

This item is provided to support UOB courses.

Its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission.

However, users may print, download, or email it for individual use for learning and research purposes only.

هذه الوثيقة متوفرة لمساندة مقرارات الجامعة.

ويمنع منعاً باتاً نسخها في نسخ متعددة أو إرسالها بالبريد الإلكتروني إلى قائمة تعميم بدون الحصول على إذن مسبق من صاحب الحق القانوني للملكية الفكرية لكن يمكن للمستفيد أن يطبع أو يحفظ نسخة منها لاستخدام الشخصي لأغراض التعلم والبحث العلمي فقط.

عمان عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٢

المسرح السياسي

عند سعد الله ونوس

صيحة أحمد علقم



الكتاب العربي ٢٠٠٢

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠٠٣ / ١٠٩٧)

رقم التصنيف ٨١٢٠٩ :

المؤلف ومن هو في حكمه : اعداد صبيحة أحمد محمد علقم

عنوان الكتاب : المسرح السياسي عند سعد الله ونوس

المعرض الرئيسي ١ : المسرحيات العربية

٢ - النقد الأدبي

بيانات النشر :

* تم اعداد بيانات النهرة والتصنيف الارلية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

٤ رقم الإجازة المسجل لدى دائرة المطبوعات والنشر ٢٠٠٣ / ٣٩٥

٥ رقم الإيداع لدى دائرة المكتبات والوثائق الوطنية ٢٠٠٣ / ١٠٦٧

٦ كافة حقوق الملكية الفكرية محفوظة للمؤلفة



جامعة مطابع المستذوون التجاريين

تلفون ٥٦٦٧٦٧٢ فاكس ٥٦٦٧١٧٠

ص.ب ٥٩١ - عمان - ١١١٨ - الأردن

يطلب الكتاب من المؤلف

ص.ب ١١٠٥٨ / الباهشعي الشمالي - عمان -الأردن

او المؤسسة العربية للدراسات والنشر / دار الفارس للنشر والتوزيع

عمان، ص.ب ١٩٥٧، هاتف: ٥٦٠٥٤٣٢، هاتفاكس: ٥٦٨٥٥٠١

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن رأي الجهة الداعمة

مسرحيه الملك هو الملك

"لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية (...)" ويراد
بأنظمة التنكر والملكية - المجتمعات الطبقية لا سيما البرجوازيات المعاصرة
عسكريّة كانت أم لا "(١٨)" التي "توميء المسرحية إلى ضرورة تغييرها بتحرك
جماعي يجثّث كل شيء، أو يأكل الملك ونظامه، ولا يكفي بتغيير شخصه، لأن
تغيير الأفراد لا يغير النظم، ولا يجثّط الظلم من جذوره" (١٩). لهذا كرر في أكثر
من موضع حكاية ينسبها إلى التاريخ "عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والجور
والشقاء، فاشتعل غضبها، وذبحت ملوكها، ثم أكلته، في البداية شعروا بالملغص،
وبعدهم تقياً. لكن بعد فترة صحت جسمومهم، تساوى الناس وراقت
الحياة" (٢٠).

وهذه النتيجة حتمية، ويستحقها الملك الذي يتربع على عرش أنظمة التنكـر، لأنـه حتى لو تغير الملك، فإنـ الطريق الوحيدة الممكنة أمام الملك هي الإـرـهـاب والمزيد من الإـرـهـاب (٧١)، كما فعل أبو عـزـة بـطـلـهـ هـذـهـ المـسـرـحـيـةـ، الـذـيـ حـلـ لـيـلـيـ طـوـلـيـةـ بـالـمـلـكـ وـعـظـمـتـهـ، لـيـنـقـمـ مـنـ خـصـمـيـ الشـهـبـنـدـرـ كـبـيرـ التـجـارـ وـالـشـيـخـ طـهـ، الـلـذـيـنـ سـرـقـاـ مـالـهـ وـإـرـثـهـ، وـتـلـخـصـ زـوـجـتـهـ حـكـاـيـتـهـ قـائـلـةـ: "زـوـجـيـ عـديـمـ الـحـيـلـةـ، تـرـكـهـ أـبـوـهـ فـضـلـةـ رـزـقـ وـمـالـ، وـلـصـغـرـ سـنـهـ، جـعـلـ عـلـيـهـ وـصـيـأـ الشـيـخـ طـهـ، رـجـلـ وـاسـعـ الـذـمـةـ يـاـ مـلـكـ الـزـمـانـ، أـرـادـ أـنـ يـلـتـهـمـ الـمـيرـاثـ كـلـهـ، رـاجـ الـبـيـعـ وـكـثـرـ الـمـعـاـمـلـاتـ، ضـاقـتـ خـيـرـيـنـ الـتـجـارـ وـطـلـيـ رـأـسـهـمـ الشـهـبـنـدـرـ: بـنـ الـأـكـنـ، فـنـصـبـواـ زـوـجـيـ مـكـيـدـةـ فـاحـشـةـ وـلـقـلـةـ حـيـلـتـهـ لـمـ يـنـتـهـ إـلاـ بـعـدـ أـنـ أـوـقـعـهـ، وـإـلـىـ الـإـفـلـاسـ رـمـوـهـ" (٧٢)، وـلـكـنـ زـوـجـهـ يـنـسـيـ لـحظـةـ اـعـتـلـاءـ عـرـشـهـ مـطـلـبـهـ الـمـلحـ هـذـاـ، بلـ حـينـ يـذـكـرـهـ خـادـمـهـ "عـرـقـوبـ" يـنـهـرـهـ بـشـدـةـ، وـيـتـهـمـ بـأـنـ يـخـلـقـ لـهـ العـدـاـوـاتـ مـعـ أـرـكـانـ دـولـتـهـ وـمـلـكـهـ، وـيـرـيدـ تـقـويـضـ عـرـشـهـ.

وهذا الاتهام ملحم ونُوسي ذكي لدعائِم السلطة في النظام الملكي أو الطبقي، التجار ورجال الدين - بمعنى أدق الطبقة التي تملك، إذ تحول تدريجياً إلى سلطة يعتمد الملك ذاته القوة منها، ويصعب الفصل أو التفرق بينهما.

تمدير الاعاجم ببغداد، وسحقهم أهلاها قائلًا: "من ليل بغداد العميق نحدثكم.... من ليل الويل والموت والجثث نحدثكم.... تقولون: فخار يكسر بعضه... ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا..... لا احد يستطيع أن يمنعكم من أن تقولوا ذلك.... هذا رأينا، لكن إذا التقتم يوماً، ووجدتم انفسكم غرباء في بيروتكم. إذ عضكم الجروح ووجودتم أنفسكم بلا بيوت.... إذا تحرجت الرؤوس واستقلبكم الموت على عتبة هسبع كثيب.... إذا هبط عليكم ليل ثقيل ومليء بالويل... لا تنسوا أنكم قلتم يوماً.... فخار يكسر بعضه" (٦٤)، صادماً المترجين بخطورة وضعهم، داعياً إياهم للعمل عن طريق إذكاء تفكيرهم بعرض نموذجين لهزيمتين ساحقتين في التاريخ العربي، وبيهيء وضعهم الحالي لهزيمة ثالثة، وعليه يفلق "ونوس" مسرحيته بمخاطبة الخادم للجمهور "أنتم ايضًا... تصبحون على خير" (٦٥)، لعل هذا الجمهور يتخلّى عن سلبية الدمرة المثلثة التي لا ينجو منها أحد" (٦٦)، ولا يستفيد منها إلا السلطة القمعية التي تجردهم حقوقهم، وبدورهم الفاعل تستطيع "العين أن تقاوم المخز" ويتحقق هدفه من هذه الحكاية، ذلك الهدف الذي يرتكز على "تأمل المفتوح لمصيره" (٦٧)

"أم عزه: (سامحة) ما قاله الملك سمعناه من الإمام والقاضي، والشهبندر
كأنهم لسان واحد، وعائلة واحدة" (٧٣).

وعبر الكشف عن عيوب الإمام وشهبندر التجار، يكشف "ونوس" عن مساوى الملك، فأغواهه يأكلون أموال الناس بالباطل، ويبخسونهم جهدهم حتى غدوا "كالكلاب ينفقون من الجوع والنمل" (٧٤)، بتوجيه من القاضي الذي يطردhem "بعد تعریع وتائب" (٧٥)، كما فعل بأبي عزه الذي غدا ملكاً كما قدم بلعنة اعتقاد الملك السابق "فخر الدين" أنها تسليه وتسعفه بالضحك وتبدد ضجره حين خلع رداءه متذمراً بثوب آخر، وذهب إلى بيت التاجر المفلس "أبي عزه"، ودس له المنوم في الشراب ليستيقظ في القصر، وتبدأ عملية تحوله ملكاً فور ارتدائـه زي الملك، ويأخذ مكانه على العرش، كأنه اعتاد هذا زماناً طويلاً، فلم يتعثر بردائـه، ولم تجحظ عيون المغنبـين، ومقدم الأمـن وزوجته وابنته، لأنهم لا يرون في الملك إلا رداءه وتجاهـه، ومظاهر ملـكه الشـكـلـية "اعطـني رـداء وـتاجـاً أعـطـكـ مـلـكاً" (٧٦)، وهذه الفكرة تتفـق إمكانـية حدوث التـغيـير المـنشـودـ، طـالـما بـقـيـ النـظامـ الملكـيـ، فـأـبـوـ عـزـهـ لاـ يـكـفـيـ بالـتـنـكـرـ لـزـوـجـتـهـ وـابـنـتـهـ بلـ يـتـنـكـرـ لـنـفـسـهـ المـلـكـ مـخـاطـبـاًـ أمـ عـزـهـ: "حـكـمـنـاـ عـلـىـ زـوـجـ هـذـهـ مـرـأـةـ بـالـتـجـرـيسـ،ـ يـدـارـ بـهـ فـيـ كـلـ أـسـوـاقـ الـمـدـيـنـةـ" (٧٧).

ويبرر لخصميـه تصرفـاتـهمـ،ـ وهذاـ شـيءـ طـبـيعـيـ .ـ فـهـمـ عـمـادـ سـلـطـتـهـ الـآنـ ويـتمـادـيـ فـيـ قـصـمـ النـاسـ،ـ وـيـعـلـمـ أـنـ سـيـقـعـ مـزـيدـاًـ مـنـ السـجـونـ،ـ وـيـنـشـطـ الـبـلـطـاتـ فلاـ "شـيءـ يـطـهـرـ الـمـلـوكـ مـثـلـ الدـمـ،ـ سـأـغـتـسـلـ بـالـدـمـ.ـ سـأـسـتـحـمـ فـيـهـ،ـ سـيـكـونـ بـعـدـ الـيـوـمـ طـبـيـيـ وـعـطـورـيـ" (٧٨)ـ وـهـكـذاـ يـصـبـحـ فـيـ نـهاـيـةـ الـمـسـرـحـيـةـ عـبـرـ مـارـسـةـ هـذـهـ الـأـفـعـالـ "مـلـكـاًـ أـكـثـرـ" (٧٩)ـ بـعـيـونـ مـؤـيـدـيـهـ،ـ وـفـضـيـحـةـ أـكـبـرـ بـعـيـونـ مـنـكـرـيـهـ،ـ وـعـلـىـ رـأـسـهـ "ونـوسـ"ـ ،ـ الـذـيـ يـفـضـحـ بـهـذـهـ الـأـفـعـالـ رـأـسـ هـذـهـ النـظـامـ الـذـيـ قـامـ عـلـىـ أـكـتـافـ الـجـمـاعـةـ.

يروي "ونوس" حكاية تشكل هذا النـظـامـ عـلـىـ لـسانـ عـبـيـدـ: "فـيـ قـدـيمـ الزـمانـ،ـ

كـانـ هـنـاكـ جـمـاعـةـ الـبـشـرـ تـعيـشـ حـيـاةـ بـسـيـطـةـ،ـ أـفـرـادـهـ مـتـسـاوـيـ الـاحـرارـ لـالـعـبـيدـ،ـ يـعـمـلـونـ فـيـ أـرـضـهـمـ الـمـشـترـكـةـ كـالـلـيـدـ الـواـحـدـةـ،ـ وـيـتـقـاسـمـونـ الـخـيـرـ كـأـفـرـادـ الـعـائـلـةـ،ـ فـيـ قـدـيمـ الزـمانـ،ـ وـذـاتـ يـوـمـ دـبـ النـشـازـ فـيـ حـيـاةـ تـلـكـ الـجـمـاعـةـ الـمـتـضـافـرـةـ،ـ اـنـشـقـ عـلـيـهـ وـاحـدـ مـنـ أـفـرـادـهـ،ـ كـانـ أـقـوىـ،ـ فـرـقـ أـمـالـكـ الـجـمـاعـةـ وـاستـشـارـ بـالـحـصـةـ الـكـبـرـيـ،ـ اـرـتـدـىـ كـسـاءـ زـاهـيـاـ،ـ بـدـلـ هـيـثـتـهـ وـوـجـهـهـ وـتـنـكـرـ،ـ يـوـمـهاـ ظـهـرـ الـمـلـكـ وـكـانـ أـولـىـ حـالـاتـ الـتـنـكـرـ،ـ تـحـولـ الـمـلـكـ مـلـكاًـ،ـ وـهـوـ أـقـصـىـ حـالـاتـ الـتـنـكـرـ،ـ وـمـنـ الـمـلـكـ تـسـلـتـ عـمـلـيـاتـ مـعـقـدـةـ مـنـ الـتـنـكـرـ الـمـتـابـعـ،ـ هـنـاكـ الـأـمـرـاءـ وـالـعـسـكـرـ وـالـاحـرارـ وـالـعـبـيدـ وـالـمـسـلـوـنـ وـالـمـعـدـمـونـ،ـ فـثـاتـ كـثـيرـ كـلـ مـنـهـ يـعـيـشـ مـتـنـكـراًـ فـيـ ثـوـبـ وـدـورـ،ـ بـعـضـهـ تـنـكـرـ لـيـحـكمـ وـيـسـوـدـ،ـ وـبـعـضـهـ فـرـضـ عـلـيـهـ الـتـنـكـرـ لـيـخـدـمـ وـيـضـطـهـ" (٨٠)،ـ وـبـذـكـرـ غـداـ الـتـنـكـرـ "لـيـسـ مـجـرـ لـعـبـةـ وـلـكـنـ إـيمـاءـ ذـكـيـةـ إـلـىـ فـسـادـ كـلـ شـيـءـ"ـ،ـ وـإـلـىـ اـضـطـرـابـ كـلـ الـأـوضـاعـ الـظـالـمـةـ" (٨١)،ـ وـفـيـ حـدـيـثـ مـنـ خـارـجـ النـصـ لـلـكـاتـ بـعـدـ الـتـنـكـرـ بـيـرـىـ أـنـ "الـمـجـمـعـاتـ الـطـبـقـيـةـ مـاـ هـيـ إـلـاـ سـلـسـلـةـ مـعـقـدـةـ مـنـ عـمـلـيـاتـ الـتـنـكـرـ،ـ تـصلـ فـيـ ذـرـوـتـهـ إـلـىـ الـتـجـرـيدـ الـمـحـضـ،ـ هـذـاـ الـتـجـرـيدـ هـوـ الـمـلـكـ،ـ أـوـ بـكـلـمـةـ عـامـةـ الـحـاـكـمـ،ـ وـعـنـيـ بـالـتـجـرـيدـ:ـ إـنـ الـشـخـصـ فـيـ النـدـرـةـ يـتـحـلـ تـنـهـائـاًـ فـيـ مـجـمـوعـةـ رـمـوزـ وـعـلـاـمـ:ـ الـثـوبـ وـالـصـوـلـجـانـ وـالـعـرـشـ...ـ إـلـيـخـ" (٨٢)ـ وـإـذـاـ تـخـلـىـ عـنـ أـيـ مـنـهـاـ فـقـدـ مـلـكـهـ،ـ كـمـاـ حـدـثـ مـعـ فـخرـ الـدـينـ الـمـكـيـنـ "فـحـينـ خـلـعـ لـبـاسـهـ الـمـلـكـيـ خـسـرـ عـرـشـ عـرـشـ الـطـبـقـةـ الـتـيـ يـنـتـمـيـ أـحـسـأـ إـلـيـهـ.

وـالـحـقـيـقـةـ أـنـ "ونـوسـ"ـ مـنـ دـاـخـلـ هـذـاـ النـصـ وـمـنـ خـارـجـهـ أـيـضاًـ يـفـضـحـ مـسـاـوىـ الـنـظـامـ الـطـبـقـيـ،ـ وـيـدـيـنـ رـمـوزـهـ،ـ مـتـأـثـرـاًـ بـمـقـولـةـ "كارـلـ مـارـكـسـ"ـ الشـهـيرـ "إـنـ الـرـأسـمـالـيـةـ تـخـلـقـ حـفـارـ قـبـرـهـاـ بـنـفـسـهـاـ أـوـ رـغـمـاـ عـنـهـ،ـ وـلـكـنـهـ تـحاـوـلـ أـنـ تـشـنـيـ المـكـفـ بـهـذـهـ الـمـهـمـةـ الـتـارـيـخـيـةـ عـنـ عـزـهـ فـتـضـعـ أـمـامـ الـبـرـوـلـيـتـارـيـاــ الـطـبـقـةـ الـعـامـلـةــ نـمـاذـجـ مـنـ مـجـمـعـاتـ أـسـطـوـرـيـةـ لـمـ تـوـجـدـ وـلـنـ تـوـجـدـ يـوـمـاًـ،ـ بـلـ هـيـ مـجـرـ أـقـنـعـةـ تـضـعـهـاـ الـرـأسـمـالـيـةـ عـلـىـ وـجـهـهـاـ لـتـخـفـيـ نـفـسـهـاـ،ـ وـتـخـدـعـ الـطـبـقـةـ الـعـامـلـةـ بـهـاـ" (٨٣)،ـ وـهـذـاـ تـامـاًـ مـاـ حـقـقـهـ "ونـوسـ"ـ مـنـ خـلـالـ شـخـصـيـةـ أـبـيـ عـزـهـ،ـ إـذـاـ تـخـفـ مـعـالـمـ الـغـلـةـ وـالـفـقـرـ،ـ أـصـلـهـ وـوـضـعـهـ الـطـبـقـيـ،ـ الـذـيـ أـهـلـهـ لـأـنـ يـصـبـحـ مـلـكـاًـ أـكـثـرـ،ـ يـتـرـبـعـ عـلـىـ عـرـشـ الـطـبـقـةـ الـتـيـ يـنـتـمـيـ أـحـسـأـ إـلـيـهـ.

قصور وعي الكاتب السياسي فهو يقف في تحليله للأنظمة، وإدانتها، عند مستوى أخلاقي بحث (فساد بعض الموظفين ... تعادي الأجهزة ... إلخ) ويعجز عن تجاوزه إلى المستوى الأيديولوجي العلمي، فالحاشية هي الملك الحقيقي، وليس الملك سوى تجريد رمزي تتكئ فيه قوى النظام وأدواته، وهو لا يستطيع أن يكون عادلاً، ولا كريماً بمعزل عنها، إن قدره هو أن يعي شرطه كتجريد رمزي لها وأن يحافظ عليه، ودون ذلك، مصيره أن يُطلع ويلقى في فجوة التسخان والموت" (٨٦) وهذا القول ذاته لعبة السلطة التي جسدتها المسرحية، التي حظيت باهتمام وتقدير كبيرين دفعت "تونس" لكتابه مقالات كثيرة تفوق حجم المسرحية للرد عليها الحرصة الواضح على مسرحه التسييري.*

و" ما يحدد درجة استلاب الفرد في المسرحية قدرته على كشف التنكر، فأم عزة لا تستطيع أن تتعرف على زوجها ولا على خادمه، بينما ترتعش ابنتها، وهي أكثر وعياً إذ تكاد تتعرف عليهما، أما عرقوب الانتهازي، فإنه يستلب نفسه بنفسه، لقد حاول أن يقفز فوق حقيقة الطبيعة، أو أن يتحايل عليها، فخسر كل شيء، وحتى في النهاية عندما يبيع رداء الوزير بعملة زائفة، يعجز عن استنتاج أن الرداء هو الملك، وأن الرداء هو الوزير أيضاً. وفي الضفة الأخرى يمثل ميمون والسياف وفرقة الإنشاد وحتى الملكة التي لا تظهر، حالات استلاب بشكل عام" (٨٤) مما يصب في مصلحة أقطاب هذه الأنظمة التي يدعوا لتغييرها بمزيد من الوعي السياسي، ويمثل هذا في النص بشخصين زائف وعبد حيـث التنكر بلباس المسؤولين وسيلة اصطناعها للعمل السري المنظم، الذي يهدف إلى نشر هذا الوعي، من خلال توزيع المنشورات على الناس و مقابلتهم، وحثهم علىأخذ دورهم بعيداً عن الغوغائية، التي لا تقود إلا للسجون المشرعة أبوابها، وللتكميل المعدة أدواته بحيث يساهمون في اللحظة الحاسمة - لحظة الانقضاض على الملك والتهاـمه- إسهاماً يليق بدورهم التاريخي، حتى يتساوى الناس وبذلك فقط تروق الحياة.

وهذه الفكرة هي التي دفعت "تونس" إلى إطلاق اسم عبد على قائد العمل السري المنظم في المسرحية، لأنـه " لا يمثل شخصاً بل هو فكر جديد يناقض فكر الملكية الخاصة" (٨٥)، ولم يشركه في لعبة الأحلام، لأنـه لا يحلم بتغيير الواقع بل يعمل عليه فعلاً ممهداً للثورة - الانقضاض على الملك والتهاـمه- التي هي الوسيلة والمبدأ الأساسي الماركسي المقترن، لإزالة النظام الطبقي موطن العطب والهزيمة وبخاصة في بلادنا العربية، يقول "تونس":

"في السنوات الأخيرة لا سيما بعد هزيمة حزيران، ظهر فيـض من المسرحيات السياسية التي حاولت فضح الأنظمة القائمة، ولكنـها في هذه المحاولة كانت تكتفي بنقد الأجهزة، أو بكشف فساد كبار المسؤولين الذين يتحلقون حول الملك. معظم هذه المسرحيات يتوقف دون أن يصل إلى الجوهرـي، ومـرد ذلك، إما

الفصل الثاني

تقنيات مسرح التسييس

- (١٥٧) المصدر السابق، مجلد ٢، ص ١٥٧.
- (١٥٨) المصدر السابق، مجلد ٢، ص ١٢٥.
- (١٥٩) المصدر السابق، مجلد ٢، ص ١٢٥.
- * انظر وتوس ، الاعمال الكاملة ، ميج ، ٢، من ٧٨٨.
- (١٦٠) نديم معلا ، الادب المسرحي في سوريا ، ص ١٢٢.
- (١٦١) وتوس ، حلقة سمر من أجل ٥ حزيران ، الاعمال الكاملة ، مجلدا ، ص ٢٤.
- (١٦٢) المصدر السابق ، مجلد ١ ، ص ٧.
- (١٦٣) المصدر السابق ، مجلد ١ ، ص ١١٥.
- (١٦٤) المصدر السابق ، مجلد ١ ، ص ١١٩.
- (١٦٥) فريدة النقاش ، مسرح سعد الله وتوس ، الهلال ، عدد يوليوز ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٨٢.
- (١٦٦) وتوس ، حلقة سمر من أجل ٥ حزيران ، مصدر سابق ، مجلد ١ ، ص ٩١.
- (١٦٧) المصدر السابق ، مجلد ١ ، ص ١٢٦.
- (١٦٨) أحمد المشرقي ، المسرحية السياسية ، ص ٢٠.
- (١٦٩) وتوس ، حلقة سمر من أجل ٥ حزيران ، مصدر سابق ، مجلد ١ ، ص ٨٩.
- (١٧٠) المصدر السابق ، مجلد ١ ، ص ٨١.
- (١٧١) المصدر السابق ، مجلد ١ ، ص ١٢٠.
- (١٧٢) المصدر السابق ، مجلد ١ ، ص ٨٢.
- (١٧٣) المصدر السابق ، مجلد ١ ، ص ٨٣.
- (١٧٤) المصدر السابق ، مجلد ١ ، ص ١٠٤-١٠٥.
- (١٧٥) بدر الدين عبد الرحمن ، الماسوي في الادب المسرحي ، ص ١-٣٠٢.
- * انظر وتوس ، المصدر السابق ، مجلد ١ ، من ٧٨.
- (١٧٦) رياض عصمت ، حلقة سمر من أجل ٥ حزيران ، الادب ، عدد ١ ، بيروت ، ١٩ ، ص ٥٠ ..
- (١٧٧) المرجع سابق ، ص ٢٢.
- (١٧٨) سهيل ادريس ، الاعمال الكاملة لسعد الله وتوس ، مجلد ١ ، الفлаг.
- (١٧٩) رياض عصمت ، حلقة سمر ، مرجع سابق ، ص ٢٢.

تمهيد

كان "سعد الله ونوس" دائم البحث عن شكل مسرحي خاص يتلاءم مع مضامين مسرحياته، ويسهل طرحها، ويحقق هدفه المسرحي في توعية الناس بما يدور حولهم تمهدًا للتغيير واقعهم، إلا أنه وقع فريسة الصيغة الأوروبية في معظم أعماله، فلم يسعف "ونوس" كثيراً غطاء التراث الذي تخفي خلفه في بعض أعماله في إخفاء حقيقة تأثيره بتقنيات المسرح السياسي الأوروبي الحديث، خصوصاً تقنيات مسرح "بريشت"، وأهمها التغريب التي ستكون التقنية الأولى التي تبدأ بدراساتها، ورصد ملامحها في مسرحيات "ونوس".

تقنية التغريب

يعد استخدام هذه التقنية في مسرح "ونوس" ثمرة من ثمرات عشقه للمسرح الملحمي البريشتي، والتغريب كما ورد في المعجم المسرحي يعني "تقنية تقوم على ابعاد الواقع المصور، بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد ينثرا ما كان خفياً، أو يلفت النظر إلى ما صار مألوفاً منه لكثرة الاستعمال" (١).

وقد استخدم "بريشت" هذه التقنية وسيلةً لكسر الاندماج المسرحي في مسرحه السياسي الملحمي، الذي يحرض دائماً على أن يجعل المترجين في حالة يقطة عقلية واعية مستعدة للجدل والنقاش (...) والتقييم والحكم" (٢) فيما يعرض عليه من قضايا تمهدًا للتغيير، مؤكداً أن هذا الخطاب العقلي لا يعني بالضرورة القضاء على العاطفة في المسرح، فهي "ضرورة ادائية مسرحية لا غنى عنها للممثل ولكن الانفعال يجب أن لا ينقل للمترجر، ليؤثر في وعيه العقلاني لما يجري أمامه" (٣) حتى يستطيع تحقيق الدور المطلوب منه بفعالية. يقول بريشت

الممكن تغيير الأحوال الحاضرة. ويدل هذا على وعي "بريشت" بضacieة ان يندمج الإنسان مع شخصيات وأحداث مضت.

٣) تقطيع الحدث المسرحي، فالحكاية في المسرح البريشتي لا تقدم بشكل متسلسل ومتناهٍ، وإنما تتخللها وقفات وأغانيٍّ وتعليقات وعرض للافتات وعناوين للأحداث ووصف للشخصيات.. الخ، ويغيب أيضاً عن مسرحه الحلول أو النهايات التي كانت تحكم الحكاية في البناء الدرامي الكلاسيكي، لأن هدف الحكاية عند "بريشت" هو توفير "مادة للمناقشة والنقد ومعنٍّ على التغيير في مسرحه" (٩)، وليس تسليمة للمتفرج.

وهذا يقودنا إلى القول إن التعليمية، وزيادة معرفة المتفرج، هي إحدى وسائل التغريب أيضاً، يذكّرها وصف مسرح "بريشت" بأنه مسرح أسئلة بلا أجوبة، وإلى جانب هذه الوسائل، هناك بعض الوسائل المتعلقة بالصناعة المسرحية من إخراج وديكور وإضاءة وطريقة أداء ممثلي لا مجال لبحثها هنا، وقد لاقت هذه التقنية ووسائلها استحساناً من كتاب المسرح العربي، لقربها من تقاليدهم المسرحية، ولأنها تمكّنهم من الإفلات من أجهزة الرقابة التي يستفحُ خطرها في بلادهم، وأيضاً لدورها في زيادة فعالية المترجع العربي، وتخلصه من سلبياته التي تحول دونأخذ دوره الفعال تجاه قضيّة مجتمعه.

وهذا ما تؤكده الباحثة اليونغسلافية "تمارا بوتينسيفا" بقولها: إن "المسرحيين التقديميين العرب اكتشفوا في منهج "بريشت" بذرتين ثمينتين، الأولى منهجه في التغريب، فقد اتضح أنه قريب إلى حد ما من تقاليد المسرح العربي الذي كان يطمح دائماً لمحو المسافة بين المثل والمترجع.. والبذرة الثانية، الاتجاه السياسي طبعاً، وقضيّة الساعة التي تطرحها مسرحياته وقد وجد مسرح العالم العربي فيه مكاناً يبحث عنه لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال" (١٠)، ويضيف بعض الباحثين سبباً آخر يتمثل بـ"أيديولوجية "بريشت" الماركسية التي بدأت بالانتشار سريعاً في الوطن العربي فترة

موضحاً: "يتربّ على تغريب الأحداث والشخصيات أن المشاهد لم يعد يرى أمامه على المسرح أناساً لا يخضعون إلى أي مؤثرات أو تغيرات، يقفون عاجزين أمام القرآن، إنه يرى هذا الإنسان بالذات بهذه الصورة، لأن الظروف على هذه الشاكلة بالذات، وأن الظروف على هذه الشاكلة لأن الإنسان على هذه الصورة. وفضلاً عن ذلك فإنه يمكن إظهار هذا الإنسان لا كما هو عليه في الواقع، بل بشكل آخر أي كما يريد أن يصبح وكذلك الظروف، ونتيجة لذلك فالمشاهد يمكن أن يجد في المسرح موقفاً جديداً، فالمسرح لم يعد يهدف إلى إسكات المشاهد ولم يعد يقدم له الأوهام، ولم يعد يجبره على نسيان عالمه الخاص أو على الإذعان لقدرته، إنما يكشف أمام المشاهدين العالم من أجل الأفعال المؤثرة" (٤)، فالتحريف إذن لم يكن عند "بريشت" مبدأ جماليًا فقط، وإنما موقفاً أيديولوجيَا وسياسياً من خلال ربط التغريب بـ"مقاومة الاستيلاب الاجتماعي" (٥)، ويتم التغريب بوسائل عدّة تنسب في مجملها إلى مسرح "بريشت" على الرغم من المحاولات الجارية لإثبات قدمها في المسرح، لأن نجح في تطويرها، وإزالة الغبار عنها و من هذه الوسائل:

١) الرواية : فالقاعدة العامة التي يضعها "بريشت" لمسرحه هي "أن يحل السرد محل الدراما" (٦)، ويهدف من ذلك إلى تبديد الوهم الذي يسيطر على مشاهد العرض المسرحي، وإبعاد الأحداث المسرحية مما يتّبع للمترجع فرصة الحكم على ما يجري أمامه، وخصوصاً أن الرواً في المسرحية يحرص على أن يؤكد بعد الأحداث عن الزمن الحاضر، وتعلّقها بآناتس وظلوف سابقة. فتجدد لا يتورع عن إخبار المشاهدين بنهاية المسرحية قبل حدوثها، ليحمي الجمهور من الترقب، ويعطيه الفرصة ليفكر ويحكم" (٧)، والحقيقة إن رواية أحداث المسرحية "عنصر شديد الحساسية في الفن المسرحي إن لم تتساملها أيد قادرة انقلب إلى شيء منفرد حقاً، وهو تسميع الأحداث للمترجع بطريقة تجعله ينصرف عنها" (٨)، وعن الفن المسرحي عامة.

٢) التأكيد على تارِيخية الأحداث أي نقل الأحداث من زمان العرض ومكانه إلى زمان ومكان آخر، لكي يعرف الجمهور أنه ما دامت الأمور قد تغيرت فإنه من

العرض المسرحي إلى مراقب ، يحلل أحداثها ، ويمعن النظر في أوضاع شخصها دون أن يتغاضف معهم ، لبعدهم زمانياً ومكانياً عنـه.

وقد أكثر المسرحيون العرب من استخدام هذه الوسيلة في أعمالهم لما يعانونه من قمع رقابي وغياب للحرية بأشكالها المتباينة في مجتمعاتهم معتمدين في تحقيقها على موروثهم الشعبي "التاريخ العربي والحكايات والفالكلور والقصص الشعبية وما إلى ذلك" من الروايد التي تشكل جزءاً من ثقافتهم ومخزونهم الفكري ، وتحفيتهم عن أعين سلطاتهم ورقابتها ، ولم يخرج "ونوس" عن أهداف زملائه في طريقة انتهاجه هذه الوسيلة ، مضيفاً إليها رغبة في اختيار شكل مسرحي يتناسب مع مستوى جمهوره الثقافي وذائقته ، حتى يتمنى له المشاركة في الحوار المسرحي ، تمهيداً لمشاركته في الحياة ، فاتخذت أعماله التي كتبها تحت وطأة رغبته في التواصل مع جمهوره المسرحي في صالة العرض ، شكل الحكاية والقصص الشعبي ، وسأferدها في القسم الذي يلي هذا ، ونووضع كيف كان الحكمي وتعليقات الممثلين تتوليان مسؤولية الربط بين زمن الحكاية وزمن العرض ، ومحاولة المقاربة بين الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

إذ لاحظنا أن "ونوس" اقطع لمسرحيته مغامرة رأس الملوك جابر مرحلة تاريخية قائمة من مراحل النسف والانحطاط التي شهدما تاریخنا العربي القديم ، وهي مرحلة خلافة "المقتدر بالله" التي ضجت بالفتنة والثورات ، مما زاد في انهيار الدولة العباسية ، وسوء أوضاع أفرادها سياسياً واقتصادياً ، فقد كثُر الفقر وانتشر التسول.

يقول أحد المؤرخين عن خلافة المقتدر: "أضفت الخلافة إليه وهو صغير غر ترف ، لم يعُن الأمور ، ولا وقف على أحوال الملك . فكان الأمراء والوزراء والكتاب يديرون الأمور ، ليس له في ذلك حل ولا عقد ، ولا يوصف بتديير ولا سياسة ، وغلب على الأمر النساء والخدم وغيرهم ، فذهب ما كان في خزائن الخلافة من

الستينات (١١) ، وتمثلها العديد من كتاب المسرح العربي الذين اعتنقوا مبادئه فكراً وعملاً ، ومن هؤلاء كاتبنا "ونوس" الذي أثارت له دراسته في فرنسا فرصة الإلقاء على مسرح "بريشت" ودراساته دراسة مستفيضة ، وانتقاء بعض وسائله وتطويرها بما يتلاءم وجمهور مسرحه لإدراكه تميزه عن جمهور المسرح الغربي.

يقول وнос: "قد اكتشفت مثلاً أنه من الصعب جداً ، ورغم حماستي لمقولات بريشت تقديم معظم مسرحياته كما هي في بيئته محلية ، ذلك ان بريشت في معركته ضد المسرح البرجوازي المتبيّس في أوروبا ، قد استخدم بعض التقنيات وبنية في الكتابة ، هي بمثابة إشارات اسلوبية لدى المترقرج الغربي ، يسمح له رصيده المسرحي باستقبالها ، وفهمها في حين أن الأمر عندنا ليس كذلك . فنحن جمهور طازج ليس لديه تقاليد مسرحية تكبله ، وفرض عليه استجابة سلبية ، لذلك فإن التجديدات التي اقتضت الكثير من الجهد والوقت لدى بريشت ، مبنية على لنا بشكل تلقائي لأننا لم نعش مرحلة الإيهام المسرحي" (١٢) . ولكن كاتبنا على الرغم من قوله السابق لم ينبع أساليب بريشت في كسر الإيهام المسرحي ، إذ نستطيع تحديد الملامح التفريبية التالية في مسرحه :

١- التأكيد على تاريخية الأحداث أو البعد الزمني والمكانى للأحداث والشخصيات :

تعد هذه الوسيلة جوهر تقنية التفرييب وأسسها ، وقد أكثـر "بريشت" من استخدامها في مسرحه ، فكان العالم بعيداً عن وطنه المانيا ميداناً فسيحاً لمسرحياته ، فمسرحيته في "أدخل المدن" تجري أحداثها في الملابس ، في حين تجري أحداث مسرحية الإنسان هو الإنسان * في الهند ، وشيكاغو كانت ميداناً لأحداث مسرحية القيسـة جان * ، مدفوعاً برغبته في "معالجة موضوعات حساسة في بيئته المانية كالفساد السياسي والأخلاقي والفكري للبرجوازية السائدة" (١٢) ، ومدركاً ما تتضمنه هذه الوسيلة من كسر للإيهام المسرحي عبر تحويل مشاهد

الأموال والعدد سوء التدبير الواقع في المملكة (...). وكانت في أيامه أمور لم يكن مثلها في الإسلام (...). ومنها أنه استوزر اثنى عشر وزيراً فيهم من وزرائه المرتدين والثلاث، ولم يعرف فيما قبله أنه استوزر هذه العدة (...). ومنها غلبة النساء على الملك والتدبير (...). ومنها أن الحج بطل (...). ولم يبطل الحج منذ كان الإسلام غير تلك السنة". (١٤) ويستمر المؤرخ في تعداد بعض الأمور التي تكشف عن ترددي الأحوال السياسية وأضطرابها في عصر "المقدار بالله" الأمر الذي يجعل سبب اختيار "تونس" لتلك الحقبة التاريخية، وتجسيدها مسرحياً، إذ كان يبحث عن واقع تاريخي معادل لواقع الأمة العربية المعاصر بعد هزيمة حزيران، فوجد في تلك الفترة التاريخية وخلافة المقدار بالله ضالته، حيث التاريخ يكرر نفسه بانكساراته، وهزائمه القاسية حسب ما يؤكّد تونس ذاته على لساني الزبيونين الأول والثاني. فما إن يصرح العم مونس الحكواتي بأن حكاية الليلة مستمدّة من عهد الفتن والأضطراب والفوضى والانحطاط حتى يبادر الزبون الثاني بالقول: "هذا الزمان نعيشه" (١٥)، والزبون الأول "ندوق مرارته كل لحظة" (١٦).

ومع مضي الحوار وتواتي أحداث الحكاية، لا يلبث الزبون الثاني أن يعود لتاكيد هذه الحقيقة مردداً "إي والله كان الأحوال لا راحت ولا جاءت" (١٧).

وهكذا نجد الماضي القديم المتمثل بعصر الركود والهزيمة وسقوط بغداد، يقدم من خلال الحاضر الراهن الذي يمثل في حقيقة الأمر مرحلة التدهور، والانكسار والضياع التي سبقت هزيمة حزيران وأعقبتها، ولا شك أن هذه المقاربة الفنية بين هذين العصرتين ستساعد المترفج على استخلاص الدروس والعبر التي تؤهله لتجاوز واقعه إلى آخر أكثر تقدماً، لذلك اعتمد "تونس" على طريقة المسرح داخل المسرح التي سنأتي على ذكرها لتجسيد التاريخ القديم والجديد، فاجواء المقهى الذي تجري فيه الحكاية يرمي إلى واقع الهزيمة العربية، ويعزز "تونس" ذلك بتعليقات زبائن المقهى التي تشيد بجابر وذكائه، وتتالم بصيره، فهو امتداد لأهل بغداد الذين قتلهم الأعاجم على الرغم من انهزاميتهم، وبعدهم عن المشاركة السياسية.

إذن، يمكن القول أن "تونس" يلتجيء إلى التاريخ ليقتبس منه مادة معرفية فكرية غنية يمكنه إسقاطها على واقعنا العربي الراهن من خلال شكل ومضمون جديدين.

وفي مسرحيتي الفيل يا ملك الزمان والمملكة هو الملك، يتخيل تاريخاً وأفراطاً يصوغ من خلالهما أفكاره حول السلطة وتشكلها، وقد أطلق الباحثون العرب على هذه الوسيلة لفظة "الإسقاط"، لأن الكاتب المسرحي يسقط على النص التاريخي رؤيته المعاصرة للواقع، مما يغنى العرض المسرحي، ويزيد من مشاركة الجمهور الذين سُنُرَى كيف توجه إليهم في نهاية أعماله، فغلبت اللهجة التعليمية، والوضع المباشر على طرحه التاريخي الحكائي.

ب) الرواية واستخدام الرواوي :

يقول تونس: "جوهر المسرح أن يحكي حكاية، والحكاية هي ضمان من الضمانات الرئيسية لشد المترفج وتوريطه في العمل المسرحي" (١٨)، لذلك أقام "تونس" معظم مسرحياته عليها كصيغة للتواصل مع المترفج، وليس بهدف التأصيل لمسرح عربي كما يحاول أن يثبت بعض الباحثين (١٩)، فيزيد في أكثر من موضوع على هذا الادعاء بقوله:

"لم يخطر بيالي أبداً أن مسألة تأصيل المسرح، عبر استلهام حكاية من الموروث الشعبي أو التاريخي، فقد كان لدى من البدء الوعي بأن استلهام حكاية من التراث أو التاريخ العربي لا يكفي بحد ذاته لتأصيل المسرح، لأن المسرح كان منذ نشأته يعتمد على حكايات سابقة (...)"، ربما خطر بيالي أن استلهام إحدى حكايات التراث يمكن أن يحقق لي فرصة، لكي يتمثل الجمهور أمثلة يعرفها بصورة أكثر عمقاً، ويتدبر العبرة المستخلصة منها" (٢٠)، ويضيف "إذا كان استلهام حكاية من التراث أو التاريخ كافياً بحد ذاته للتأصيل لمسرح عربي فإن مسرحنا قد تأصلمنذ نشأته" (٢١)، ويستشهد على ذلك بتجربة النقاش، والقطباني وغيرهم من

الرواد المسرحيين العرب الأوائل، ويرى أن "ما يؤصل المسرح هو قوله، وكيفية هذا القول" (٢٢) وفي هذا الإطار فقط يمكن للمسرحيين الاستفادة من تاريخهم وأشكال فرجتهم "كعناصر في البنية العضوية للعمل، لا مجرد تزيينات ملزوة عليه" (٢٣)، وقد أثبت "ونوس" هذه الأقوال فعلاً في مسرحياته، فرأيناه كيف وظف حكاية فيل الملك الذي يعيش في الأرض فساداً للدلالة على استبداد السلطات العربية، وعلى خطر الفتنة الانتهازية، وجبن الناس وتخاذلهم في مواجهة هؤلاء الأفراد وسلطاتهم.

وفي الملك هو الملك يوظف إحدى حكايات ألف ليلة وليلة بعنوان النائم واليقطان وردت في الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة، ليوضح كيفية تشكل أنظمة الحكم، وتحكي هذه الحكاية "قصة رجل اسمه أبو الحسن، يضيق ذرعاً باحوال الدنيا وتقلب الأصدقاء، بعد أن بدد ما تركه له أبواه من مال وميراث، ويتنى أن يجعل الأمر كله في يده، ولو ل يوم واحد حتى يقوم الموج، ويهدي الضال، ويرد من زاغ عن الحق إلى الطريق السوي، وطرق آذني الرشيد هذه الأمينة وقد كان يسير متذمراً ومعه سياقه مسرورو، فيسارع إلى تحقيقها، ويغرى أبا الحسن بتناول طعام دس له فيه بعض المخدر، ولم يلبث غير قليل حتى زال أثر المخدر، فالفي أبو الحسن نفسه في قصر الخلافة، ومن حوله الوزراء والخدم وأمامه بوقوف، ينتظرون أوامره لتحققها، ويختلط الأمر على أبي الحسن، وينكر ما هو فيه من عز طارى، ويطمأن أن الأمر كله لا يعود أن يكون حلماً سعيداً، غير أنه يعلم أخيراً أنه أصبح الخليفة حقاً، وتحدث مفارقات كثيرة تنتهي بأن يعيده الرشيد أبا الحسن إلى حاليته الأولى عن طريق المخدر أيضاً، ويستيقظ أبو الحسن من غيبوبة ذلك الحلم السعيد، ويدرك حياته القديمة، ويصر على أنه الخليفة، ويجادل أنه ويضر بها، لأنها تحاول أن تعيده إلى رشه، وأخيراً يدرك ما كان من أحواله، ويعلم أنه لم يستطع أن يحقق شيئاً من آماله وهو خليفة" (٢٤).

ومن خلال هذه الحكاية نرى أن "ونوس" قد التزم جوهر العام في مسرحيته ولكنه نزع ما تنسم به من روح الفكاهة، وأحدث تغييراً في بنائها وشخصياتها

فالرشيد يتحول إلى ملك يحكم مملكة لا يحدد اسمها، والسياف مسرور يغدو بربيراً الوزير، ويمنح هذه الوظيفة لشخص آخر، ويضيف شخصيات جديدة مثل " Zahed" و " Ubied" اللذين يقدمان الحكاية إلى المترجين ويقومان بالتعليق والمشاركة وفيها كما يحدث في المسرح الملحمي، فيضيغان بمشاركة كلهم أحاديث جديدة لا وجود لها في النص الأصلي للحكاية، كعلاقة الحب التي تربط بين عبيد وعز، والاجتماعات والمنشورات السريّة بين " Zahed" و " Ubied" ، وحكاية تسولهما وغيرها، ومن الشخصيات الجديدة أيضاً، شخصيتاً "الشيخ طه" و " شهيندر التجار" وسطوتها على الملك، وبذلك تتسايز حكاية "ونوس" عن حكاية النائم واليقطان في جوهرها، ففي حين يغدو أبو عزة ملكاً يقمع الناس، وعلى رأسهم الملك السابق وليس خصوصه فحسب، تجد أبا الحسن يحاول الانتصار من اصدقائه يوماً واحداً، ليعود بعد ذلك إلى وضعه البائس الفقير.

وهنا نستطيع القول، إن الكاتب غير في أحداث الحكاية الأصلية وفكرتها بما يتاسب مع مراميه السياسية من نصه المسرحي، وينسجم مع ذوق متقرجه العربي الذي يألف سماع الحكايات ويعجبها، وهنا يجب الإشارة إلى أنه حرص على كسر اندماج المتدرج بلافتات المشاهد التي حملت في طياتها كما سيأتي مضمون أحداثها، حتى يتمثل المتدرج ما يعرض عليه، ومن خلال أقوال زاهد وعبيد على أن هذه الأحداث لعبة مسرحية، وهم يشاركون بها، ويقدمون الحل في نهايتها.

الحل الذي هو هدف ونوس من مسرحيته، وهو القضاء على النظام الملكي (٢٥).

وتنقل الآن إلى حكاية العم "مونس" في مغامرة رأس الملك "جابر" حول الملوك جابر، وانتهازيته التي دمرت وطنه، فنجد أن الكاتب يستقيها من إحدى الحكايا الشعبية القديمة الواردة في سيرة الظاهر بيبرس (٢٦) التي تدور أحداثها في بغداد، عندما كان الصراع محتملاً بين الخليفة "شعبان المقذر بالله" ووزيره "محمد العلقمي" ، والشعب تطحنه رحى هذا الصراع، وبروز فتنة استغلت

الصراع دون ادراك العواقب التي تترتب عليه. ويتولى سرد حكاية هذا الصراع الحكواتي "العم مونس"، ومن المعروف لدينا أن شخصية الحكواتي شخصية تراثية تظهر كثيرا في أدبنا الشعبي، كركن أساسا في مجتمعاتنا القروية، وبالتحديد في المقاهم الشعبية، حيث يتجمع حوله الناس، يستمعون حكاياته التي يقطعنها في أوجها، ليشوقهم إلى نهايتها كما فعل "العم مونس" حين قطع سرد حكاية "جابر" بعد أن حلق شعر رأسه، وكتب عليه رسالة الاستجاد بأعداء الدولة آنذاك، ويلقى أحدهم على وظيفة الحكواتي في المسرح بقوله:

"استخدام وسيلة الحكواتي، كفيلة بكسر الإيهام المسرحي وجعل المشاهد في يقطة دائمة لاستيعاب قضيائه المعروفة، بالإضافة إلى كسر الجدار الرابع* الذي يفصل مكان التمثيل بما تقوم عليه من أحداث مسرحية عن مجموعة المشاهدين من الجمهور، لأن الحكواتي دوما يقوم بعمل علاقة تلامسية مع المشاهد، كما أن المشاهد مدعو للمشاركة" (٢٧) فهل استطاع العم "مونس" في هذه المسرحية تحقيق ذلك؟

يرسم "ونوس" للحكواتي صورة تنبئ عن الدور الذي سيؤديه في المسرحية فيصفه " بأنه رجل تجاوز الخمسين، حركاته بطيئة، وجهه يشبه صفة من الكتاب القديم الذي يتطابقه (...)" أهم تعبير يمكن أن تلحظه في وجه مونس الحكواتي هو الحياد البارد" (٢٨).

وحيديته هذه، هي التي تجعله يروي أحداث حكاية جابر بهدوء على الرغم من اعتراض الزبائن، ورغبتهم في حكاية أخرى، يؤكد أن زمن هذه الحكاية لم يأت بعد، فيقول: " لأنها في تسلسل الكتاب، هي التي تقود إلى زمن الحكايات المفرحة. لكل شيء أوان... و القصة مرهونة بتسلسلها" (٢٩)، ويدلل هذا علىوعي حكواتي "ونوس" والتي تؤهله للتعليق على الأحداث في أكثر من موضع، تلك الأحداث التي تنحصر فيما يرويه بنفسه لزبائن المقهى، وما يمثل على خشبة المسرح فقط، مما يجعل تعليقه يصب في اتجاهين، الأول: حول الحكاية بشكل عام، والثاني:

حول ردود فعل مستمعيه، وفي الاتجاه الثاني تسجل تأكide على سوء الوضاع التي يعيشونها، وربطها بأوضاع أحداث حكايته يقول: "هكذا كان حال الناس في بغداد في سالف العصر والأوان" (٣٠) وأيضا ارتفاع صوته، لضبط جمهور الزبائن حين توالوا في التعليق على أحداث الحكاية (٣١)، وفي الاتجاه الأول نجد له الكثير من التعليقات، ومنها على سبيل المثال لا الحصر، تعليقه على ردود أفعال أهل بغداد حين احتدم الصراع بين الخليفة ووزيره:

"أهذا ما كان من أهل بغداد، من استطاع منهم اشتري خبزه، وأسرع إلى بيته... الخ" (٣٢)، ووصفه لكيفية حلق شعر جابر وحبسه في غرفة منعزلة (٣٣).

وتعلم تدخله الواضح، ولسان "ونوس" الناطق به، حين يعلن في نهاية المسرحية أن زمن الحكايا المفرحة مرتبط بزبائن المقهى (٣٤)، ويقصد بهم أفراد مجتمعنا الذين يسعون إلى الخلاص، والانعتاق من أوضاعهم، إلا أن تخاذلهم وسلبيتهم تقتل رغبهم، فيخبرهم الحكواتي ضمناً أنهم إن تخلصوا من سلبيتهم سيعيشون الحكايات المفرحة كما يسمونها.

وخلص إلى القول أن "ونوس" أسلم حكايته في الملك هو الملك إلى "زاده" و "عبيد"، وفي مفارقة رأس الملوك جابر إلى العم "مونس" الحكواتي، وفي سهرة مع أبي خليل القباني إلى المنادي الذي تولي افتتاح مسرحيته، والتعليق على أحداثها السابقة، ينتهي أدق إلى فشلت يا ثنا المثنى العربي، حتى يتضمن له إمعان النظر فيها، وذلك جوهر التغريب "جعل الشيء المألوف غريباً" (٣٥)، تمهدياً للتغيير، كما يطمح في مسرحه التسييسى الذي التقى مع المسرح السياسي في الهدف.

ولكني أستطيع القول ان "ونوس" حين استخدم الحكاية ووظفها في البناء المسرحي لم يكن بهذه "بريشت" وسواء، بل كان يبحث عن صيغة للتواصل مع متفرجه، يقول : "ونوس" :

"منذ الستينيات، كنت أبحث عن صيغة مسرحية ما، تكون اليقنة لدى الجمهور،

عن تاريخ التنكر وسرّ الجماعة السعيدة" (٤٢) وتروي أحداث الفاصل حكاية على لسان "عبد" عن جماعة ثارت على الظلم، وأكلت ملوكها، وتساوت بعد ذلك في الحقوق.

وفي المشهد الثالث تبرز لافتة لقرآن "الملك يعطي سريره، ورداءه للمواطن أبي عزّة" (٤٣)، وهذا يلحق بفواصل تنذكر لافتته "بأنها لعبة.. ولنறاهن على النتيجة" (٤٤) لأنّه كما يقول "زاهر" في ثناياه "ما من ملك يعيّر أو يؤجر تاجه ولو مزاها" (٤٥)، و "عبد" "ما من ملك يتخلى عن عرشه إلا اقتلاعاً" (٤٦).

وتنتقل إلى المشهد الرابع الذي يشطره إلى جزأين، تحمل لافتة الجزء الأول عباره "المواطن أبو عزّة يستيقظ ملكاً" (٤٧) وعبارة الجزء الثاني "المواطن أبو عزّة يختفي قطعه قطعه" (٤٨) وبه يتوضّح كيف يتحول "أبو عزّة" ملكاً فور دخوله القصر، ونومه في سرير الملك. وتكتشف لافتات المشهد الخامس تحوله الكامل فهو ينسى خصوصه، "الملك هو الملك والذى كان المواطن أبو عزّة ينسى خصوصه" (٤٩)، ويتنكر لأهل داره "الملك هو الملك والذى كان المواطن أبو عزّة ينكر نفسه وأهله" (٥٠) ويتحذّل الإرهاب والتبع ورسيلة لتعذيب الناس كما ترتكب لانته المشهد الآخرين، "الملك هو الملك و الطريق الوحيدة المقترحة أمام الملك هي الإهاب و المزيد من الإرهاب" (٥١).

وإلى جانب اللافتات وإلى هدفها ذاته، مضافاً إليه رغبة "ونوس" في قطع أحداث حكاية مسرحية "القين يا ملك الزمان" ، حتى لا يندفع متترجمه الدربي الذي أفسح سماع الحكاية الشعبية، ويتشوق إلى نتيجتها، لجأ إلى استخدام عنارين لشاهد مسرحيته الأربعة:

١. القرار

٢. تدريبات

٣. أمام قصر الملك

٤. أمام الملك

وقادرة على أن تكون فاعلة في الواقع، قلت في نفسي، لماذا لا تتطرق.. من متفرجينا، لماذا لا تستفيد من عاداتهم في الفرج و أشكال استجاباتهم.. و من هنا كانت مفاجأة وغيرها.. ولم يكن مهمًا بالنسبة لي أن نسمى التجربة احتفالية أو طبيعية، وإنما أن نقدم مسرحاً قادرًا على الفعل و التأثير" (٢٦).

ولأجل ذلك نبذ "ونوس" كبريشت "منطق المسرح الدرامي القائم على تقديم الحكاية في تسلسلاها زمنياً ودون قطع، وعلى طرحها ضمن العلاقات السببية التي تشكل حركة لها دورها في تشويق المفتوح وإثارة الانفعالات لديه" (٢٧)، ولجا إلى تفتيت حكايته باستخدام اللافتات أو العناوين والتقسيمات.

ج) استخدام اللافتات و عناوين المشاهد :

أكثر "ونوس" من استخدام اللافتات في مسرحية الملك هو الملك، كرسالة لشد انتباه المفتوح، وحثّه على التأمل فيما يعرض أمامه من أحداث وكشف أسبابها، ولاحظ أن اللافتات تصدرت مقدمات مشاهد المسرحية وفصولها، وحملت في محتواها ملخصاً لأحداثها، بحيث أتنا لوقرأناها نستطيع فهم المسرحية، فلافتة الدخل تحمل هدف المسرحية "الملك هو الملك... لعبه تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية" (٢٨)، ولافتة المشهد الأول تحمل رغبة الملك في معايشة الناس والتذرع بمعاناتهم "عندما يضجر الملك يتذكر أن الرعية مسلية وغنية بالطاقات الترفية" (٢٩)، ويدخلص إلى فاصل تحمل لافتته العبرة التالية: "محكوم على الرعية أن تعيش الآن متذكرة" (٤٠)، وتجيب أحداث الفاصل عن سبب تنكر الرعية وهو حالة البؤس، والظلم التي فرضت عليهم في ظل النظام الملكي السائد.

وبعد ذلك ينتقل إلى لافتة المشهد الثاني، ونقرأ فيها "الواقع والوهم يتعاركان في بيت مواطن اسمه أبو عزّة" (٤١) وهذا يجعلنا نتأمل في حكاية أبو عزّة، والحلم الذي يتمناه، ويحاول العيش فيه، يليه بعد ذلك فاصل بلا فتنة تحمل "حكاية

وتكشف هذه العناوين محتوى أحداث مشاهدتها، فال الأول: يكشف القرار الذي اتخذه أهل الحي، بشكوى الفيل لصاحبها الملك. والثاني: يتضمن التدريبات التي قاما بها، ل كيفية تقديم شكاواهم أمام الملك. والثالث يكشف ذهابهم إلى القصر. والرابع موقفهم أمام الملك، والذي تكشف الأحداث فشله لخوفهم و تخاذلهم.

وأخيراً، يمكن القول إن استخدام اللالقات والعنوانين احتفظ بهدفه البريشتي عند "ونوس" ، في إثارة ذهن المتفرج، وحثه على التأمل في جوهر ما يقدم أمامه.

د) الخطاب التعليمي المباشر

وتجد المسرح السياسي لهدف تعليمي، ولم يستطع عبر مسيرةه الفكاك والتملاص من هدفه هذا، ولم يستطع المسرحيون أيضاً تجاهل هذه السمة في كتابتهم لمسرحياتهم، على الرغم من محاولة بعضهم التخفيف من حدتها بجعلها تقرأ بين السطور، ولا تقدم بطريقة مباشرة، كما فعل "بريشت" الذي وجد في المسرح معلماً يعلم الجماهير، ويقدم لهم الحجج والبراهين، ويناقشهم فيها، ويتوقع منهم جميعاً أن يتخذوا قرارات، وأن يتصرفوا بحسب ما يغيروا العالم والمجتمع وأنفسهم^(٥٢) ، فلم يتورع عن الحديث معهم مباشرةً أو جعل ممثليه يقومون بهذه الوظيفة، المهم أن يأخذ جمهوره دورهم في الإطاحة بالنظام البورجوازي السائد.

وقد فرضت هذه الوظيفة على "بريشت" أيضاً الاهتمام بالرواية المسرحية وراويها بما تقدمه من مساحة واسعة، لطرح أفكاره الجديدة، والاهتمام بتقنيات التغريب التي حاولت أن تحل مشكلة مسرحه التي تمثل في "كيفية أن يكون المسرح ممتعاً وتعليمياً في ذات الوقت"^(٥٣) ، وقد أدرك "ونوس" مشكلة "بريشت" ، وأختار الحكاية لقربها من متفرجه، وقد أطلق الباحثون على حكاية "ونوس" اسم الحكاية الأمثلة^(٣) ، ويقصد بها الحكاية التي تقدم عبرة، وتحقق هدفاً عبر أحداثها الدقيقة، و يظهر ذلك بوضوح في قوله على لسان أحد ممثليه في نهاية إحدى مسرحياته:

"الجميع: هذه حكاية.

ممثل: مثلكما لكم كي نتعلم معكم عبرتها" (٥٥)

وتؤكد إحدى الباحثات أن الغرض التعليمي كان هدفه الحكائي. فتقول "إن الحكواتي في مغامرة رأس الملوك جابر، كان يروي التاريخ بطريقة تعليمية، يغلب عليها التفسير العلمي المنطقى، أما في الملك هو الملك فقد كان عبيد هو القائم بدور المعلم، الذى يروي فى سبيل التبصير والتوعية، فى حين كان المنادى يساعد فى رواية تاريخ البلاد فى فترة وجود القباني (...) استعان بهؤلاء وصولاً للغرض التعليمي" (٥٦).

ويؤكد قولها النصوص التي ترد في المسرحية، فنجد أن عبيداً و زاهداً يشرحان كيفية تشكيل أنظمة التفكير والملائكة كما يطلقان عليها، وكيف يمكن القضاء عليها، بالعمل السري المنظم الذي يقود إلى الثورة المرتقبة التي يفجرها النص. فنشرعوا ونحن نستمع لحديثهما، أننا نقرأ كتاباً يحمل طروحات ماركسية جدلية منذ بدايته، حيث نجد عبيداً يقسم شخصوص المسرحية الى مجموعات حسب انتقامتها الطبيعى، و يجعل صراعها يدور حول المسموح والممنوع، يقول "عرقوب" أحد شخصوص المسرحية:

"الحرب بين المسموح والممنوع قدية قدم البشرية. الدهماء، الرعاع، العامة، ولنا من الأسماء ما لا يحصى، ولا نشبع من طلب المسموح..

السياف: والعظام، الملوك، الأمراء، السادة، ولنا من الأسماء ما لا يحصى، لا نشبع من فرض الممنوع" (٥٧).

ومن النقىض الطبيعى هذا، سيتولد الصراع الذى يقضى على هؤلاء السادة. والتاكيد على العنصر الجدلـى، منذ بداية المسرحية، أساسى في المسرحية التعليمية التي تستهدف إضافة أفكار جديدة لعقل مترجبيها، فيستمر "ونوس" في هذا العمل في طرح النقائص التي تبني على التقاوـت الطبيعى، من ناحية طريقة

وفي الملك هو الملك يعلن للجمهور أن ما يقدم لعبه تزديها بعض الشخصيات

"عبد: هي لعبة؟"

أبو عزءة: هي لعبة.

الملك: نحن نلعب.

عبد: الكل جاهز.

أصوات: الكل جاهز - فلنبدأ" (٦١)

ويستمر في تذكير المشاهدين بأن ما يشاهدونه لعبه في أكثر من موضع

"عزءة: ولم التنكر؟"

عبد: لأننا مجبون الآن على التنكر

عزاء: (بلهفة و حياء) أنت الذي انتظره؟

عبد: لنؤجل الجواب و نبدأ الحكاية. (يسرح ببصره في الليل و يتذبذب صوته نبرة مختلفة) (٦٢). و يبدأ بسرد حكاية يتضمنها نص اللعبة . وهكذا حتى نهاية المسرحية حين تصطف جماعة الممثلين الذين شاركوا في اللعبة، لسرد حكاية المسرحية وهدفها.

(و) المسرح داخل المسرح

وهذه تقنية مسرحية تقوم "على إدخال مسرحية داخل مسرحية بغض النظر عن حجم أي من المسرحيتين، وبغض النظر عن طبيعة العلاقة بينهما، ويؤدي ذلك التداخل إلى بنية مركبة فيها حدثان أو حكايتان توضعان ضمن مكانين وزمانيين متباينين تبعاً لحالة التي تعرضها المسرحية" (٦٣). وقد ظهرت هذه التقنية دعاية رئيسية في مسرح الكاتب الإيطالي "لويجي بيراندollo" في محاولة منه لفصل بين الحقيقة- الواقع، والفن- الخيال (٦٤). وقد استخدمها "بريشت" وسيلة لتحقيق

المعيشة، والتسلية بين هاتين الطبقتين (العامة والصادقة)، والذي يؤدي إلى صراع بينهما، يحسم إلى صالح العامة إن قامت بدورها كما يرى الفكر الماركسي الجدلية.

ويعلق أحد الباحثين على تعليمية "ونوس" في هذه المسرحية بقوله: "إن التعليمية في الملك هو الملك تشرح كل المعاني، ولا تترك شيئاً للمتلقى، تكاد تقتل النبض الدرامي الذي يحرض عليه كل كاتب ومبدع" (٥٨)، والتقي في هذا القول مع الباحث، وأضيف أن النزعة التحليمية المباشرة موجودة في مسرحيات المؤلف السابقة، مثل الفيل يا ملك الزمان، حين أعلن في نهايتها هدف التعليمي ، ومغامرة رأس المطلوك جابر حين أشار في أكثر من موضع على أن تسلسل الحكايا مرهون بزبائن المقهي، لذلك عزف بعض الباحثين عن تقدير هذه الأعمال المسرحية.

هـ) فضح اللعبة المسرحية :

وهي وسيلة من وسائل التفرييب التي يصرّح فيها المؤلف للمتلقى، أو الممثلون للجمهور بأن ما يشاهدونه أو يشاهدوه ليس إلا تمثيلاً، ولعبة معدّة مسبقاً، وأن لا شيء مما يحدث حقيقياً (٥٩)، وقد لجأ "ونوس" إلى هذا الأسلوب مدفوعاً بهجه التعليمي، فنفي نهاية "الفيل يا ملك الزمان" يصطف جميع الممثلين ليقولوا: "الجميع: هذه حكاية"

ممثل^٥ : و نحن ممثلون

ممثل^٦ : مثناها لكم لكي نتعلم معكم عبرتها

ممثل^٧ : لكن حكايتنا ليست إلا البداية

الجميع: وفي سهرة أخرى.. سنمثل حكاية أخرى" (٦٠)

والحكاية الأخرى هي مسماة "رأس المطلوك جابر" ، التي يرويها الحكماتي الذي كان يقطع سردها من فتره إلى أخرى.

الأولى : مسرحية "القbanي" هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب مع تعديل بسيط فيها . والثانية : سهرة مع أبي خليل القباني، ويستمدha " وتؤس " من "المصادر الوثائقية والتاريخية التي تحكي قصة "القباني" من بداية تجربته المسرحية، حتى قيام الرجعية بإغلاق مسرحه وإحرقه". (٦٧) فكيف استطاع "وتؤس" دمج حكايتين متباينتين في الزمان والمكان في بنية عمل مسرحي واحد؟ ولكن قبل الإجابة عن هذا السؤال لا بد من توضيح مضمون الحكايتين.

تحكي مسرحية "القباني" قصة عشق هارون الرشيد لجاريته "قوت" ، وتعلقه الشديد بها، مما أثار غيرة زوجته ودفعها إلى تدبير مكيدة لإبعادها عن القصر، وقد نجحت مكيدتها، وألقت بها في مغاربة في البرية، وادعت أنها ماتت، مما أثار حزن الرشيد . وهناك في البرية تلقى "قوت" بالتجار الأمير غانم بن أيوب الذي شهد إلقاءها في المغاربة وعلم أنه تدبّر من زوجة الخليفة زبيدة، ويقع في حبها، ولكن قوت لا يتبادل المشاعر لأنها محبوبة الخليفة، وحين أرادت وصاله رفض ذلك، لأنه لا يتعدى على حقوق الخليفة، وحين يعلم الخليفة بمكيدة زوجته، يبدأ البحث عن "قوت" ، ويخبر أنها ذهبت مع الأمير غانم، ويصر على قتلهم، ولكنه يعلم بالصدفة حقيقة العلاقة بينهما، فيفرح ويبارك ارتباطهما.

أما مسرحية "وتؤس" سهرة مع أبي خليل القباني فهي تقدم المسرحية السابقة "ثي إشار احتشالي" (٦٨)، يصر عليه "وتؤس" من خلال ملاحظاته لمخرجى المسرحية، والتي تؤكد على ضرورة استعادة جوهر العرض المسرحي كما كان يقدم في أيام "القباني" ، لأن القيمة الأساسية لتجربته "لا تكمن في رياضتها فقط، وإنما في طبيعة العرض المسرحي كحدث اجتماعي فعال. فالجهد والارتجال والاتصال الحي بالمتفرجين كل ذلك يتحول العرض المسرحي إلى ظاهرة اجتماعية تخلق مناخاً جديداً في سهرات الناس، وتولد لديهم احساساً خاصاً بجماعتهم" (٦٩) . وقد قصد الكاتب من وراء هذا التأكيد "تمجيد المحاولات الأولى للراشد المسرحي في دمشق، واستطاع من خلال ذلك أن يعرض للوضع الاجتماعي السائد ومقوماته الفكرية والسياسية (...) فدارت المسرحية في دوائر

التغريب ومحاكمة ما يجري من أحداث على خشبة المسرح، وقد تأثر "وتؤس" باستخدامه لهذه التقنية، وظهر هذا التأثر في ثلاثة أعمال هي:

- ١- حفلة سمر من أجل ه حزيران
- ٢- مغامرة رأس الملوك جابر
- ٣- سهرة مع أبي خليل القباني

وسنكتفي بدراسة المسرحية الأخيرة كنموذج على توظيف هذه التقنية في مسرحه. تتعرض مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني للظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي ولد فيها مسرح أبي خليل القباني.

ومن المعلوم أن أبي خليل القباني هو رائد من رواد مسرحنا العربي، ومنشئ المسرح في بلده سوريا، إذ لم تكن تعرف هذا الفن قبله، وقد اعتمد في بناء تجربته المسرحية على ثقافته الواسعة والمتعددة.

يقول عنه محمود تيمور : "لقد كان على عرق من الأدب، راوية للشعر، غزير المحفوظ من التوارد والملح، وهو في ذلك كاتب وشاعر" (٦٥)، وقد لاقت تجربة "القباني" ومعاناته من بعض مجتمعه الرجعيين اهتماماً من "وتؤس" ، إذ أشاد في بيانته النظرية بتجربة القباني، وأفرد لها ملحقاً خاصاً استقصى فيه أسباب الصعوبات التي واجهها، وخلص إلى أن الجر الاحتفالي الذي كانت تجري فيه عروض القباني، كان من أهم الأسباب التي أدت إلى حرق مسرحه، وملحقته بالتهكم والازدراء وأعقب "وتؤس" هذه البيانات بهذه المسرحية التي يقول عنها :

"هذه المسرحية هي حاولة لبعث التراث وفهمه، أخذت إحدى روایات الرائد المسرحي أحمد أبو خليل القباني هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب بعد تعديل شيء من لفتها وبعض مواقفها، ثم أدمجتها بالقصة الريادية لتجربة القباني، وكفاحه من أجل إقامة مسرح في دمشق" (٦٦).

إذن، نحن في هذا العمل أمام نص مركب يتكون من مسرحيتين :

متعددة منها: وضع "أبي خليل القباني" ومشكلاته الفنية والمادية. المحيط الاجتماعي ومستوى الوعي من أمثال "القبصيات" وفهمهم للمسرح وطبيعته ووظيفته. موقف العلماء من أمثال سعيد الغيرا من المسرح، صاحب خيمة الكراکوز في مواجهة الفن الجديد. موقف الوالي ممثل الدولة بين التقدم والرجعية، وأنصار التقدم والحرية ومناصرتهم لفكرة المسرح" (٧٠).

والحقيقة أن هذه المحاور التي حللتها المسرحية أثقلت بنيتها العامة، مما دفع "ونوس" إلى الاستعانة بشخصية المنادي التي يألفها المتفرج العربي لسرد هذه الأحداث، وتجسيد بعض الشخصيات التي عاشت في تلك المرحلة، والتعليق على المرحلة السياسية التي ولدت فيها تجربة "القباني" المسرحية، وهي مرحلة حاسمة من تاريخنا العربي، شهدت تحول الدولة العثمانية وبداية النهضة العربية. فضلاً عن وظيفته الأساسية التي تتمثل في الرابط بين مسرحية القباني ومسرحيته عن "القباني"، إذ نجد المنادي يقدم لنا مشهداً من مسرحية الأمير غانم، ثم يعود ليستكمِل أحداث مسرحيته سهرة مع أبي خليل القباني. "المنادي". وإلى أن يجد الوزير جعفر "غانم بن أيوب"، ويرد للخليفة جاريته الضائعة، نفتتم الفرصة، لقد فضلاً من الرواية الأخرى، رواية واقعية عن حياة أبي خليل القباني، وكفاحه الطويل لإنشاء مسرح في دمشق" (٧١).

وتنقل المنادي بين مشاهد المسرحيتين كان يقم وفق خطة محكمة ورواية حدها الكاتب، تسهم في زيادة تماสک بنية العمل المركبة، وتسمم أيضاً في تغريب الأحداث، ليتسنى للمشاهد التعليق عليها وفهم جوهرها، فهدف هذه المسرحية تعليمي عند "ونوس" كما يشير المنادي الذي يفتح العرض.

"المنادي": يا سادة يا كرام ..
من يدخل مسرحنا يغنم ..
ومن يتزدد يندم ..
سهرتنا اليوم فيها عبرة .. فيها متعة (...)

يا سادة يا كرام ..
تقضوا ولا تترددوا .
السهرة مسلية ومفيدة" (٧٢).
ولعل هذا الهدف التعليمي، ورغبة "ونوس" في تخليد تجربة القباني، كان وراء انتهاج "ونوس"، تقنية المسرح داخل المسرح في مسرحيته "المنادي": السهرة مسلية ومفيدة.
فيها حكاية خيالية، وفيها حكاية واقعية.
سترون هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب.
قصة غرامية أدبية تلحينية تشخيصية.
الفها الشيخ أحمد أبو خليل القباني.
من التاريخ القديم استلهماها.
حبكها ولحنها ومع فرقته شخصها.
سترون أيضاً قصة القباني مع الشيخ سعيد الغيرا.
الشخصيات حقيقة والواقع ثابتة.
حكاية واقعية" (٧٣).

ومن الجدير ذكره هنا أن المنادي من الشخصيات التي أضافها "ونوس" إلى حكاية "القباني"، إذ لا تلمع لها وجوداً في نص الحكاية الأصلي لتسهل دمج المسرحيتين، وطالب "ونوس" أيضاً مخرجي مسرحيته مساعدة المنادي في ونافذة الرابط بين المسرحيتين عن طريق تعديل خشبة المسرح وتجزئتها، بحيث يدأ كل قسم ميداناً لأحداث إحدى المسرحيتين، مما يزيد من محاولة المشاهدين في انتركيزن على متابعة ما يجري فيه، لذلك أكد "ونوس" على ضرورة عرض

مسرحية القباني كما كانت تتم أيامه، وعلى ضرورة افتعال تفاعل المترججين مع مسرحيته حتى يؤكد "تونس" أن تفاعل المشاهدين مع ما يقدم أما مهم هو جزء من تقاليدهم التي اعتادوا عليها عند سماعهم الحكايات، ولكن "تونس" أضاف في هذا العمل المسرحي بعدها جديداً للمترججين حين جعل الممثلين يتفاعلون مع تعليقاتهم.

"قوت: ارحم فتاة يجرح النسيم خديها، وقد جار الزمان عليها ازدادت بلوتي واشتدت مصيبة، فمن فعل بي هذا الفعال، ورماني في هذا الحال؟
أبو حرب: يهون مائة قتيل من أجل عينيك.

قوت: (تربيكها التعليقات) إلهي ما هذا الحال فقد ذقت فيه الوبرال) (٧٤).

وهذا يقودنا إلى القول بأننا نلاحظ أن "تونس" أضاف أبعاداً جديدة لا وجود لها في مسرحية القباني، وكذلك بعض الشخصيات مثل "المنادي" الذي سبق ذكره، وقاطع التذاكرة، وغيرها. وكذلك يضيف أحداثاً جديدة مثل أمر هارون الرشيد وزيره جعفر بن يقتل السيف مسروor عامل مصر والبصرة، وقتل أصحاب الحاجات، لأنه شديد التأثر على فقدان جاريته "قوت"، ولعل إضافة هذه الأحداث تسهم في خدمة نص "تونس" المسرحي، لأنها تحاول إلقاء الضوء على سبب عداء الشيخ سعيد الشديد للقباني ومسرحه، والذي وصل إلى حد ذهابه إلى السلطان العثماني، وبث شكوكه عن القباني وفرقته.

"الشيخ سعيد: أدركنا يا أمير المؤمنين، فإن الفسق والفسق قد تقشيا في الشام، فهتك الأعراض وماتت الفضيلة، ووى الشرف، واحتللت النساء بالرجال.
إن وجود التمثيل في البلاد السورية مما تعاشه النفوس الابية، (...)" لاستذاته وجود القيان، ينشدن البديع من الألحان بأصوات، توقد أعين اللذات في أفقه من حضر من الفتيان (...)" ويسمع المترججين أحوال العشاق، (...) وتميل بالنفس إلى أنواع الغرام والشجون." (٧٥)

مستغلاً بهذه مجموعة تواقيع حصل عليها من تحريض الناس في صلاة الجمعة، الشيخ سعيد مخاطباً الناس: "قد اشتدت الحاجة إلى الحزم، (...)" فالعادات الغريبة في انتشار، والبدع المبكرة تهب علينا من بلاد الكفار، والناس كمن ضرب الله على قلوبهم، ما إن يحمل لهم واحد قليل الدين صرعة أو بدعة، حتى يقبلوها ويقبلوا عليها.. كما يجري الآن مع ما يسمونه في الشام التشخيص والأجواب، اقتبسه ابن القباني عن الأفرينج ناسيّاً دينه، فاغوى به الجهل، والتشخيص بدعة حرام يعرفها الإسلام ولا أجازها .. ففيها المجنون وأساسها الفسق والفسق. (٧٦)

فيأمر السلطان العثماني بإغلاق مسرح القباني، ويبادر سعيد الغبرا إلى التنفيذ، ولا يكتفي بالإغلاق بل يأمر بإحرقه.

وسعيد الغبرا كما يلمح "تونس"، هو تموج للعقلية العربية الجامدة التي ترفض مواكبة التغيير والتقدم بالتستر خلف قناع الدين، إذ نجد "تونس" يغمز في مسرحيته إلى جشع سعيد وطمعه.

"محمود القباني: له لسان أطول من ثعبان، وحديث يدير رأس الإنسان. ربما كان ضرورياً أن نحجز من وارد الحفلات بعض المال.

القباني: ما دام الوالي يؤيدنا، فلن تخشى معارضنا حتى ولو كان الشيخ سعيد الغبرا" (٧٧).

ويفهم من هذا القول أن هناك معارضين غير الشيخ سعيد، ولكن هذا الشيخ أقواهم، لأنه يقنع بالدين الذي يؤثر بالناس.

ويظهر هذا القول أيضاً صلابة "القباني" نموذج العقلية العربي الوااعدة التي تسعى إلى التغيير والتقدم، والاستفادة من مظاهر الحضارة الأوروبية على الرغم من المصاعب التي واجهتها، فنجد حتى بعد حرق مسرحه يواسى أعضاء فرقته، ويطلب منهم عدم اليأس، لأنهم دعاة تغيير في مجتمعهم ولا بد أن يرجموا من أداء الجمود.

"القباني : سنتابع العمل.

محمود : بعد كل هذا !

القباني : حالنا أفضل من الذين يصفدونهم ويرمونهم في قاع البسفور، لو يئسنا فلن تقوم في هذه البلاد نهضة ولو بعد مئات السنين "(٧٨).

وهكذا ينجح "ونوس" في جعل مسرحية "القباني" غطاء لمعاناة القباني، وصورة ل الواقع الذي عاشه، إذ أشار "ونوس" باسلوب تقريري إلى الظروف السياسية، وتعاقب الولاة وتخاذلهم، وانحطاط الدولة العثمانية وممارستها القمعية، وتنكيلها بالشعوب العربية بالتحويل في نص "القباني" كما تقدم، وأضحى النص المسرحي في مواضع كثيرة مجرد صفحات من كتاب تاريخ، ولكن يرى أحد الباحثين أن مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني تأثرت إلى حد كبير ببناء مسرحية القباني عن هارون الرشيد، "فمسرحية أبي خليل القباني مستندة إلى قصة في الليليات، و"القباني" لم يبذل جهداً في استخدام حوادث القصة في العمل المسرحي، ومن ثم لم يحاول الإفادة من هذه الحوادث في خلق موقف إنساني يخرج بحكايته عن محيط الاستحالة واللامعقولة "(٧٩)، "ولعل هذا هو الذي أدى بـ"ونوس" أن يعدل بالتغيير أو الحذف أو الإضافة في نص المسرحية الأصلي حتى يحتفظ بقدر من التماسك"(٨٠)، ولكن مسرحيته بقيت متأثرة بشكل أو بآخر بمسرحية القباني . ولكن بغض الطرف عن هذا التأثر المسرحي تبقى محاولة متميزة من "ونوس" ، تسمم في رفد مسرحه التسييسى بصيغ وأساليب مسرحية جديدة تستهدف إذكاء وعي المتدرج.

ونهاية نقول هذه أبرز الملامح التفتريبية التي ظهرت في بعض مسرحيات "ونوس" وليس كلها، لأنها امتدت وأثرت على بنية المسرحيات بعامة ، فغياب عنها الاهتمام بالشخصيات، فهم مجرد أبواق للأفكار التي يطرحها المؤلف. و"ونوس" يذكر ذلك في حديثه عن شخصيات مسرحية أبي خليل القباني "إن هؤلاء الأشخاص لا يعنيني فيهم تكوينهم النفسي ، ولا خصائصهم الإنسانية

من الناحية الوثائقية البحتة ، وإنما أقدمهم هنا كممثلين لتيارات فكرية معينة.(٨١) وهذا ينسجم مع نظرية "بريشت" للشخصيات التي ترفض أن يقدم المسرح شخصيات إنسانية على نحو ما نجد في المسرح التقليدي.

وكذلك تأثر "ونوس" بلغة المسرح عند "بريشت" والتي ترفض أن تتطرق اللغة داخل القوالب اللغوية الأدبية، لأنها بتقوعها قد تسهم في ضياع معناها، وتخدير المشاهدين، وقد أكد العديد من الباحثين* أن "بريشت" كان يريد من المتمثل أن يتحدث بلهجته المحلية أو بلغة بسيطة، لأن ذلك يمكنه من التعبير عن نفسه بحرية أكثر والاقتراب من مشاهدي مسرحيته. وقد حاول "ونوس" أن يجد لمسرياته مستوى من اللغة الفصيحة التي تقترب من لغة التخاطب اليومي، لتجذب بالشاهد الذي يفرح حين يرى ممثلي المسرح يتكلمون بلغته " ولكننا نجد تبايناً في كل مسرحية يختلف باختلاف الموقف المسرحية نفسها، وقد كان يلجأ إلى التداخل الزمني في استخدام اللغة مثل جعله أهل بغداد في مفارمة رأس الملوك جابر يتعدثن بلغة الشارع المعاصر، أو جعله لزاهد وعبد في مسرحية الملك هو الملك والمفروض أنهما يعيشان في زمن الحكاية يتتحدثان بلغة مليئة بالمصطلحات السياسية العصرية"(٨٢)، فضلاً عن التزامه لغة حكاية "القباني" المأخوذة عن ألف ليلة وليلة في مسرحيته سهرة مع أبي خليل القباني، ونلاحظ أن استخدام اللغة بهذا الشكل يعزز الالامع التفتريبية السابقة.

التسجيلية

تقدّم أن المسرح التسجيلي شكل من أشكال المسرح السياسي، وارتبط ذكره بالمصلح الألماني "بيتر فايس"، لأنّه نشر دراسة عن هذا الشكل حدد فيها مهدفه ومصادره ووسائله*، ومن أهم ما ورد فيها: إن المسرح التسجيلي مسرح تقريري، فالسجلات والمحاضر والرسائل والبيانات الإحصائية ونشرات البورصات (...)، البيانات الحكومية الرسمية، والخطب والمقابلات والتصرّفات التي تدلّى بها الشخصيات المعروفة، والريبورتاجات الصحفية والإذاعية والصور والأفلام والشواهد الأخرى هي التي تكون أساس العرض، فالمسرح التسجيلي يستوعب اكتشاف كل مادة موثق بها، ثم يعكسها مرة ثانية على المسرح بعد التعديلات الالازمة في الشكل دون تغيير في المحتوى (...)، وهو أيضاً جزئية من مكونات الحياة العامة، تعكس بشكل ما وجهة نظر الجماهير العربية، وردود فعلها تجاه الأوضاع الحاضرة، مطالباً السلطة بتوضيحها بعيداً عن التمويه الإذاعي، والإدعاء السياسي.

و تكمن قوة المسرح التسجيلي في أنه يختار من جزئيات الواقع عينة قابلة للاستعمال والعرض نموذجاً للأحداث الحاضرة والمهمة، فهو لا يوجد في مركز الأحداث، لكنه يأخذ موقف المراقب والنحّال. وعن طريق استخدامه «لأسلوب التقاطع، تبرز تفاصيل واضحة وسط الفوضى التي تسيطر على مادة الواقع الخارجي. ويتوضح الصراع القائم من خلال مواجهته لتفاصيل متناقضة (...). وعن طريق الارتجال المفتوح في الأحداث ذات الطابع السياسي التي يعالجها المسرح التسجيلي وتبرر التوعية بها، مما يؤدي إلى توتر شامل والتزام بأحداث العصر. ويضع المسرح التسجيلي الحقائق تحت منظار التقييم، فهو يعرض وجهات النظر المختلفة في تلقي الأحداث والتصرّفات، ويوضح الأسباب والدوافع التي تحرّكها.

والمسرح التسجيلي يمثل نموذجاً خاصاً، وهو لا يود أن يضيع في استهلاك سريع موقوت، فهو لا يتعامل مع شخصيات مسرحية في حدود مجال المسرح، إنما يتعامل مع مجالات قوى ومجموعات ومبول. وهو مسرح متدين، أغلب موضوعاته لا يمكن أن تقود إلا إلى إدانة موقف معين (...) لذلك يمكن أن يتخذ شكل المحكمه (...)، وعن طريق المسافة التي تفصل بينه وبين المحكمة، يمكن أن يوضح المفارقات التي تتضمنها وجهات النظر المختلفة، التي لا يمكن أن تتضمن في المحكمة الأصلية. ويوضع الشخصيات داخل علاقة تاريخية، وفي الوقت نفسه عند عرض سلوكهم وأفعالهم، يتضمن تطور الموقف الذي هم نتاج له، و يثار الانتباه إلى العواقب والنتائج التي مالت قائمة، لذلك يحمل هذا المسرح كل الأشياء الثانية والفرعية في سبيل العرض الحقيقي.

و كذلك يمكن للمسرح التسجيلي، أن يدمج الجمهور في المسألة بشكل مختلف عمّا يحدث في قاعة المحكمة، ويمكّنه أن يجعل الجمهور يتعاطف مع المتهم أو المدعى، أو أن يشتراك مع لجنة المحلفين، وأن يسهم في معرفة الموقف المعقّد، وأن يأخذ موقف المقاومة حتى أقصى درجات التحدّي.

ويحاول هذا المسرح أيضاً، تبسيط الحقائق والواقع التي يعرضها بشكل حاد وعنيف، فيحول الأقوال والأحاديث والتلخيصات إلى أغاني، ويستعمل الكورس، ويجسد الفعل من خلال حركة الجسم، والسخرية، واستعمال الأقنعة، ومؤثرات الصوت، والإخراج (...). وعلى المسرح التسجيلي أن يطور دائماً أساليب جديدة تلائم الموقف الجديدة والمتغيرة التي يواجهها(٨٢)، وقد تمثل "ونوس" هذا الاتجاه المسرحي، وتوضيحات "فايس" السابقة، في مسرحيته حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، وسهرة مع أبي خليل القباني، لما يوفره من قدرة على تعرية الواقع الهزيمة الحزيرانية، والواقع الذي أفشل تجربة أبي خليل القباني المسرحية بظروفه السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية السائدة في تلك الحقب الزمنية*، وعندما استعرضنا مسرحية "حفلة سمر" ذكرنا كيف أنها اتخذت شكل المحكمة لإدانة جميع شرائح المجتمع التي أدت إلى هزيمة حزيران (السلطة

والمثقفون وعامة الشعب) الذين انحاز "تونس" إلى جانبهم على نهج المسرح التسجيلي منذ بداية المسرحية، فنجد أنه يحدد جمهور مسرحه بأنه تقر من أعمدة السلطة ورجالها الرسميين وعدد من اللاعبين، ومواطنو الدرجة الثالثة، ويقصد من دعوة هؤلاء الأفراد إخفاء حقيقة الأوضاع السائدة، والتمايز الطبقي الواضح(٨٤)، فيصر على إشراكهم في أحداث المسرحية فيتعدم تأخير عرضها لاستفزازهم، وحثّهم على التذمر، ويضع بعض الممثلين في صفو المتفرجين، لتردد بعض عبارات التذمر مثل "ما هذا؟، لستني عبيداً بآبائهم"(٨٥)، و"عطلي فني"(٨٦) " كالخطأ المطبعي تبرير سهل لكل الحماقات"(٨٧)، و"احتقار للجمهور على أي حال"(٨٨) وغيرها الكثير لتبدأ بذلك أحداث المسرحية التي ترصد وتسجل مفردات واقع الهزيمة، مع ملاحظتنا أن الكاتب يتوجه إلى بعض وسائل المسرح التسجيلي كالبيانات والأفلام والوثائق " التي من شأنها أن تصبّع طرحة للهزيمة بصفة موضوعية فلا يعود هذا الطرح ذاتيا"(٨٩)، خصوصاً نحن نلمح "تونس" يصر في المسرحية أن يكون شاهداً عليها من خلال طرحة لوجهات النظر المختلفة للهزيمة، فالخراج في المسرحية يمدّنا بمساعدة رجال السلطة المنتشرين في قاعة العرض بوجهة نظر السلطة، والفالحون يطربون وجهة نظرهم، وواقع الهزيمة الذي عاشوا مرارته، ولعل "تونس" قد من ذلك تحفيز عقل المتفرج، والحكم على واقع الهزيمة وأسبابها بما يراه مناسباً.

ومن المعلوم أن تحفيز الجمهور وتعبئتهم سياسياً من أهم وظائف المسرح التسجيلي، لذلك يهمل "تونس" الاهتمام بخشبة المسرح، إذ تبدأ مسرحيته بمسرح مجرد من كل شيء، لا ستارة ولا ديكور، ويجري بعد ذلك الاعتماد على قطع رمزية من الديكور المتحرك، التي يتولى عمال المسرح أو الممثلون إدخالها إلى خشبة المسرح أو إخراجها منه. ويفقد الاهتمام بالديكور أهميته نهائياً عند احتدام الحوار بالحديث عن الهزيمة ومساراتها، فيتحول المسرح كما تقدم إلى محكمة أو برمان يشارك فيه حضور المسرح عاماً، فالبطولة في هذه المسرحية جماعية.

يعلق أحدهم: "البطولة في هذه المسرحية جماعية، تماماً كما هي الحال في

المدارس الملزمة بالقضايا الجماهيرية(...)" كالمدرسة التسجيلية، فالممثلون - بالدرجة الأولى - رموز لمؤلف وانتماءات طبقية وفكريّة، أكثر من كونهم رموزاً أو بذائل عن شخصيات خاصة، ولعل ذلك هو السبب الذي حدا بالمؤلف لأن يتوجّه إلى التعرض للسمات والملامح، وكذلك الهموم الذاتية لكل شخصية "(٩٠)، ويؤكد تعليقه هذا ملاحظات "تونس" حول النصّ فيقول:

"ليس في هذه المسرحية شخصيات بالمعنى التقليدي للشخصية المسرحية، لا يشذ عن ذلك المخرج أو الكاتب، أو عبد الرحمن، أو أبو فرج، فهم كالأخرين أصوات وظاهر من وضع تاريخي معين. إن الأفراد بذاتهم لا يمكنون أية أبعاد خاصة، وملامحهم ترسم فقط بما يضيّقوه من خطوط أو تفاصيل على صورة الوضع التاريخي العام الذي هو شكل المسرحية ومضمونها في آن واحد"(٩١). وكأنني أقرأ في هذا القول ملحوظة "فيس" حول الشخصيات التي أكدت غياب الشخصية الفردية لصالح الجماعية، بسبب طبيعة القضية الجماعية المطروحة، لذلك لا نجد في مسرحيته تطوراً للشخصيات أو الأحداث، مما حمل الحوار داخلها مسؤولية المتفرج ووضعه داخل أحداثها، وقد استطاع الحوار الذي شارك فيه أفراد الصالة تحقيق ذلك وإضاءة أسباب الهزيمة، واتسم الحوار بالبساطة والتواافق مع الشخصيات التي يجري على لسانها، وقد تضمن العديد من الأسئلة التي قدّصها الكاتب، لإثارة المتفرج وتحثّه للبحث عن إجابة، وصفها أحد الباحثين "بانها عبارة عن مساحة من النقاش الحاد"(٩٢)، واتفق مع هذا القول، وأضيف أن "تونس" في هذه المسرحية وقع لا شك تحت ضغط الهزيمة كما ذكر، ولم يكن يقصد كتابة مسرحية بقدر ما كان يريد التعبير عن الهزيمة، ولكنه نجح في تقديم نموذج تسجيلي لمسرحية عربية من ناحية القضية المطروحة، ومن ناحية استبعاد بعض وسائل المسرح التسجيلي التي لا تنسجم مع ذوق متفرجنا العربي، كالاقنعة والوثائق والأفلام وغيرها، وحاول تعديل دور متفرجه بإشراكه المتعمد في الأحداث، وهذه المشاركة تمنحه دوراً أساسياً في العرض(...)" وعلى قدر وعي المتفرج ودرجة حضوره يكون نص الواقع الفعلي للهزيمة الغائب قد وجد على خشبة المسرح بالفعل"(٩٣).

وقد اهتم "ونوس" بمشاركة الجماهير تماماً كما فعل فايis التأثير ضد النازية، والداعي إلى الإطاحة بها في مسرحه التسجيلي السياسي، الذي انتصر تأثير ونوس به في "حفلة سمر" حتى في أسلوب العنوان كما ذكر الباحث رياض عصمت "استعار ونوس من فايis حتى أسلوب العنوان. عنوان فايis الكامل هو "اضطهاد واغتيال جان بول مارا" كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون تحت إشراف السيد دي صاد، وعنوان ونوس الكامل هو "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" يشتهر فيهما الجمهور والتاريخ والرسميون وممثلون محترفون" (٩٤)، ومن الجدير ذكره هنا أن تأثر "ونوس" بهذا المسرح يعود لتأثيره بالمسرح السياسي الأوروبي بشكل عام.

الاقتباس أو الإعداد المسرحي

أشرت في معرض حديثي عن مسرحية الاغتصاب إلى أن بعض الباحثين عد هذه المسرحية مجرد اقتباس وإعداد لمسرحية الكاتب الإسباني انطونيو بويرو باييخو القصة المزدوجة للدكتور بالي، وذكرت في حينها إنها إبداع خالص لـ "ونوس" بعد قراءة فاحصة للعملين.

ولكن قبل إثبات ذلك لابد من توضيح موقف "ونوس" من قضية الإعداد أو الاقتباس في المسرح، وكيفية فهمه هذه المصطلحات.

يفرد "ونوس" في بياناته ملحاً خاصاً للحديث عن هذه القضية في المسرح، في محاولة منه لإزالة بعض اللبس والغموض الذي يكتنفها، ويحول دون فهم جوهرها فهماً صحيحاً، مما يخسّها أهميتها في سياق عملية التأسيس لمسرح محلي له طابعه المميز والخاص، ويبخس رواد المسرح الأوائل دورهم في النهوض بمسرح حنا العربي، فقد اقتبس هؤلاء الرواد بعض المسرحيات الأجنبية كما يقول "ونوس"، ولكنهم أدركوا بوعيهم بيئة المفترج العربي التي ستقدم عليها العروض، وطبيعة المفترج ذاته "فاستبعدوا الترجمة وكثيراً من التقنيات الأوروبية التي أدركوا أنها لا تلائم جمهورهم" (٩٥)، ويمثل على ذلك بتجربة "مارون النقاش" في مسرحية البخيل لـ "مولير" إذ "دخل، في ثناءاً أحداثها الالحان والأغاني (...) والفكاهة الشعبية كي يحقق تواصلاً راهناً وفعلاً مع جمهور يعرفه وويريد أن يؤثر فيه" (٩٦) وبهذا التمثيل ينفي "ونوس" أن يكون الاقتباس المسرحي مجرد ترجمة للأعمال الأجنبية، ويثبت ذلك نسبته للأعمال التي ترجمها إلى أصحابها خلال عمله في المسرح التجريبي وليس لنفسه مثل يوميات مجنون لـ "غوغل" وتوراندوت لـ "بريشت".

يقول "ونوس" موضحاً رأيه في هذا الموضوع، مقتبسًا عبارة لـ "نجيب سرور" يعتقد أنها تتضمن ما يريد قوله: "نحن لا نكون قد فعلنا شيئاً لمسرحنا

العربي، ولا أضفنا شيئاً إليه، إذا كانت غاية ما نفعله هو أن نقدم "بريشت" وسواه من الكتاب الأوروبيين كما يقدمون هنا، وكما نتصور أنهم يقدمون هناك. بالإضافة到 الحقيقة هي أن نقدم رؤيتنا نحو العرب لـ "بريشت" أو لأي نص أجنبي قدّم أو يقدم على مسارح أوروبا" (٤٧)، ويتابع "أن الرؤية - التفسير - هو أهم إضافة يمكن أن تكتسبها بتقديم أكبر عدد من الرؤى العربية لهذه النصوص. إذن، إننا نقتبس أو نعد لأننا نبحث عن رؤيتنا العربية المتجاوحة مع واقعنا أو لأننا نحاول أن يكون فعلنا المسرحي راهناً (...)" (٤٨) وب بهذه العبارة يساوي "ونوس" بين الاقتباس والإعداد المسرحي، وكلاهما يعنيان كما تقدم الرؤية الجديدة والإبداعية للنص المقتبس، ولابد من الإشارة هنا إلى أن "ونوس" يقصد بالإعداد إعادة كتابة المسرحية المتنقلة برؤيه جديدة ، وليس تعريب النص المقتبس، وإضافة بعض الأمور الشكلية التي تنسجم مع البيئة المحلية العربية.

ولعل إشكالية تحديد مصطلح الاقتباس أو الإعداد المسرحي كانت من الأسباب التي أدت إلى استبعاد النصوص المقتبسة من دائرة الإبداع المسرحي، وعذّ هذه الظاهرة علامة على قلة النصوص المسرحية المحلية، وتبعية المسرح العربي للمسرح الأوروبي.

وقد تتبّه "ونوس" إلى ذلك حين أشار إلى تجربة رواد المسرح الأوائل، وقدم جديداً حين وضح دلالة هذا المصطلح، ومثله بمسرحيتين الاغتصاب سالفه الذكر ورحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة عن نص مسرحي للكاتب الألماني "بيررافيس" بعنوان "كيف تخالص السيد موكونبوت من آلامه" ويمكن تلخيص موقف "ونوس" من الاقتباس في ما يلي:

١- إن النص المسرحي ليس معطى ثابتاً وواحداً في الزمان، بل إن له تاريخيته المتغيرة والمتناهية، ويترتب على ذلك أن أي نص مسرحي قابل للتجديد وإعادة الإبداع، وفقاً لطبيعة العصر الذي يعيش فيه المترجج (٤٩).

٢- إذا كان النص المسرحي وليد زمانه، فإنه وليد البيئة التي يظهر فيها ويحمل خصوصيتها، لذلك حين ترحل المسرحية لتقديم في بيئات أخرى، قد تتحول

خصوصيتها البيئية حاجزاً يحدّ من فعاليتها، وغرابة تصرف الجمهور العريض عنها (٤٠)" مما يتربّ على المقتبس أن يدرس بيته التي ستقدم عليها العروض ومتقرجه الذي يحاوره.

٣- وبناء على ما سبق يؤكد "ونوس" على أن فعالية المسرح تضعف إذا لم يعرف كيف يحاور زمه وبنته، أو بكلمة أدق إذا لم يكن راهناً" (٤١).

وهذا ما يشير إليه في مقدمة مسرحية الاغتصاب: "ولعل من المناسب هنا أن الاهتمام المسرحي الحقيقي لم يكن في يوم من الأيام الحكاية بحد ذاتها، وإنما المعالجة الجديدة التي تتبع للمتقرج تأمل شرطه التارخي والوجودي" (٤٢)، ويصرّح أيضاً أنه استفاد في بناء حكاية مسرحيته من عمل الكاتب الإسباني "باييխو" القصة المزدوجة، وأنه في البدء كان ينوّي إعدادها، ولكن آخر كتابة نص جديد حول قضية الصراع العربي - الإسرائيلي، القضية الفلسطينية (٤٣).

ومن الفرق في الموضوع المسرحي، نبدأ تلمّس الفروق بين هاتين المسرحيتين، لنرى كيف كانت مسرحية الاغتصاب إبداعاً.

يجسد "باييխو" في "القصة المزدوجة" حالة المجتمع الإسباني بعيد الحرب الأهلية التي امتدت بين عامي ١٩٣٦-١٩٣٩، وما عاناه أفراد الشعب من قمع وتكليل ومحاكمة للحرفيات في، ظل النظام المحافظ السادس ، وتحاول أن تثبت أحداثها كيف يغدو الرجال ضحية، والضحية جلاداً (٤٤) من خلال حكاية "دانيل بارنيس" الذي التحق بجهاز المخابرات الأمني بعد فترة تدريبية كافية، وبتوجيهه من "باولوس" صديق والدته، ومدير الفرع الذي عمل فيه. وقد هيا له هذا العمل فرصة الاطلاع على مهام الجهاز وتنفيذ بعضها، خصوصاً ما يتعلق بمكافحة الإرهاب والقبض على الإرهابيين الذين يقصد بهم - معارضي النظام السادس ، وايقاع شتى صنوف العذاب بهم والتي تصل إلى الاعتداء على زوجاتهم، وسلبهم رجولتهم مثل ما فعل "دانيل" مع المعتقل "مارتي" ، فيساب دانيل بضعف جنسي يفقده التواصل مع زوجته، أي "يصبح عاجراً مثل مارتي.

ويؤكد هذا العجز رفض الطبيب النفسي "بالي" "معالجة دانييل لأنه يجب أن يدفع ثمن ما اقترف، ولا أقل من أن يكون العقاب، هذا العجز الجسدي الخاص، ونجد هذه الفكرة في مسرحية الاغتصاب، بل بتعبير أدق أن حوار "Daniyal" مع الدكتور "بالي" هو ذات الحوار بين "اسحق" والدكتور "منوحين"

"ولكن "نووس" لم يلتزم بهذه الفكرة في تفصيلاتها الحرفية، وإنما قدم تنويعات فكرية أخرى تميزه عن "باليخو" فهو على سبيل المثال لا الحصر يطرح بعض القضايا على هامش الرؤية السياسية كقضية التنشئة التربوية، التي تطرح من خلال حرص "الأم" في مسرحية "الاغتصاب" على حق حفيدها بكراهية العرب الفلسطينيين والحق عليهم (١٠٥)، وتغذيتها بالمبادئ الدينية المحرفة، وغيرها، تمهيداً للقضاء على العرب وثقافتهم، وما إلى ذلك من التنويعات الفكرية التي فرضت على نووس قالباً مسرحياً مغايراً لـ"باليخو".

فلو أقينا نظرة على مسرحية "باليخو" القصة المزدوجة لوجدنا أنه يفتتحها رجل وسيدة يقدمان لأحداثها، ويثيران مشاهديها.

يقول الرجل: "أصدقاعنا الأعزاء السيدة: نحن نعرف القصة التي يحكونها لكم.....).

الرجل: وأنتم تعرفون الوسيلة الناجحة، وهي الاستمتاع بما يحكي دون الاعتقاد في صحته، تريدين أن تذكري بذلك لأنه دائماً يوجد بعض السذج من يصدقون كل ما يقال لهم من هراء.

السيدة: أو بعض الأشخاص الذين لا زالت لديهم هوایة "الميلودrama".

الرجل: والأآن (...). تستطرون السماع" (١٠٦)

وتفتح الستارة، وتظهر عيادة الدكتور "بالي" وهو جالس على كرسيه، يعلق مذكراته على سكريترته، وفي أثناء ذلك يتتشكل أحداث المسرحية التي تتوزع على فصلين رئيسين يجسدان معاناة "Daniyal" من عمله في جهاز المخابرات، وخصوصاً بعد فعلته "بمارتي" التي أثرت عليه وعلى أسرته، وحين يطلب

الاستقالة أو فرصة عمل خارج البلد، يرفض رئيسه "باولوس" ذلك انتقاماً من والدته التي رفضت الزواج منه فتزداد معاناته، ومعاناة زوجته التي كشفت لها صديقتها "زوجة مارتي" حقيقة عمل زوجها وبعض ممارساته، فقصاب بنوبة عصبية شديدة تقتل تحت طائلها زوجها، وبذلك تنتهي هذه المسرحية التي يتضاعف ومنذ بدايتها تأثير صاحبها بمسرح "بريشت" الملحمي، ولعل الترجمة التي قام بها لمسرحية الأم شجاعة وفرت له فرصة الاطلاع على هذا المسرح، والاستفادة منه.

يعد "نووس" إلى أسلوب السرد في طرح أحداث هذه المسرحية التي تتشكل من خلال المفارقة بين الروايتين الأساسيتين في المسرحية، الرواية الإسرائيلية والرواية الفلسطينية، اللتين تحاولان عرض جوهر قضية الصراع العربي- الإسرائيلي، من وجهاً نظر أصحاب العلاقة أنفسهم، مستعرضين تاريخ هذا الصراع ومرارته، والحقيقة أن القارئ لمسرحية "نووس" يشعر كانه يتتصفح كتابين سماوين أحدهما خاص بالعرب، وتتلوه الفارعة المرأة الفلسطينية في النص، وأخر خاص بالإسرائيليين، يتناول على تلاته الطبيب النفسي "ابراهيم منوحين" وأم اسحق نموذج المرأة اليهودية، وفي نهاية المسرحية يحاول "نووس" الجمع أو التوفيق بين الكتابين بالحوار المحتمل الذي يجريه الكاتب بيته، وبين الطبيب النفسي "ابراهيم منوحين"، باعتباره أقصد - الكاتب - الجانب العربي المتضرر في النص، فنراه يقف على ذات البقعة من الأرض التي وقفت عليها "الفارعة"، ويُلخص هذا الحوار بـ"هر الصراع المتمثل في الشهرينية، وممارساتها القمعية، وغياب الحرريات في أرجاء وطننا الواسع والذي يفصحه "نووس" منذ ترتيله الافتتاح وببداية سفر الأحزان اليومية، حيث الفارعة تخبر ابن أخيها وعد قضية شعبه، ووطنه، وـ"منوحين" الذي يرى في إسرائيل مملكة العصاب والجنون (انظر "ص ٧٦ و ص ٦٩") من المسرحية.

ومن الجدير ذكره أن كلا الكتابين مقسمان إلى أسفار، تحمل عنوان الأحزان اليومية في الكتاب الذي يمثل الرواية العربية، والنبوات في الكتاب الذي يمثل الرواية الإسرائيلية، ولعل العنوانين يوحيان بجوهر محتوياتهما، فالعرب يجرؤون

احزانهم، والإسرائيليون يبنون دولتهم وفق المخطط الصهيوني العالمي، وهذه الأسفار فضلاً عن العنوان تمثل بمقاطع، مثل سفر الأحزان اليومية - المقطع الأول وسفر التبؤات المقطع الأول وهكذا، وتنتهي هذه الأسفار بسفر الخاتمة الذي أشرت إلى محتواه قبلًا.

وقد وفر هذا التقسيم لـ "نووس" فرصة التحليل والتلويع في الأحداث، والتعليق عليها، وساعدته أيضًا على الغوص في أعماق شخصياته، ونسج علاقات جديدة بينها لم تكن في مسرحية باييخو، يقول "نووس" مؤكداً: "اعتقد أنني قمت بنسج علاقات جديدة نسجاً جديداً في مواجهة العلاقات التي كانت موجودة في النص القديم علاقة الزوجة بزوجها، علاقة الابن بأمه، علاقة الأم بالأب. كل هذه علاقات جديدة لا وجود لها في نص باييخو" (١٠٧) ويثبت نص الاغتصاب هذا القول، فالشخصيات الفلسطينية في النص "الفارعة" و "دلال" و "محمد" ، لا وجود لها في "القصة المزدوجة" وأقوالهم وأفعالهم كذلك، بينما الشخصيات الإسرائيلية تتشابه مع بعض شخصيات "باييخو" فاسحق مرادف لـ "Daniyel" من ناحية العمل والسلوك، ويصاب بذات القصور الجنسي الذي أصيب به Daniyel بسبب الممارسات القمعية التي توكل إليهم بحكم عملهم في جهاز المخابرات. و "راحيل" زوجة اسحق تتذبذب موقف "ماري" زوجة Daniyel بالنفور من زوجها حين تعلم بمارسته التعذيبية، ولكن "راحيل" تجهز أمتعتها للسفر إلى الخارج عند عمتها، غير آبهة بتتوسلات زوجها، وعزمها على ترك العمل، بينما الثانية "ماري" تطلب من زوجها الاستقالة، والعمل خارج البلد، وتحاول استجداء الصفح من "لوثيلا" زوجة الرجل الذي عذبه زوجها، وطالبتها وصديقتها، في وقت سابق، بينما نجد أن راحيل لا تحاول حتى السؤال عن مصير دلال وزوجها، ولا يوجد أي علاقة من قريب أو بعيد بينهما، ولعل هذا ناتج عن رغبة "نووس" في إبقاء الطرفين الإسرائيلي والعربي في قطبين متبعدين لتسهيل مهمته في تفنيد حجج الصراع بينهم.

ولنعد إلى "اسحق" و "Daniyel" اللذين تفشل محاولتهما في الاستقالة من

عملهما ويلقيان الموت. "اسحق" من رئيسه "مائير" الذي يقول مهاتفًا أنه بعد أن أطلق الرصاص علىه :

"مائير : كان ثمرة فاسدة يا حبيبي.

الأم : وقطعت الثمرة.

الأم : أحقالم يكن هناك مجال. أصدقك" (١٠٨)

و "Daniyel" من زوجته "ماري" ، إنما أصابتها بنبوة عصبية حادة بعد أن علمت برفض استقالة زوجها من عمله.

ومما يلف الانتباه، موقف "الأم" في الاقتباس السابق إذ نراها تتقبل موت ابنها من منفذها، ولكن موقفها يتنااسب مع شخصيتها القوية التي يرسمها لها النص إذ نجدها تتولى رعاية حفيدها رعاية كاملة مستثنية "راحيل" والدته، وترتبطها علاقة حميمة مع "مائير" رئيس الجهاز الذي يعمل فيه "اسحق" ، وهذه العلاقة تعكس مدى حرص أبناء الدولة الإسرائيلية على ترسیخ أسسها، والقضاء على العرب، بحيث أنهم لا يمانعون القضاء على نفر منهم، يعوق مسيرة دولتهم، وهذه العلاقة يغيب وجودها في مسرحية "باييخو" حين نجد أم "Daniyel" هادئة وببساطة وشبهه صماء، رفضت إقامة أي علاقة مع رئيس ابنها باولوس الذي خطبها وهي صغيرة، وبقيت مخلصة لزوجها، واعتنت بابنها، وكانت تشارك زوجته العناية بحفيدها، ولم تتعرض زوجة Daniyel للاغتصاب من صديق زوجها، كما فعل "جدعون" بـ "راحيل" وهو الحدث الأساسي، وعنوان مسرحية "نووس" الجريئة.

الهوامش

- (١٦) المصدر السابق، مجلد ١، ص ١٣٨.
- (١٧) لل مصدر السابق، مجلد ١، ص ١٤١.
- (١٨) ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، مصدر سابق، مجلد ٢، ص ٩٨.
- * يقول بريشت، الحكاية هي روح الدراما. انظر بروتول بريشت، مسرح التعبير، ص ٣١.
- * يقصد ونوس بكلمة التأصيل: محاولة ايجاد مسرح عربي من ناحية الشكل والمضمون بعيداً عن الشكل الاوربي.
- (١٩) المصدر السابق، مجلد ٣، ص ٩٩.
- (٢٠) المصدر السابق، مجلد ٢، ص ١٠٠.
- (٢١) المصدر السابق، مجلد ٢، ص ١٠١.
- (٢٢) المصدر السابق، مجلد ٢، ص ١٠٢.
- (٢٣) المصدر السابق، مجلد ٢، ص ١٠٢.
- (٢٤) محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص ٣٦٧.
- (٢٥) ونوس، الملك هو الملك، مصدر سابق، مجلد ١، ص ٥٧٣.
- (٢٦) سيرة الظاهر بيبرس، الجزء الأول، ص ١٥ - ١٢.
- * الجدار الرابع: هو جدار وهي يفترض وجوده في مقدمة الخشب، أي في الحد الفاصل بين الخشب والصالحة، والجدار الرابع هو مفهوم له علاقة بشكل التقى الذي يقوم على الإيهام، ويرتبط بشكل مسرحي معماري محدد، لذلك انتقده بريشت في مسرح الملحمي.
- (٢٧) احمد العشري، المسرحية السياسية في الوطن العربي، ص ٧٨.
- (٢٨) ونوس، مخاترة رأس الملك جابر، مصدر سابق، مجلد ١، ص ١٣٦.
- (٢٩) المصدر السابق، مجلد ١، ص ١٢٨.
- (٣٠) المصدر السابق، مجلد ١، ص ١٤١.
- (٣١) المصدر السابق، مجلد ١، ص ١٥٧.
- (٣٢) المصدر السابق، مجلد ١، ص ١٦١.
- (٣٣) المصدر السابق، مجلد ١، ص ١٧٨.
- (٣٤) المصدر السابق، مجلد ١، ص ٢١٤.
- (٣٥) بروتول بريشت، نظرية المسرح الملحمي، ص ١٢٤.
- (١) ماري الياس وآخرون، المعجم المسرحي، من ١٢٩.
- (٢) ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، من ١١٨.
- (٣) رياض عصمت، شيطان المسرح، من ٥١٢.
- (٤) بروتول بريشت، نظرية المسرح الملحمي، من ١٢٥.
- (٥) ماري الياس وآخرون، المعجم المسرحي، من ١٤٠.
- (٦) احمد العشري، مسرح بروتول بريشت بين النظرية والتطبيق، عالم الفكر، مجلد ٢١، عدد ٣، الكويت، ١٩٩٢، ص ١٩.
- (٧) .. Martin Esslin, Brecht, p 10.
- (٨) علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، من ٣٧٢.
- (٩) بروتول بريشت، منطق بريشت في المسرح، ترجمة احمد الحمو، الأدب الاجنبية، عدد تشرين أول، دمشق، ١٩٧٥، ص ١٢٦.
- (١٠) تمارا بوتيتسفيينا، الف عام عام على المسرح العربي، من ٢٧٤.
- (١١) احمد العشري، مسرح بروتول بريشت بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، من ٣٧.
- (١٢) ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، مصدر سابق، مجلد ٢، ص ٩٦ - ٩٧.
- * ثني إنشال الدين : مسرحيّة كتبها بريشت عام ١٩٢٤ ، ويحاوّل من خلاله، مضمونها أن يؤكد أن التواصل بين البشر بالوسائل الطبيعية لم يعد ممكناً.
- * الإنسان هو الإنسان : مسرحية كتبها بريشت عام ١٩٢٦ ، ويحاول أن يؤكد فيها من خلال حكاية بطلاها أن للإنسان إمكانيات عده تجعله يتغير في عالم ذات التغير.
- * القديسة جان أو جان قديسة المذابح : مسرحية كتبها بريشت عام ١٩٢٠ ، ويقدم فيها صورة شاملة عن العالم الرأسمالي، ويحاول أن يكشف حركة حركة الأساسية.
- (١٣) سامي خشبة، قضايا المسرح المعاصر، من ٨٢.
- (١٤) المسعودي، التربية والاشراف ، من ٣٢٩ - ٣٢٨.
- (١٥) ونوس، مخاترة رأس الملك جابر، مصدر سابق، مجلد ١، ص ١٢٨.

- (٣٦) ونوس، هوامش ثقافية، الأعمال الكاملة، مجلد ٣، ص ٤٥٩.
- (٣٧) ماري الياس وأخرون، المجم المسرحي، ص ١٧٤.
- (٣٨) الملك هو الملك، مصدر سابق، مجلد ١، ص ٤٨١.
- (٣٩) المصدر السابق، مجلد ١، ص ٤٨٩.
- (٤٠) المصدر السابق، مجلد ١، ص ٤٩٧.
- (٤١) المصدر السابق، مجلد ١، ص ٥٠٢.
- (٤٢) المصدر السابق، مجلد ١، ص ٥٢٠.
- (٤٣) المصدر السابق، مجلد ١، ص ٥٢٥.
- (٤٤) المصدر السابق، مجلد ١، ص ٥٢٩.
- (٤٥) المصدر السابق، مجلد ١، ص ٥٢٩.
- (٤٦) المصدر السابق، مجلد ١، ص ٥٢٩.
- (٤٧) المصدر السابق، مجلد ١، ص ٥٢٩.
- (٤٨) المصدر السابق، مجلد ١، ص ٥٢٩.
- (٤٩) المصدر السابق، مجلد ١، ص ٥٣١.
- (٥٠) المصدر السابق، مجلد ١، ص ٥٥٧.
- (٥١) المصدر السابق، مجلد ١، ص ٥٦٨.
- * أنظر التمهيد حيث نشير إلى ارتباط المسرح السياسي بالحركة العمالية، وسعيه لتنوير عقولهم، وتعليمهم مبادئ الماركسية.
- (٥٢) أحمد العشري، مسرح برتراند بريخت بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص ١٤.
- (٥٣) برتراند بريشت، مسرح التغيير، ص ١٩٥.
- (٥٤) نبيل الحفار، حوار مع ونوس، مرجع سابق، ص ٩٨.
- (٥٥) ونوس، الفيل يا ملك الزمان، مصدر سابق، مجلد ١، ص ٤٧٣.
- (٥٦) ذياب فلاح، مسرح سعد الله ونوس والتراث، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك،الأردن، ص ١٩٩.
- (٥٧) ونوس، الملك هو الملك، مصدر سابق، مجلد ١، ص ٤٨٣.
- (٥٨) محمد رحمة، النص الغائب - دراسة في مسرح ونوس، ص ٢١٦.

- (٥٩) غسان غنيم، المسرح السياسي في سوريا، ص ٢٨١.
- (٦٠) ونوس، الفيل يا ملك الزمان، مصدر سابق، مجلد ١، ص ٤٧٦-٤٧٧.
- (٦١) ونوس، الملك هو الملك ، مصدر سابق، مجلد ١ ، ص ٤٨٢ .
- (٦٢) المصدر السابق، مجلد ١ ، ص ٤٨٢ .
- (٦٣) ماري الياس وأخرون، المجم المسرحي، مصدر سابق، ص ٤٢٥.
- * لويجي بيراندلو : كاتب ايطالي ولد عام ١٨٦٧ ، واظهر منذ طفولته ميلاً أدبية راضحة، فكتب الشعر، وتحول إلى التأثيث ، ونشر العديد من الروايات التي هجرها بعد الحرب العالمية الأولى للمسرح، نكتب العديد من المسرحيات التمثيلية مثل " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " التي كانت سبباً مباشرـاً في حصوله على جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٣٤ ، وتمثاز مسرحياته عمـراً بمحاولة الكشف عن التناقض بين الحياة والمقدمة انظر لويجي بيراندلو، ثلاثة المسرح داخل المسرح مقدمة المترجم؛ ص ٩٥.
- وأنظر روبرت بروستاين ، المسرح الثوري ، ص ٢٥٠-٢٦٠.
- (٦٤) حياة جاسم محمد ، الدراما التجريبية في مصر ، ص ١٦٤.
- (٦٥) محمود تيمور ، طلائع المسرح العربي ، ص ٢٢ .
- (٦٦) ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني، الأعمال الكاملة، مجلد ١ ، ص ٥٨٥ .
- (٦٧) المصدر السابق، مجلد ١ ، ص ٥٨٦-٥٨٧ .
- * القبضيات: وهي كلمة مأخوذة عن التركية، معناها الحال الغليظ " قباردي " وتطلق عدنـا على كل موصوف بالرجلـه، ويسيطر القبضيات على مناطقـهم، ويسعونـهم في خـدمة وجـهـاهـا، انـظر فخرى البارودي، مذكرـات الـبارـودـيـ، ص ١١٤-١١٢ .
- (٦٨) إبراهيم السعـالـيـ، المـسـرـحـيـةـ تـعـرـيـفـةـ تـحـدـيـةـ وـالـفـرـاثـ، ص ١٩٨ .
- * الاحتفـالـ هو حـقلـ على درـجـةـ من الوـقـارـ والـجـدـيـةـ، يـرمـيـ إلى تـكـرـيـسـ عـبـادـةـ دـينـيـةـ أوـ مـنـاسـبـاتـ اـجـتـمـاعـيـةـ أوـ سـيـاسـيـةـ أوـ وـطـنـيـةـ، وـالـاحـتـفـالـ باـتـوـاعـهـ يـسـتـدـعـيـ المـشارـكـةـ وـبـالـتـالـيـ الـاجـتـمـاعـ بـالـآـخـرـينـ، وـلـهـ بـرـنـامـجـ وـقـوـاءـ تـوـضـعـ سـلـفـ. انـظرـ مـاريـ اليـاسـ، المـجـمـيـ، صـ ٢ـ.
- (٦٩) ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني، مصدر سابق، مجلد ١ ، ص ٥٨٥ .
- (٧٠) إبراهيم السعالـيـ، المـسـرـحـيـةـ تـعـرـيـفـةـ تـحـدـيـةـ وـالـفـرـاثـ، ص ١٩٨ .
- (٧١) ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني، مصدر سابق، مجلد ١ ، ص ٦٠٥ .
- (٧٢) المصدر السابق، مجلد ١ ، ص ٥٩٠ .
- (٧٣) المصدر السابق، مجلد ١ ، ص ٥٩٠ .

- * أنتظر وبيت فايس، انشودة أنجولا، ص ٢٥ .
- (٧٤) المصدر السابق، مجلد ١ ، من ٥٩٧ .
- (٧٥) ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني، المصدر السابق، مجلد ، من ٦٦٤ .
- (٧٦) المصدر السابق، مجلد ١ ، من ٦٢٨-٦٢٧ .
- (٧٧) المصدر السابق، مجلد ١ ، من ٦٢٤ .
- (٧٨) المصدر السابق، مجلد ١ ، من ٦٧١ .
- (٧٩) محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، من ٣٧٢ .
- (٨٠) إبراهيم السعافين، المسرحية العربية الحديثة والتراث، من ٢١٥ .
- (٨١) ونوس ، سهرة مع أبي خليل القباني، مصدر سابق، مجلد ١ ، من ٥٨٧ .
- * ماكس شريدر، عمل بريخت مع المعلين ، مسرح التغيير، بريشت، من ١٤٨ .
- (٨٢) زينب عيسى الفلاح ، مسرح سعد الله ونوس والترااث من ١٠٦-١٠٥ .
- * يذكر إبراهيم حماده في مجمم المصطلحات الدرامية ، إن المسرح التسجيلي بدأ كحركة بظهور مسرحية "الناب" ١٩٦٣ " للكاتب الألماني هوفهور ، والتي أخرجها بيتسكاتور، وهذا لا ينفي بيت فايس، انشودة أنجولا، من ١٩ ، والمعلم المسرحي، من ٢٤٨-٢٤٧ .
- (٨٣) انظر بيت فايس، انشودة أنجولا ، ترجمة يسري خميس المتضمنة مقالة فايس حول المسرح الوثائقي النشورة في مجلة theater Heute في مارس ١٩٦٨ ، ومن الجدير بالذكر أن يسري خميس قام بترجمة أعمال فايس إلى العربية ، من ٢٨-٢٠ .
- * لقد حضر وнос عروض فايس في المانيا، وكان ينتقل من بلد إلى آخر من أجل حضورها، ولعل هذا أكد تأثره بهذا المسرح.
- (٨٤) ونوس، حلقة سمر، مصدر سابق، مجلد ١ ، من ٢٣ .
- (٨٥) المصدر السابق، مجلد ١ ، من ٢٤ .
- (٨٦) المصدر السابق، مجلد ١ ، من ٢٤ .
- (٨٧) المصدر السابق، مجلد ١ ، من ٢٥ .
- (٨٨) المصدر السابق، مجلد ١ ، من ٢٥ .
- (٨٩) سامي مهران، المسرح بين العرب وأسرائيل، من ١٢٧ .
- (٩٠) اسماعيل نهد اسماعيل ، الكلمة - الفعل في مسرح وнос ، من ١١٦-١١٥ .
- (٩١) ونوس، حلقة سمر، مصدر سابق، مجلد ١ ، من ٢٢ .
- * ينتقد فايس في مسرحيته هذه للثورة الفرنسية وابطالها بنظرية معاصرة للصراع السياسي.
- (٩٢) محمد رحمة، التنص الغاشي، من ٤٥٧ .
- (٩٣) المرجع السابق، من ٤٦٥-٤٦٦ .
- (٩٤) رياض عصمت، حلقة سمر، مرجع سابق، من ٥٠ .
- (٩٥) فؤاد دوارة، حوار مع وнос، مرجع سابق، من ١٨١ .
- (٩٦) ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، مصدر سابق، مجلد ٣ ، من ١٩ .
- (٩٧) المصدر السابق، مجلد ٣ ، من ٧٠ .
- (٩٨) المصدر السابق، مجلد ٣ ، من ٧١ .
- (٩٩) المصدر السابق، مجلد ٣ ، من ٦٩ .
- (١٠٠) المصدر السابق، مجلد ٣ ، من ٦٩-٧٠ .
- (١٠١) المصدر السابق، مجلد ٣ ، من ٧١ .
- (١٠٢) ونوس، الاغتصاب، مجلد ٢ ، من ٦٢ .
- (١٠٣) المصدر السابق، مجلد ٢ ، من ٦٢ .
- (١٠٤) انطونيو بويريرو باييخو، القصة المزدوجة، من ٥ .
- (١٠٥) الرشيديو شعيب، اشكالية الاقتباس في مسرح سعد الله ونوس-مسرحية الاغتصاب تموزجا، دراسات، مجلد ٢٤، الجامعة الأردنية، عمان ملحق ١٩٩٧، من ٧٠٥ .
- (١٠٦) انطونيو بويريرو باييخو، القصة المزدوجة للدكتور باللي، من ٢٣-٣١ .
- (١٠٧) أحمد. س. نجم، الاغتصاب بين الكاتب والقارئ، مرجع سابق، من ٢٩ .
- (١٠٨) ونوس الاغتصاب، مصدر سابق، مجلد ٢ ، من ١٦٠ .