى غربة المثقف في وطنه وبين أهله وشعبه، وهنا يرجع الأمر لسببين:

أوّلهما: تقوقع المثقّف وتعاليه عن الشّعب، وعيشه في برجٍ عاجٍ من المثالية وعدم اندماجه واحتكاكه بطبقات المجتمع المختلفة، وتموقعه معزولاً خائفا وحيدا لا ينسّق مع أترابه المثقّفين ممّن فقهوا الواقع، وضرّستهم تباريح الزّمن القاسية ومحّصتهم التّجارب الأليمة فيحيا غريبًا ولو كان ابن الأرض وسليل التّاريخ المجيد.

ثانيهما: موالاة المثقّف السّلطةَ وجريه في فلكها ومجاراة مشاريعها المختلفة والدّفاع عنها علانيةً أحيانًا والاستماتة في التّرويج لها، من أجل أغراض شخصيّة ومغانمَ فردية

---

[1]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، المصدر السابق: ص: 16.

تعمي بصيرتَه عن واقع مر يعيشه الشّعب ويتلظّى بناره المحرقة وراهن محزن يحياه الوطن ويغرق في مستنقعاته الآسنة، فيسعى لتحقيق كلّ ذلك ولو كلّفه الثّمن بيع المبادئ بثمن بخس، والتّضحية بالوطن وتسليمه قربانًا للأعداء.

وممّا كان عبر التّاريخ السّياسي الحافل بالعِبر لمن أراد أن يعتبر أنّ أيّة سلطةٍ مستبدّة ترى المثقّف عدوًّا لها باعتباره بوصلةً يهتدي بها الشّعب في طريق التّنوير الذي ينشده فتسعى لاستغلاله وإغرائه وتحييده بكلّ الطّرق لتخمد شعلة النّور التي يحملها، وبانتهاء دوره الذي يحدّد له سلفًا يرمى كما يرمى سقط المتاع، وهو ما حدث للمثقّف المملوك جابر الذي دفع رأسه ثمنًا رغم ما قدّمه من خدمة جليلة- حتّى ولو كانت خيانة الوطن- ؟!

عند زوال التّوجّس الذي طبع المجموعةَ المرابطة عند باب الفرّان بانتظار بغض أرغفة خبز من الرّجل الرّابع، وعلموا أنّه مواطنٌ مسحوق مثلهم، يتلظّى بنار الواقع المؤلم الذي صاروا إليه، أكملوا فضفضتهم حول أوضاع بغدادَ التي أصبحت تسوء كلّما جدّ يومٌ جديد والخوف الذي يتملّك النّفوسَ جرّاء اضطراب الأحوال العامّة، فالضّرائب الجديدة أنهكت كاهلَ الجميع، وصراع الخليفة والوزير لم يعد خافيًا على أحد، والأعداء يتربّصون من كلّ جانب.

" الرّجل الثّاني: وإذن فأنت تعرف ما نعرف لم يعد الاضطراب سرّا.

المرأة الثّانية: اضطراب الأحوال كالحريق لا يخفى دخانه.

الرّجل الثّالث: نعرف ما نراه... وما نراه هو غيومٌ سوداء كالفحم تخيّم على بغداد.

الرّجل الثّاني: كلّ الظّواهر تؤكّد أنّ العاصفةَ ستهبّ بين لحظة وأخرى"[1].

كسب الرّجل الرّابع ثقةَ المجموعة، وأزال التّوجّس الذي طبعهم أوّل مرّةمن نفوسهم

وراح يبعث رسائلَه التّوعوية في شكل حوار تلقائي هادئ، وهذا هو دور المثقّف الحقيقي أن ينزل إلى المجتمع، يعيش حياةَ النّاس وظروفهم المعيشيّة ويعرف احتياجاتِهم ومعاناتِهم وطريقةَ تفكيرهم، ويتلمّس أيسرَ السّبل للوصول إلى قلوبهم وعقولهم.

---

[1]- سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، المصدر السابق، ص: 16.

" الرّجل الرّابع: ما أجهله كثير، أسأل إن كان بينكم من يعرف سبب الخلاف أو توتّر الأوضاع.

الرّجل الأوّل: يسأل عن سبب الخلاف!

المرأة الأولى: وكيف يمكن أن نعرفَ لماذا يختلف السّادة؟

الرّجل الثّالث: وما علاقة أمثالنا في ذلك؟

المرأة الثّانية: إنّهما مختلفان والسّلام المهمّ أن يخلّصنا الفرّان، ونذهبَ إلى بيوتنا.

الرّجل الرّابع: وحقّ الله من الضّروريّ أن نسأل عن سبب الخلاف، وأن يكون لنا رأي فيه"[1].

يسمع الرّجل الرّابع الحوارَ دون مقاطعة أو إظهار تبرّم أو تضايق من حديثهم وعند أوّل فرصة تتاح له يبثّ أوّل رسائل الوعي العلنية بضرورة إبداء الرّأي في الأوضاع السّائدة ومن أهمّها حدث السّاعة وهو الخلاف بين الخليفة والوزير وتداعيات ذلك على الدّولة والمجتمع في محاولة منه لتنوير العقول بضرورة التّحلّي ببعض الحسّ السّياسي لمعرفة ما يجري من أحداث، والتّخلّي عن الصّمت السّلبيّ، وعدم النّأي بالنّفس عن هموم النّاس والوطن ومحاولة الإسهام في إيجاد حلول للمشكلات الرّاهنة.

" الرّجل الرّابع: (دائمًا هادئ اللّهجة، واثقًا من نفسه) وحقّ الله لا أخالفكم الرّأي ولكنّ طريق الخبز والأمان وا أسفاه يمرّ من هذا السّؤال.

المرأة الثّانية: (هامسة للأولى... يبدو الضّيق وكذلك الدّهشة على وجوه الجميع) ويلحّ في إثارة شؤونه.

المرأة الأولى: قلت لكم يريد أن يدهورنا.

...

---

[1]– المصدر السّابق، ص: 17.

(يظهر في الشّارع حارسان مدجّجان بالسّلاح، يبدو أنّهما يقومان بأعمال الدّورية تلحظها المرأة الثّانية، فيرتعش وجهها بالخوف وترتبك، تمسك الرّجل الأوّل من طرف سترته لتنبّهه).

الرّجل الرّابع (وكان مطرقًا) وحقّ الله...ما تقولونه..."[1].

يبرز هذا المقطع الحواريّ حالَ المثقّف المنفرد، المبحوح الصّوت، المهيض الجناح المشتّت الفكر، الواقع بين نارين، نار الفكرة التي يسعى لنشرها وبثّها بين الأوساط، وهي من أوكد واجباته، ونار الواقع الأليم الذي يحياه، بين عسف السّلطة وجبروتها، والوعي الجماهيري الغائب الذي زاد تعميق هوّة الإصلاح المنشود.

يرسل تنهيداتِه المحزونة في صمت الكلمة، ويَصلَى عذاباتِ الضّمير أضعافَ عذاباتِ رحلة الخبز اليوميّة التي يصلاها المواطنون المعدمون الذين أضناهم الرّغيف، وأصبح يمثّل لهم رمزًا للحياة التي يحيونها؟! أنفاسه الحرّى، وزفراته اليائسة التي تحاكي نظراتِ البؤساء تترجم مشاعرَ متناقضة تمور بها دواخله التي أضناها الرّاهن البغدادي. ولكن رغم الألم المتواري، والوجع الذي يزيد كلماتِه تهدّجا يظلّ يمارس دوره المفروض.

" الرّجل الرّابع: وحقّ الله أخافهم مثلكم...وشعرت قلبي يكاد أن يتوقّف، لكن أنظلّ كالعميان لا نعرف إلى أيّة مهاوٍ تدفعنا الأحداث؟

المرأة الأولى: (بعنف) إذا كنّا عميانًا ونحن بين أهلنا، أفضل من أن نعمى في ظلال الزّنزانات"[2].

المرأة الثّانية: بالله عليك كفى... ألم تر بعينك! سنشتري خبزنا، وننزوي مع أهلنا في بيوتنا.

الرّجل الأوّل: لدى السّادة دائمًا أسباب كافيةٌ للخاف، أمّا نحن فلا ناقةَ لنا ولا جمل

---

[1]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، المصدر السابق، ص: 18.

[2]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، المصدر السابق، ص: 18.

(لغطٌ بين الزّبائن، ثمّ يتوضّح) "[1].

خوفٌ متجذّر في النّفوس، يصعّب مهمّة مثقّفٍ منفرد يعدّ كلامه صيحةً في واد أو نفخةً في رماد، وما جعل سعد الله ونّوس يعيد مشاهدَ الخوف والخنوع كلّ مرّة ويعيد محاولاتِ المثقّف ذي الصّوت المبحوح (الرّجل الرّابع) هو التّأكيد على صعوبة المهمّة التّوعوية وسط الجماهير التي شربت من كأس الذّلّ والمهانة حتّى ارتوت، وأصبح من العسير تعبئتها بثقافة أخرى، ما لم تتكاتف الجهود وتنتظم في إطار منظّم، وهو يلتقي ودعوة ونّوس إلى تسييس الجماهير...

" الرّجل الرّابع: (يقطع التّمثيل ملتفتًا إلى الزّبائن) آهٍ لو أستطيع" .[2]

يبدي حسرته ويعبّر عن عجزه تجاهَ تغيير هذه الذّهنياتِ التي ران عليها الخنوع وملك أعنّتها الخوف، حتّى باتت رهن إشارة فكرٍ أحادي مشوّه لن ينطلق أصحابه إلى الأمام، بل سيبقون أسرى التّخلّف والتّبعيّة.

يزداد الحوار سخونةً وألما عند ذكر سجون بغدادَ ورعبها، حيث أنّ كثيرا من المتحاورين ذاقَ ويلاتِها، وهو ما كان من خلال قصّ تجاربهم الأليمة التي أرادوا بسردها إقناعَ "الرّجل الرّابع" أنّ موقفهم صحيح، وأنّ إيثارهم السّلامةَ رأيٌ سديد باعتبار أنّهم لم يجنوا من طول اللّسان سوى المكوث بسراديب العذاب السّحيقة القرار، ورطوبة الأقبية المظلمة.

يتحرّك وازع الوعي الحيّ في نفس "الرّجل الرّابع: وحقّ الله وأنا عشت طويلاً ما فات من العمر أكثر ممّا بقي، أعرف أنّ ما تقوله صحيحٌ أعرفه، أعرف سجونَ بغداد وسياطَ جلاّديها.

المرأة الثّانية: هل كنت في السّجن؟

الرّجل الرّابع: أي وحقّ الله كنت فيه.

---

[1]– المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

[2]– المصدر نفسه، ص: 19.

المرأة الأولى: ليس غريبًا أن تعرف السّجون ما دمتَ تحبّ كثيرا طرح الأسئلة.

الرّجل الرّابع: كنت مثلكم أعتقد أنّ هذا ما ينبغي أن يتعلّمه الإنسان كي يجد طريقَ الأمان."

الرّجل الأوّل: ثمّ وسوس لك الشّيطان، فبدّلت اعتقادك، فاستضافتك السّجون".[1]

يريد هنا أن يثبت للجميع أنّ كلامه ليس من قبيل التّنظير فقط، ولا ضربًا من النّصائح الباردة، ولا الحِكم الجامدة، بل لقد ذاق من الكأس نفسها، واكتوى بنار الظّروف ذاتِها، ولكنّه تأكّد يقينًا أنّ ما عُرِف بمبدأ السّلامة الذي يطبّقونه لا يقود إلاّ إلى مزيد من السّوء، وهو ما عبّر عنه بشئ من السّخريّة الممزوجة بالألم:

" الرّجل الرّابع: أي وحقّ الله قضيت فترةً ليست قصيرة في السّجون، ومع هذا فقد ازددت يقينًا بأنّ ما تقولونه لا يقود إلاّ إلى ما نحن فيه، نهترئ كالنّفايات، ونجري قلقين كالكلاب الملدوغة، وندفع ضريبةَ خلافاتٍ لا نعرف أسبابها ومغزاها"[2].

يستمرّ الرّجل الرّابع كلّ مرّة في تبليغ رسالته رغم الصّدّ والإعراض الذي يجده، وعدم التّجاوب مع طرحه الذي يبدو غريبًا في زمن وجب أخذ جميع المحاذير، فعيون المخبرين تملأ الدّروب، حتّى الجدران أصبحت لها آذان، والنّاس يتوجّسون خِيفةً داخل بيوتهم، فلقد زُرِع الخوف في قلوبهم ونما حتّى صار زرعًا مستويا على سوقه، وأصبح التّحفّظ والارتياب من كلّ شئ ثقافة منتشرة بأذهان النّاس.

" الرّجل الرّابع: (يحاول أن يحتفظ بهدوئه) أراكم تنسون أيّها النّاس الطّيّبون أنّهما يتعاركان فوق رؤوسنا.

المجموعة 2: ننتظر ونترقّب النّتائج.

المجموعة 1: ومن يتزوّج أمّنا نناديه عمّنا.

---

[1]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، المصدر السابق، ص: 19.

[2]– المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

المجموعة 2: هذا هو...من يتزوّج أمّنا نناديه عمّنا.

(تتدافع من الزّبائن تعليقاتٌ تختلط بها احتجاجاتُ الرّجل الرّابع)

الرّجل الرّابع: فوق رؤوسنا يتعاركان، فوق هذه الرّؤوس البائسة ستنزل أقسى الضّربات إنّنا نتخلّى عن رؤوسنا. نسلّمها إلى الجلاّدين، وأسوأ من الجلاّدين"[1].

يبقى " الرّجل الرّابع" معزولاً منفردا وسط جموعٍ منهزمة نفسيا، سيطر عليها الخوف وغدت تحت وطأته وسلطانه، مبحوحَ الصّوت، تختنق الكلمات في صدره قبل خروجها متهدّجةً حزينة بائسة، يقاوم وحده وسط هذه الأمواج التي تسقطه أحيانا، ويبلغ به اليأس مبلغه أحايينَ أخرى، يلقى من العنت ما يلقاه، ولا أمل في الأفق يلوح إلاّ مزيدا من الانحدار والإسفاف، فقد نجحت السّلطة في تحييد الجماهير وإشغالها باليوميات الرّوتينيّة، وصرفت الأنظارَ عمّا يحدث في دواليبها التي تزداد تعفّنًا وفسادا، وصراعًا على المناصب والمآرب الشّخصيّة دونَ مراعاة مصالح الجماهير التي هضمت أبسط حقوقها في العيش الكريم ناهيك عن مطالبتها بحرّية الرّأي والكلمة، والمشاركة في إبداء النّصح للحاكم، وتقديم الخبرة المتاحة لتسيير شؤون البلد والنّهوض به.

" زبون 1: انتبهوا يحرّضكم على الفتنة.

زبون 3: نوعٌ من الرّجال يحبّ إثارة المشاكل، لكي لا يتفرّجَ بعدئذ على المشاكل.

المرأة الثّانية: بالله عليك افتح جرابك الخطير بعيدا عنّا.

الرّجل الثّالث: إذا سئمت يمكنك أن تتصرّف برأسك كما يحلو لك.

المجموعة: (تقلّد طريقةَ الكلام) وحقّ الله فكرة. لك رأسٌ كسائر النّاس فافعل ما يحلو لك واترك رؤوسنا لنا "[2].

---

[1]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، المصدر السابق: ص: 21.

[2]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، المصدر السابق: ص: 21.

يوضّح هذا المقطع الحواريّ مدى الانحدار الذي تردّت إليه الجماهير، وغياب الوعي السّياسي الذي يمكنها بواسطته إبصار الحقيقة التي تغطّيها أساليب السّلطة القمعية وتعسّفها الذي فاق الحدود، والتي صادرت به حقوقهم في الحياة والعيش الكريم، وتركهم يدورون في دوّامة لا نهايةَ لها، تبدأ بالبحث عن رغيف الخبز والحليب لصغارهم وتنتهي بخوف من الطّارقين ليلاً ليحصّلوا الضّرائب التي فرضها الخليفة لتغطية النّفقات الإضافية للجيش.

" المرأة الأولى: (صائحة، تقف فجأةً) أتشمّون رائحةَ الخبز؟

أصوات: الخبز.

– دوري أنا.

– أخيرا بعد هذا الانتظار.

(ينهضون جميعًا باستثناء الرّجل الرّابع الذي يتابعهم بعينين حزينتين يتدافعون أمام شبّاك الفرن في هُياج وتعجّل)"[1].

يبيّن المقطع مدى غياب الوعي السّياسي لدى الجماهير العريضة الغارقة في أتُون اهتماماتِها المعيشية بعيدًا عن كلّ ما ينهض بعقل الإنسان ويبني فكره، ويمهّد لطريق التّحضّر والمدنيّة؛ ويبقى المثقّف المنفرد منزويًا يصارع وحده، يتلظّى بعذابات الواقع الآسنيواري حزنه في صمت ويلملم أشلاءَ غضبه الذي لايستطيع أن يعلنه، وهو ما تجلّى من قول الرّجل الرّابع:

" الرّجل الرّابع: (وهو يمضي) وحقّ الله. ليس هذا طريق الأمان"[2].

وقد كرّر ونّوس العبارةَ مرّتين ليبيّن أنّ حياة الذّلّ والاستكانة والابتعاد عن نهج الإصلاح الاجتماعي والسّياسي لا يمكن أن تكون طريقا للخلاص، بل تؤدّي إلى تعميق

---

[1]– المصدر نفسه، ص: 21.

[2]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، المصدر السابق:ص: 22.

الهوّة السّحيقة التي تقبع فيها الشّعوب، وتدفع ثمنها تخلّفا حضاريا، وتبعيّة فكرية، وتردّيا أخلاقيا، وتقهقرا اقتصاديا، ولإحداث الوثبة المرجوّة فقد رأى ونّوس أنّ جوهر المسرح يقوم على التّعليم والحثّ على التّغيير بالعمل على خلق جمهور واع، مسيّس، قادر على استيعاب ما يحيط به، وفهم ما يسمع وما يرى وتحليله تحليلاً يقود إلى إيجاد الحلول اللاّزمة لمشكلاته التي يعانيها. وبخلق جمهور كهذا مع وجود مسرح فاعل يمكننا ترسيخ وعي جماهيري بقضايا الرّاهن الإنساني وما يهمّ حاضر المجتمع ومستقبله.

كما يلفت النّظر في مسرحيّة "رأس المملوك جابر" إلى دور الجماعة في العمل السّياسي، إذ لا جدوى من العمل الفردي كمطلب للخلاص، أو أداة للتّغيير ما لم يكن عملاً منظّمًا مهيكلا، تتكاتف فيه الجهود، وتتلاقح الأفكار، وتتبلور الرّؤى بعد التّمحيص والتّشاوُر والأخذ والرّدّ، فالإنسان غير المسيّس ستستغلّه السّلطة وتسحقه، لأنّه صوتٌ مبحوح منفرد لا يُعبأ له، كما حدث للمملوك جابر الذي أراد أن يتحرّر من عبوديته، ويحقّقَ طموحاته الفردية – ولو بطريقة الخيانة – فدفع الثّمن غاليًا وهو رأسه.

2-مسرحيّــة الملك هو الملك:

تُعدّ رائعة أخرى من روائع مسرح (التّسييس) أخصّ خصائص النّظريّة الملحميّة التي بدأت تتبلور لدى سعد الله ونّوس، حيث جاء تأثّره بالمسرح الملحمي البريختي استجابة لأحداث يونيو حزيران التي هزّت الوطن العربي، وتركت جراحًا غائرة في وجدان الإنسان العربي لا يمحوها الزّمن.

يقول عنها علي الرّاعي في كتابه: "المسرح في الوطن العربي: "ومسرحية" الملك هو الملك " تعتبر في رأيي أعذب ارتشافةارتشفها كاتبٌ مسرحيّ من إرث ألف ليلة وليلة وانتشاله من جمود الماضي إلى الحاضر وسرعة اندفاعه، ثمّ توظيفه من بعد لخدمة رسالة سياسية"[1]. وهي إلى هذا أحسن ما قدّم حتّى الآن لتطويع تراث ألف ليلة وليلة.

---

[1]– علي الرّاعي، المسرح في الوطن العربي، ص: 177.

استلهم ونّوس مسرحية "الملك هو الملك" من حكايات "ألف ليلة وليلة "

وتروي الحكاية أنّ هارون الرّشيد أحسّ بالضّجر والملل ذات ليلة، فقرّر أن ينزل رفقة وزيره جعفر البرمكي وسيّافه مسرور في جولة ليلية متنكّرين إلى أزقّة المدينة لكي يروّح عن نفسه وبينما هما يسيران وسط دروب المدينة النّائمة ليلا– بما يحمله اللّيل من عجائب وأسرار– فتستسلم معانقة أحزانها وتلوذ بصمت الحزن لعلّ الفجر الآتي يكون مختلفا عمّا سبق. يلتقيان أبي الحسن الخليع المغفّل، فيدعوهما للمنادمة ليبثّهما همومَه التي تعكس واقعَ المدينة.

قبل هارون الرّشيد عرض أبي المغفّل وسار ووزيره معه فأقاما عنده ليلة، وقد ذكرت هذه القصّة بعوان: النّائم واليقظان في كتاب ألف ليلة وليلة " ولم يزالا يشربان ويتنادمان إلى نصف اللّيل، فقال له الخليفة: يا أخي هل في خاطرك شهوةٌ تريد أن تقضيها أو حسرةٌ تريد أن تمضيها، فقال: والله ما في قلبي حسرةٌ إلاّ أن أتولّى الأمر والنّهي حتّى أعمل ما في خاطري، فقال له الخليفة: يا الله يا أخي، قل لي ما في خاطرك، قال: كنت أشتهي من الله أن أنتقم من جيراني"[1].

وجد الخليفة تسليةً كبيرة في منادمة (أبو عزّة) فعاد في اللّيلة الموالية ليحقّق له حلمه بتمكينه من المُلك والسّلطة ليثأر من شهبندر التّجّار والشّيخ المتسبّبين في إفلاسه، وزوجته التي تكثر مناكدته، ويسخر منه خادمه عرقوب، الطّامع بوصال ابنته عزّة. وتخطر للملك فكرةٌ ممتعة، ماذا لو خدّر ووزيره ذلك المغفّل، وألبساه ثياب الملك ثمّ وضعاه في القصر حاكما ليوم واحد، فما كان من هارون الرّشيد إلاّ أن"ملأ قدحًا وجعل فيه قطعةَ بنجإقريطيشي وناوله أبي الحسن، وقال له: بحياتي عليك يا أخي اشرب هذا القدح من يدي فقال أبو

[1]– مجهول المؤلّف: ألف ليلة وليلة، مج2، المطبعة الكاثوليكيّة، بيروت، لبنان، 1889م، ص: 158.

الحسن: إي وحياتك، فلمّا أخذه وشربه وقع على الأرض مثل القتيل"[1]. ثمّ أُخذ إلى القصر وألبس رداء الملك وأعطي صولجانه؟ إيذانًا بإكمال فصول اللّعبة المسلّية التي أرادها الخليفة.

أيّ مهزلة مسلّية، وأيّ دهشةٍ صاعقةٍ ستدبّ بين الحاشية حين يلحظون الغريب الأبله في زيّ الملك؟ ويفعل ووزيره ذلك بغية الضّحك.

ولكنّ الأمور تنقلب عندما يستيقظ أبو عزّة ليجد نفسه ملكا، فيأخذ بالتّصرّف وكأنّه ملكٌ منذ أن وُلد، ويضرب على يد الكلّ بيد من حديد، والغريب أن لا أحد في القصر يلحظ أنّه ليس الملك الحقيقي، بل إنّ الجميع يعامله باحترام حتّى الملكة تعامله معاملة الزّوج ويجد الوزير بربير في الملك الزّائف بديلاً أقوى من الملك الحقيقي، فيستعير من عرقوب بزّته ويخرجه صفر اليدين.

وعندما تمثل أمّ عزّة أمام زوجها وعزّة أمام أبيها لا يتعرّف عليهما أبو عزّة، وبدلاً من أن ينصرهما على الشّهبندر والشّيخ، يدافع عن الظّالمين اللذين أصبحا دعامتين لحكمه الباطلوبذلك يكون أبو عزّة المغفّل قد تنكّر حتّى لنفسه، ثمّ بعد ذلك يصدر حكمه على أبي عزّة الفقير بالتّجريس علنا، وعلى ابنته عزّة بأن تصبح جاريةً في قصر الوزير.

2-1- دلالة العنوان:

يُعدّ العنوان العتبةَ الأولى لولوج باحة النّصّ الأدبي، فهو " الذي يتيح أولاً الولوج إلى عالم النّصّ الأدبي والتّموقع في ردهاته ودهاليزه لاستكناه أسرار العملية الإبداعية وألغازها"[2].

ويمكن اعتباره نافذةَ ضوء يسترق من خلالها القارئ (المتلقّي) بعض الإشاراتِ التي يعبر من خلالها إلى عوالم النّصّ الدّاخلية وما تحفل به من موجودات، "لأنّه الحاضر الأول على صفحة غلاف كلّ منجز نصّي، فهو حارسه وهو العتبة الأولى التي يقام على حافّته

---

[1]- المرجع السّابق، ص: 158.

[2]- خالد حسين حسين، في نظريّة العنوان- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصّيّة – ط1، دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق سوريا، 2007م، ص:6.

فعل التّفاوض إيذانًا بالدّخول أو التّراجع عن ذلك، فمن خلاله ينبجس العشق وتقع لذّة القراءة أو يستبدّ الجفاء على مشهديّة العلاقة بين النّصّ وقارئه"[1].ويمكننا بذلك أن ندرك أنّ العنوان عنصرٌ في الشّبكة النّصّيّة، وخطابٌ مكثّف يقودنا إلى أعماق النّصّ السّرديّ المرجوّ الوصول إلى ردهاته.

ولئن كانت بعض العناوين موغلة في الغموض، غاية في التّعمية لا تجدي معها التّوسّلات المختلفة، من لغويّة، وتاريخيّة، وتراثية، وأسطوريّة...لفكّ بعض رموزها، واستكناه بعض أسرارها، وبعضها الآخر لا تكاد تمسك بطرف خيط من أطرافه حتّى تتبدّى لك عقد من أطراف شتّى تبغي حلّها، والإمساك بطرف من بعض خيوطها، وربّما كانت عناوين فلسفية.

ولتحليل مسرحيّة "الملك هو الملك"، وتلمّس بعض مظاهر الوعي السّياسي فيها كان لزامًا علينا الوقوف عند بوّابتها الأولى، والتي يحتلّ العنوان فيها مكانةً مميّزة " كونه ظاهرة فنّية وثقافية، تتوافر على ثراء بنوي، بما يثيره من إشكالات وقضايا جمالية ووظيفية، لفتت انتباه النّقّاد والمنظّرين، إلى حدّ أن وضعوا له علمًا خاصًّا مستقلاّ هو علم النّترولوجيا"[2] فعنوانها يغري بالقراءة، ويلقي بسيل من التّساؤلات بوجدان المتلقّي، يرى أندريه مارتينيه "أنّ العنوان يشكّل مرتكزًا دلاليا، يجب أن ينتبه عليه فعل التّلقّي بوصفه أعلى سلطة، ولتميّزه بأعلى اقتصاد لغوي"[3].

عنوانٌ من كلمتين متماثلتين: "الملك هو الملك"، قد يُفهم على أنّه استفهام؟ الملك هو الملك؟! وقد يوحي بأنّ الكلمة الثّانية تأكيد للأولى، حيث أنّ الملك هو الملك كما عرف وما يزال، مهما تغيّرت الظّروف والملابسات، فهو رمز القوّة ومركز إصدار القراراتِ ومنبع

---

[1]– المرجع نفسه: ص: 8.

[2]– محاضرات الملتقى الوطني الأوّل: السّيمياء والنّصّ الأدبي، منشورات جامعة محمّد خيضر بسكرة، 19–20 أفريل 2004م، ص: 269.

[3]– بسّام قطّوس: سيمياء العنوان، وزارة الثّقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م، ص: 39.

القوانين التي تنظّم الاجتماع البشريّ، والذي تجب له الطّاعة والانقياد، وبيده مقاليد حكم البلاد والشّعب.

والعنوان في هذه المسرحيّة ينبئ عن نفسه منذ البداية، ليقودنا إلى مدلولاته دون كثير عناء، فعبارة (الملك هو الملك) تحيل إلى قضيّة سياسية، تتعلّق بشؤون الحكم وسياسة الرّعيّة، وما يكتنف ذلك من مشكلات ومنغّصات، ومتاقضات أحيانًا وظلم وضياع حقوق وغيرها.

والقارئ للمسرحيّة يلحظ منذ البداياتِ التّواجد الملحوظ لكلمة (الملك) وما اشتُقَّ منها فهي تتوزّع أرجاءها، بدءًا من المشهد الأوّل:

" البلاط في قصر الملك. مرقاةٌ مكسوة بمخمل ثمين، تنتهي إلى مصطبة يتربّع فوقها العرش. كرسيٌ ضخم من الأبنوس والعاج مشبّك بالذّهب والمرجان. له ذراعان تنتهي كلّ منهما برأستنّين أرجواني الألسنة. ما عدا ذلك ثمّة أبّهة عارية. لأبّهة باردة ومنفوخة بالفراغ. لا شئَباردوعار.. في المؤخّرة مدرّجاتٌ حلزونية تفضي إلى المخدع الملكي. الملك كتلةٌ قماشية تجلس على العرش... والتّاج الذي ينزلق حتّى منتصف الجبهة، وتنفر في مقدّمته جوهرة تشعّ كالجمرة، يبدو غائصا في عرشه، ويده تقبض على الصّولجان بتراخ"[1].

من خلال وصف الرّاوي الدّقيق للملِك وبلاطه وأُبّهته وظروف عيشه، أراد ونّوس أن يبثّ في وعي المتلقّي ما يمثّله المَلك من رمز للقوّة والهيبة والجبروت وهيمنة السّلطة المطلقة على ما سواها من فاعليات مختلفة، كما يقودنا هذا الوصف المستفيض إلى مزيد من السّفر بالخيال لاستكناه المزيد من خبايا القصر ومحيطه ومن ثمّ تزيد الدّهشة، وتولد التّساؤلات؟! وممّا يزيد من دهشة المشهد الأوّل اللاّفتة المكتوبة:

(عندما يضجر الملك يتذكّر أنّ رعيّته مسلّيةٌ وغنية بالطّاقات التّرفيهيّة)

---

[1]– سعد الله ونّوس، الملك هو الملك، دار الآداب، بيروت، ط5، 2002م، ص: 4.

وهو ما يذهب بديهة بذهن المتلقّي إلى الرّبط بين أوصاف المَلك وبلاطه، وما كتب على اللاّفتة؟ وأوّل حلقات الرّبط هذه يمكن أن تكون صورة نمطية علقت بالأذهان حول الملوك، وما يحيونَه من ترف ونعيم فاحش، حتّى أنّ الضّجر يتملّكهم من كثرة المغالاة بالتّرف في العيش، وتوفّر سبل الرّاحة والهناءة، غير مبالين بهموم الرّعية، ولا بظروف عيشهم ومعاناتِهم اليومية، وهو ما يجسّده منظر فرقة الإنشاد وقد اصطفّ أعضاء عناصرها في نظامٍ بديع ينشدون للملك ويمجّدونه ويدعون الله له بالحفظ والسّتر وبلوغ أعلى الدّرجات ورغم ذلك "يبدو على الملك التّأفّف والضّجر. يشير بيده دون أن يلتفت نحوهم آمرًا بالتّوقّف.يتوقّف الغناء فورًا كما يُطفأ المذياع.

الوزير: إلى (الفرقة) انصرفوا.

(يخرجونبهدوء.يعود ميمون إلى وقفته الأولى خافض الرّأس. صمت حرج)

.. الوزير: هل يسرّ عالي المقام تصريف بعض الشّؤون العاجلة؟

الملك: ليس هناك ما هو عاجل، حين يكون مزاجي غير معتدل".[1]

يبيّن هذا المقطع حالةَ الملك النّفسيّة التي يغلّفها الضّجروتسودها رتابة الرّوتين اليومي، رغم أبّهة العيش والغلوّ في النّعيم، وربّما تعكس حالَ المدينة كاملةً وما يمكن أن يكون عليه حال النّاس ومَلكُهم هكذا، لا همّ له إلاّ نفسه وما يعتريها من أحوال وما ينتابها من أحاسيسَ متضاربة تذهب ببهجتها وسكينتها، فلا تنفع معه أساليب الإمتاع التي خصّصت له، وهو ما تجسّده اللّوحة الآتية:

" الملك: (ينهض عن العرش، ويهبط المرقاة) آه.. ما أشدّ ضجري واعتلالَ مزاجي أيّها الوزير!

الوزير: لا عكّر الله لك مزاجا. لماذا لا تدخل إلى جواريك، وعندك منهنّ المئات كلّ واحدة بديعة التّكوين والجمال.

---

[1]– المرجع السّابق، ص: 5.

الملك: دعني من الجواري، كمن يغوص في رغوة الصّابون، أحيانًا أشعر أنّي أضاجع نفسي.

الوزير: والمحظية الجديدة ريحانة؟ الملك: ربّما لم يبقَ سواها، ولكنّ ضجري أثقل من جبل"[1].

ولأنّ ملكا هذه حاله، وهذا ديدنه في التّرف والإسراف في التّنعّم، وعيش حياةٍ باذخةبعيدا عن هموم الشّعب ومتطلّبات الاجتماع البشري التي هي من أخصّ مهمّاتِ الحاكم غير مُستبعد أن يفعل أيّ شيء يلبّي نزواتِه، وهو ما دعاه إلى التّفكير والتّفكير لإيجاد تسلية تملأ شغفه المتزايد، وتكسر رتابةَ يومياته المتشابهة بعد أن عجزت مجالس الأنس بحضور الأمراء وأرباب الدّولة، والنّدمان الذين خصّصوا لمؤانسته طول الوقت.

" الملك: صارت فكاهتهم ممجوجة.آه.. يزداد ضيقي كلّما فكّرت أنّ هذه البلاد لا تستحقّني. أريد أن ألعب لعبةشرسة.(يتوقّف.. لحظة) لديّ ميلٌ إلى السّخريّة. بالضّبط هذا هو ما أحتاجه.أن أسخر بعنف وقسوة.

الوزير: لن يقابل الوزيرَ سخريّة مولاه إلاّ بالانحناء والامتنان.

الملك: أنت!لا..لا يروي حاجتي لأن أسخر من وزيري. ما أحتاجه هو سخريّةٌ أعنف وأخبث. أريد أن أعابث البلادَ والنّاس"[2].

بدأت تتكشّف خيوط اللّعبة، وتتكشف أغطية العنوان الذي وضعه سعد الله ونّوس لنصّه الباذخ الذي يصوّر واقعَ السّلطة المتردّي في أوطان يعيش أهلها على هامش الحياة تصلى عسفَ الحاكم وتأتمر بصوته الأوحد الذي يعدّ الآمرَ النّاهي بينما لا يتوانى في العيش ببروجه العالية مترفا، بمعزل عن اهتمامات الشّعب وتلمّس جراحه وسماع آهاته، بل يتلذّذ بالتّسلية بالعبث بالبلاد والنّاس.

---

[1]– سعد الله ونّوس، الملك هو الملك، دار الآداب، بيروت، ط5، 2002م، ص: 5.

[2]– سعد الله ونّوس، الملك هو الملك، دار الآداب، بيروت، ط5، 2002م، ص: 6.

كما شخّص حال بطانة الحاكم وحاشيّته التي تسايره في ما يأتي، ولا يهمّها سوى رضاه عنها، والتقاط فتاتِ موائده، والبقاء تحت ظلّه- وإن كان أعوج-.

2-2-أنظمة التّنكّر واستنساخ الحاكم

تعدّ مسرحية "الملك هو الملك" مسرحيةً سياسية ملحمية بامتياز، حيث تجلّت فيها تقنية(المسرح داخل المسرح) بوضوح، والتّأكيد على أنّ هذا العمل ما هو إلاّ لعبة مسرحية يقود مجراها زاهد وعبيد، يدلّ دلالة واضحة على أنّ ونّوس يسعى إلى تحقيق التّواصل مع المشاهد، عن طريق استخدام بعض أدوات المسرح البريختي منه كسر الإيهام المسرحي وعدم اندماج الجمهور في اللّعبة المسرحية، ففي مدخل المسرحية يقول ونوس: "يمكن أن نبدأ المسرحيةَ وعبيد يقرأ الملاحظات الأولى(يدخل الشّخوص إلى المسرح..الخ)، ويرافق القراءة دخول الممثّلين، وذلك لتأكيد أنّ عبيدا وزاهد هما اللّذان يقودان اللّعبة المسرحيّة. اللاّفتات يقرأها عبيد وزاهد.

يدخل الشّخوص إلى المسرح، كما لو كانوا مجموعة من لاعبي السّيرك حيوية حركات بهلوانية، أوضاع تشكيلية) تتوافق مع فقرات المقدّمة... ينفصل عبيد وزاهد عن المجموعة. هما اللّذان يقودان اللّعبة".[1]

يقول عنها سعد الله ونّوس: هي" لعبةٌ تشخيصيّة لتحليل بنية السّلطة في أنظمة التّنكّر والملكيّة"[2]، ويراد بأنظمة التّنكّر والملكيّة المجتمعات الطّبقيّة لا سيما البرجوازيات المعاصرة عسكريةً كانت أم لا"[3]، محاولاً فضح هذه الأنظمة التي كانت سببًا في تقهقر كثير من الأوطان ومنها العربيّة، مرافعًا عن الإنسان وحقّه في الحياة الكريمة، داعيا إياه إلى التّسلّح بالوعي لهزم قوى الرّجعيّة والاستبداد، وبناء راهن جميل قوامه العدالة وحرّية الكلمة، وسيادة

---

[1]-سعد الله ونّوس، الملك هو الملك، دار الآداب، بيروت، ط5، 2002م،ص:1.

[2]- سعد الله ونّوس، الملك هو الملك، الأعمال الكاملة، مجلّد1، ج2، ط1، دار الأهالي دمشق ص: 481.

[3]- المصدر نفسه: ص: 575.

الشّعب على أرضه، والتّمتّع بمقدرات بلده ورسم نهج قويمٍ للأجيال القادمة تسير على هداه وتكمل الدّورةَ الحضاريّة الخالدة.

وبما أنّ ما يجري مجرّد لعبة، فقد بدأت أطوارها مبكّرا: "عبيد: (مناديا وسط الضّوضاء) هي لعبة.

أبو عزّة: هي لعبة.

الملك: نحن نلعب.

يتناقل الشّخوص كلمة اللّعبة بصورة فوضوية، وطبقات صوتية عالية، بعد قليل يدقّ عبيد الأرض بعصًا يحملها). (يصمت الجميع وتسكن الحركة)

عبيد: الكلّ جاهز.

أصوات: (تتدافع دون تناسق) نعم."[1]

كما عمد ونّوس لاستعمال تقنية اللاّفتة التي تعدّ كذلك من أدبيّات المسرح الملحمي وهي إشارةٌ توضيحية يمكن بها لفت الانتباه لكثير من الأمور، كونها تعوّض الدّيكور وهو ما يلفت انتباهنا في المشهد الأوّل، عندما تطالعنا لافتةٌ مكتوبٌ عليها:

" **عندما يضجر الملك يتذكّر أنّ الرّعية مسلّية، وغنيّة بالطّاقات التّرفيهيّة**" [2].

يحيلنا محتوى اللاّفتة إلى طبيعة المُلك وطبائع المَلك التي يبدو عليها الاستهتار بالمنصب وعدم المبالاة بمصالح الشّعب، كيف لا؟ وقد وصل به الأمر إلى اعتبار الرّعية وسيلة تسلية، وهو ما يمكن أن يُدخلَ المشاهد مبكّرا في خِضمِّ القصّة المُمسرحة، ويهيّئ نفسيّته لتقبّل مزيدٍ من شطحات الملك ونزواته الغريبة.

قبل الدّخول في صلب العمليّة التّنكّريّة للملك، يأخذنا سعد الله ونّوس عبر فاصلٍ يجمع شخصيّتي عبيد وزاهد، ويتميّز الفاصل ببروز لافتة أخرى مكتوبٌ عليها: "**محكومٌ على**

---

[1]– سعد الله ونّوس، الملك هو الملك، دار الآداب، بيروت، ط5، 2002م، ص: 1.

[2]– ونوس، سعد الله، **الأعمال الكاملة**، مج1، ص: 489.

الرّعيّة أن تعيش متنكّرة"، وهو ما تجلّى في تخفّي "زاهد" في هيئة حمّال، وظهور زاهد بزيّ متسوّل، بزاوية في طريق معزولة.

" في المدينة. زاويةٌ في طريق منزوية وشبه معتمة عبيد مقوّس الظّهر، بارز الحدبة يقف متوكّئا على عصاه. يبدو أنّه ينتظر أحدا، يتطلّع حوله حذرا ومترقّبا. بعد فترة يأتي الحمّال زاهد.

عبيد: خفت أن تتوه، ولا تعرف المكان.

زاهد: (يتملاّه بمرح) بعِرضي وأولادي لو مررت بك في شارع عامّ لما عرفتك.

عبيد: المهمّ ألاّ يعرفني عسس وجواسيس مقدّم الأمن"[1].

يتبيّن لنا من خلال الحوار بين عبيد وزاهد أنّهما يقودان تنظيما سياسيا سرّيا يهدف إلى تغيير النّظام الفاسد، والأخذ بيد الشّعب المغلوب على أمره إلى برّ الأمان حيث العدل والمساواة، وحرّية الكلمة، والعيش في كنف الاستقرار السّياسي والاجتماعي، وهو ما أراد ونّوس من خلاله لفت النّظر إلى أنّ الأمل موجود من خلال نماذجَ من الشّعب تمتلك الرّؤية الثّاقبة والوعي والمؤهّلات اللاّزمة لإحداث وثبة التّغيير المنشود.

ويُعدّ هذا الفاصل بين مشهدين رئيسين فسحة من أساسيات العمل المسرحي يعرض أحداثا ثانوية تدعم الحدث الرّئيسيّ، وربّما تعرض أفكارا أخرى تتلاقى أو تخدم الفكرةَ العامّة التي أراد الكاتب من خلالها معالجةَ قضية من القضايا.

يستمرّ ونّوس في استعمال تقنية اللاّفتة، ملقيًا الضّوء على مجريات أحداث المشهد الثّاني بلافتة كتب عليها:

" **الواقع والوهم يتعاركان في بيت مواطن اسمه أبو عزّة** "

في بيت المواطن(أبي عزّة) الذي يعدّ ضحيّة من ضحايا المجتمع الذي يعجّ بالمتناقضات والآفات، تتجلّى مجموعة من الظّواهر التي تسم المجتمعَ عموما، حيث نجد

---

[1]–سعد الله ونّوس، الملك هو الملك، ص: 7.

الفقرَ والحرمان وحال أسرة أبي عزّةَ تنبئ عن ذلك، كما أنّ إغراقه في الشّراب يحيلنا إلى مشكلة اجتماعية لها جذورٌ ومسبّبات كثيرة، وتداعيات خطيرة ..

" بيت أبي عزّةَ. طرازٌ عربي. دارٌ واسعة في صدرها بابان يفضيان إلى الغرف. على اليمين بابٌ عريض يفضي إلى الطّريق.

عزّة تشعل قنديلين معلّقين في الجدار..

ثمّ تذهب إلى الزّاوية اليسرى حيث تكوّمت حشية بالية، تفرشها على الأرض وتسوّيها بعناية.. ويقترب عرقوب من ورائها.

أبو عزّة: (من الدّاخل. يتناهى صوته أجشّ خافتا) الآن آن القهر للحسّاد ما دمت سلطان البلاد"[1].

أضف إليها حال أمّ عزّة وحملها همّ أسرة أقعد المرض معيلها الوحيد، وكبّلته الدّيون المتراكمة جرّاء إفلاس تجارته وتآمر شحبندرالتّجّار والشّيخ عليه، وقلقها الدائم لأجل ابنتها عزّة التي تأمل رؤيتها رفقة فارس أحلامها الموعود لتقرّ عينها برؤيتها هانئةً ببيت تغمره السّعادة التي حرمتها حينًا من الدّهر، وربّما تسعد بأحفادها وهم يملؤون غرفاتِ البيت مناغاةً وهزارًا جميلا.

وبالجهة المقابلة خادمهم عرقوب يحلم بيوم موعودٍ تُزفّ إليه عزّة التي ما انفكّ يغازلها ويرى فيها فتاة أحلامه، بينما تتمنّع وتصدّه عن وصلها، وهو ما تبرزه إجابتها

" عزّة: (تزداد جفاء) عدنا؟

عرقوب: أبلاني الصّدّ، وأرّقني طول الجفاء يا عزّة.

عزّة: قلت مرارا: لا أريد أن أسمع هذا المقال(يقترب منها محاولاً لمسها.. في حركة مبالغة ماجنة).

عرقوب: النّار تكوي أحشائي.. ارحمي عذابي، وفي هذا القوم دائي ودوائي.

---

[1]– سعد الله ونّوس، الملك هو الملك: ص: 9.

عزّة: (تدفعه.. وتشتعل غضبا وضيقا) هل جننت؟

عرقوب: ألا تسلب الرّشدَ هذه الفتنة؟."[1]

بيتٌ بدا مسرحا للأحلام، فكلّ يحلم بطريقته، ووّنوس يريد من خلال ذلك لفت النّظر إلى أنّ الأحلامَ مسموح بها في حدود معيّنة، وفي إطار ضيّق لا يتعدّى مجالسَ البسطاء والمحرومين، ولا يجوز أن يبلغ مسمع مخبري السّلطة وعيونها المبثوثة بين ثنايا التّجمّعاتِ السّكنية، وهو ما نلحظه من التّوجّس الدّائم الذي يطبع سلوك المواطنين حين ينطقون بكلمةٍ يحسبون أنّها خارج مجال الحلم المسموح به.

أمّا أبو عزّة فإنّه يلعب لعبةً خطيرة بإسرافه في الحلم الذي جاوز الحدودَ المرسومة حيث لامس آفاقًا لا ينبغي لعامّة النّاس الاقتراب ولا التّفكير بالوصول إليها، كيفلا؟ وقد تخيّل نفسه يرتقي عرش الملك، وهو ما بدا من حواره مع خادمه عرقوب:

" أبوعزّة: (ينتزع وجهه، ويدفعه بغضب) أطفأ الله نور عينيك. والأمارات الملكية.. ألم تلمحها! انظر، إنّها كالنّجوم الزّاهرة تتلألأ على الوجنتين، وتشعّ من المقلتين. طالعتني في المرآة، فأعشت بصري.

عرقوب: الدّهماء لا تستطيع أن تميّز الأمَارات.

أبو عزّة: الآن فهمت.. أعماك الغضب إذن! لم أتوقّع أن تزعل من كلمة الحقّ إلى هذا الحدّ. أنت تعرف نفوري من العوام والزّحام. روائحهم في السّوق تخنقني وملمسهم يسبّب لي حكّةً في جلدي..."[2].

يبدو أنّ (أبو عزّة) ماضٍ في حلمه من خلال حواره مع خادمه عرقوب، حيث بدأ يقصّ عليه حياته الملكيّةَ وما سيفعله حين يصبح ملكا، وهو ما يمكن أن يجعل اللّعبة أكثر تشويقًا وأقربَ إلى إمكانية التّحقّق وإبهاج الملك الحقيقيّ الذي ما إن يدخل متنكّرا

---

[1]– سعد الله ونّوس، الملك هو الملك: 10.

[2]– سعد الله ونّوس، الملك هو الملك: ص: 11.

متسمّيابالحاج مصطفى، يتبعه وزيره متنكّرا في صورة الحاج محمود حتّى يفاجئهم حوار (أبو عزّة) مع زوجه وابنته وخادمه عرقوب، ولفت انتباههم شكوى زوجه أمّ عزّة التي ضاقت ذرعًا بواقع الحال الذي آلوا إليه، من فقر وقلّة ذات اليد وتمادي (أبو عزّة) في الشّرب، ممّا نغّص حياتها وابنتها، أضف إلى ذلك همّ الدّيون المتراكمة، ومضايقة الخادم عرقوب المستمرّ لابنتها، وقلقها الدّائم على مستقبلها.

وهو ما بدا جليا من نبرة غضبها المعلن الذي تضمّن شكواها لغرباء لا تعرفهم، ما حدا بالملك(الحاج مصطفى) لاستغلال الفرصة ومحاولة البدء مبكّرا بلعبته الموعودة.

"مصطفى: (وهو يقترب من المرأة): أختي لا تتحرّجي. نحن من أهل البيت.

أمّ عزة: ماذا أقول! قلبي ملئ، وهذا الرّجل سيدفعني إلى الجنون.

مصطفى: إذا كان بوسع الصّديق أن يصلح ذات البين، فلن ندّخر جهدا.

أبو عزّة: (وهو يتراجع نحو محمود) لا أقبل صلحا، إلاّ إذا اعترفت لي بالحظوة وقدّمت لي البيعة.

(ينقسمان الآن إلى فريقين). الأول مصطفى وأمّ عزّة، والثّاني محمود وأبو عزّة وبينهما عرقوب)"[1].

سارت أمور الخطّة كما يشتهي الملك، خصُوصًا بعد أن أقنع أمّ عزّة بتمكينها من المثول رفقةَ ابنتها بين يدي الملك، وأعطاها ورقةً مختومة تظهرها لحرّاس القصر ليقودوها إلى العرش.

قبل المشهد الثّالث يحيلنا ونّوس عبر فاصل قصير إلى قصّة مأثورة يحكيها عبيد لعزّة وقد انتحى الزّاويةً اليسرى من البيت التي فُرشت فيها الحشيّة البالية، وتبرز معه لافتةٌ كتب عليها: **حكايةٌ عن تاريخ التّنكّر وسرّ الجماعة السّعيدة** وتحكي قصّة "جماعة من البشر تعيش حياة بسيطة هادئة، في مجتمع تسوده العدالة فلا فرقَ بين مواطن وآخر، فالكلّ

---

[1]– سعد الله ونّوس، الملك هو الملك: ص: 15.

يعملون في أرضهم المشتركة كاليد الواحدة ويتقاسمون الخير كأفراد العائلة، يأكلون من مرق واحد، ولا يرتدون من الكساء ما يزيد عن الحاجة أو الضّرورة.. كانت وجوه البشر صافية وعيونهم شفّافة الباطن لديهم هو الظّاهر، والحياة بسيطةً متناغمة تجري كالجدول العذب أو كالأغنية.."[1].

إشارةٌ ذكية من سعد الله ونّوس إلى طبيعة ما يجب أن يكون عليه بنو الإنسان من تآخ وتآزر وتعاون، وما الأرض إلاّ وعاءٌ عامّ يجمع الإنسان وأخيه الإنسان ليحقّقوا معنى الإنسانية الذي لأجله سمّي الإنسان إنسانا، ويلفت نظرهم إلى ضرورة النّهوض والتّلاحم لأجل تغيير واقع الحال إلى حال أفضل، يكون فيه الإنسان هو السّيّد بمعاني الإنسانية الحقّة، لا معاني القوّة والعسف والجبروت.

ولكنّ الحكاية لم تنته عند هذا الحدّ، فدوام الحال من المحال، حيث أنّ القيَم الإنسانية لا بدّ لها من منغّصات، والإنسان كي يهنأ بمعاني الإنسانية لا بدّ له من ضريبة يدفعها لينعم أخوه الضّعيف بالإنسانية في معانيها الواسعة، ولم تكن العلّة يوما إلاّ من جنب العليل وهو ما كان من شأن هذه الجماعة التي عاشت حياةً هنيئة بفضل تعاونها وتماسك أفرادها وتلاحمهم، وشدّ أيدي بعضهم بعضا، ولكنّ الأمور تغيّرت، ولم تبقَ إلّا صورٌ حالمة في أذهان من عايشوها وذاقوا حلاوةَ أيّامها وحكايات أسمار ليل خافتة تزهر بها مجالس البؤس والحرمان التي يحياها الخلَف، حيث أنّه " ذات يوم.. وصار اليوم تاريخًا وبدءا. دبّ النّشاز في حياة تلك الجماعة المتضافرة انشقّ عنها أحد أفرادها. كان أقوى.. كان أدهى، لا يهمّ لكنّه مزّق أملاكَ الجماعة واستأثر بالحصّة الكبرى. انفصل عن الآخرين، وتميّز وارتدى كساءزاهيا بدّل هيئته ووجهه، وتنكّر. يومها ظهر المالك ، وكانت أولى حالات التّنكّر. ثمّ تزيّن المالك أكثر وأكثر بالأبّهة والثّروة. تحوّل المالك ملكا، وهو أقصى حالات التّنكّر..."[2].

---

[1]– المصدر السّابق: ص: 17.

[2] – سعد الله ونّوس، الملك هو الملك: ص: 17.

وكأنّي بسعد الله ونّوس يضع مشرطه ليشرّحَ حياة الملكيّة ويحلّل نفسيّاتِ دعاتِها فشخصيّاتهم مرتبطةٌ بكثير من الصّفات الذّميمة، كالمكر والخداع والأثرة وحبّ الذّات، وحبّ التّسلّط، والظّلم والطّغيان، والتّكبّر وغيرها، وقد سمّاها سعد الله ونّوس(تنكّرا) لأنّ صاحب هذه الصّفات متقنّعٌ بقناع ليواري الحقيقة، ويعمي الوجهَ الأصلي له، ويحاول إقناع النّاس أو إيهامهم بأنّه الحقيقة والواقع ويمكن أن يُفهم من لفظة (التّنكّر) كذلك بأنّهالتنكّرٌ للذّات والأهل والبيئة والقِيم والأعراف والأخلاق وغيرها، والانخراط في مسارات تتنكّب لفطرة الإنسان السويّ وتخالف نهج الصّفاء الذي فُطر عليه.

ويمضي سعد الله ونّوس في إماطة اللّثام عن الملكيّة وما تخفيه من متناقضات وظلم وتفريق بين الإنسان وأخيه الإنسان بحجج خادعة، ووضع تسلسلاتٍ اجتماعية تتنافى وإنسانية الإنسان، فمن "الملك تسلسلت عمليّاتٌ معقّدة من التّنكّر المتتابع. تفكّكت الحياة البسيطة الشّفّافة، وتمزّقت وحدة الجماعة في صور تنكّريّة متصارعة هناك الأمراء والعسكر. الأجراء والعبيد. المتسوّلون والمعدمون.. فئاتٌ كثيرة، كلٌّ منها يعيش متنكّرًا في ثوب ودور. بعضها تنكّر ليحكم ويسود. وبعضها فرض عليه التّنكّر ليخدم ويضطهد. وفوق الجميع يتربّع الملك سليلَ أوّل المتنكّرين، وأحرص الجميع على زيّه التّنكّريّ.. واستمرّت الحال إلى يومنا هذا، لكنّها لن تستمرّ إلى الأبد"[1].

بعد أن حمّل ونّوس المتنكّر الأوّل والمسمّى: "الملك" المسؤوليّةَ عن كلّ ما يلحق الإنسان من هدر لإنسانيّته وكرامته، بجعله يتقهقر في السّلّم الاجتماعي درجاتٍ لا ترضاها نفسه ولا كرامته، وبذلك يكون هذا المتنكّر الأوّل قد مهّد الطّريق لسلسلة تنكّريّة طويلة تجد مريديها والمؤمنين بها في كلّ عصر، حتّى يصبح التّنكّر ديدنا ونظامًا للحياة ممثّلاً في الحكم لدى كثير من الشّعوب، وتكون الإنسانية الضّحيّة الأولى لهذا التّنكّر، ويسقط الإنسان في حمأته غريقًا في صور شتّى؛ ويختم ونّوس ببثّ جرعة من الوعي لدى المتلقّي بالتّأكيد

---

[1] – سعد الله ونّوس، الملك هو الملك: ص: 17.

على أنّ الوضع لن يستمرّ، ممّا يوحي أنّ هذا الأمر طارئٌ وغير طبيعيّ، والهدف من هذا كلّه هو ضرورة العمل على الرّجوع إلى الأمر الطّبيعي، ومناهضة كلّ ما من شأنه أن يمتهن كرامةَ الإنسان ويلغي وجوده الحرّ أو يصادرَ كينونته كإنسان، لأنّ الأصل في الوجود الحرّية، وسيادة الإنسان، وما سوى ذلك فعارضٌ وطارئ، ومصيره إلى الزّوال.

" عزّة: (بعد فترة تأمّل) وكيف يمكن أن ينتهي التّتكّر وتعود وجوه البشر صافية وعيونهم شفّافة؟

عبيد: تروي كتب التّاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظّلم والمجاعة والشّقاء. فاشتعل غضبها، وذبحت ملكها، ثمّ أكلته.

عزّة: (مرتعدة) أكلوا الملك.

عبيد: هكذا يروي التّاريخ.

عزّة: ألم يتسمّموا؟

عبيد: في البداية شعروا بالمغص.. وبعضهم تقيّأ. ولكن بعد فترة صحّت جسومهم تساوى النّاس، وراقت الحياة. ولم يبق تنكّرٌ ولا متنكّرون "[1].

أراد سعد الله ونّوس من خلال هذه اللّفتة أن يبثّ في وعي الجماهير أنّ الخلل فيالرّعية التي لا يأتي التّغيير من داخلها، فتنتظر موت الملك وتولّيآخر، دون أن يكون لها جهدٌ أو يد في محاولة تغيير واقع الحال إلى الأفضل.

وهو ما رامه من ربطه صحّة أجسام الجماعة بأكل الملك، وفي ذلكتلميحةٌ لطيفة أراد من خلالها الإشارةَ إلى ضرورة تغيير الملك لتصحّ الجسوم وينعم النّاس بالهناءة وتروق الحياة ونضرب صفحًا عن عهود التّنكّر التي صاحبت وجود الملك وحياة الملكيّة ونؤثّث لعهد مشرق يسود فيه الإنسان بكلّ ما يحمله من معاني الإنسانيّة ويكون هو الملك في زمن

---

[1]– سعد الله ونّوس، الملك هو الملك: ص: 17.

متسارع كلّ إنسان فيه يُعتبر ملكا، وقد رافع ونّوس كثيرًا لأجل مسرحيجسّد إنسانيّة الإنسان بقوله: "سيظلّ المسرح المكان النّموذجيّ لتأصيل الشّرط الإنسانيّ ".[1]

تبلغ الإثارة حدودها ببلوغ المشهد الثّالث، والذي يظهر عنوانه من خلال لافتة كتب عليها: "**الملك يعطي رداءَه للمواطن أبي عزّة** " وفيها ما فيها من الإيحاءات والمعاني الخفية التي لا تتأتّى إلاّ بقراءة ما وراء الكلمات، وسبر أغوار ما بين السّطور سبرًا متأنّيا، فكلمتا: "الملك" و"المواطن أبي عزّة" هما الشّيفرة التي أراد ونّوس أن نحلّها لندخل دهاليزَ المشهد الثّالث الذي يعجّ بالمفاجآت، بدءا بمشهد أبي عزّةَ نائما بمخدع الملك.

" (يُسمع شخيرٌ فظٌّ ينبعث من داخل المخدع.

محمود: أفّ..أهذا شخيرٌ أم نهيق حمار! سيوقظ كلّ أهل القصر.

عرقوب: واخجلتاه يا معلّمي! لو علمت أين ترقد لاستحييت حتّى من التّنفّس.

مصطفى: سقيناه من الخمر منوّما قويّ المفعول.

محمود: (هامسًا) أيّة فضيحة لو استيقظ بعض أفراد الحاشيّة.

عرقوب: (يخرج منديلاً مهلهلا ووسخًا من جيبه) سأضع هذا المنديل في فمه.

مصطفى: ولم! ربّما وجد الأمر طريفا. مولانا الملك لا يُتاح له دائمًا أن يسمع رعيته تشخر".[2]

عرقوب مثال حيّ عن الحاشية التّابعة التي يمكنها أن تتلوّن بجميع الألوان وتصطبغ بجميع الصّبغات التي تمثّلها الطّبقة الحاكمة، فهي رهن الإشارة وتملك من مرونة التّحوّل ما يمكّنها من تقمّص أدوار عديدة، وهو ما كان حين طُلِب منه أن يبدي نباهته وفطنته عند

---

[1]–يُنظر: سعد الله ونّوس، جريدة تشرين، العدد: 6485، الأربعاء 1996/03/27م، ص: 11.

[2]– سعد الله ونّوس، الملك هو الملك: ص: 18.

رُؤية معلّمه أبي عزّة يلبس التّاج ويمضي نهاره ملكاويلبس هو ثوب الوزير، فقد أجاب الحاج مصطفى بحديث الواثق من نفسه:

" عرقوب: لا تخف يا حاج مصطفى. في هذه اللّعبة لديّ خبرةٌ ومران"[1].

يوشّي المشهدَ الرّابع لافتةٌ كتبَ عليها: "**المواطن أبو عزّة يستيقظ ملكا**"

يستمرّ سعد الله ونّوس في تسمية أبي عزّة بالمواطن رغم أنّه بلغ درجةً أرقى بكثير من المواطن، وهي درجة الملك بكلّ ما تحمل الكلمة من بهرجة وهيلمان وابتعاد عن صفة المواطن ودرجته وحياته، وهي إشارةٌ ضمنية إلى أنّ المواطن يبقى مواطنا والملكَ ملكا، وهو تأكيدٌ على صفة التّنكّر الذي صاحب تاريخَ الملكيّة وما يزال.

يستيقظ أبو عزّةَ من نومه بعد زوال أثر المخدّر فيجد نفسه بمكان الملك، وكلّ ما حوله يوحي بذلك، بدءًا من دور عرقوب الذي أصبح وزيرَه بربير، واللّباس الرّسمي الذي يضفي هالةً على من في القصر، وإتقان الأدوار التي أُسندت للجميعباحترافية تامّة، ما جعل أبي عزّةَ شبه مستسلم لواقع – حتّى ولو كان حلمًا_ ويتساءل:

" أبو عزّة: أين اليقظة! وأين الحُلم!(يجول في الغرفة وهو يجسّ الأثاثَ ويعاينه) أين اليقظة! وأين الحلم!

عرقوب: حان أن يرتدي مولانا ثيابه، ويحمل تاجَه وصولجانه.(إلى ميمون) ناد الحاشية.

أبو عزّة: عرقوب.

عرقوب: (يقاطعه) مولاي.. أرجوك ألاّ تحطّ من شأني، وتمازحني أمام الحاشية بهذا الاسم.

أبو عزّة: اقترب. أريد أن أمتحن التّخومَ التي تفصل بين اليقضة والمنام. اصفعني"[2].

---

[1]– المصدر السّابق: ص: 18.

[2]– سعد الله ونّوس، الملك هو الملك: ص: 21.

تخومُ حلُم ما كان ليبلغها مواطنٌ من عامّة النّاس لو لم يوافق هوًى في نفس الملك فالمواطنون هنا مسموحٌ لهم الإسراف في الحلُم داخلَ حيّز معلوم لا يجاوز الحدود وهو ما جعل حُلمَ أبي عزّة استثنائيا، ما يزيد من مشروعيّة التّفكير بالحلُم، وهو ما أراد سعد الله ونّوس إيصاله إلى الأذهان بأنّ الحلم شئٌ طبيعيّ وحقّ من حقوق الإنسان وجب السّعي لتحقيقه والنّضال لأجل بلوغه.

يصل بنا سعد الله ونّوس إلى الجزء الثّاني من المشهد الرّابع خاتما إياه بلافتة كُتب عليها: "**المواطن أبي عزّةَ يختفي قطعة.. قطعة**"، في إشارةإلى بدء حالة التّقمّص الحقيقيّة ومزيد من الإثارة التي أرادها الملك ليطرد الضّجر والملل!!

ولكنّ الأمور تمضي سريعًا في خِضمّ المتعة التي أرادها الملك حتّى أنسته مجريات الأحداث وسيرها، ووقع ما لم يكن يحسب له أدنى حساب، فأبو عزّةَ ما إن أصبح ملكًا – وإن كان مُؤقّتا!!– ووضعَ التّاج وتناول الصّولجان، حتّى بسط سلطته المطلقةَ على مقاليد القصر، ودانت له الحاشيةُ والوزراء والحرس، وغدا يتعامل بصرامة منقطعة النّظير وعفوية توحي بأنّه الملك الحقيقيّ منذ زمن طويل، فتخلّى عن ماضيه وشرع في تصريف الشّؤون العامّة بشكلٍ يوحي بشئ واحد هو أنّه الملك!!

ووصلَ به الأمر لنسيان أو إنكار زوجه وابنته عزّة، فلم يترك لخيالات ماضيه ولو نصفَ فرصة لإثارة الذّكريات أو نبش ما مرّ من سالف أيامه التّعيسة، فبعد أن شكت إليه أمّ عزّةَ سوء حالها يأمر لهما براتب سنوي، ويأمر بمعاقبة زوجها، أمّا عرقوب الوفيّ لأرباب التّنكّر مهما كان لبوسهم فلم ينل رضا الملك الجديد بعد بإسرافه في تذكيره ببعض الماضي الذي تخلّى عنه، كمحاولة تذكيره بمزاعمه القديمة التي كان يصرّح فيها بوجوب الانتقام من شهبندر التّجار والشّيخ، ولكنّ هذا في نظر الملك ماض وجب أن يُنسى، كما سيذهب عرقوب لأنّه لا يصلح لدوره الجديد.

وبزيادة تماهي أبي عزّة مع دوره الجديد، وتنامي المهارة التي أبداها في تقمّص دور الملك وتسيير دواليب المملكة بحنكةٍ فائقةٍ تزداد دهشة الملك وتعجّبه، كيفلا؟ وملك الزّمان

أصبح دورا يستطيع كادحٌ معدم من عامّة النّاس القيام به على أكمل وجه وربّما فاق الملك الحقيقيّ في أداء الدّور؟!!

يكاد الملك يصاب بالجنون، فيسعى إلى إيقاف اللّعبة التي كان يظنّ أنّها ستُمتعه وتظهر لافتةٌ تتصدّر المشهد الخامس تحسم أمر اللّعبة بشكل صارم:

" الملك هو الملك.. والطّريق الوحيدة المفتوحة أمام الملك هي الإرهاب والمزيد من الإرهاب"

" (يدخل الملك، وعلى وجهه يتلامح غضبٌ ناري، إلى يمينه السّيّاف، ووراءه ميمون..)

الملك: الحديد! لن يحمي العرش إلاّ الحديد. ستصبح البلطة يدي، ساعدي، قلبي ردائي وفراشي، لن أدعك تتعب بعد اليوم يا سيّافي."[1]

يومئ سعد الله ونّوس للممتتبّع إلى أنّ أنظمة التّنكّر الملكيّة، لا تمتلك حلولاً لمشكلاتها، ولا سبيل إلى إعمال العقل والتّريّث واستشارة أهل العقل والنُّهى في مختلف القضايا الاجتماعيّة، إلاّ إعمال القوّة في سبيل بقاء عروشها سالمة من التّصدّع، وكراسيها من الزّوال.

كما تحيلنا القصّة إلى أنّ الملك في أنظمة التّنكّر جهازٌ كامل أو منظومة متكاملة، لا يمثّلها فرد بعينه ولا تتجلّى في رمز أو زعيم مخصوص، فشعار"عاش الملك، مات الملك" هو استمرارٌ لجهاز السّلطة القائمة كمنظومة قائمة بذاتها لا يضيرها ذهاب شخص وإن تَسمّى(ملكا)، أو كان يشغل وظيفةَ الملك– إن صحّ هذا التّعبير– وهو ما لمسناه من أحداث قصّتنا، فحاشية الملك لم تنكر أبا عزّةَ حين صار ملكا، ولم تولِ اهتمامًا أو لم تتعرّف إلى ملكها حين بدأ اللّعبة، كما أنّ أركان السّلطة القائمة ممثّلة بالوزراء والحرس وغيرهم، لم يعنهم أمر تبديل الملك شيئا طالما أنّ الذي أمامهم يضع تاجا ويلبس رداء ويحمل صولجانا

---

[1]– سعد الله ونّوس، الملك هو الملك: ص: 35.

ويدير أمرَ الدّولة ويسيّر دواليبَ الحكم كما لو كانت من قبل، وكأنّي بهم يحقّقون مقولة: اعطني تاجًا وصولجانا أعطك ملكا"، فالملك يبقى ملكًا في ظلّ سيادة الأنظمة التّنكّرية طالما بقي الرّداء والتّاج والصّولجان، ولم يتخلّ عن رموز سلطته وركائز حكمه، وبقي دولاب الحكم يدور، ولا يهمّ إن كان الشّعب هو المسحوق تحت هذه الرّحى أو ضحيّة تبديل ملك بملك، لا لصالح التّغيير البنّاء، بل لاستمرار نمطيّة من الملكيّة طالما أنّ مسار الحُكم لم ينقطع، وأنّ الأدوار لم تتخلخل.

في أنظمة التّنكّر الملك ليس إلاّ أداة لتأدية دور ضمن منظومة معقّدة، وإلاّ كيف بملك يخلع سُلطته كلّها من أجل لعبة؟! ببساطة، لأنّه ظنّ واهما أنّ السّلطة هي الملك، بينما هي فعليا نظامٌ كامل لا بدّ للملك من أن يلعب دوره فيه بدقّة وإلا استُبدل ببساطة.

أراد سعد الله ونّوس من خلال نصّه الباذخ هذا تحليل أنظمةٍ اصطلِح على تسميتها في علم السّياسة الحديث ب" الأنظمة الشّمولية"، وقد انطلق في تحليله هذا من استعارة لطيفة ساخرة، هي "التّنكّر"، وهو ما وسمَ كثيرًا من الأعمال الكوميديّة خلال القرنين السّابع والثّامن عشر أين سادتِ البورجوازيّة والأنظمة الإقطاعيّة، وتقوم حبكة هذه الأعمال على تبادل الأدوار عبر" التّنكّر".

وينهي المتتبّع المسرحيّة بقراءة تختصر عديدَ القراءاتِ التي تحتملها بخلاصة مفادها: إنّ الرّداء هو الذي يصنع الملك، وكلّ من يلبس الرّداء مهما كان أصله الطّبقي لا بدّ أن يتحوّل إلى طاغية. "أعطني رداء وتاجا أعطيك ملكا".

كما يمكن أن يكشف عن تجربة عميقة مفادها أنّ بلوغ ضفاف الحلُم في مجتمعات التّنكّر يبقى أمرا بعيد المنال وغايةمُثلى يُرجى تحقيقها، في حين أنّ الحلم يمكن أن يساوي الواقعَ أو أنّهما متلازمان، وأحيانا لا نستطيع التّفريقَ بين الحلم والواقع؟! فهل في هذا سخريّة مقصودةٌ تجاهَ واقع تجلّت قساوته في سيادة فكر التّنكّر، أم أنّ مجتمع التّنكّر يجسّد تشاؤمية المجتمعاتِ ويأسها من فكرة التّغيير؟!

3-حفلة سمر من أجل 5 حزيران(هدير المساحة الصّامتة)

مثّلت نكسة 5 حزيران حدثا بارزا هزّ كيان الأمّة، وترك ندوبا غائرةً على أديم الوجدان العربيّ برمّته، وشكّل منعطفًا حاسما في تاريخها، تجلّت تحوّلاته على عدّة أصعدة في نواحي الحياة المختلفة، كما انعكست على الإنتاج الأدبيّ شكلاً ومضمونا، " فقدّمت عددًا كبيرا من الكتّاب ذوي الأصوات المتميّزة في المسرح العربيّ عامّة، والمسرح السّوريّ خاصّة، وأسرعت في إنضاجها وإعطائها ثراءً في الإنتاج واتّساعًا في الرّؤى، ووثّقت صلة المسرح بالسّياسة

فاتّجه غالبيّة الكتّاب نحو المسرح السّياسي وتبنّي المفاهيم والأفكار السّياسية"[1]، ويأتي الكاتب السّوري سعد الله ونّوس في مقدّمة المبدعين الذين تأثّروا بالحدث، حيث هزّته النّكبة من أعماقه " في تمام السّاعة التّاسعة إلاّ ربعًا من صباح الخامس من حزيران عام: 1967م شنّت إسرائيل – دولةً تمثّل أخطر وأصعب أشكال الإمبريالية العالمية– هجومًا صاعقا على الدّول العربية، فهزمت جيوشها، واحتلّت جزءًا جديدا من أراضيها. لئن كان الهجوم قد كشف بجلاء شراسة الإمبريالية وأخطارها المحدقة، فإنّه قد كشف بجلاء أكثرَ حاجتنا لأن نرى أنفسنا، لأن نتطلّع في مرايانا لأن نتساءل: من نحن ولماذا؟ "[2]. وقد فوجئ ونّوس بعد العودة من فرنسا بعد هزيمة حزيران أنّ الحياةتسيرعادية كما كانت من قبل، ممّا زاد من معاناته النّفسيّة، وعمّق أخاديدَ الحزن والأسى من حوله. فلم يستطع ونّوس تحمّل المشهد الدّراماتيكي، وعاش يغالب أحزانه ويتحايل على مأساته، وانزوى جانبًا في شبه غيبوبة مدّة أربعة أشهر، ولمّا لم يستطع تحمّل ما يدور من زيف يبرّر الهزيمة عاد إلى فرنسا مكسور الخاطر؛ مهيضَ الرّوح، كسيرَ الوجدان، يغالب أحزانه، ويتحامل على الألم، لكن في عام: 1968م وأثناء الانتفاضة الطّلاّبية بجامعات فرنسا شارك مشركةً فاعلة في هذه الانتفاضة

---

[1]– شهريار نيازي، أعظم بيكدلي، أثر النّكسة الحزيرانيّة على بنية مسرحيّة " حفلة سمر من أجل 5 حزيران"، مجلّة إضاءات نقدية(فصليّة محكّمة)، السّنة الثّانية، العدد السّابع، خريف 1391/ أيلول 2012م، ص: 156.

[2]–ونّوس سعد الله، الأعمال الكاملة، مج1، مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران، دار الآداب، ط1، بيروت 2004م ص: 126.

رفقةَ الطّلاّب العرب بنشاطات مختلفة للتّعريف بالقضيّة الفلسطينيّة وتشريح واقعها، وتوضيح ذلك للرّأي العامّ العالميّ من خلال الخطب الجماهيريّة، واللّقاءات الجواريّة، والمنشورات المختلفة، والكتب والمطويّات، ما عُدّ جرعةَ أمل، وكوّةَ نور أبصر من خلالها ومض نور في آخر النّفق، أعادت لروحه المتعبة بعض ألقها، يقول عن هذه الفترة:

" أحسست معها بالأمل وبدأت أدرك أنّ جدوى الإنسان الرّئيسيّة أو الجوهريّة، هي أن يكون الإنسان سياسيًا"[1]. عكس هذا القول ظهورَ مساحة أملٍ وفّرت هامشًا من الحرّية، – ولو في ديار– الغربة لسعد الله ونّوس الطّامح لفعل سياسيحّر بعيدا عن قيود الرّقابة ووسائل التّضييق السّلطويّة، وسيادة فكر الانهزام، وسوداوية النّظرة.

" لقد كانت هزيمة حزيران بمثابة حدث تاريخي هامّ هزّت سعد الله ونوس من أعماقه وراح يفكّر جدّيا أنّ جدوى الإنسان الرّئيسيّة أوالجوهريّة أن يكون سياسيا وأنّه على كلّ فرد عربي أن يقدّم لبلاده ما يستطيعه، وسعد الله ونّوس الذي يؤمن بقدرة المسرح على كشف العيوب وتغيير الأوضاع كان لابدّ أن يكون في خضمّ هذا الجيل الذي تصدّى للهزيمة [2]."

انطلاقًا من مرارة الهزيمة، ولسع الألم الذي ألمّ بالنّفوس، ومنسوب الحزن الذي تزايدَ على رقعة القلوب، راح سعد الله ونّوس يبحث عن مساحة تحتوي أحزانه وقالب فنّيّ جديد يستوعب فجائعَ المرحلة الحاسمة، ويحاول بلورةَ أفكار جديدة يمكن أن تسهم في "إيجاد مسرح يعلّم ويحفّز، يثير المتلقّي وإن أزعجه، يدفعه إلى التّغيير بدل التّطهير، ويثير فيه تساؤلات، لماذا؟ وكيف؟ إنّه المسرح الذي يسعى إلى التّغيير وترسيخ الوعي الإيجابيّ من خلال إقناع المواطن العربيّ بأنّ المصير مشترك، ولا يتأتّى ذلك من خلال عقلية قابلة للتّطوّر، مسرح يهدف لإيجاد الفعل لا مسرحا وظيفته تسجيل الأحداث، يخرج منه المتلقّي

---

[1]– دوّارة فؤاد، لقاءٌ مع سعد الله ونّوس، مجلّة الهلال، عدد أفريل، القاهرة 1977م، ص: 193.

[2]– غصب مروان، دراساتٌ في المسرح السّوريّ،جامعة البعث، مديرية الكتب والمطبوعات، سوريا، 2004م،2005م ص: 225.

وقد رفع المسؤوليّة عن ذاته"[1]، فكانت مسرحيّة "حفلة سمر من أجل 5 حزيران"، تعبيرا عن الإحساس بالخيبة وتبخّر الآمال، ومحاولة لكشف كذب السّلطات، وهي قبل كلّ هذا وذاك تكملةٌ لمسار بدأه ونّوس بفرنسا متأثّرا بالتّيّار اليساريّ الذي يدعو إلى تحقيق العدالة الإجتماعية ومعاداة الاستعمار والامبرياليّة الأمريكيّة الدّاعمة للكيان الصّهيوني الذي يمتهن كرامة الأرض والعرض في فلسطين،وكونُه رجل فكر وثقافة فقد قرأ وتأثّر برائدمن رواد المسرح اليساري الألماني" بريخت" الذي خطّ درب المنهج الملحمي، كما نحا منحى بعض أساطين الفكر التّقدّمي الأوروبّي من أمثال: بيسكاتور، وجان جينيه، وبيتر فايس رائد المسرح التّسجيلي الذي نلحظ بعض ملامحه بين طيّات "حفلة سمر من أجل 5 حزيران"التي كتبها ونّوس متأثّرا بأسلوب بيتر فايس، "والحقيقة فقد كتب ونّوس حفلة سمر بأسلوب تسجيلي اعتمد فيه على الحقائق الواقعية، معبّرًا عن موقفه وموقف الجماهير العربيّة من هذا الحدث التّاريخيّ "[2].

لقد عُدّت مسرحيّة 5 حزيران فتحًا جديدا في تاريخ المسرح العربي الذي ظلّ لوقت طويل يرزح تحت وطأة القوالب الكلاسيكسّة، ويتشبّث بأردية البنية التّقليديّة التي لازمت مسيرته المترنّحة، ولئن عدّ علي الرّاعي صاحب كتاب" المسرح في الوطن العربيّ " مسرحيّة

"الملك هو الملك " تعتبر في رأيي أعذب ارتشافةارتشفها كاتبٌ مسرحيّ من إرث ألف ليلة وليلة وانتشاله من جمود الماضي إلى الحاضر وسرعة اندفاعه، ثمّ توظيفه من بعد لخدمة رسالةٍ سياسية "[3]، فإنّ مسرحيّة " حفلة سمر من أجل 5 حزيران " تعدّ أحلى غَرفةاغترفها سعد الله ونّوس من معين المسرح السّياسي الذي مثّله كثيرٌ من روّاد النّهج

---

[1]– مصطفى عبّود، سعد الله ونّوس من مسرحة العالم إلى مسرحة الذّات، مجلّة الفنون، وزارة الثّقافة، دمشق، سوريا 1997م، ص: 273.

[2]– حمّو حوريّة، تأصيل المسرح العربيّ عند سعد الله ونّوس، مجلّة الحياة المسرحيّة، عدد: 45 وزارة الثّقافة، دمشق 1998، ص: 5.

[3]– علي الرّاعي، المسرح في الوطن العربي، ص: 177.

الملحميّ، ومنهم ارفينبيسكاتور، فكانت حفلة سمر ثورةً على ما عهده المتلقّي، وشكلاً جديدا قوّض علاقةَ السّكونيّة والجمود بين الصّالة والخشبة، أي بين الجمهور والعرض المسرحي لتتحوّل العلاقة بين المرسل والمتلقّي من حالة الاستلاب والانبهار والتّلقّي الباهت إلى شئ من التّلقّي الفاعل بالمشاركة بالحدث، واعتباره مشاركا في البنية الدّرامية للنّصّ. كما يجعل من المشاهد أو المتفرّج يتخلّى عن حياديته ليكون منفعلا وفاعلا في الوقت نفسه بمحاولة إبداء رأيه واتّخاذ موقف حاسم يليق بتفاعله وانفعاله، وما يراه مناسبا للتّعامل مع ما يشاهد.

3-1-ملخّـــص المسرحيّـــة

على غير ما جرت العادة، صالة المسرح والخشبة معًا تتلألآن أنوارا، والسّتار مفتوح؟!

ينتظر المتفرّجون بشغف عرض مسرحيّة "صفير الأرواح"للكاتب عبد الغني، لكنّ العرضيتأخّر، ينفد صبر المتفرّجين ويبدأ أغلبهم بالتّذمّر، يتقدّم المخرج إلى الجمهور معتذرًا عن التّأخير بحجّة تخلّي المؤلّف عن نصّه المسرحي، ليطفو إلى المنصّة حوارٌ بين المخرج والمؤلّف، حيث يصوّر المخرج أحداثَ مسرحيّة لم تكن مبرمجة للسّهرة المنتظرة تجسّد أحداث الحرب بإحدى القُرى الحدودية، والتي يجتمع أهلها للتّشاوُر للخروج برأي سديد تجاه ما استجدّ من الأوضاع فينقسمون فريقين، فريقٌ يرى الرّحيلَ ضرورةحتمية لا مفرّ منها ويتقدّمهم مختار القرية؟! وفريقٌ يرى ضرورةَ المواجهة، وعلى رأسه عبد الله، وأثناء عرض كلّ فريق وجهة نظره تتعالى أصواتٌ وتسود جلَبة أرجاء المسرح، احتجاجًا على ما يُعرض من صورة مشوّهة للحرب. وفجأةً يقطع المخرج كلّ هذا اللّغط بإعلان عن بدء سهرة من الغناءالشّعبي والرّقص؟!لانّه أثار سخريّةَ من في القاعة، كونه اختار وقتا خاطئا لما سيعرضه. يتعالىالاحتجاج والتّعليقات في صفوف المشاهدين، وتتوالى التّدخّلات المختلفة من قِبل شخصيات تمثّل فئاتٍمختلفةمن الشّعب. يتمّ التّعليق والتّدخّل انطلاقا من الصّالة حينًا أو بصعود المنصّة حينًا آخر.(أبو فرج الفلاّح، عبدالرّحمن، معلّم الجغرافياوالتّاريخ الضّابط النّازح، ...) حركيةٌ غريبة جعلتِ المخرجَ يتضايق لاحتلال المنصّة، بينما المؤلّف يشجّع هذا الفعلَ ويؤلّب أصحابه على المُضي قُدُمًا في تعميق الحوار الدّائر لكشف الحقيقة وهو ما زادَ

من حرارة التّعاطي، واتّساع رقعة التّفاعل بين صفوف الجمهوررالحاضر ما أدّى إلى قيام شبه محاكمة علنية لعدّة أطراف، منها رسميةٌ وشعبية..

وفي أُتون هذا التّعاطي غير المسبوق مع أحداث مسرحيّة مرتجلة، يتدخّل رجلٌ رسمي من بين الجمهور ويشير إلى رجاله بالانتشار بأرجاء القاعة وإغلاق أبوابها وإشهار المسدّساتِ تجاهَ المتفرّجين، وإلقاء القبض على بعض المشاركين في لعبة التّآمر على الحاكم ليتوجّه بعدها صوب الجمهور لإلقاء خطبة يؤكّد فيها أنّ مصلحة الوطن فوق كلّ الاعتبارات وأنّ ما قام به ما هو إلاّ نداء الواجب تجاه الوطن، وتصرّفٌ روتينيٌ ضدّ كلّ متآمر وعميلٍ للاستعمار.

يواصل سعد الله ونّوس السّيرَ على خطى المسرح الملحمي البريختيبافتتاحه رائعته السّياسية " حفلة سمر من أجل 5 حزيران" بلافتة مكتوب عليها: " في تمام السّاعة التّاسعة إلاّ ربعًا من صباح الخامس من حزيران عام 1967م، شنّت إسرائيل- دولةٌ تمثّل أخطرَ وأصعبَ أشكال الإمبريالية العالمية- هجومًا صاعقا على الدّول العربيّة، فهزمت جيوشها واحتلّت جزءًا من أراضيها. لئن كان الهجوم قد كشف بجلاء شراسةَ الإمبريالية وأخطارها المحدقة، فإنّه قد كشف بجلاء أكثرَ حاجتنا لأن نرى أنفسنا، لأن نتطلّع في مرايانا لان نتساءل: من نحن ولماذا؟"[1].

تُبرز بداية المسرحيّة النّهج الملحميَّ الذي نهجه ونّوس باستعماله تقنيةَ اللاّفتة التي تُعدّ تقنية ملحمية صِرفة، والتي أراد من خلالها التّمهيدَ لمحتوى المسرحيّة ووضعَ المشاهد في صورة الحدث الجلَل الذي ألمّ بالامّة العربية وترك جراحًا غائرةً بخاصرة الضّمير العربيّ، كما حاول ونّوس إماطةَ اللّثام عن أسباب الهزيمة الرّسمية والشّعبيّة، ويرسلتساؤلاتيبغي لها أجوبةً يبني على ضوء نتائجها تصوّره لمخرجات التّجربة الجديدة.

---

[1]- سعد الله ونّوس، الأعمال الكاملة، مج1، مسرحيّة حفلة سمر من أجل 5 حزيران، دار الآداب، ط1، بيروت 2004 ص: 126.

تزخر بداية "حفلة سمر" بمنسوب هائل من الدّعوة إلى الوعي، حيث تبدأ بتحفيز المتفرّج منذ اللّحظة الأولى، وتشحن نفسه بدهشة تقود إلى طرح الأسئلة حول ما يجري ومنه النّقمة على الوضع القائم، وهو ما تجسّده صيحات الاستهجان التي تعلو ردهاتِ قاعة العرض احتجاجًا على تأخّر العرض الغير مبرّر:

" ما هذا؟ لسنا عبيدَ آبائهم..

يا للمهزلة! أهو فُندق أم مسرح!

(صفيرٌ حاد.. صفيرٌ آخر أجشّ)

ايه.. لم نأت كي ننام ".[1]

يوفّق سعد الله في إيصال رسالته للمشاهدين، حيث قوّض تلك السّكينةَ التي ميّزت جلساتِ قاعة العرض، والتي يقصدها المشاهدون للتّفريغ والتّماهي مع ما يُعرض والخروج منها بشِئيشبه الرّضا، حيث عمد لإشراك المتفرّجين في التّمثيل وإبداء آرائهم بما يحدث وكسر حالة السّكون التي طبعت الرّكح.

يقحم ونّوس السّخريّة على خطّ الاحتجاج بشكل متعمّد قصد إبراز حجم الكبت الجاثم على النّفوس، ومنسوب القهر المتواري خلف السّحناتالتي أعياها تتالي النّكسات،وانحسارمساحاتِ الأمل،وتواري بوارق الحُلُم، كون السّخريّة تمثّلحيّزًاللتّنفيس عن الكبت الحاصل جرّاءَ انعدام مساحاتِ التّعبير وزوايا الحرّيّة، كما يقول ماركس:"إنّ الكوميديا الاجتماعية النّاقدةَ تظهر وتكون فعّالةً عندما يمرّ المجتمع بمنعطف حاسم من تاريخه".

وهو ما تبرزه الفوضى التي تزداد بجنباتِ القاعة، ويزيد منظر الخشبة الفارغة إلاّ من الأضواء من حنق وغضب المتفرّجين، فينطلقون في السّخريّة ويذهبون في ذلك مذاهب:

" عطلٌ فنّي.

كالخطإ المطبعيّ تبريرٌ سهل لكلّ الحماقات.

---

[1]– سعد الله ونّوس، حفلة سمر من أجل 5 حزيران، دار الآداب، 2003م، ط، ص: 6/5.

(صفير)

لعلّها أزمةٌ وراءَ الكواليس.

أو أنّ الممثّلين ضيّعوا أدوارهم.

(ضحكات)

احتقارٌ للجمهور على أيّ حال.

أو أنّها مؤامرةٌ امبريالية.

(ضحكات)

لكن هذا لا يجوز

نعم لا يجوز

إنّهم يسخرون منّا

السّاعة التّاسعة تقريبا"[1].

بعد حالة التّململ التي سادت قاعة العرض، يدور حوارٌ بين المخرج والمؤلّف، تتخلّل الحوار تدخّلاتٌ من الجمهور مقاطعةً كلامَ المخرج، تتجسّد حينها أحداث الحرب بصورة أزعجت المشاهدين لبعدها عن الواقع المفترض لجوّ الحرب وزمنها، حيث تظهر مجموعتان بإحدى القرى الحدودية، واحدةٌ يتزعّمها المختار الذي يرى ضرورة الرّحيل ويقوم بحثّ النّاس على ذلك، ومجموعةٌ ثانية تطالب الأهالي بالبقاء والصّمود، وترى بقتل النّساء كي لا يمسّ الأعداء أعراضهم ويستطيعون الصّمود، ويسود القاعةَ لغطٌ ويعلو الهرج والمرج، وترتفع الاحتجاجات على التّصوير الباهت للحرب،بتصوير الرّجال وهم هاربون، والأشباح تتراكض ويصيح أحدهم بلسان المحتجّ:

---

[1]–سعد الله ونّوس، حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص: 6.

" حربنا تختلف عن كلّ الحروب، حربنا أملٌ قديم وعادل، كلّنا نذكر ذلك الصّباح امتلأتِ الشّوارع بالنّاس، كنّا نتعانق، كنّا نبكي من الانفعال والحماس ولم نكن مذعوري الخُطى، متبلّدي الوجوه كهذه الظّلال السّقيمة التي تعرضها علينا..

متفرّجون (من الصّالة): والله صحيح.

– زغردتِ النّساء عندنا في الحارة حتّى بحّت أصواتهن.

– ماذا تريد! هكذا تندلع الحروب في الأفلام الأمريكيّة.

– لا يا رجل.. ألهذا الحدّ"![1].

بعد أخذ وردّ بين الخشبة أو المنصّة والصّالة التي تعجّ بالرّسميّين؟! وما أدراك ما الرّسميّون وقتها؟! يقترح المخرج على المشاهدين برنامجًا استثنائيا يتمثّل بوصلات غنائية راقصة، فيرفض الجمهور الاقتراح، بل ويسخرون منه أيّما سخريّة، وبهذا (التّمرّد) يُفتح الباب على مصراعيهأمام الجمهور الذي أزاح حاجزَ الرّهبة الذي لازمه طويلا، وخرج عن مبدإالتّحفّظ، وهو ما جسّده صعود فلاّحٍ شيخ صعد خشبةَ المسرح يُدعى عبد الرّحمان يسأل عن قرية كانت هنا– على الخشبة– قبل قليل، ما أزعج المخرج وأقلقه ولم يعرف ما يفعل وهو ما جعل ولد الفلاّح يشعر بالحرج فيصعد المنصّةَ لإحضار والده، وهو ما جعله يشارك في الحدث ويثري النّقاش.

" عزّت: (وهو يجذب والده باديًا عليه الارتباك) وماذا تريد أن نفعل يا أبي؟ لا يصحّ هذا.

عبد الرّحمان: ولمَ يا ولدي!السّؤال ليس عيبا.

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

---

[1]– نفسه، ص: 27/26.

عبد الرّحمان: ومن لا يعترف بالفضل! أريد أن أستفسر عن اسم الضّيعة التي رأيناها من قال أنّ الاستفسار عيب. إذا استفسرت عرفت. والمعرفة نورٌ يا عزّت "[1].

يدخل المخرج على الخطّ – ربّما رغبةً في إنهاء ما بدأه الفلاّح عبد الرّحمان، وما سيسبّبه من إحراج، علمًا وأنّ القاعة تعجّ بالحضور الرّسميّ المبجّل!

" المخرج: يا عمّ هذه ليست قريةً بالذّات. إنّها واحدةٌ من قرانا. إنّها كلّ قرانا.

عبد الرّحمان: لا مؤاخذة.. ربّما كان ما أقوله منقوصا. أنا لم أتعلّم في المدارس. وعلى أيّامنا لم تكن هناك مدارس، لكن أيّها المحترم...

المخرج: (مغتاظا)، لا تنادني بهذه العبارة.

عبد الرّحمان: (لا يفقد أبدًا بساطةَ اللّهجة) سامحني. أنا فلاّحٌ جاهل، ولا أعرف أصولَ الكلام الصّحيح، بماذا تريد أن أناديك؟

المخرج: قل يا سيّد أو أيّ شئ آخر، ولكن يا عمّ ليس لدينا وقتٌ نضيعه".[2]

مع إصرار المخرج على المُضي قُدُمًا في إنفاذ برنامج السّهرة الموسيقيّ، حاول إقناعَ العمّ عبد الرّحمان أنّ هذه قصّة والقصّة تختلف عن الواقع! ونفى معرفته بالضّيعة وأهلها. ومع بدء عمل الآلاتِ الموسيقيّة واتّساق الألحان الخافتة إيذانا بالبدء، يشدّ الإبن أباه كي يعيده إلى مكانه في الصّالة، غير أنّ عبد الرّحمان تبقى تسيطر عليه حالةٌ من الاستغراب وتتملّكه الحيرة:

" عبد الرّحمان: (دون أن يبرح مكانه) قصّةٌ تختلف عن الواقع، والله أمرٌ يحيّر الأفكار.

عزّت: (يشدّ والده) لا يليق يا أبي..

---

[1]– سعد الله ونّوس، حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص:72.

[2]– المصدر نفسه، ص: 73.

عبد الرّحمان(ملتفتًا إلى ابنه بعنف) هل تحسبني مخرّفا أم ماذا؟ لم يبقَ إلاّ أن تعلّمني ما يليق وما لا يليق. أيّها السّادة إذا كان ما أفعله منقوصًا تستطيعون أن تقولوا لي ذلك في وجهي، والله حين رأيت ما رأيت فرطت دمعتي، وتخيّلت أنّي أرى ضيعتنا(ملتفتًا إلى الوراء).

يا أبا فرج ألم تتذكّر ضيعتنا؟! [1].

كلماتٌ تتقاطع فيها لوعة فراق مسقط الرّأس، وذكريات الصّبا ومراتع الطّفولة، بمرارة الهزيمة وذلّ النّكسة،يغذّيها الشّعور باليأس من واقع بسط أرديته الباردةعلى مساحات القلوب التي ران عليها صقيع الخيباتِ المتتالية، كيف لا؟ ومن ترعرع فوق ثرى القرية الحنون، ورضع حنان أرضها الطّيّبة ينكر ذلك، وينسب ما سمع إلى محض الخيال؟!

يستمرّ الفلاّح في سرد حميميّات قريته، حتّى لكأنّه يراها رأي العين ويعيش يوميّاتِها والمخرج يتميّز غيظًا من سلوكه الذي ينافي البرنامج المسطّر، ويخلّ بالأدب في حضرة ثلّة من المحترمين والكُبراء،بينما يطلب منه كثيرٌ من الحاضرين ممّن وافقَ حكيه هوًى في نفسهالاستمرار، وهو ما زاد الحوار حرارة، ومنه كُشفت حقائق كثيرة أراد ونّوس من خلالها إماطةَ اللّثام عن بعض المُعتقدات والخرافات التي كانت سائدة وسط العامّة أو زرعت عنوةً في النّفوس، ومنها ما تعلّق بالحرب، حيث يُقال: أنّ الحرب غير مفهومة، وأنّ الجنود أنفسهم لميفهموا شيئا، وهو ما تحيلنا إليه العبارات الآتية: "إنّ لعساكر العدوّ أجنحةً وأنّهم يطيرون كالهداهد أو الدّرغل.

أبو فرج: وواحدٌ قال أنّ جنود العدوّ ليسوا بشرا بل آلات من حديد، آلات تمشي وتتكلّم ورصاصها لا يخطئ.

...

[1]–سعد الله ونّوس، حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص: 73.

عبد الرّحمان: وبينهم من أضحكته هذه الأقاصيص حين سألناه عنها، وأكّد أنّه يعود من الحرب دون أن يرى العدوّ.

عزّت: كانوا ينهزمون ولا يعرفون لماذا؟ كانوا مثلنا لا يفهمون ما يحدث"[1].

...

" عبد الرّحمان: والتقينا آخرين لا همّ على قلوبهم. يضحكون ويتسلّون في تبدبد ما تبقّى لهم من رصاص.

أبو فرج: كانوا يتراهنون على إصابة الأحجار أو جذوع الأشجار.

المخرج: لتتوقّف هذه المسخرة.

متفرّج: (لزميله) أتسمع؟ يتركون جبهة القتال ليحاربوا الأحجار وجذوع الأشجار.

متفرّج: إنّهم ينقشون انتصاراتِهم عليها "[2].

أراد ونّوس من خلال سرد هذه القصص عن الحرب العربيّة الإسرائيليّة، وعن بعض شأن الجنود العرب وجيش العدوّ أن يضع المشاهدَ في الصّورة التي أريد لها أن تسوّق للهزيمة والنّكسة العربيّة، وما كان يبثّ في وجدان الجندي العربيّ وفي مخياله عن جنود العدوّ وقدراتِهم الخارقة تمهيدًا للتّولّي يوم الزّحف، ومنه إيجاد مسبّبات للهزيمة، وتجرّع علقم النّكسة والتّعايش مع عارها. وهو ما أراد ونّوس من خلاله أن يبثّ في وعي المشاهد مدى ما كان منتشرًا من خرافةودجل وجهل بالعدوّ وقدراته وطبيعته وتركيبته النّفسيّة.

وجد المشاهدون المجالَ متاحا ليستمرّوا في سرد قصصهم التي لا تنتهي، ووصلوا محطّةً هامّة من محطّات حياتهم الحاسمة، وبدأ كلّ واحد منهم يروي قصّة النّزوح عن قريته أو التّهجير القسري الذي تعرّضوا له من ديارهم، ومفارقة أهلهم وذويهم بعد ما مسّهم من

---

[1]– سعد الله ونّوس، حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص: 86/85.

[2]–المصدر نفسه، ص: 86.

تشريد وتهجير، وكيف أصبحوا لاجئين تضيق بهم بلدان النّاس بما رحبت، ترمقهم العيون بالنّظراتِ الشّزرة، وتتناولهم الألسن بوضيع العبارة، ولا ينالون إلاّ الفضلةَ من كلّ شئ.

" عبد الرّحمان: أكنت تعرف يا بنيّ أنّنا نجيء إلى حفلة رقص وغناء؟

عزّت: لا أعرف شيئًا يا أبي..الأفضل أن نعود إلى خيامنا.

المخرج: حقّا. هذا أفضل ما تفعلونه هنا. هيا ..

أبو فرج: إلى خيامنا التي لا تردّ برد اللّيل، ولا حرّ النّهار.

عزّت: لا يحقّ لنا أن نشكو.. يقولون لم نسكن قصورا قبل الخيام.

عبد الرّحمان: ولكن.. ألم تكن لنا بيوت؟ بيوت لها أساساتٌ وسقوف؟ وفي زواياها... ما تزال تفوح رائحة الأجداد..

عزّت: أصبحت البيوت بعيدة، وأبعد منها الحقول"[1].

تنهيداتٌ حرّى، وزفرات حزينة ترسلها أفئدة عانية، وإن على البعد البعيد، ودار غير الدّار وأهلٍ غير الأهل، وقد هدّ طيف التّذكار ما تبقّى من مكابرة هي رأس مالهم الوحيد؟!

وعندما تُذكر الدّار والحقل، ومرابع الطّفولة والصّبا، ومغاني الشّباب، فإنّ العربيّ يذهب معها مذاهبَ شتّى في العشق والوَله والتّحنان، ويثيرتذكّرهافي نفسه أشجانًا لا تمحوها مباهج الدّنيا..

وتتعالى الأصوات من كلّ جانب من جوانب القاعة، وتتزايد الاحتجاجات في نسق غير منظّم، ما يشبه الفوضى الخلاّقة، حيث لم يعد الاحتجاج مقتصرًا على أفرادَ بعينهم، فقد اتّسعت رقعته لتَطال مساحات أخرى، وتعمّ زوايا كانت شبه نائمة؟! وهو هدفٌ سامٍ رامه ونّوس، وقد تحقّق له ما أراد من خلال "إشراك الجمهور في الاحتفال المسرحي والتّفاعل

[1]– سعد الله ونّوس، حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص: 98.

الواعي معه. إضافةً إلى كونه يستعين بتشخيص شهود من بين الجمهور يصعدون إلى خشبة المسرح ويحكون بكلمات بسيطة ما حدث "[1].

أيّ فنّ هذا الذي قوّض أدبيّات المسرح وجعله شعلةً من المشاركة والاحتجاج، وأيقظ المشاهدَ من سكرة التّماهي إلى صحوة الانتباه، وأعطاه صلاحيّاتِ المحاكمة واتّخاذ القرار المناسب؟!

لا شكّ أنّ مسرحيّة "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" هي ذلكالسّؤالالفنّيّالذي لم يكن ممكنًا لهتجاهل السّؤال السّياسي الذي يُعدّ سمةَالظّاهرة الإنسانية ومناط وجودها على حدّ تصوّر سعد الله ونّوس، ولكنّه دفعه باتّجاهأعمق وأبعد مدًى، سؤال يتحوّل إلى محاكمةفي كثير من المرّات، محاكمة شعبيّة أحيانا ورسميّة أحايين أخرى، محاكمةٌ عرّت أسباب الهزيمة وأدانت كلّ المتسبّبين بها.

أسّس سعد الله ونّوس من خلال هذا النّصّ الذي صاغه من روحه المعذّبة بالهمّ الحزيراني، ووجدانه المكتويبجمر النّكسة لمسرح سياسي، لبناته الأساس فكرالتّسييس الذي جعله خطّا لمسار مسرحيّ مميّز قوامه التّجاوز والبناء الخلاّق الذي يروم بناء وعي الإنسان والنّهوض بكيانه المترهّل، ويبثّ في الضّمير الجمعي ثقافة جديدة تسمّى: الحرّيّة، التي تعتبر من أخصّ خصائص حقوق الإنسان، وطريقه إلى خلق مناخ للعيش الكريم، ويزرع في العقول فكرة الإنسان الحرّ الذي يحيا ليحقّقإنسانيّته، فلا سلطةَ ولا عشيرة ولا طائفة يمكن لها أن تختزل وجوده، ولا يمكن له المراهنة على أيّ منها لنيل حقوقه، لأنّ الحقوق تنتزع انتزاعا. بهذا الوعي، وعمق النّظر استطاع ونّوس" تسييس المسرح"،وتسييس المسرح غير المسرح السّياسي،فتسييس المسرح حركيةموّارةٌتلتقي فيها حركية السّؤالوتعدّد الأصوات والإضاءات وتنوّع الرّؤى واختلاف زوايا الرّؤية، إنّه حركية التّفكير بدل سكونية التّبشير والتعبئة، وهوالواقع المعيش بتناقضاته، بدل العيش في أبراج الوهم والمثالية، "لقد طرح ونّوس مفهومًا

---

[1]– اسماعيل فهد إسماعيل، الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونّوس، دار الآداب، بيروت، 1981م، ص: 112.

جديدا للمسرح يتناسب ومواقفه الفكرية، وهو المسرح التّسييسي الذي يُعدّ خطوة أعمقَ من المسرح السّياسي، لأنّه لا يقوم على طرح القضايا السّياسية فقط، وإنّما يعمد إلى تسييس الطّبقات الكادحة التي من المفترض أن يتوجّه إليها، مع الاهتمام بالنّاحيةالجمالية"[1].

[1]– حمّو حوريّة، تأصيل المسرح العربيّ عند ونّوس، الحياة المسرحيّة، عدد 45، دمشق، 1998م، ص: 6.

الخاتمـــــة

الخاتمـــة

إنّ الدّارس نتاج سعد الله ونّوس المسرحي يدرك تمام الإدراك مستوى الوعي السّياسي الذي بلغه، ويلمس مدى النّضج الذي وصل إليه في مختلف أعماله التي عُدّت فتحًا مبينا في تاريخ المسرح العربي، وذلك من خلال ما زرعه في وعي المتلقّي العربيّ من وعي بالرّاهن المؤلم، وحجم التّحدّيات التي تنتظره، ومدى ما يمكن القيام به من أجل لملمة الشّتات، ورتق الخلل الواقع، ومحاولة المُضي قُدمًا نحو رسم طريق سالك نحو الهدف المنشود.

والدّارس لأعمال سعد الله ونّوس في مختلف مراحل حياته الفنّية يدرك تمام الإدراك التّطوّرَ الفنّيّ الذي وصل إليه، والنّضج الفكريّ والسّياسيّ الذي بلغته أعماله، انطلاقا من المرحلة الأولى التي ضمّت مسرحيّاتٍ قصيرة بدءا بمجموعتة الأولى والتي ضمّنها حكاية جوقة التّماثيل) وغيرها، وقد ميّز هذه الأعمال التّجريد والرّمزية وغلب عليها الطّابع الذّهني وطغيان المونولوج على حساب الدّيالوج أو الحوار الدّرامي، وهو انعكاسٌ لقراءاته الغربيّة وتأثّره ببعض الأفكار الوجودية.

لتأتي المرحلة الثّانية(مرحلة التّألّق الفنّيّ)، والتي كانت انحيازا للطّبقة الكادحة التي أخذ ونّوس على كاهله مهمّةَ توعيتها وإمتاعها، غارفا من نهر المنهج الملحمي الذي وجده معبّرًا عن توجّهاته، وململمًا لشتات أحزانه وهمومه القوميّة وخير معبّر عن أفكاره التي يريد تبليغها، ورسائل الوعي التي يبغي زرعها في العقل الجمعي والوجدان العربيّ، وقطاع الجمهور العريض الذي يتوجّه إليه، فجاءت مسرحيّة "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" كصرخة لإيقاظ الضّمير العربيّ، ومحاكمة الأنظمة الرّسمية، والصّمت الشّعبي؛ مسرحيّةٌ عمد فيها إلى خلخلة البنية التّقليدية للمسرحيّة وتقويض العلاقة السّكونية التي ميّزت جمهور المسرح، حيث جعل منه مشاركا في الحدث المسرحي، ودفعه إلى التّخلّعن حياديته ليكون منفعلاً وفاعلا في الوقت نفسه بمحاولة إبداء رأيه واتّخاذ موقف حاسم يليق بتفاعله

وانفعالهوما يراه مناسبا للتّعامل مع ما يشاهد، وهو من أهمّ التّغييرات التي أدخلها على المسرح ضمن رؤيته الجديدة.

تلتها رائعة "الملك هو الملك"، والتي استوحى ونّوس مادّتها من التّراث الشّعبي العربيّ وطوّعها لتكون خير معبّر عمّا يبغي إيصاله لجمهوره العريض، ورغم قصرها إلاّ أنّ مراميها بعيدة، ومعانيها عميقةٌ تزخر بالدّلالات السّياسية، والمرامي الاجتماعيّة، تزدحم بصور لنماذج من مجتمعات يغيب فيها الوعي السّياسي لتكون عرضةً لتخدير الملك الذي لا يتورّع في فعل ما يريد بالرّعية دونما اعتراضٍ على أفعاله، ولو كانت سخريّةً منهم لأجل تسلية الملك ودفع الضّجر عنه، كما يبحث ظاهرة السّلطة الشّمولية، فتغيير القائد لا يعني بالضّرورة تغيير السّلطة، حتّى ولو كان القائد من الطّبقة المسحوقة، وقد أثبتت أحداثٌ كثيرة أنّ القيادات ذات الأصول الطّبقيّة دكتاتوريتها أعتى وأشدّ عسفا من غيرها.

تتبعها رائعة "رأس المملوك جابر"، ويغترف من التّراث مادّتها كذلك باستعمال أسلوب الحكواتي لعرض حكاية مسرحيّته في مقهًى شعبيّ عتيق، يستعمل فيها تقنياتِ التّغريب لتعريّة الواقع السّياسي العربيّ، بإلقاء الضّوء على ظاهرة الصّراعات السّلطوية والانتهازية للبقاء في الحكم، واستعمال الإمكانات الفردية لقضاء المآرب الشّخصيّة والتّضحية بكلّ شئ ولو بالتّحالف مع الأعداء ضدّ الوطن، بدل استعمالها لخدمة وتنمية الوطن.

من خلال دراستنا مسرحيّات: مغامرة رأس المملوك جابر، الملك هو الملك، حفلة سمر من أجل 5 حزيران، والتي مثّلت قمّة الوعي السّياسي لمسرحيّ عربيّ غذّا مخياله الواسع من تعدّد قراءاته، وتشعّب ثقافته، وصقل تجاربه بالاحتكاك بأساطين المسرح الملحميّ الأوروبّيوعلى رأسهم بريخت، جان جينيه، بيتر فايسوأرفينبيسكاتور، فكانت بحقّ فتحًا جديدا للمسرح العربيّ الذي ظلّت البُنى التّقليديّة تطبع مسيرته المترنّحة، وتميّز توجّهاتِه الرّؤى التّقليديّة، وقد خرجنا ببعض القراءات التي طفت فوق النّصوص واستعرضنا بعض النّتائج التي رأينا أنّها ميّزت مسرح ونّوس السّياسي الذي يروم بناء وعي الإنسان، وجاءت كالآتي:

أوّلا: يُصنّف سعد الله ونّوس في خانة المسرحيّين العرب المعاصرين الذين حملوا همّ الواقع السّياسي، حيث ظلّ همّا يؤرّقه ولازمه طول حياته، وهو ما عكسته جلّ

مسرحيّاتهمعتبرا المشكلة السّياسيّة التي تعانيها المجتمعات العربيّة المسبّب الرّئيسَ لمشكلاتها المتشعّبة.

ثانيا: الأثر الجليّ للمسرح **الملحمي** في نتاج سعد الله ونّوس، الذي تجلّى بالشّكل الفنّي الجديد من خلال: كسر الإيهام المسرحي، واستعمال تقنية التّغريب وإحداث التّقارب والنّقاش بين الممثّلين والمتفرّجين في حدث مسرحيّ واحد، وهو أسلوبٌ متأثّر كثيرا بأسلوب برتولدبريخت ومسرحه الملحمي، وإذا علمنا أنّ ونّوس بعدما قوّض الشّكل التّقليدي للمسرحيّة، مضى يستهدف إثارة المساحة الصّامتة ويجعل لها هديرًا كالموج، فذلك يلتقي وفلسفة بريخت الذي زاوج بين رُؤياه الجمالية والأهداف الثّوريّة التي تُعدّ من أخصّ وظائف الفنّ وروح المسرح.

ثالثا: يُعتبر مصطلح**التّسييس** من أهمّ المفاهيم التي أضفاها سعد الله ونّوس على مسرحه، حيث يعتبر أنّ الخشبة أو الرّكح والجوقة والممثّلين والجماهير أو المتفرّجين ما هم إلاّ مجتمعٌ مصغّر داخل هذا الحيّز من المكان تُطرح فيه الأفكار المختلفة والمشكلات التي يُعانيها الشّعب، كما تُقترح الحلول.

رابعا: وُفّق سعد الله ونّوس أيّما توفيق في عمليّة التّجريب من خلال تطويع نصوص من التّراث العربيّ الزّاخر بكنوز حضاريّة تختزنها الذّاكرة الشّعبيّة، ويحفظها ضمير الإنسان فأبدع في تحويل نصوص جامدة إلى نصوص حيّة تنبض بالحياة وتعلن عن نفسها في واقع النّاس معالجةً ظواهرَ يعجّ بها الواقع سياسيا واجتماعيا واقتصاديا...الخ، ومن أبرز التّجارب التي أجاد ونّوس في إخراجها لنا نجد مسرحيّة "الملك هو الملك" التي عدّها النّقّاد أفضل محاولة لتطويع تراث ألف ليلة وليلة وانتشاله من جمود الماضي، والبعث به إلى حيوية الحاضر.

خامسا: عدّ ونّوسالجمهورَ عصبَ العمليّة المسرحيّة، فقد ذكر في بياناته "بيانات لمسرح عربي جديد":(والبدء من الجمهور)، باعتبار المسرح حدثًا اجتماعيا قوامه المتفرّجون. ولكن أيّ جمهور نريد؟ لا بدّ أنّ جمهورا يعوّل عليه لصنع التّغيير يجب أن يكون مميّزا!

ينبغي تحديد هوية المتفرّجين، وتركيبتهم الاجتماعية، وثقافتهم وما يحسنون ومعرفة حيثياتِ محيط عيشهم ومعاناتِهم ومطلوبٌ من رجل المسرح حين يختار جمهوره أن يختاره من الطّبقات الكادحة ليبرز مشكلاتِهم وآلامهم.

وثاني مطلوب هو ماذا نريد أن نقول للجمهور؟لأنّ رسالة المسرحيّ هي التّغيير في العقليّات،وتعميقالوعي الجماعي بالمصير المشترك.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1-المصادر:

1. أحمد علي باكثير، فنّ المسرحيّة من خلال تجاربي الشّخصية، دار مصر للطّباعة دط، دت.

2. الاسود صادق(1973م)، علم الاجتماع السّياسي، مطبعة الرّشاد، بغداد.

3. بن ذريل عدنان، مسرح علي عقلة عرسان، مطبعة الكتاب العربي، دمشق، 1980م.

4. رفاعة رافع الطّهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريز أو الدّيوان النّفيس في إيوان باريس، سلسلة " الأنيس"، (د.ط)، الجزائر: موفم للنّشر، 1991م.

5. سعد الله ونّوس، الأعمال الكاملة، المجلّد: 3، ط1، 1996م، الأهالي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سورية، دمشق.

6. سعد الله ونّوس، الأعمال الكاملة، مج1، 1996م، الأهالي للطّباعة والنّشر والتّوزيعسورية، دمشق.

7. سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ورأس المملوك جابر، دار الآداب، بيروت لبنان، ط2، 2018م.

8. سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزّمان ومغامرة رأس المملوك جابر، دار الآداب بيروت لبنان الطّبعة السّابعة، 2007م.

9. سعد الله ونّوس، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان الطّبعة الأولى، سنة: 1988م.

10. سعد الله ونّوس، خيال الظّلّ إشكالية الفنّ الشّعبي، الحياة المسرحيّة، عدد: 36، وزارة الثّقافة، دمشق، 1991م.

11. علي الرّاعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثّقافة والفنون، الكويت، ط2، 1999م.

12. علي عقلة عرسان، سياسة في المسرح، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، دط، 1978م.

13. مصطفى صادق الرّافعي، وحي القلم، ج1، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، د.ط 2012م.

14. ونّوس سعد الله، الأعمال الكاملة، مج1، مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران، دار الآداب، ط1، بيروت 2004م.

2-المراجع:

1. أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعدّدة للنّصّ، دار الوفاء للطّباعة والنّشر، الإسكندرية، 2003م.

2. أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشّعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1 1997م.

3. أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دراسة فنّية، دار الوفاء الإسكندرية، ط1 2001م.

4. أمير إبراهيم القرشي، المناهج والدّخل الدّرامي، أميرة للطّباعة، ط1، 2001م.

5. أمين العيوطي (الاحتفالية كما أراها)، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي لعبد الكريم برشيد، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، الطّبعة 1985م.

6. بسّام قطّوس: سيمياء العنوان، وزارة الثّقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م.

7. جميل حمداوي عمرو، قراءة في كتاب مسرح عبد الكريم برشيد لمصطفى رمضاني.

8. جميل حمداوي، الفضاء في المسرح المغاربي، منشورات المعارف، الرّباط المغربالطّبعة الأولى، 2014م.

9. جميل حمداوي، المسرح الجزائري، نشأته وتطوّره، الطّبعة الأولى 2019م، دار الرّيف للطّباعة والنّشر الإلكتروني، النّاظور، تطوان، المملكة المغربية.

10. حسن المنيعي، أبحاثٌ في المسرح المغربي، مطبعة مكناس، المغرب، ط1، 1974م.

11. حسن بحراوي، (ثماني طلقات في الاحتفال المغاربي– دراسة مقارنة لنشأة المسرح في الجزائر والمغرب)، الأدب المغاربي اليوم، كتاب جماعي، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب،الرّباط، المغرب، د.ط، 2006.

12. حسن بحراوي، المسرح المغربي بحث في الأصُول السّوسيوثقافيّة، ط1، المركز الثّقافي العربي، 1994م.

13. حلمي بدير، فنّ المسرح، دار الوفاء للطّباعة والنّشر، ط1، الإسكندرية، 2003م.

14. خالد أمين، المسرح المحكي في المغرب والجزائر، وجدان فرجوي مشترك الأدب المغاربي اليوم، منشورات اتّحاد الكتّاب، المغرب، مطبعة المعارف الجديدة الرّباط، الطّبعة الأولى، سنة: 2006م.

15. خالد حسين حسين، في نظريّة العنوان–مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصّيّة– ط1، دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق سوريا، 2007م.

16. ابن ذريل عدنان، رواد المسرح السّوري بين أوساط العشرينات وأوساط السّتّينات، وزارة الثّقافة دمشق 1993م.

17. سعيد النّاجي، المسرح الملحمي والشّرق(قراءةٌ جديدةٌ لأصول المسرح الملحمي في ضوء الثّقافة الشّرقيّة)، الهيئة العربيّة للمسرح، الشّارقة، دولة الإمارات العربيّة المتّحدة، ط1 2012م.

18. سعيد عبد العزيز، الأسطورة والدّراما، المطبعة الفنّيّة الحديثة، شارع الأصبع الزّيتون. د.ط، 1960م.

19. سعيد النّاجي، قلق المسرح، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس، ط1، سنة: 2004.

20. سعيدة خالدة، لغز النّصّ القاتل بين السّلطة الكاتبة والرّأس المكتوب، مجلّة الطّريق عدد: 2، بيروت 1985م.

21. سمر حطّاب، التّنشئة السّياسية والقيم، ايتراك للطّباعة والنّشر، القاهرة، ط1 2004م.

22. سيّد علي اسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي القرن التّاسع عشر، د.ط مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، 2012م.

23. صديق محمّد، النّظريّة الملحميّة في مسرح بريخت، بيروت، دار الثّقافة الجديدة 1992م.

24. صلاح أبو ذياب، سعد الله ونّوس الحضور والغياب، دار سعاد الصّبّاح، الكويت 1997م.

25. عبد الباسط عبد المعطي، الإعلام وتزييف الوعي، دار الثّقافة الجديدة، القاهرة د.ط 1979م.

26. عبد الرّحمان بن ابراهيم، ص: 193، الحداثة والتّجريب في المسرح، دار إفريقيا الدّر البيضاء –المغرب–، ط1، 2014.

27. عبد الرّحمان ياغي، سعد الله ونّوس والمسرح، كلمة يوم المسرح العالمي، دار الأهالي دمشق، سوريا، 1998م.

28. عبد الرّحمان ياغي، في الجهود المسرحيّة الإغريقيّة الأوروبية العربيّة (من النّقّاش إلى الحكيم) ط1، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 1980م.

29. عبد القادر القطّ، فنّ المسرحيّة، القاهرة، الشّركة المصرية العالميّة للنّشر لونجمان 1998م.

30. عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، سنة 1985م.

31. عبد الله أبو هيف، التّأسيس مقالاتٌ في المسرح السّوريّ، ط1، 1979م، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب سوريّة.

32. عبده الرّاجحي، التّطبيق الصّرفي، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، بيروت. د.ط، 1994.

33. عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت 1988م.

34. عوّاد علي، غواية المتخيّل المسرحي مقاربات لشعرية النّصّ والعرض والنّقد ط1 1997م، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء.

35. غصب مروان، دراساتٌ في المسرح السّوريّ،جامعة البعث، مديرية الكتب والمطبوعات، سوريا، 2004م،2005.

36. الكبير الدّاديسي، تحليل الخطاب السَّردي والمسرحي، دار الرّاية، عمّان، ط1 2004م.

37. كوش، دوني، (2002م)، مفهوم الثّقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة: قاسم مقداد منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق.

38. لينا نبيل أبو مغلي، الدّراما والمسرح في التّعليم، دار الرّاية، عمّان، ط1، 2008م.

39. ماجدة مراد، شخصيتنا المعاصرة بين الواقع والدّراما التّلفزيونية،عالم الكتب، القاهرةدط، 2000م.

40. محمّد الكغّاط، بنية التّأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثّمانينات، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، المغرب، 1986م.

41. محمّد برّي العواني، دراسات مسرحيّة نظرية وتطبيقيّة، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب وزارة الثّقافة، دمشق 2013م.

42. محمّد عزّام، المسرح المغربي دراسة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1987م.

43. محمّد محمّد داود، معجم التّعبير الإصطلاحي في العربية المعاصرة، دار غريب القاهرة 2003.

44. محمّد نديم معلاّ، فنّ المسرح في العرض المسرحي، قضايا نقدية، مركز الإسكندريّة للكتاب القاهرة، ط1، 2000م.

45. مدحت الجيار، النّصّ الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر الإسكندرية، د.ط، 2001م.

46. منير ممدوح الشّامي صلاح محمّد عبد الحميد، الإعلام السّياسي، مؤسّسة طيبة للنّشر والتّوزيع، القاهرة ط1.

47. نديم معلا محمّد، الأدب المسرحي في سورية نشأته وتطوّره، ط1، منشورات مؤسّسة الوحدة، دمشق، سوريا، 1986م.

48. نديم معلاّ، في المسرح (في الفنّ المسرحي في العرض المسرحي)، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2000م.

49. ياسين النّصير، أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدّراما بالميتولوجيا والمدينة والمعرفة والفلسفة، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، سوريّة، دمشق، 2010م.

3-موسوعات ومعاجم:

50. أحمد حسين اللّقاني، علي الجمل: معجم المصطلحات التّربوية المعرفة في المنهج وطرق التّدريس، عام الكتب، القاهرة، 1996م.

51. إلياس، د. ماري، قصّاب، د. حنان، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون 1997.

52. أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللُّغة العربيةالمعاصرة، دار المشرق، بيروت 2007.

53. جبران مسعود، الرّائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط8 2001م.

54. حاوي (إيليا) بيراندللو في سيرته ومسرحياته، ج2. بيروت: دار الكتاب اللّبناني 1980م.

55. الحسن إحسان محمّد، موسوعة علم الاجتماع، الدّار العربية للموسوعات، 1998م. بيروت.

56. عبد الوهّاب الكبالي وآخرون: موسوعة السّياسة، الجزء السّابع، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، 1994م.

57. ماري إلياس، وحنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، لبنان، ط1 1997م.

58. مجهول المؤلّف: ألف ليلة وليلة، مج2، المطبعة الكاثوليكيّة، بيروت، لبنان 1889م.

59. محمّد كرد علي، خطط الشّام، الجزء الرّابع، (دمشق، مطبعة التّرقي، 1926م) نقلًا عن سعد الله ونّوس في كتابه: بيانات لمسرح غربي جديد.

60. مي عبد الله، المعجم في المفاهيم الحديثة للإعلام والاتّصال، المشروع العربي لتوحيد المصطلحات، دار النّهضة العربية، بيروت، ط1.

61. نبيل راغب، موسوعة النّظريّات الأدبيّة ط1، مكتبة لبنان ناشرون، 2003م.

4-مخطوطات وكتب مترجمة:

62. أوين فريدرك، بريخت" حياته، فنّه، عصره"، تر: إبراهيم العريس، بيروت: دار ابن خلدون، 1971م.

63. برتولدبريشت، نظريّة المسرح الملحمي، ترجمة: جميل ناصيف، عالم المعرفة بيروتد.ط.

64. بودون، ريمون وآخرون(2005م) المطوّل في علم الاجتماع، ج2، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، وزارة الثّقافة السّوريّة، دمشق.

65. تمارا الكسندروفابوتنتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق المؤذّن مطبعة دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطّبعة الثّانية، 1990م.

66. جيمس روس إيفانس، المسرح التّجريبي من ستان سلافسكي إلى اليوم، دار الفكر المعاصر ط1، القاهرة، 1979م.

67. خير الدّين التّونسي، أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك، تحقيق ودراسة: د.معن زيادة (د.ط)، بيروت، دار الطّليعة، 1978م.

68. غدنز أنتوني (2005م) علم الاجتماع. ترجمة: فايز الصّبّاغ، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت.

5-أطروحات ورسائل:

69. شلدان، فايز كمال (2006م)، نموذج مقترح لدور الجامعات الرّسمية الأردنية في تنمية الوعي الاجتماعي لدى الطّلبة من وجهة نظر أعضاء هيئة التّدريس والطّلبة. رسالة دكتوراه غير منشورة. كلّية الدّراسات العليا. الجامعة الأردنية.

70. العلجة هذلي، التّجريب في النّصّ المسرحيّ الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه جامعة محمّد بوضياف بالمسيلة، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في الأدب العربي الموسم الجامعي (2017/2016م)، إشراف: د/العمري بوطابع تخصّص: دراماتورجيا ونقد مسرحي كلّية الآداب، قسم اللّغة، جامعة المسيلة.

71. العلجة هذلي، توظيف التّراث الشّعبي في المسرح الحلقوي الجزائري، مسرحيّة القرّاب والصّالحين لولد عبد الرّحمان كاكي نموذجا، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدبب العربي، الموسم الجامعي (2009/2008)، إشراف: د/العمري بوطابع، تخصّص: دراماتورجيا ونقد مسرحي، كلّية الآداب، قسم اللّغة، جامعة المسيلة.

6-المقالات والمحاضرات والدوريات والمجلات:

72. إبراهيم الكيلاني، أبو خليل القبّاني المعلّم العربي، مجلّة العربي، ع1، س1جانفي 1950م.

73. أحمد زياد محبك، مسرح سعد الله ونّوس المرحلة الأولى (1963-1967)، مجلّة فصول ع1، مج16، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 1997م.

74. أمين العيوطي، المسرح السّياسي، عالم الفكر، وزارة الإعلام، ع4، م14، الكويت 1981م.

75. حلس موسى عبد الرّحيم مهدي ناصر علي،(2010) دور وسائل الإعلام في تشكيل الوعي الاجتماعي لدى الشّباب الفلسطيني(دراسة ميدانية على عيّنة من طلاّب كلّية الآداب جامعة الأزهر)، مجلّة جامعة الأزهر بغزّة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلّد 12.

76. حمّو حوريّة، تأصيل المسرح العربيّ عند سعد الله ونّوس، مجلّة الحياة المسرحيّة عدد: 45 وزارة الثّقافة، دمشق، 1998م.

77. خليل أحمد صويلح، سعد الله ونّوسم يرح التّحوّلات والانهيارات، جريدة الأخبار الأسبوعية سوريا، عدد أوت: 2009م.

78. دوّارة فؤاد، لقاء مع سعد الله ونّوس، مجلّة الهلال، عدد أفريل، القاهرة، 1977م.

79. السّيّد، لبنى محمّد فتوح، أمين، نيفين زكريا، الشّعييني، محمّد مصطفى (2015) الرّوافد الرّئيسية في تشكيل الوعي الاجتماعي، مجلّة كلّية التّربية(القسم الأدبي)، جامعة عين شمس – مصر – مج، 21ع3.

80. شهريار نيازي، أعظم بيكدلي، أثر النّكسة الحزيرانيّة على بنية مسرحيّة "حفلة سمر من أجل 5 حزيران"، مجلّة إضاءات نقدية(فصليّة محكّمة)، السّنة الثّانية، العدد السّابع خريف 1391/ أيلول 2012م.

81. عالم الفكر(مجلّة)، المجلّد: 10، العدد: 01، زارة الإعلام، الكويت، 1979م.

82. عبلة الرّويني، " السّؤال الدّيمقراطي في مسرح سعد الله ونّوس"، مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، المجلّد: 16، عدد: 01، القاهرة، مصر، 1997م.

83. غسّان غنيم، " مسرح سعد الله ونّوس وتطوّراته "، الموقف الأدبي، اتّحاد الكتّاب العرب العدد: 435، دمشق، سوريا، 2007م.

84. فريدة النّقّاش، مسرح سعد الله ونّوس، مجلّة الهلال، ع.7، يوليوز 1971م.

85. مجلّة عالم الفكر: المجلّد 10، العدد: 1، وزارة الإعلام، الكويت 1979م.

86. محاضرات الملتقى الوطني الأوّل: السّيمياء والنّصّ الأدبي، منشورات جامعة محمّد خيضر بسكرة، 19–20 أفريل 2004م.

87. محمّد بدوي، تجلّيات التّغريب في المسرح العربيّ، قراءة في سعد الله ونّوس مجلّة فصول، المجلّد2، العدد 3، 1982م.

88. المشايخ محمّد، المسرح الحديث عند سعد الله ونّوس، مجلّة الأقلام، عدد: 6 بغداد 198.

89. مصطفى عبّود، سعد الله ونّوس من مسرحة العالم إلى مسرحة الذّات، مجلّة الفنون وزارة الثّقافة، دمشق، سوريا، 199.

90. اليوسف أكرم، تعميق البحث المسرحي في نصوص سعد الله ونّوس، الحياة المسرحية، عدد: 65، وزارة الثّقافة، دمشق، 2008م.

91. اليوسف أكرم، حوار مع عبد الكريم برشيد، الحياة المسرحية، وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1991م.

7-مواقع الأنترنت:

92. حوريّة محمّد، تأصيل المسرح العربي بين النّظريّة والتّطبيقي سوريّة ومصر- دراسة- من منشورات دار اتّحاد الكتّاب العرب 1999م، http: www.awu.org//، تاريخ الزّيارة: جوان: 2021م.

93. فاضل خليل، النّشأة والتّطوّر في المسرح العربي، الحوار المتمّن: 1828، مقال إلكتروني بتاريخ: 2007/02/16م، نقلا عن الموقع www.ahewar.org :httpM. المحرّك www.googl.com. تاريخ الزّيارة: 2022/07/23م.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

تشكّرات

إهـــــداء

مقـــدّمة .....أ

الفصل التّمهيـــدي: 5

1-مقاربات مفاهيمية: 6

1-1-المســرح لغـــة: 6

1-2-اصطـــلاحا: 9

2-مدخل لضبط مصطلح الوعي: 12

2-1-الوعي السّياسي: 14

2-2-الوعي الاجتماعي: 15

2-3-الوعي في الفلسفة والفكر وعلم النّفس: 17

3-التّأصيل المسرحي عند سعد الله ونّوس: 19

3-1-مسارات التّجريب المسرحي في الوطن العربيّ: 19

3-1-1-المرحلة الأولى(1961-1967م): بدايات النّبض: 22

3-1-2-المرحلة الثّانية (1968-1989م) التّألّق الفنّي والالتزام: 24

3-1-3-المرحلة الثّالثة (1990-1997م) النّضج الفكري: 26

الفصـــل الأوّل: 85

مسارات التّجريب المسرحي العربي 85

1-التّجريب: 31

1-1-طلائع التّجريب في المسرح العربي: 33

1-2-مواكب التّجريب المسرحي العربي: 38

1-2-1-يوسف إدريس: 39

1-2-2-عبد الكريم برشيد والمسرح في "احتفال" 47

1-3-الاحتـفال والاحتفاليـة..... 48

1-4-مسارات الفنّ المسرحي بالجزائر 52

1-4-1-"الحلقة" المفهوم والتّطوّر 54

1-4-2-مسرحة الحلقة:..... 56

1-4-2-1-الخلق الجماعي (التّأليف الجماعي)..... 63

1-4-2-2-البحث عن التّميّز باستحضار الذّات: 66

1-4-2-3-استحضار الحلقة:..... 67

1-5-سوريا وبدء النّبض المسرحي العربي: 68

1-6-أحمد أبي خليل القبّاني..... 70

1-7-مارون النّقّاش:..... 75

1-8-خطبة النّقّاش (أول محاولة تأصيل للمسرح العربي) 76

1-9-سعد الله ونّوس والنّبوءة الجديدة (هدير المساحة الصّامتة)..... 79

1-10-مسرح سعد الله ونّوس بين السّياسة والتّسييس 82

1-11-مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران فاتحة عهدٍ جديد للمسرح العربي 84

الفصـــل الثّـــاني: 31

قراءة للوعي السّياسي في مسرح سعد الله ونّوس 31

1-التّيمات المسرحيّة عند سعد الله ونّوس..... 88

فهرس المحتويات:

2-أبرز تيمات المسرح الونّوسيّ..... 90

2-1-فكرة التّسييس عند سعد الله ونـّوس 90

2-2-الجمهــور 96

2-2-1-الجمهور الونّوسيّ 99

2-3-التّراث في مسرح سعد الله ونّوس (مسرحة التّراث) 101

3-المســرح الملـحمـي: 105

4-التّغـريب.....110

4-1-مفهوم التّغريب: 111

4-1-1-لُغة: 111

4-1-2-اصطلاحا:.....112

4-2-تقنيات التّغريب:.....113

4-2-1-فضح اللّعبة المسرحيّة: 113

4-2-2-اللاّفتـة: 118

الفصـــل الثالـــث: 120

تجلّيـات الوعي السّياسي في مسرح سعد الله ونّوس.....120

1-مسرحية: مغامرة رأس المملوك جابر 121

1-1-استدعاء التّراث لترسيخ شكل معاصر للمسرح السّياسي: 124

1-2-السّخريّة في مسرحيّة رأس المملوك جابر كملمحٍ من ملامح الوعي السّياسي:.....126

1-3-تجلّيّات تقنَاتِ المسرح الملحمي في مسرحيّة "رأس المملوك جابر"ودورها في بلورة الوعي:.129

1-3-1-التّغريب: 129

1-3-2-الرّاوي أو الحكواتي 130

1-3-3-كسر الإيهام المسرحي: 134

1-3-4-فضح قواعد اللّعبة: 135

1-3-5-هدم الجدار الرّابع:.....136

1-3-6-المسرحداخل المسرح أو (الميتا مسرح): 137

1-3-7-مظاهر تجلّي الوعي الاجتماعي في مسرحيّة (مغامرة رأس المملوك جابر).....141

1-3-8-صور المثقّف في المجتمع العربي من خلال مسرحيّة " رأس المملوك جابر":.....155

2-مسرحيّـة الملك هو الملك:.....177

2-1- دلالة العنوان: 179

2-2-أنظمة التّنكّر واستنساخ الحاكم 184

3-حفلة سمر من أجل 5 حزيران(هدير المساحة الصّامتة).....198

3-1-ملخّـص المسرحيّــة 201

الخاتمــة.....213

قائمة المصادر والمراجع: 218

الملخّص:

ما فتئَ المسرح يلازم مسيرةَ الإنسان المترعة بالخيباتِ والآمال عبر مراحل حياتِه المختلفة، فكان خلالها أصدق معبّرٍ عن إرادة الحياة لديه، عبرَ فضاءاتٍ لا يمكن لسواه إتاحتها. وإذا جئنا المسرحَ الحديث، فإنّنا نجد السّياسيّ منه خير معبّرٍ وأصدقَ منافحٍ عن تطلّعاتِ الإنسان وإرادته العيش الكريم وتحقيق معنى الإنسانية من وجوده، ويمكننا أن نعدّ سعد الله ونّوس الذي أنعش الخشبةَ وبعث الحياةَ في أرجائها المترهّلة فاتحةَ عهدٍ زاهرٍ على المسرح العربيّ، حيث كانت ممارسته الميدانية التي سبقت بياناتِه إيذانًا بظهور مفهومٍ جديدٍ للمسرح يقوم على بثّ رسائل الوعي وسط الطّبقات الكادحة من الجمهور عبر إثارة النّفس لتتّخذ موقفًا وتشارك في القرار الذي تراه مناسبًا للنّهوض بها وتحقيق تطلّعاتِها المشروعة.

الكلمات المفتاحية: سعد الله ونوس، المسرح السياسي، التسييس، المسرح الملحمي.

Abstract:

The theater has always been accompanying a person's march full of disappointments and hopes through the different stages of his life, during which he was the truest expression of his will to live, through spaces that only he can make available. And if we come to the modern theatre, we find the politician in it the best expressive and the most sincere advocate of human aspirations and his will to live decently and achieve the meaning of humanity from his existence, and we can count SaadallahWannous, who revived the stage and revived life in its flabby parts, ushering in a prosperous era on the Arab stage, where his field practice was Which preceded his statements, marking the emergence of a new concept of theater based on broadcasting messages of awareness among the toiling classes of the audience by stimulating the soul to take a stand and participate in the decision it deems appropriate to advance it and achieve its legitimate aspirations.

Keywords: Saadallah Wannous, political theatre, politicization, epic theatre.

Résumé :

Le théâtre a toujours accompagné la marche d'une personne pleine de déceptions et d'espoirs à travers les différentes étapes de sa vie, au cours desquelles il a été l'expression la plus authentique de sa volonté de vivre, à travers des espaces que lui seul peut rendre disponibles. Et si l'on vient au théâtre moderne, on y trouve l'homme politique le plus expressif et le plus sincère défenseur des aspirations humaines et de sa volonté de vivre décemment et d'atteindre le sens de l'humanité dès son existence, et l'on peut compter SaadallahWannous, qui Il a relancé la scène et ravivé la vie dans ses parties molles, inaugurant une ère prospère sur la scène arabe, où sa pratique de terrain a été précédée par ses déclarations, marquant l'émergence d'un nouveau concept de théâtre basé sur la diffusion de messages de sensibilisation parmi les toilettes.Classes de l'auditoire en stimulant l'âme à prendre position et à participer à la décision qu'elle juge appropriée pour la faire avancer et réaliser ses aspirations légitimes.

Mots-clés : Saadallah Wannous, théâtre politique, politisation, théâtre épique.