

**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

## عن سعد الله ونوس

صبيحة أحمد علقم

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية  
( ٤٠٠٠ / ٣ / ١٠٦٧ )

رقم التصنيف ٨١٢٠٩ :

المؤلف ومن هو في حكمه : اعداد صبيحة احمد محمد علقم

عنوان الكتاب : المسرح السياسي عند سعد الله ونوس

الموضوع الرئيسي : ١ - المسرحيات العربية

٢ - النقد الأدبي

بيانات النشر :

٤ - تم اعداد بيانات النهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

٥ - رقم الإجازة الممنوحة لدى دائرة الطبعات والنشر ٢٠٠٠ / ٣ / ٣٩٥

٦ - رقم الإيداع لدى دائرة المكتبات والوثائق الوطنية ٢٠٠٠ / ٣ / ١٠٦٧

### ٧- كافة حقوق الملكية الفكرية محفوظة للمؤلفة



دائرة مهارج الدراسات التجارية

تلفون ٥٦٦٧٦٧٢ فاكس ٥٦٦٧٦٧٠

ص.ب ١١١٨ - عمان - ٥٩١ الأردن

يطلب الكتاب من المؤلفة

ص.ب ١١٠٥٨ / الهاشمي الشمالي - عمان -الأردن

او المؤسسة العربية للدراسات والنشر / دار الفارس للنشر والتوزيع

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

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



مكتبة عاصمة الثقافة العربية  
Amman 2002

## مسرحية الملك هو الملك

"لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية (...)" ويراد بأنظمة التنكر والملكية - المجتمعات الطبقية لا سيما البرجوازيات المعاصرة عسكرية كانت أم لا (٦٨) التي "تؤمِّن للمسرحية إلى ضرورة تغييرها بتحرك جماعي يجثث كل شيء، أو يأكل الملك ونظمه، ولا يكتفي بتغيير شخصه، لأن تغيير الأفراد لا يغير النظم، ولا يجثث الظلم من جذوره" (٦٩). لهذا كرر في أكثر من موضع حكاية ينسبها إلى التاريخ "عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والجور والشقاء. فاشتعل غضبها، وذبحت ملكها، ثم أكلته، في البداية شعروا بالغص، وبعدهم تقصدوا، لكن بعد فترة صدحت جسومهم، تساوى الناس وراقت الحياة" (٧٠).

وهذه النتيجة حتمية، ويستحقها الملك الذي يتربع على عرش أنظمة التنكر، لأنَّه حتى لو تغير الملك، فإن الطريق الوحيدة الممكنة أمام الملك هي الإرهاب والمزيد من الإرهاب" (٧١)، كما فعل أبو عزة بطل هذه المسرحية، الذي حلم ليالي طفولةً بالملك وعظمته، لينقم من خصميه الشهبندر كبير التجار والشيخ طه، اللذين سرقا ماله وإرثه، وتلخص زوجته حكايتها قائلةً: "زوجي عديم الحيلة، ترك له أبوه فضلة رزق ومال، ولصغر سنِّه، جعل عليه وصيًّا الشيخ طه، رجل واسع الذمة يا ملك الزمان، أراد أن يلتهم الميراث كله، راج الببع وكثُرت العاملات، ضاقت حينن التجار على رأسهم الله، وبين الآباء، فذهبوا لزوجي مكيدة فاحشة وقلة حيلة لم ينتبه إلا بعد أن أرْقَعوه، وإلى الإفلاس رموه" (٧٢)، ولكن زوجها ينسى لحظة اعتلاء عرشه مطلبه الملح هذا، بل حين يذكره خادمه "عرقوب" ينهره بشدة، ويتهمه بأنه يختلف له العادات مع أركان دولته وملكه، ويريد تقويض عرشه.

وهذا الاتهام ملحم ونُوسٍ ذكي لدعائِم السلطة في النظام الملكي أو الطبقي، التجار ورجال الدين - بمعنى أدق الطبقة التي تملك، إذ تتحول تدريجياً إلى سلطة يستد الملك ذات القوة منها، ويصعب الفصل أو التفريق بينهما.

تمهير الأعاجم بغداد، وسحقهم أهلها قائلًا: "من ليل بغداد العميق نحدثكم.... من ليل الوليل والموت والجثث نحدثكم.... تقولون: فخار يكسر بعضه... ومن يقتزج أمننا ننادي عمنا.... لا أحد يستطيع أن يمنعكم من أن تقولوا ذلك.... هذارأينا، لكن إذا التقتم يوماً، ووجدتم أنفسكم غرباء في بيروتكم، إذ عضكم الجوع ووجلتكم أنفسكم بلا بيوت.... إذا تدحرجت الرؤوس واستقبلكم الموت على عتبة صبح كثيف.... إذا هبط عليكم ليل ثقيل و مليء بالوليل... لا تنعوا أنكم قلتم يوماً.... فخار يكسر بعضه" (٧٤)، صادماً المترجين بخطورة وضعهم، داعيًّا إياهم للعمل عن طريق إنكاء تفكيرهم بعرض نموذجين لهزيمتين ساحقتين في التاريخ العربي، وبهبيء وضعهم الحالي لهزيمة ثلاثة، وعليه يلقى "وتُوس" مسرحيته بمخاطبة الخادم للجمهور "أنت أيضاً... تصبحون على خير" (٧٥)، لعل هذا الجمهور "يتخلَّ عن سلبيته المدمرة المهاكرة التي لا ينجو منها أحد" (٧٦)، ولا يستفيد منها إلا السلطة القمعية التي تجردهم حقوقهم، وبدورهم الفاعل تستطيع "العين أن تقاوم المخرّ" ويحقق هدفه من هذه الحكاية، ذلك الهدف الذي يرتكز على "تأمل المترج لمصيره" (٧٧)

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

وعبر الكشف عن عيوب الإمام وشهبندر التجار، يكشف "ونوس" عن مساوى الملك، فأعوانه يأكلون أموال الناس بالباطل، ويبخسونهم جهدهم حتى غدوا "الكلاب ينفقون من الجوع والذل" (٧٤)، بتوجيهه من القاضي الذي يطردhem "بعد تقييع وتأنيب" (٧٥)، كما فعل بأبي عزه الذي غدا ملكاً كما تقدم بلعبة اعتقاد الملك السابق "فخر الدين" أنها تسليه وتسعفة بالضحك وتبدل 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 ارتدائة زي الملك، ويأخذ مكانه على العرش، كأنه اعتاد هذا زماناً طويلاً، فلم يتعثر بردائه، ولم تجحظ عيون المغنين، ومقدم الأمان وزوجته وابنته. لأنهم لا يرون في الملك إلا رداءه وتجاهه، ومظاهر ملكه الشكلية "أعطي رداء وتجاه أعطاك ملكاً" (٧٦)، وهذه الفكرة تتفى إمكانية حدوث التغيير المنشود، طالما بقي النظام الملكي، فأبو عزه لا يكتفي بالتنكر لزوجته وابنته بل يتذكر لنفسه الملك مخاطباً أم عزه: "حكمنا على زوج هذه المرأة بالتجريص، يدار به في كل أسواق المدينة" (٧٧).

ويبين لخصميّه تصرفاتهم، وهذا شيء طبيعي . فهم عماد سلطته الآن ويتمادي في قمع الناس، ويعلن أنه سيفتح مزيداً من السجون، وينشط البليطات فلا "شيء يظهر الملوك مثل الدم، ساغتسل بالدم، ساستحم فيه، سيكون بعد اليوم طبيعي وعطوري" (٧٨) وهكذا يصبح في نهاية المسرحية عبر ممارسة هذه الأفعال "ملكاً أكثر" (٧٩) بعيون مؤيدية، وفضيحة أكبر بعيون منكريه، وعلى رأسهم "ونوس" ، الذي يفضح بهذه الأفعال رأس هذا النظام الذي قام على أكتاف الجماعة.

يروي "ونوس" حكاية تشكل هذا النظام على لسان عبيد: "في قديم الزمان،

كانت هناك جماعة البشر تعيش حياة بسيطة، أفرادها متساوون تساوي الأحرار لا العبيد، يعملون في أرضهم المشتركة كاليد الواحدة، ويتقاسمون الخير كأفراد العائلة، في قديم الزمان، وذات يوم، دب النشار في حياة تلك الجماعة المنضارة، انشق عليها واحد من أفرادها، كان أقوى، فرق أملاك الجماعة واستثار بالحصة الكبرى، أربى كسأ زاهياً، بدأ هيئته ووجهه وتتكرّر، يومها ظهر المالك وكانت أولى حالات التنكر، تحول المالك ملكاً، وهو أقصى حالات التنكر، ومن الملك تسللت عمليات معقدة من التنكر للتابع، هناك الأمراء والعسكرون والأحرار والعبيد والمسؤولون والمعدمون، فئات كثيرة كل منها يعيش متذمراً في ثوب ودور، بعضها تنكر ليحكم ويسود، وبعضها فرض عليه التنكر ليخدم ويُضطهد" (٨٠)، وبذلك غدا التنكر "ليس مجرد لعبة ولكنه إيماء ذكية إلى فساد كل شيء، وإلى اضطراب كل الأوضاع الظالمة" (٨١)، وفي حديث من خارج النص للكاتب عن التنكر يرى أن "المجتمعات الطبقية ما هي إلا سلسلة معقدة من عمليات التنكر، تصل في ذروتها إلى التجريد المضطـ، هذا التجـrid هو الملك، أو بكلمة عامةـ الحكمـ، وـ يعنيـ بالتجـridـ إنـ الشخصـ فيـ الذـرـوةـ يـنـحـلـ نـهـائـيـاـ فيـ مـجـمـوعـةـ رـمـوزـ وـعـلـائـمـ:ـ الثـوـبـ وـالـصـوـلـجـانـ وـالـعـرـشـ...ـإـلـخـ" (٨٢) وإذا تظـلـىـ عنـ أيـ منـهاـ فـقدـ مـلـكـهـ،ـ كـماـ حدـثـ معـ "ـفـخرـ الـدـيـنـ الـمـكـيـ"ـ فـحـينـ خـلـعـ لـبـاسـهـ الـمـلـكيـ خـسـرـ عـرـشـهـ.

والحقيقة أن "ونوس" من داخل هذا النص ومن خارجه أيضاً يفضح مساوى النظام الطبقـيـ،ـ وـيـدـينـ رـمـوزـهـ،ـ مـتـأـثـراـ بـمـقـولـةـ "ـكـارـلـ مـارـكـسـ"ـ الشـهـيرـةـ "ـإـنـ الرـأـسـمـالـيـةـ تـخـلـقـ حـفـارـ قـبـرـهاـ بـنـفـسـهاـ أوـ رـغـمـاـ عـنـهاـ،ـ وـلـكـنـهاـ تـحاـولـ انـ تـثـنـيـ المـكـافـ بـهـذـهـ المـهـمـةـ التـارـيـخـيـةـ عـنـ عـزـمـهـ فـتـضـعـ أـمـامـ الـبـرـوـلـيـتـارـيـاـ -ـ الـطـبـقـةـ العـامـلـةـ -ـ نـمـاذـجـ مـنـ مـجـتـمـعـاتـ اـسـطـورـيـةـ لـمـ تـوـجـدـ وـلـنـ تـوـجـدـ يـوـمـاـ،ـ بـلـ هـيـ مـجـرـدـ أـقـنـعـةـ تـضـعـهـ الرـأـسـمـالـيـةـ عـلـىـ وـجـهـهـاـ لـتـخـفـيـ نـفـسـهـاـ،ـ وـتـخـدـعـ الـطـبـقـةـ العـامـلـةـ بـهـاـ"ـ (٨٣)،ـ وـهـذـاـ تـامـاـ مـاـ حـقـهـ "ـوـنـوسـ"ـ مـنـ خـالـلـ شـخـصـيـةـ أـبـيـ عـزـهـ،ـ إـذـ لـمـ تـخـفـ مـعـالـمـ الغـلـةـ وـالـفـقـرـ،ـ أـصـلـهـ وـوـضـعـهـ الـطـبـقـيـ،ـ الـذـيـ أـهـلـهـ لـأـنـ يـصـبـحـ مـلـكـاـ أـكـثـرـ،ـ يـتـرـبـعـ عـلـىـ عـرـشـ الـطـبـقـةـ الـتـيـ يـنـتـمـيـ أـصـلـاـ إـلـيـهـاـ.

قصور وعي الكاتب السياسي فهو يقف في تحليله للأنظمة، وإدانتها، عند مستوى أخلاقي بحث (فساد بعض الموظفين ... تماضي الأجهزة ... إلخ) ويعجز عن تجاوزه إلى المستوى الأيديولوجي العلمي، فالحاشية هي الملك الحقيقي، وليس الملك سوى تجريد رمزي تتكتّف 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، دون ذلك، مصيره أن يُخلع ويُلقي في فجوة النسيان والموت" (٨٦) وهذا القول ذاته لعبة السلطة التي جسّدتها المسرحية، التي حظيت باهتمام ونقد كبيرين دفعت "تونس" لكتابة مقالات كثيرة تفوق حجم المسرحية للرد عليها لحرصه الواضح على مسرحه التسييري\*.

و" ما يحدد درجة استಲاب الفرد في المسرحية قدرته على كشف التنكّر، فام عزّة لا تستطيع أن تتعرّف على زوجها ولا على خادمها، بينما ترتعش ابنتها، وهي أكثر وعيّاً إذ تكاد تتعرّف عليهما، أما عرقوب الانتهاري، فإنه يستلب نفسه بنفسه، لقد حاول أن يقفز فوق حقيقة الطبقية، 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 الإنشار وحتى الملكة التي لا تظهر، حالات استلاب بشكل عام" (٨٤) مما يصب في مصلحة أقطاب هذه الأنظمة التي يدعوا لتفجيرها بمزيد من الوعي السياسي، ويمثل هذا في النص بشخصين زاهد وعبيد حيث التنكّر بلباس المسؤولين وسيلة اصطلاحاً للعمل السري المنظم، الذي يهدف إلى نشر هذا الوعي، من خلال توزيع المنشورات على الناس و مقابلتهم، وحثّهم علىأخذ دورهم بعيداً عن الغوغائية، التي لا تقود إلا للسجن المشروعة أبوابها، وللتكميل المعدة أدواته بحيث يسهمون في اللحظة الحاسمة - لحظة الانقضاض على الملك والتهاـمه- إسهاماً يليق بدورهم التاريخي، حتى يتساوى الناس وبذاك فقط تروق الحياة.

وهذه الفكرة هي التي دفعت "تونس" إلى اطلاق اسم عبيد على قائد العمل السري المنظم في المسرحية، لأنـه "لا يمثل شخصاً بل هو فكر جديد ينافق فكر الملكية الخاصة" (٨٥)، ولم يشركه في لعبة الأحلام، لأنـه لا يحلّ بتغيير الواقع بل يعمل عليه فعلاً مهدداً 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 ب النقد الأجهزة، أو بكشف فساد كبار المسؤولين الذين يتعلّقون حول الملك، معظم هذه المسرحيات يتوقف دون أن يصل إلى الجوهر، ومـرـدـ 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 ونوس، الاعمال الكاملة، مجل ٣، ص ٧٨٨.
- (١٦٠) نديم معلا، الادب المسرحي في سوريا، ص ١٢٢.
- (١٦١) ونوس، حلقة سمر من أجل ٥ حزيران، الاعمال الكاملة، مجل ١، ص ٢٤.
- (١٦٢) المصدر السابق، مجل ١، ص ٧٠.
- (١٦٣) المصدر السابق، مجل ١، ص ١١٥.
- (١٦٤) المصدر السابق، مجل ١، ص ١١٩.
- (١٦٥) فريدة النقاش، مسرح سعد الله ونوس، الهلال، عدد يوليوز، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٨٢.
- (١٦٦) ونوس، حلقة سمر من أجل ٥ حزيران، مصدر سابق، مجل ١، ص ٩١.
- (١٦٧) المصدر السابق، مجل ١، ص ١٢٦.
- (١٦٨) احمد العشري، المسرحية السياسية، ص ٢٠.
- (١٦٩) ونوس، حلقة سمر من أجل ٥ حزيران، مصدر سابق، مجل ١، ص ٨٩.
- (١٧٠) المصدر السابق، مجل ١، ص ٨١.
- (١٧١) المصدر السابق، مجل ١، ص ١٢٠.
- (١٧٢) المصدر السابق، مجل ١، ص ٨٢.
- (١٧٣) المصدر السابق، مجل ١، ص ٨٣.
- (١٧٤) المصدر السابق، مجل ١، ص ١٠٤-١٠٥.
- (١٧٥) بدر الدين عبد الرحمن، المأسوي في الادب المسرحي، ص ٢٠٣-٢٠٤.
- \* انظر ونوس، المصدر السابق، مجل ١، ص ٧٨.
- (١٧٦) رياض عصمت، حلقة سمر من أجل ٥ حزيران، الآداب، عدد ١، بيروت، ١٩٥٥، ص ٥٠.
- (١٧٧) المرجع سابق، ص ٢٢.
- (١٧٨) سهيل إدريس، الاعمال الكاملة لسعد الله ونوس، مجل ١، الغلاف.
- (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 هذه المسرحي في توعية الناس بما يدور حولهم تمهيداً للتغيير والتعهم، إلا أنه وقع فريسة الصبغة الأوروبية في معظم أعماله، فلم يسعف "ونوس" كثيراً غطاء التراث الذي تخفي خلفه في بعض أعماله في إخفاء حقيقة تأثره بتقنيات المسرح السياسي الأوروبي الحديث، خصوصاً تقنيات مسرح "بريشت"، وأهمها التغريب التي تكون التقنية الأولى التي تبدأ بدراستها، 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 المتصوّر، بحيث يتبدى الموضع من خلال منظار جديد ينثّر ما كان خفياً، أو يلفت النظر إلى ما صار مالوفاً منه لكثره الاستعمال" (١).

وقد استخدم "بريشت" هذه التقنية وسيلة 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 تمهيداً للتغييرها، مؤكداً أن هذا الخطاب العقلي لا يعني بالضرورة القضاء على العاطفة في المسرح، فهي "ضرورة أدائية 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

موضحاً: "يتربّ على تغريب الأحداث والشخصيات أن المشاهد لم يعد يرى أمامه على المسرح أنساناً لا يخضعون إلى أي مؤثرات أو تغيرات، يقفون عاجزين أمام القدر، 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 فبالإمكان إظهار هذا الإنسان لا كما هو عليه في الواقع، بل بشكل آخر أي كما يريد أن يصبح وكذلك الظروف، ونتيجة لذلك فالشاهد يمكن أن يجد في المسرح موتفاً جديداً، فالمسرح لم يعد يهدف إلى اسكتار 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)، فالالتغريب إذن لم يكن عند "بريشت" مبدأ جمالياً فقط، وإنما موقفاً ايديولوجياً وسياسياً من خلال ربط التغريب بمقاومة الاستيلاب الاجتماعي (٥)، ويتم التغريب بوسائل عدة تنسب في معظمها إلى مسرح "بريشت" على الرغم من المحاولات الجارية لإثبات قدمها في المسرح، لأنه نجح في تطويرها، وإزالة الغبار عنها و من هذه الوسائل:

(١) الرواية : فالقاعدة العامة التي يضعها "بريشت" لمسرح هي "أن يحل السرد محل الدراما" (٦)، وبهدف من ذلك إلى تبديد الوهم الذي يسيطر على مشاهد العرض المسرحي، وإبعاد الأحداث المسرحية مما يتبع للمنفوج فرصة الحكم على ما يجري أمامه، وخصوصاً أن الروايو في المسرحية يحرص على أن يُؤكّد، بعد الأحداث عن الزمن الحاضر، وتعلقها بائناس وظاروف سابقة. فتبين: لا يتورع عن إخبار المشاهدين بنهاية المسرحية قبل حدوثها، ليحمي الجمهور من الترقب، ويعطيه الفرصة ليفكر ويفهم" (٧)، والحقيقة إن رواية أحداث المسرحية "عنصر شديد الحساسية في الفن المسرحي إن لم تسلّمها أيد قادرة انقلب إلى شيء منفرد حقاً، وهو تسميع الأحداث للمنفوج بطريقة تجعله ينصرف عنها" (٨)، وعن الفن المسرحي عامة.

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

الممكن تغيير الأحوال الحاضرة. ويدلّ هذا على وعي "بريشت" بصعوبة أن يندمج الإنسان مع شخصيات وأحداث مضت.

(٣) تقطيع الحدث المسرحي، فالحكاية في المسرح البريشتي لا تقدم بشكل متسلسل ومتتابع، وإنما تتخللها وقفات وأغانيات 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 لمناقشة والنقد ومعنٍ على التغيير في مسرحه" (٩)، وليس تسليمة للمترقرج.

وهذا يقودنا إلى القول إن التعليمية، وزيادة معرفة المترقرج، 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 يستفحّل خطرها في بلادهم، وأيضاً لدورها في زيادة فعالية المترقرج العربي، وتخلصه من سلبية التي تحول دون أخذ دوره الفعال تجاه قضايا مجتمعه.

وما تؤكّده الباحثة اليوغسلافية "تمارا بوتيتسيفا" بقولها: إن "المسرحيين التقديميّين العرب اكتشفوا في منهج "بريشت" بذرتين ثمينتين، الأولى منهجه في التغريب، فقد اتضحت أنه قريب إلى حد ما من تقاليد المسرح العربي الذي كان يطمح دائماً لمحو المسافة بين المثل والمترقرج... والبذرة الثانية، الاتجاه السياسي طبعاً، وقضايا 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 بـأيديولوجية "بريشت" الماركسية التي بدأت بالانتشار سريعاً في الوطن العربي فترة

العرض المسرحي إلى مراقب، يحلل أحداثها، ويمنع النظر في أوضاع شخصها دون أن يتغاضف معهم، لبعدهم زمنياً ومكانياً عنه.

وقد أكثر المسرحيون العرب من استخدام هذه الوسيلة في أعمالهم لما يعانونه من قمع رقابي وغياب للحرية باشكالها المتباينة في مجتمعاتهم معتمدين في تحقيقها على موروثهم الشعبي "التاريخ العربي والحكايات والفلكلور والقصص الشعبية وما إلى ذلك" من الرواية التي تشكل جزءاً من ثقافتهم ومخزونهم الفكري، وتخفيهم عن أعين سلطاتهم ورقابتها، ولم يخرج "تونس" عن اهداف زملائه في طريقة انتهاجه هذه الوسيلة، مضيأً إليها رغبة في اختيار شكل مسرحي يتناسب مع مستوى جمهوره الثقافي وذائقته، حتى يتسعى له المشاركة في الحوار المسرحي، تمهدأً لمشاركته في الحياة، فاتخذت أعماله التي كتبها تحت وطأة رغبته في التواصل مع جمهوره المسرحي في صالة العرض، شكل الحكاية والقصص الشعبي، وسأفردها في القسم الذي يلي هذا، وتوضح كيف كان الحكواتي وتطlications الممثلين توليان مسؤولية الربط بين زمن الحكاية وزمن العرض، ومحاولة المقاربة بين الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

إذا لاحظنا أن "تونس" اقطع مسرحيته مغامرة رأس الملوک جابر مرحلة تاريخية قاتمة عن سرائيل النسيف والانحطاط التي شهدتها تاريخنا العربي القديم، وهي مرحلة خلافة "المقدر بالله" التي ضجت بالفن والثورات، مما زاد في انهيار الدولة العباسية، وسوء أوضاع أفرادها سياسياً واقتصادياً، فقد كثُر الفقر وانتشر التسول.

يقول أحد المؤرخين عن خلافة المقتدر: "أفضت الخلافة إليه وهو صغير غر ترف، لم يعان الأمور، ولا وقف على أحوال الملك، فكان الأمراء والوزراء والكتاب يدبرون 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

الستينيات (١١)، وتمثلها العديد من كتاب المسرح العربي الذين اعتنقاً مبادئه فكروا وعملوا، ومن هؤلاء كاتبنا "تونس" الذي أتاحت له دراسته في فرنسا فرصة الإلقاء على مسرح "بريشت" ودراساته دراسة مستفيضة، وانتقاء بعض وسائله وتطويرها بما يتلاءم وجمهور مسرحه لإدراكه تمايزه عن جمهور المسرح الغربي.

يقول تونس: "قد اكتشفت مثلاناً من الصعب جداً، ورغم حساستي المقولات بريشت تقديم معظم مسرحياته كما هي في بيئته محلية، ذلك أن بريشت في معركته ضد المسرح البرجوازي المتيس في أوروبا، قد استخدم بعض التقنيات وبنية في الكتابة، هي بمثابة إشارات اسلوبية لدى المفترج الغربي، يسمح له رصيده المسرحي باستقبالها، وفهمها في حين أن الأمر عندنا ليس كذلك، فنحن جمهور طازج ليست لديه تقاليد مسرحية تكتبه، وترضى عليه استجابة سلبية، لذلك فإن التجديفات التي اقتضت الكثير من الجهد والوقت لدى بريشت، مبنولة لنا بشكل تلقائي لأننا لم نعش مرحلة الإيهام المسرحي" (١٢). ولكن كاتبنا على الرغم من قوله السابق لم ينبذ أساليب بريشت في كسر الإيهام المسرحي، إذ نستطيع تحديد الملامح التغريبية التالية في مسرحه :

أ- التأكيد على تاريفية الأحداث أو البعد الزمني والمكاني للأحداث  
والشخصيات :

تعد هذه الوسيلة جوهر تقنية التغريب وأساسها، وقد أكثر "بريشت" من استخدامها في مسرحه، فكان العالم بعيداً عن وطنه ألمانياً ميداناً فسيحاً لمسرحياته، فمسرحيته في أدغال الدنَّ، تجري أحداثها في الملايو، في حين تجري أحداث مسرحية الإنسان هو الإنسان\* في الهند، وشيكاغو كانت ميداناً لأحداث مسرحية القدسية جان\*، مدفوعاً برغبته في "معالجة موضوعات حساسة في بيئته الألمانية كالفساد السياسي والأخلاقي والفكري للبرجوازية السائدة" (١٣)، 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 منها في الإسلام (...) ومنها أنه استوزر أثني عشر وزيراً فيهم من وزرائه المرتدين والثلاث، ولم يعرف فيما قبله أنه استوزر هذه العدة (...) ومنها غلبة النساء على الملك والتدبیر (... ) ومنها أن الحج بطل (...) ولم يبطل الحج منذ كان الإسلام غير تلك السنة." (١٤) ويستمر المؤرخ في تعداد بعض الأمور التي تكشف عن تردّي الأحوال السياسية وأوضاعها في عصر "المقدّر بالله" الأمر الذي يعلّق سبب اختيار "ونوس" لتلك الحقبة التاريخية، وتجمسيدها مسرحيًا، إذ كان يبحث عن واقع تاريخي معادل لواقع الأمة العربية المعاصر بعد هزيمة حزيران، فوجد في تلك الفترة المقدّر بالله خلافة للملكية وخلافة المقدّر بالله ضالت، حيث التاريخ يكرر نفسه بانكساراته، وهزائمه القاسية حسب ما يؤكد ونوس ذاته على لسانه لزبونين الأول والثاني، مما إن يصرح العُلم مونس الحكواتي بأن حكاية الليلة مستمدّة من عهد الفتن والأضطراب والفوضى والانحطاط حتى يبادر الزبون الثاني بالقول: "هذا الزمان نعيشه (١٥)" ، والزبون الأول "ندوّن مرارته كل لحظة" (١٦).

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

وهكذا نجد الماضي القديم المتشتمل بعصر الركود والهزيمة وسقوط بغداد، يقدم من خلال الحاضر الراهن الذي يمثل في حقيقة الأمر مرحلة التدهور، والانحسار والضياع التي سبقت هزيمة حزيران وأعقبتها، ولا شك أن هذه المقاربة الفنية بين هذين العصرتين ستساعد المتلقي على استخلاص الدروس والعبر التي تؤهله لتجاوز واقعه إلى آخر أكثر تقدماً، لذلك اعتمد "ونوس" على طريقة المسرح داخل المسرح التي سنأتي على ذكرها لتجسيده التاريخ القديم والجديد، فاجواء المقهى الذي تجري فيه الحكاية يرمّز إلى واقع المزمومة العربية، ويعزز "ونوس" ذلك بتعليقات زبائن المقهى التي تشيد بجاير وذكائه، وتنال لصيروه، فهم امتداد لأهل بغداد الذين قتلتهم الأعاجم على الرغم من انهزاميهم، وبعدهم عن المشاركة السياسية.

إذن، يمكن القول ان "ونوس" يلتجئ 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 و الملك هو الملك، يتخيل تاريخاً وأفراداً يصوغ من خلالهما أفكاره حول السلطة وتشكّلها، وقد أطلق الباحثون العرب على هذه الوسيلة لفظة "الإسقاط" ، لأن الكاتب المسرحي يسقط على النص التأريخي روئيته المعاصرة للواقع، مما يفتحي العرض المسرحي، ويزيّد من مشاركة الجمهور الذين سترى كيف توجه إليهم في نهاية أعماله، فغلبت اللهجـة التعليمـية ، والوعـظ المباشرـ على طرحـه التـاريـخيـ الحـكـاثـيـ.

### ب) الرواية واستخدام الرواوي :

يقول ونوس: "جوهر المسرح أن يحكى حكاية، والحكاية هي ضمان من الضمانات الرئيسية لشد المترعرع وتوريطه في العمل المسرحي" (١٨)، لذلك أقام "ونوس" معظم مسرحياته عليها كصيغة للتواصل مع المترعرع، وليس بهدف التأصيل لمسرح عربي كما يحاول أن يثبت بعض الباحثين (١٩) ، فيرد في أكثر من موضع 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 يتأمل 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 توصل منذ نشأته" (٢١) ، ويستشهد على ذلك بتجربة النقاش، والق biany 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 ملزمة عليه" (٢٣)، وقد أثبتت "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 الثناء واليقطان وردت في الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة، ليوضح كيفية تشكل أنظمة الحكم، وتحكي هذه الحكاية "قصة رجل اسمه أبو الحسن، يضيق ذرعاً بأحوال الدنيا وتقلب الأصدقاء، بعد أن بدأ ما تركه له أبواه من مال وميراث، ويتمتن أن يجعل الأمر كله في يده، ولو لليوم واحد حتى يقوم الموج، ويهدي الضال، ويرد من زاغ عن الحق إلى الطريق السوي، وطرق آذني الرشيد هذه الأممية وقد كان يسير متذمراً ومعه سياقه مسرور، فيسارع إلى تحقيقها، ويفري أبي الحسن بتناول طعام دس له فيه بعض المخدر، ولم يلبث غير قليل حتى زال أثر المخدر، فالغى أبو الحسن نفسه في قصر الخليفة، ومن حوله الوزراء والخدم أمامه وقف، ينتظرون أوامره ليحققواها، وينتقلط الأمر على أبي الحسن، وينكر ما هو فيه من عز طارئ، وينظر أن الأمر كله لا يعود أن يكون حلماً سعيداً، غير أنه يعلم أخيراً أنه أصبح الخليفة حقاً، وتحدث مفارقات كثيرة تنتهي بأن يعيد الرشيدABA الحسن إلى حالته الأولى عن طريق المخدر أيضاً، ويستيقن أبو الحسن من غيبوبة ذلك الحلم السعيد، وينظر حياته القديمة، ويصر على أنه الخليفة، ويجادل أنه ويضر بها، لأنها تحاول أن تعيده إلى رشدته، 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 ولكن نزع ما تنسم به من روح الفكاهة، وأحدث تغييرات في بنائها وشخصياتها

فالرشيد يتحول إلى ملك يحكم مملكة لا يحدد اسمها، والسياف مسرور يغدو بربور الوزير، ويمنح هذه الوظيفة لشخص آخر، ويضيف شخصيات جديدة مثل "زاهد" و "عبد" اللذين يقدمان الحكاية إلى المتترجين ويقومان بالتعليق والمشاركة وفيها كما يحدث في المسرح الملحمي، فيضيفان بمشاركتهما أحداثاً جديدة لا وجود لها في النص الأصلي للحكاية، كعلاقة الحب التي تربط بين عبد وعز، والمجتمعات والمنشورات السرية بين "زاهد" و "عبد"، وحكاية تسولهما وغيرها. ومن الشخصيات الجديدة أيضاً، شخصيتاً "الشيخ طه" و "شهبدر التجار" وسطوتهما على الملك، وبذلك تتمايز حكاية "ونوس" عن حكاية الثناء واليقطان في جوهرها، ففي حين يغدو أبو عزة ملكاً يقمع الناس، وعلى رأسهم الملك السابق وليس خصوصه فحسب، نجد أبو الحسن يحاول الانتصار من أصدقائه يوماً واحداً، ليعود بذلك إلى وضعه البائس الفقير.

وهنا نستطيع القول، إن الكاتب غير في أحداث الحكاية الأصلية وفكرتها بما يتناقض مع مراميه السياسية من نصه المسرحي، وينسجم مع نوقي متفرجه العربي الذي يألف سماع الحكايات ويفحبها، وهنا يجب الإشارة إلى أنه حرص على كسر اندماج المتفرج بلافتات المشاهد التي حملت في طياتها كما سيأتي مضمون أحداثها، حتى يتأمل المتفرج ما يعرض عليه، ومن خلال أقوال زاهد وعبد على أن هذه الأحداث لعبة مسرحية، وهي يشاركون بها، ويقدمون الحل في نهايتها.

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

وتنقل الآن إلى حكاية العم "مونس" في مغامرة رأس الملوك "جابر" حول الملوك جابر، وانتهازيته التي دمرت وطنه، فنجد أن الكاتب يستقيها من أحدى الحكايا الشعبية القيمة الواردة في سيرة الظاهر بيبرس(٢٦) التي تدور أحداثها في بغداد، عندما كان الصراع محتملاً بين الخليفة "شعبان المقدير بالله" ووزيره "محمد العلقمي"، والشعب تطمحه 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، وبالتتحديد في المقاهم الشعبية، حيث يتجمع حوله الناس، يستمعون حكاياته التي يقطعنها في أوجهها، ليشوقهم إلى نهايتها كما فعل "العم مونس" حين قطع سرد حكاية "جابر" بعد أن حلق شعر رأسه، وكتب عليه رسالة الاستنجاد باءداه الدولة آنذاك، ويعلق أحدهم على وظيفة الحكواتي في المسرح بقوله:

"استخدام وسيلة الحكواتي، كفيلة بكسر الإيمان المسرحي وجعل المشاهد في يقظة دائمة لاستيعاب قضایاه المعروفة، بالإضافة الى 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 صفحة من الكتاب القديم الذي يتآبته (...)" أهم تعبير يمكن أن نلحظه في وجه مونس الحكواتي هو "الحياة الباردة" (٢٨).

وحيديته هذه، هي التي تجعله يروي أحداث حكاية جابر بهدوء على الرغم من اعتراض الزبائن، ورغبتهم في حكاية أخرى، يؤكّد أن زمن هذه الحكاية لم يأت بعد. فيقول: "لأنها في تسلسل الكتاب، هي التي تقود إلى زمن الحكايات المفرحة. لكل شيء... والقصة مرهونة بتسلسلها" (٢٩)، ويدلل هذا على وعي حكواتي "ونوس" والتي تؤهله للتعليق على الأحداث في أكثر من موضع، تلك الأحداث التي تتحصر 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 تأكيده على سوء الوضاع التي يعيشونها، وربطها بأوضاع أحداث حكاية يقول: "هكذا كان حال الناس في بغداد في سالف العصر والأوان" (٣٠) وأيضاً ارتفاع صوته، لضبط جمهور الزبائن حين تولوا 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).

وتنمح 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 رغبتهم، فيخبرهم الحكواتي ضمناً أنهم إن تخلصوا من سلبيتهم سيعيشون الحكايات المفرحة كما يسمعونها.

ونخلص إلى القول أن "ونوس" أسلم حكايته في الملك هو الملك إلى "زاهر" و"عبد"، وفي مفارقة رأس الملوك جابر إلى العم "مونس" الحكواتي، وفي سهرة مع أبي خليل القباني إلى المنادي الذي تولى افتتاح مسرحيته، والتعليق على أحداثها كسابقها، بمعنى أنك إلى ثلات يائشها المترن العربي، حتى يتمنى له إمعان النظر فيها، وذلك جوهر التغريب "جعل الشيء المألوف غريباً" (٣٥)، تمهدأ لتغييره، كما يطمح في مسرحه التسييري الذي التقى مع المسرح السياسي في الهدف.

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

"منذ الستينات، كنت أبحث عن صيغة مسرحية ما، تكون أليفة لدى الجمهور،

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

وفي المشهد الثالث تبرز لافتاً لذكر أن "الملك يعطي سريره، ورداءه للمواطن أبي عزّة" (٤٣)، وهذا يلحق بفاصل ذكر لافتته "بأنها لعبة.. ولنتراهن على النتيجة" (٤٤) لأنّه كما يقول "زاهد" في شناياه "ما من ملك يعيّر أو يؤجر تاجه ولو مزاها" (٤٥)، و "عبيد" "ما من ملك يتخلّى عن عرشه إلا اقتلاعاً" (٤٦).

وتنقل إلى المشهد الرابع الذي يسيطره إلى جزأين، تحمل لافتاً الجزء الأول عبارة "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 خصوصمه، "الملك هو الملك والذى كان المواطن أبو عزّة ينسى خصوصمه" (٤٩)، ويتنكر لأهل داره "الملك هو الملك والذى كان المواطن أبو عزّة ينسى خصوصمه" (٥٠) ويتحذّر الإرهاب والقمع وسيلة لتعذيب الناس كما تزداد لافتة المشهد الأخير، "الملك هو الملك و الطريق الوحيدة المتوجّحة أمام الملك هي الإرهاب و المزيد من الإرهاب" (٥١).

وإلى جانب اللافتات وإلى هدفها ذاته، مضافة إليه رغبة "ونوس" في تطعيم أحداث حكاية مسرحية "الفيل يا ملك الزمان"، حتى لا يندّد بـ "ترجمة" مترجمه العربي الذي ألف سماع الحكاية الشعبية، ويشوق إلى نتيجتها، لجأ إلى استخدام عذاريين مشاهد مسرحيّة الأربعة:

١. القرار
٢. تدريبات
٣. أمّام قصر الملك
٤. أمّام الملك

وقدّرة على أن تكون فاعلة في الواقع، قلت في نفسي، لماذا لا تنطلق.. من متقرجيّنا، لماذا لا تستفيد من عاداتهم في الفرجة وأشكال استجاباتهم.. و من هنا كانت مغامرة وغيرها.. ولم يكن مهما بالنسبة لي أن نسمى التجربة احتفالية أو طبيعية، وإنما أن نقدم مسرحاً قادرًا على الفعل والتاثير) (٣٦)

ولأجل ذلك نبذ "ونوس" كبريشت "منطق المسرح الدرامي القائم على تقديم الحكاية في تسلسلها زمنياً ودون قطع، وعلى طرحها ضمن العلاقات السببية التي تشكل حركة لها دورها في تشويق المفتوح وإثارة الانفعالات لديه" (٣٧)، ولجأ إلى تفتيت حكايتها باستخدام اللافتات أو العناوين والتقسيمات.

#### ج) استخدام اللافتات وعناوين المشاهد :

أكثر "ونوس" من استخدام اللافتات في مسرحية الملك هو الملك، كوسيلة 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 أثنا لو قرأناها نستطيع فهم المسرحية، فلافتة المدخل تحمل هدف المسرحية "الملك هو الملك... لعبه تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية" (٣٨)، ولافتة المشهد الأول تحمل رغبة الملك في معايشة الناس والتذرّع بمحاجاته "عندما يضجر الملك يتذكرة أن الرعية مسلية وغنية بالطاقات الترفيعية" (٣٩)، ويخلص إلى فاصل تحمل لافتته العبارة التالية: "محكوم على الرعية أن تعيش الآن متنكرة" (٤٠)، وتجيب أحداث الفاصل عن سبب تنكر الرعية وهو حالة البؤس، والظلم التي فرضت عليهم في ظل النظام الملكي السائد.

وبعد ذلك ننتقل 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 يتعناه، ويحاول العيش فيه، يليه بعد ذلك فاصل بلا فتة تحمل "حكاية

وتكشف هذه العناوين محتوى أحداث مشاهدتها، فالاول: يكشف القرار الذي اتخذ أهل الحب، بشكوى الفيل لصاحب الملك، والثاني: يتضمن التدريبات التي قاموا بها، لكيفية تقديم شكاهم أمام الملك، والثالث يكشف ذهابهم إلى القصر، والرابع موقفهم أمام الملك، والذي تكشف الأحداث فشله لخوفهم و تخاذلهم.

وأخيراً، يمكن القول إن استخدام اللالفات والعنوانين احتفظ بهدفه البريولي عند "ونوس"، في إثارة ذهن المتلقي، وحثه على التأمل في جوهر ما يقدم أمامه.

**د) الخطاب التعليمي المباشر**

وجد المسرح السياسي لهدف تعليمي، ولم يستطع عبر مسیرته الفكاك والتخلص 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 بحيث يغيروا العالم والمجتمع وأنفسهم (٥٢)، فلم يتورع عن الحديث معهم مباشرة، 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 وروايتها بما تقدمه من مساحة واسعة، لطرح أفكاره الجديدة، والإهتمام بتقنيات التفرييب 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 لنقربيها من متفرجه، وقد أطلق الباحثون على حكاية "ونوس" اسم الحكاية الأمثلة (٣)، ويقصد بها الحكاية التي تقدم عبرة، وتحقق هدفاً عبر أحداثها الدقيقة، ويظهر ذلك بوضوح في قوله على لسان أحد ممثليه في نهاية إحدى مسرحياته:

"الجميع: هذه حكاية."

ممث: مئلناها لكم كي نتعلم معكم عبرتها" (٥٥).

وتؤكد إحدى الباحثات أن الغرض التعليمي كان هدفه الحكاوي، فتقول "إن الحكواتي في مغامرة رأس الملوك جابر، كان يروي التاريخ بطريقة تعليمية، يغلب عليها التقسيم العلمي المنطقي، أما في الملك هو الملك فقد كان عبيداً هو القائم بدور المعلم، الذي يروي في سبيل التبصير والتوعية، في حين كان النادي يساعد في رواية تاريخ البلاد في فترة وجود القباني (...) استعان بهؤلاء وصولاً للغرض التعليمي" (٥٦).

ويؤكد قولها النصوص التي ترد في المسرحية، فنجد أن عبيداً وزاهداً يشرحان كيفية تشكيل أنظمة التفكير والملوكية كما يلقطان عليها، وكيف يمكن القضاء عليها، بالعمل السري المنظم الذي يقود إلى الثورة المرتقبة التي يفجرها النص. فنشرع ونحن نستمع لحديثهما، اننا نقرأ كتاباً يحمل طروحات ماركسية جدلية منذ بدايته، حيث نجد عبيداً يقسم شخص المسرحية إلى مجموعات حسب انتقامها الطبعي، و يجعل صراعها يدور حول المسموم والممنوع، يقول "عرقوب" أحد شخصوص المسرحية:

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

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

ومن النقائض الطبعي هذا، سيتوارد الصراع الذي يقضى على هؤلاء السادة. والتاكيد على العنصر الجدلـي، منذ بداية المسرحية، اساسي في المسرحية التعليمية التي تستهدف إضافة أنكـار جديدة لعقلـوق متـرجـبيـها، فيـسـتمر "ونوس" في هذا العمل في طرح النقائض التي تبنيـ على التقاـوتـ الطـبعـيـ، من نـاحـية طـرقـةـ

وفي الملك هو الملك يعلن للجمهور أن ما يقدم لعبة تؤديها بعض الشخصيات

"عبد: هي لعبة!

أبو عزة: هي لعبة.

الملك: نحن نلعب.

عبد: الكل جاهز.

أصوات: الكل جاهز - فلنبدأ" (٦١)

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

"عزّة: ولم التتكر؟

عبد: لأننا مجبون الآن على التتكر

عزّة: (بلهفة و حياء) أنت الذي انتظره؟

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

## و) المسرح داخل المسرح

وهذه تقنية مسرحية تقوم "على إدخال مسرحية داخل مسرحية" بغرض 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 و زمانين متباينين تبعاً للحالة التي تعرضها المسرحية" (٦٣). وقد ظهرت هذه التقنية دعامة رئيسية في مسرح الكاتب الإيطالي "لويجي بيراندلي" في محاولة منه الفصل بين الحقيقة- الواقع، والفن- الخيال(٦٤). وقد استخدمها "بريشت" وسيلة لتحقيق

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

ويعلق أحد الباحثين على تعليمية "تونس" في هذه المسرحية بقوله: "إن التعليمية في الملك هو الملك تشرح كل المعاني، ولا تترك شيئاً للمتألق، تكاد تقتل البنفس الدرامي الذي يحرص عليه كل كاتب ومبدع" (٥٨)، والتقي في هذا القول مع الباحث، وأضيف أن النزعة التعليمية المباشرة موجودة في مسرحيات المؤلف السابقة، مثل الفيل يا ملك الزمان، حين أعلن في نهايتها هدفه التعليمي ، ومخامرة رأس الملوك جابر حين أشار في أكثر من موضع على أن تسلسل الحكايا مرهون برباعي المقهى، لذلك عزف بعض الباحثين عن تقدير هذه الأعمال المسرحية.

## هـ) فضح اللعبة المسرحية :

وهي وسيلة من وسائل التغريب التي يصرّح فيها المؤلف للمتألق، أو الممثلون للجمهور بأن ما يشاهدونه أو سيشاهدونه ليس إلا تمثيلاً، رلعة معدة مسبقاً، وأن لا شيء مما يحدث حقيقي (٥٩)، وقد لجا "تونس" إلى هذا الأسلوب مدفوعاً، بنهجه التعليمي، ففي نهاية "الليل يا ملك الزمان" يصطف جميع الممثلين ليقولوا:

"الجميل: هذه حكاية"

ممثل<sup>٥</sup>: و نحن ممثلون

ممثل آ: مثناها لكم لكي نتعلم معكم عبرتها

ممثل هـ: لكن حكايتها ليست إلا البداية

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

والحكاية الأخرى في مفارقة "رأس الملوك جابر" ، التي يرويها الحكواتي الذي كان يقطع سردها من نقرة إلى أخرى.

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

- ١- حفلة سمر من أجل ٥ حزيران
- ٢- مغامرة رأس الملوك جابر
- ٣- سهرة مع أبي خليل القباني

و سنكتفي 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 أبو خليل القباني هو رائد من رواد مسرحنا العربي، ومن شئ المسرح في بلده سوريا، إذ لم تكن تعرف هذا الفن قبله، وقد اعتمد في بناء تجربته المسرحية على ثقافته الواسعة والمتنوعة.

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

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

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

الأولى : مسرحية "القباني" هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب مع تعديل بسيط فيها. والثانية : سهرة مع أبي خليل القباني، ويستمدما " ونوس " من "المصادر الوثنية والتاريخية التي تحكي قصة "القباني" من بداية تجربته المسرحية، وحتى قيام الرجعية بإغلاق مسرحه وإحرقه". (٦٧) فكيف استطاع "ونوس" دمج حكايتين متباينتين في الزمان والمكان في بنية عمل مسرحي واحد؟ ولكن قبل الإجابة عن هذا السؤال لا بد من توسيع ضمون 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 مغارة في البرية، وادعى أنها ماتت، مما أثار حزن الرشيد. وهناك في البرية تلقى "قوت" بالتاجر الأمير غانم بن أيوب الذي شهد إلقاها في المغارة وعلم أنه تدبير من زوجة الخليفة زبيدة، ويقع في حبهما، ولكن قوت لا تبادله 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 قتاهما، ولكنه يعلم بالصدفة حقيقة العلاقة بينهما، فيفرح ويبارك ارتباطهما.

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

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

والحقيقة أن هذه المحاور التي حملتها 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 تحالف الدولة العثمانية وببداية النهضة العربية، فضلاً عن وظيفته الأساسية التي تتمثل في الربط بين مسرحية القباني ومسرحية عن "القباني"، إذ نجد المنادي يقدم لنا مشهداً من مسرحية الأمير غانم، ثم يعود ليستكمل أحداث مسرحيته سهرة مع أبي خليل القباني، "المنادي". وإلى أن يجد الوزير جعفر "غانم بن أيوب"، ويرد للخليفة جاريته الضائعة، نفتئم الفرصة، لنقدم فصولاً من الرواية الأخرى، رواية واقعية عن حياة أبي خليل القباني، وكفاحه الطويل لإنشاء مسرح في دمشق" (٧١).

وتنقل المنادي بين شاشتين مسرحيتين كان يتم وفق خطة مخططة، ورواية حددها الكاتب، تسهم في زيادة تماسك بنيه 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 يقظن.

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 تخليل 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 تلحمية تشخيصية.  
الفها الشيخ أحمد أبو خليل القباني.  
من التاريخ القديم استلهما.  
حبكها ولحنها ومع فرقته شخصها.  
سترون أيضاً قصة القباني مع الشيخ سعيد الغبرا.  
الشخصيات حقيقة والواقع ثابتة.  
حكاية واقعية" (٧٣).

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

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

"قوت: ارحم فتاة يجرح النسيم خديها، وقد جار الزمان عليها ازدادت بلوتي واحتلت مصيبيتي، 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 الوبال (٧٤).

وهذا يقودنا إلى القول بأننا نلاحظ أن "ونوس" أضاف أبعاداً جديدة لا وجود لها في مسرحية القباني، وكذلك بعض الشخصيات مثل "النادي" الذي سبق ذكره، وقاطع التذاكر، وغيرها. وكذلك يضيف أحداثاً جديدة مثل أمر هارون الرشيد ووزيره جعفر بأن يقتل السياف مسروراً عاملی مصر والبصرة، وقتل أصحاب الحاجات، لأن شديد التأثر على فقدان جاريته "قوت"، ولعل إضافة هذه الأحداث تسهم في خدمة نص "ونوس" 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 والفح裘 قد تفشيا في الشام، فهتك الأعراض وماتت الفضيلة، ووئد الشرف، واحتللت النساء بالرجال. إن وجود التمثيل في البلاد السورية مما تعافه التفوس الآبية، (...)" لاستذاته وجود القيان، ينشد البديع من الألحان بأصوات، توقدت أعين اللذات في أفقه من حضر من الفتى (...)" ويسمع المترججين أحوال العشاق، (...) وتميل بالنفس إلى أنواع الغرام والشجون". (٧٥)

مستغلاً بهذه مجموعة توابع حصل عليها من تحريض الناس في صلاة الجمعة. الشيخ سعيد مخاطباً الناس: "قد اشتدت الحاجة إلى الحزم، (...) فالعادات الغربية 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 والتشخيص بدعة حرام يعرفها الإسلام ولا أجازها .. ففيها المجنون وأساسها الفسق والفح裘. (٧٦)

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

وسعيد الغبرا كما يلمح "ونوس"، هو نموذج للعقالية العربية الجامدة التي ترفض مواكبة التغيير والتقدم بالرغم من خلاف قناع الدين، إذ نجد "ونوس" 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 أقوام، لأنه يتقنع بالدين الذي يؤثر بالناس.

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

"القابني: سنتابع العمل.

محمود: بعد كل هذا!

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

وهكذا ينجح "تونس" في جعل مسرحية "القابني" غطاء لمعاناة القابني، وصورة للواقع الذي عاشه، إذ أشار "تونس" بأسلوب تقريري إلى الظروف السياسية، وتعاقب الولاة وتخاذلهم، وانحطاط الدولة العثمانية وممارستها القمية، وتنكيلها بالشعوب العربية بالتحويل في نص "القابني" كما تقدم، وأضحي النص المسرحي في مواضع كثيرة مجرد صفحات من كتاب تاريخ، ولكن يرى أحد الباحثين أن مسرحية سهرة مع أبي خليل القابني تأثرت إلى حد كبير ببناء مسرحية القابني عن هارون الرشيد، "فمسرحيّة أبي خليل القابني مستندة إلى قصة في الليالي، وـ"القابني" 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"تونس" أن يعدل بالتغيير أو الحذف أو الإضافة في نص المسرحية الأصلي حتى يحتفظ بقدر من التماسك" (٨٠)، ولكن مسرحيته بقيت متاثرة بشكل أو بآخر بمسرحيّة القابني، ولكن بغض الطرف عن هذا التأثر المسرحي تبقى محاولة متميزة من "تونس"، تسهم في رفد مسرحه التسييسى بصيغ وأساليب مسرحية جديدة تستهدف إذكاء وعي المترجر.

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

من الناحية الوثائقية البحثة ، 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 "تونس" بلغة المسرح عند "بريشت" والتي ترفض أن تتطرق اللغة داخل القوالب اللغوية الأدبية، لأنها بتقوّعها قد تسهم في ضياع معناها، وتخيّر المشاهدين، وقد أكد العديد من الباحثين\* أن "بريشت" كان يريد من الممثل أن يتحدث بلهجته المحلية أو بلغة بسيطة، لأن ذلك يمكنه من التعبير عن نفسه بحرية أكثر، والاقتراب من مشاهدي مسرحيته. وقد حاول "تونس" أن يجد لمسريّاته 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 المواقف المسرحية نفسها، وقد كان يلجأ إلى التداخل الزمني في استخدام اللغة مثل جعله أهل بغداد في مفارقة رئيس الملوك جابر يتحدثون بلغة الشارع المعاصر، أو جعله لزاهد وعبد في مسرحية الملك هو الملك والمفروض أنهما يعيشان في زمان الحكاية يتحدثان بلغة مليئة بالمصطلحات السياسية العصرية"(٨٢)، فضلاً عن التزامه لغة حكاية "القابني" الماخوذة عن ألف ليلة وليلة في مسرحيته سهرة مع أبي خليل القابني، ونلاحظ أن استخدام اللغة بهذا الشكل يعزز الالام التعبيرية السابقة.

## التسجيلية

تقدّم أن المسرح التسجيلي شكل من أشكال المسرح السياسي، وارتبط ذكره بالصلح الألماني "بيتر فايس"، لأنه نشر دراسة عن هذا الشكل حدد فيها هدفه ومصادره ووسائله<sup>\*</sup>، ومن أهم ما ورد فيها: إن المسرح التسجيلي مسرح تقريري، فالسجلات والمحاضر والرسائل والبيانات الإحصائية ونشرات البورصات (...)، البيانات الحكومية الرسمية، والخطب والمقابلات والتصریحات التي تدلّي بها الشخصيات المعروفة، والريبورتاجات الصحفية والإذاعية والصور والأفلام والشهود الآخرين هي التي تكون أساس العرض، فالمسرح التسجيلي يستوّب اكتشاف كل مادة موثق بها، ثم يعكسها مرة ثانية على المسرح بعد التعديلات اللاحقة في الشكل دون تغيير في المحتوى (...)، وهو أيضاً جزئية من مكونات الحياة العامة، تعكس بشكل ما وجهة نظر الجماهير العريضة، وردود فعلها تجاه الأوضاع الحاضرة، مطالباً السلطة بتوسيعها بعيداً عن التمويه الإذاعي، والادعاء السياسي.

و تكمّن قوّة 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 والمتّلِّل. ومن طريق إنتاجه لأسلوب التقطيع، تبرز تفاصيل وأضحة وسط الفوضى التي تسيطر على مادة الواقع الخارجي. ويتوّضح 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 توّر شامل والتزام بأحداث العصر. ويضع المسرح التسجيلي الحقائق تحت منظار التقييم، فهو يعرض وجهات النظر المختلفة في تلقي الأحداث والتصریحات، ويوضح الأسباب والدوافع التي تحركها.

والمسرح التسجيلي يمثل نموذجاً خاصاً، وهو لا يود أن يضيع في استهلاك سريع وقت، فهو لا يتعامل مع شخصيات مسرحية في حدود مجال المسرح، إنما يتعامل مع مجالات قوى ومجموعات وميل. وهو مسرح متّحدين، أغلب موضوعاته لا يمكن أن تقود إلا إلى إدانة موقف معين (...) لذلك يمكن أن يتّخذ شكل المحكمة (...)، وعن طريق المسافة التي تفصل بينه وبين المحكمة، يمكن أن يوضح المفارقات التي تتضمّنها وجهات النّظر المختلفة، التي لا يمكن أن تتّضخ في المحاكمة الأصلية. ويضع الشخصيات داخل علاقة تاريخية، وفي الوقت نفسه عند عرض سلوكهم وأفعالهم، يتّضخ تطور الموقف الذي هم نتاج له. ويثير الانتباه إلى العواقب والنتائج التي ما زالت قائمة، لذلك يهمل هذا المسرح كل الأشياء الثانوية والفرعية في سبيل العرض الحقيقي.

وكذلك يمكن للمسرح التسجيلي، أن يدمج الجمهور في المسألة بشكل مختلف عما يحدث في قاعة المحكمة، ويمكنه أن يجعل الجمهور يتعاطف مع المتهم أو المدعى، أو أن يشتراك مع لجنته المخلفين، وأن يسهم في معرفة الموقف المعقّد، وأن يأخذ موقف المقاومة حتى أقصى درجات التحدّي.

ويحاول هذا المسرح أيضاً، تبسيط الحقائق والمواقف التي يعرضها بشكل حاد وعنيف، فيتحول الأقوال والأحاديث والتلخيصات إلى أغانٍ، ويستعمل الكورس، ويحسّد الفعل من خلال حركة الجسم، والساخرية، واستعمال الأقنعة، ومؤثرات الصوت، والإخراج (...). وعلى المسرح التسجيلي أن يطور دائماً أساليب جديدة تلائم المواقف الجديدة والمتغيرة التي يواجهها<sup>(٨٣)</sup>، وقد تمثل "ونوس" هذا الاتجاه المسرحي، وتوضيحات "فايس" السابقة، في مسرحيته حفلة سمر من أجل "هزيران" وسهرة مع أبي خليل القباني، لما يوفره من قدرة على تعرية الواقع الهزيراني، والواقع الذي أفشل تجربة أبي خليل القباني المسرحية بظروفه السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية السائدة في تلك الحقبة الزمنية<sup>\*</sup>، 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 التسجيلىي منذ بداية المسرحية، فنجد أنه يحدد جمهور مسرحه بأنه نفر من أعمدة السلطة ورجالها الرسميين وعدد من اللاجئين، ومواطنو الدرجة الثالثة، ويقصد من دعوة هؤلاء الأفراد إخفاء حقيقة الأوضاع السائدة، والتمايز الطبقي الواضح (٨٤)، فيصر على إشراكهم في أحداث المسرحية فيتعمد تأخير عرضها لاستفزازهم، وحثّهم على التذمر، ويضع بعض الممثلين في صفو المتفرجين، لتردد بعض عبارات التذمر مثل "ما هذا؟، لست عبد أبيائهم" (٨٥)، و"عطلي نني" (٨٦) "كالخطأ المطبعي تبرير سهل لكل الحماقات" (٨٧)، و"احتقار للمجهور على أي حال" (٨٨) وغيرها الكثير ليبدأ بعد ذلك أحداث المسرحية التي ترصد وتسجل مفردات واقع الهزيمة، مع ملاحظتنا أن الكاتب يتوجه بعض وسائل المسرح التسجيلى كالبيانات والأفلام والوثائق "التي من شأنها أن تصبغ طرحة للهزيمة بصبغة موضوعية فلا يعود هذا الطرح ذاتيا" (٨٩)، خصوصاً ونحن نلمح "تونس" يصر في المسرحية أن يكون شاهداً عليها من خلال طرحة لوجوهات النظر المختلفة للهزيمة، فالمسرح في المسرحية يمدّنا بمساعدة رجال السلطة المنتشرين في قاعة العرض بوجهة نظر السلطة، والفالحون يطروحون وجهة نظرهم، وواقع الهزيمة الذي عاشوا مرارته، ولعل "تونس" قد من ذلك تحفيز عقل المترىج، والحكم على الواقع الهزيمى وأسبابه بما يراه مناسباً.

ومن المعلوم أن تحقيق الجمهور وتعبيتهم سياسياً من أهم وظائف المسرح التسجيلىي، 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 ومسبياتها، 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 بدلائل عن شخصيات خاصة، ولعل ذلك هو السبب الذي حدا بالمؤلف لأن يتوجه إلى التعرض للسمات واللامام، وكذلك الهموم الذاتية لكل شخصية" (٩٠)، ويُؤكد تعليقه هذا ملاحظات "تونس" حول النصَّ فيقول:

"ليس في هذه المسرحية شخصيات بالمعنى التقليدي للشخصية المسرحية، لا يشذ عن ذلك المخرج أو الكاتب، أو عبد الرحمن، أو أبو فرج، فهم كالآخرين أصوات وظاهر من وضع تاريخي معين. إن الأفراد بذاته لا يمكنون آلة أبعاد خاصة، ولاماتهم ترسم فقط بما يضيّقونه 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 جعل الحوار داخلها مسؤولة المخرج ووضعه داخل أحداثها، وقد استطاع الحوار الذي شارك فيه أفراد الصالة تحقيق ذلك وإضاءة أسباب الهزيمة، واتسم الحوار بالبساطة والتوافق مع الشخصيات التي يجري على لسانها، وقد تضمن العديد من الأسئلة التي قصدتها الكاتب، لإثارة المترىج وحثّه 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 تسجيلى لمسرحية عربية من ناحية القضية المطروحة، ومن ناحية استبعاد بعض وسائل المسرح التسجيلىي التي لا تنسجم مع ذوق متفرجنا العربي، كالأقنعة والوثائق والأفلام وغيرها، وحاول تفعيل دور متفرجيه بإشراكه المتعتمد في الأحداث، وهذه المشاركة تمنحه دوراً أساسياً في العرض (...)" وعلى قدر وعي المترىج ودرجة حضوره يكون نص الواقع الفعلى للهزيمة الغائب قد وجّد 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 اتضح تأثر 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 فيها 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 بويريرو باييخو القصة المزدوجة للدكتور بالمي، 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 ملحةً خاصًا للحديث عن هذه القضية في المسرح، في محاولة منه لإزالة بعض اللبس والغموض الذي يكتنفها، ويحول دون فهم جوهرها فهماً صحيحاً، مما يبخسها أهميتها في سياق عملية التأسيس لمسرح محلي له طابعه المميز والخاص، ويبخس رواد المسرح الأوائل دورهم في النهوض بمسرحنا العربي، فقد اقتبس هؤلاء الرواد بعض المسرحيات الأجنبية كما يقول "ونوس"، ولكنهم أدركوا بوعيهم بيئة المتدرج العربي التي ستقدم عليهما العروض، وطبيعة المتدرج 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 "ادخا، في ثنائياً احداثها الألحان والأغاني (...)" والفكاهة الشعبية كي يحقق تواصلاً راهناً وفعلاً مع جمهور يعرفه ويريد أن يؤثر فيه" (٩٦) وبهذا التمثيل ينفي "ونوس" أن يكون الاقتباس المسرحي مجرد ترجمة للأعمال الأجنبية، ويثبت ذلك نسبة للأعمال التي ترجمها إلى أصحابها خلال عمله في المسرح التجريبي وليس لنفسه مثل يوميات مجتون لـ "غوغول" وتوراندوت لـ "بريشت".

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

العربي، ولا أضفنا شيئاً إليه، إذا كانت غاية ما نفعله هو أن نقدم "بريشت" وسواء من الكتاب الأوروبيين كما يقدمون هنا، وكما نتصور أنهم يقدمون هناك، بالإضافة الحقيقة هي أن نقدم رؤيتنا نحو العرب لـ "بريشت" أو لأي نص أجنبي قدم أو يقام على مسارح أوروبا<sup>(٦)</sup>، ويتبع "أن الرؤية - التفسير" هو أهم أضافاته يمكن أن نكتسبها بتقديم أكبر عدد من الرؤى العربية لهذه النصوص. إذن، إننا نقتبس أو نعد لأننا نبحث عن رؤيتنا العربية التجاويبة مع واقعنا أو لأننا نحاول أن يكون فعلنا المسرحي راهناً و (...) وفعلاً<sup>(٧)</sup> (٨) وبهذه العبارة يساوي "تونس" بين الاقتباس والإعداد المسرحي، وكلها يعنيان كما تقدم الرؤية الجديدة والإبداعية للنص المقتبس، ولابد من الإشارة هنا إلى أن "تونس" يقصد بالإعداد إعادة كتابة المسرحية المتنقة برؤيه جديدة، وليس تعريب النص المقتبس، وإضافة بعض الأمور الشكلية التي تنstemج 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، وعند هذه الظاهرة علامة على قلة النصوص المسرحية المحلية، وتبعية المسرح العربي للمسرح الأوروبي.

وقد تتبّه "تونس" إلى ذلك حين أشار إلى تجربة رواد المسرح الأوائل، وقدم جديداً حين وضع دلالة هذا المصطلح، ومثله بمسرحيتين الافتراض سالف الذكر ورحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة عن نص مسرحي للكاتب الألماني "بيتر فايس" بعنوان "كيف تخلص السيد موكنبوت من آلامه" ويمكن تلخيص موقف "تونس" من الاقتباس في ما يلي:

١- إن النص المسرحي ليس مطعى ثابتًا وواحداً في الزمان، بل إن له تاريخيته المتغيرة والمتامية، ويترتب على ذلك أن أي نص مسرحي قابل للتجديد وإعادة الإبداع، وفقاً لمطبعة العصر الذي يعيش فيه المفترج<sup>(٩)</sup>.

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

خصوصيتها البيئية حاجزاً يحدّ من فعاليتها، وغرابة تصرف الجمهور العربي عنها<sup>(١٠)</sup>) مما يتربّ على المقتبس أن يدرس بيئته التي ستقدم عليها العروض ومترجمه الذي يحاوره.

٣- وبناء على ما سبق يؤكّد "تونس" "على أن فعالية المسرح تضعف إذا لم يعرف كيف يحاور زمنه وبيئته، أو بكلمة أدقّ إذا لم يكن راهناً"<sup>(١١)</sup>.

وهذا ما يشير إليه في مقدمة مسرحية الافتراض: "ولعلَّ من المناسب هنا أن الهام المسرح الحقيقي لم يكن في يوم من الأيام الحكاية بحد ذاتها، وإنما المعالجة الجديدة التي تتبع للمترجم تأمل شرطه التاريخي والوجودي"<sup>(١٢)</sup> (٢)، ويصرّح أيضاً أنه استفاد في بناء حكاية مسرحية من عمل الكاتب الإسباني "بايباخو" القصة المزدوجة، وأنه في البدء كان ينوّي إعدادها، ولكنَّ آخر كتابة نص جديد حول قضية الصراع العربي - الإسرائيلي، القضية الفلسطينية<sup>(١٣)</sup>.

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

يجسد "بايباخو" في "القصة المزدوجة" حالة المجتمع الإسباني بعيد الحرب الأهلية التي امتدت بين عامي (١٩٣٩-١٩٣٦)، وما عاناه أفراد الشعب من قمع وتنكيل ومصادرة للحرفيات في، ظل النظام المحافظ السائد، وتحاول أن تثبت أحدهاً كيف يغدو الجلاد ضحية، والضحية جلاداً<sup>(٤)</sup> 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 هيأ له هذا العمل فرصة الاطلاع على مهام الجهاز وتنفيذ بعضها، خصوصاً ما يتعلّق بمكافحة الإرهاب والقبض على الإرهابيين الذين يقصد بهم - معارضي النظام السائد -، وأيقاع شتى صنوف العذاب بهم والتي تصل إلى الامتداد على زوجاتهم، وسلبهم رجولتهم مثل ما فعل "دانيل" مع العتقل "مارتي"، فيصاب دانيل بضعف جنسي يفقده التواصل مع زوجته، أي "يصبح عاجزاً مثل ماري".

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 "احمق" والدكتور "منوحين"

"ولكن "تونس" لم يلتزم بهذه الفكرة في تصصيلاتها 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 حقن 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 تونس قالباً مسرحياً مغايراً "لباييخو".

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

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

الرجل: وأنتم تعرفون الوسيلة الناجحة، وهي الاستماع بما يحكى دون الاعتقاد في صحته، نريد أن نذكركم بذلك لأنه دائمًا يوجد بعض السذج من يصدقون كل ما يقال لهم من هراء.

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

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

وتفتح الستارة، وتظهر عيادة الدكتور "بالي" وهو جالس على كرسيه، يملئ مذكراته على سكريبتته، وفي أثناء ذلك تتشكل 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 ماري" حقيقة عمل زوجها وبعض ممارساته، فتصاب بنوبة عصبية شديدة تقتل تحت وطأتها زوجها، وبذلك تنتهي هذه المسرحية التي يتضمن ومنذ بدايتها تأثر صاحبها بمسرح "بريشت" الملحمي، ولعل الترجمة التي قام بها لمسرحية الأم شجاعة وفرت له فرصة الاطلاع على هذا المسرح، والاستفادة منه.

يعد "تونس" 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 "تونس" يشعر كانه يتصرف كتاين سماوين أحدهما خاص بالعرب، وتتلوكه الفارعة المرأة الفلسطينية في النص، وأخر خاص بالإسرائيليين، يتناوب على تلاوته الطبيب النفسي "ابراهام منوحين" وأم احمق نموذج المرأة اليهودية، وفي نهاية المسرحية يحاول "تونس" الجمع أو التوفيق بين الكتاين بالحوار المحتمل الذي يجريه الكاتب بيته، وبين الطبيب النفسي "ابراهام منوحين"، باعتباره أقصد - الكاتب - الجانب العربي المتضرر في النص، فنراه يقف على ذات البقعة من الأرض التي وقفت عليها "الفارعة"، ويلخص هذا الحوار ج وهر العصر المتمثل في الشهريونية، ومعارضتها القمعية، وغياب الحرريات في أرجاء وطننا الواسع والذي يفضحه "تونس" منذ ترتيلية 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 الكتاين 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 يجررون

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

وقد وفر هذا التقسيم لـ "ونوس" فرصة التحليل والتفصيع في الأحداث، والتعليق عليها، وساعدته أيضًا على الغوص في أعماق شخصياته، ونسج علاقات جديدة بينها لم تكن في مسرحية باييخو، يقول "ونوس" 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 "القارعة" و "دلال" و "محمد"، لا وجود لها في "القصة المزدوجة" وأقول لهم وأفعالهم كذلك، بينما الشخصيات الإسرائييلية تتشابه مع بعض شخصيات "باييخو" فاسحق مرادف لـ "دانيل" من ناحية العمل والسلوك، ويصاب بذات القصور الجنسي الذي أصيب به دانيل بسبب الممارسات القمعية التي توكل إليها بحكم عملهم في جهاز المخابرات. و "راحيل" زوجة اسحق تتذمّر موقف "ماري" زوجة دانيل بالنفور من زوجها حين تعلم بمارسته التعذيبية، ولكن "راحيل" تجهز أمتعتها للسفر إلى الخارج عند عمتها، غير آبهة بتوصيات زوجها، وعزمها على ترك العمل، بينما الثانية "ماري" تطلب من زوجها الاستقالة، والعمل خارج البلد، وتحاول استجداء الصحف 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 "ونوس" في إبقاء الطرفين الإسرائيلي والعربي في قطبين متبعدين لتسهيل مهمته في تنفيذ حجج الصراع بينهم.

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

عملهما ويلقيان الموت. "اسحق" من رئيسه "مائير" الذي يقول مهاتماً بعد أن أطلق الرصاص عليه:

"مائير : كان ثمرة فاسدة يا حبيبي."

الأم : وقطعت الثمرة.

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

و "دانيل" من زوجته "ماري"، إثر اصابتها بنوبة عصبية حادة بعد أن علمت برفض استقالة زوجها من عمله.

ومما يلفت الانتباه، موقف "الأم" في الاقتباس السابق إذ نراها تتقبل موت ابنها من منقذه، ولكن موقفها يتنااسب مع شخصيته القوية التي يرسمها لها النص إذ تجدها 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 نفسها، والقضاء على العرب، بحيث أنهم لا يمانعون القضاء على تفرّع منهم، يحقق مسيرة دولتهم، وهذه العلاقة يغيب وجودها في مسرحية "باييخو" حين نجد أم "دانيل" هادئة وبسيطة وشبه صماء، رفضت إقامة أية علاقة مع رئيس ابنها باولوس الذي خطبها وهي صغيرة، وبقيت مخلصة لزوجها، واعتنت بابنها وكانت تشارك زوجته العناية بحفيدها، ولم تتعرض زوجة دانيل للاغتصاب من صديق زوجها، كما فعل "جدعون" بـ "راحيل" وهو الحدث الأساسي، وعنوان مسرحية ونوس الجريئة.

## الهوامش

- (١٦) المصدر السابق، مجلد ١، ص ١٣٨.
- (١٧) المصدر السابق، مجلد ١، ص ١٤١.
- (١٨) ونوس، بيانات لمسرح عربى جدید، مصدر سابق، مجلد ٢، ص ٩٨.
- \* يقول بريشت، الحكاية هي روح الدراما. انظر برتولد بريشت، مسرح التقين، ص ٣١.
- \* يقصد ونوس بكلمة التأصيل: محاولة ايجاد مسرح عربى من ناحية الشكل والمضمون بعيداً عن الشكل الاوروبى.
- (١٩) المصدر السابق، مجلد ٢، 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 الاول، ص ١٢ - ١٥.
- \* الجدار الرابع: هو جدار وهمي يفترض وجوده في مقدمة الخشب، أي في الحد الفاصل بين الخشب والصالات. والجدار الرابع هو منهوم له علاقة بشكل اللثني الذي يقوم على الإبهام، ويرتبط بشكل مسرحي معماري محدد، لذلك انتقده بريشت في مسرحه الملحمي.
- (٢٧) احمد العشري، المسرحية السياسية في الوطن العربي، ص ٧٨.
- (٢٨) ونوس، مغامرة رأس المطرخ 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) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص ١٢٤.

- (١) ماري الياس وآخرون، المعجم المسرحي، ص ١٣٩.
- (٢) ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، ص ١١٨.
- (٣) دياش عصمت، شيطان المسرح، ص ٥١٢.
- (٤) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص ١٢٥.
- (٥) ماري الياس وآخرون، المعجم المسرحي، ص ١٤٠.
- (٦) احمد العشري، مسرح برتولد بريخت بين النظرية والتطبيق، عالم الفكر، مجلد ٢١، عدد ٢، الكويت، ١٩٩٣، ص ١٩.
- (٧) Martin Esslin, Brecht, p 10.
- (٨) علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص ٢٧٢.
- (٩) برتولد بريخت، منطق بريخت في المسرح، ترجمة احمد الحمو، الأدب الأجنبية، عدد تشرين أول، دمشق، ١٩٧٥، ص ١٣٦.
- (١٠) تمارا بوتيتسفيلا، ألف عام عام على المسرح العربي، ص ٢٧٤.
- (١١) احمد العشري، مسرح برتولد بريخت بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص ٢٧.
- (١٢) ونوس، بيانات لمسرح عربى جدید، مصدر سابق، مجلد ٢، ص ٩٦.
- \* تي ثيثلن لكن : مسرحية كتابها زين، عام ١٩٢٤، ويحافى، منه خلا، مضمنها أن يؤكد أن التواصل بين البشر بالوسائل الطبيعية لم يعد ممكناً.
- \* الانسان هو الانسان : مسرحية كتبها بريشت عام ١٩٢٦، ويحاول أن يؤكد فيها من خلال حكاية بطحان أن للانسان امكانيات عدة تجعله يتغير في عالم دائم التغير.
- \* القديسة جان أو جان قيسة المناجع : مسرحية كتبها بريشت عام ١٩٣٠، ويقدم فيها صورة شاملة عن العالم الرأسمالي، ويحاول أن يكشف حركة الأساسية.
- (١٣) سامي خشبة، قضايا المسرح المعاصر، ص ٨٣.
- (١٤) المسعودي، التنبئ والاشراف ، ص ٣٢٩-٣٢٨.
- (١٥) ونوس، مغامرة رأس المطرخ جابر، مصدر سابق، مجلد ١، ص ١٣٨.

(٣٦) ونوس، هامش ثقافية، الأعمال الكاملة، مجلد ٢، ص ٤٥٩.

(٣٧) ماري الياس وآخرون، المعجم 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 ٥٣٩.

(٤٦) المصدر السابق، مجلد ١، ص ٥٣٩.

(٤٧) المصدر السابق، مجلد ١، ص ٥٣٩.

(٤٨) المصدر السابق، مجلد ١، ص ٥٣٩.

(٤٩) المصدر السابق، مجلد ١، ص ٥٣١.

(٥٠) المصدر السابق، مجلد ١، ص ٥٥٧.

(٥١) المصدر السابق، مجلد ١، ص ٥٦٨.

\* انظر التمهيد حيث تشير إلى ارتباط المسرح السياسي بالحركة العمالية، وسعيه لتنوير عقولهم، وتعليمهم مبادئ الماركسية.

(٥٢) أحمد العشري، مسرح برتولد بريخت بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص ١٤.

(٥٣) برتولد 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 ٤٧٦.

(٥٦) زينب فلاح، مسرح سعد الله ونوس والترااث، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ص ١٩٩.

(٥٧) ونوس، الملك هو الملك، مصدر سابق، مجلد ١، ص ٤٨٣.

(٥٨) محمد رحومة، النص القاتب - دراسة في مسرح ونوس، ص ٢١٦.

(٥٩) غسان غنيم، المسرح السياسي في سورية، 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 ٤٢٢ .

(٦٣) ماري الياس وآخرون، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص ٤٢٥

\* لوبيجي بيراندلو : كاتب إيطالي ولد عام ١٨٦٧، واظهر منظمه طفولته ميرًا أدبية واضحة، فكتب الشعر، وتحول إلى النثر، ونشر العديد من الروايات التي هجرها بعد الحرب العالمية الأولى للمسرح، نكتب العديد من المسرحيات المتميزة مثل " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " التي كانت سبباً مباشرًا في حصوله على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٣٤ . وتقناع مسرحياته عموماً بمحاولة الكشف عن التناقض بين الحياة والصورة انظر لوبيجي بيراندلو، ثلاثة المسرح داخل المسرح مقدمة المترجم؛ ص ٩٥

وأنظر روبرت بروستين، 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 "قبادي" وتطلق عادة على كل موصوف بالرجل، ويسقط القبضيات على مناقفهم، ويضعون أنفسهم في خدمة وجهائهم، انظر فخرى البارودي، مذكرات البارودي، ص ١١٤-١١٣ .

(٦٨) إبراهيم السعافي، المسرحية العربية الحديثة والترااث، ص ١٩٨ .

\* الاحتلال هو حفل على درجة من الوقار والجدية، يرمي إلى تكريس عبادة دينية أو مناسبات اجتماعية أو سياسية أو وطنية، والاحتفال بتنوعه يستدعي المشاركة وبالتالي الاجتماع بالأخرين، وله برنامج وقواعد توضع سلفاً. انظر ماري الياس، المعجم المسرحي، ص ٣.

(٦٩) ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني، مصدر سابق، مجلد ١ ، ص ٥٨٥ .

(٧٠) إبراهيم السعافي، المسرحية العربية الحديثة والترااث، 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 .

- \* انظر بيتير فايس، أنشودة أنجولا، ص ٢٥.
- (٧٤) المصدر السابق، مجلد ١، ص ٥٩٧.
- (٧٥) ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني، المصدر السابق، مجلد ، ص ٦٦٤ .
- (٧٦) المصدر السابق، مجلد ١ ، ص ٦٢٨-٦٢٧ .
- (٧٧) المصدر السابق، مجلد ١ ، ص ٦٢٤ .
- (٧٨) المصدر السابق، مجلد ١ ، ص ٦٧١ .
- (٧٩) محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص ٣٧٢ .
- (٨٠) ابراهيم السعافين، المسرحية العربية الحديثة والتراث، من ٢١٥ .
- (٨١) ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني، مصدر سابق، مجلد ١، من ٥٨٧ .
- \* ماكس شرider، عمل بريخت مع المتنين، مسرح التقنيين، بريشت، ص ١٤٨ .
- (٨٢) زينب عيسى الفلاح، مسرح سعد الله ونوس والتراص من ١٠٦-١٠٥ .
- \* يذكر ابراهيم حماده في مجمع المصطلحات الدرامية، أن المسرح التجسيدي يبدأ كحركة بظهور مسرحية "النادي" ١٩٦٣م للكاتب الألماني هوفهور، والتي أخرجها بيسكاتور، وهذا لا يتفق بيتير فايس، انظر مقالته، أنشودة أنجولا، ص ١٩، والمجم المسرحي، ص ٢٤٨-٢٤٧ .
- (٨٣) انظر بيتير فايس، أنشودة أنجولا، ترجمة يسري خميس المتضمنة مقالة فايس حول المسرح الوثائقي المنشورة في مجلة theater Heute في مارس ١٩٦٨ ، ومن الجدير بالذكر أن يسري خميس قام بترجمة أعمال فايس إلى العربية، ص ٢٨-٢٠ .
- \* لقد حضر ونوس عروض فايس في المانيا، وكان ينتقل من بلد إلى آخر من أجل حضورها، ولعل هذا أدى تأثيره بهذا المسرح.
- (٨٤) ونوس، حلقة سمن، مصدر سابق، مجلد ١ ، من ٢٢ .
- (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 ، ص ٢٥ .
- (٨٩) سامي مهران، المسرح بين العرب وأسرائيل، ص ١٢٧ .
- (٩٠) اسماعيل فهد اسماعيل ، الكلمة - الفعل في مسرح ونوس، ص ١١٥-١١٦ .
- (٩١) ونوس، حلقة سمن، مصدر سابق، مجلد ١ ، ص ٢٢ .
- \* يتعرض فايس في مسرحيته هذه للثورة الفرنسية وباطلها بنظرة معاصرة للصراع السياسي.
- (٩٤) رياض عصمت، حلقة سمن، مرجع سابق، ص ٥٠ .
- (٩٥) فؤاد دوارة، حوار مع ونوس، مرجع سابق، ص ١٨١ .
- (٩٦) ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، مصدر سابق، مجلد ٢ ، ص ٦٩ .
- (٩٧) المصدر السابق، مجلد ٢، من ٧٠ .
- (٩٨) المصدر السابق، مجلد ٢ ، ص ٧١ .
- (٩٩) المصدر السابق، مجلد ٢ ، ص ٦٩ .
- (١٠٠) المصدر السابق، مجلد ٢ ، ص ٦٩ - ٦٨ .
- (١٠١) المصدر السابق، مجلد ٢ ، ص ٧١ .
- (١٠٢) ونوس، الاغتصاب، مجلد ٢، من ٦٢ .
- (١٠٣) المصدر السابق، مجلد ٢ ، ص ٦٣ .
- (١٠٤) انطونيو بويرو باييفو، القصة المزدوجة، ص ٥ .
- (١٠٥) الرشيدبور شعير، اشكالية الاقطباس في مسرح سعد الله ونوس-مسرحيه الاغتصاب ترجمة دراسات، مجلد ٢٤، الجامعة الاردنية، عمان ملحق ١٩٩٧، ص ٧٥ .
- (١٠٦) انطونيو بويرو باييفو، القصة المزدوجة للدكتور بالي، من ٢١-٢٢ .
- (١٠٧) أحمد. س. نجم ، الاغتصاب بين الكاتب والقارئ، مرجع سابق، ص ٣٩ .
- (١٠٨) ونوس الاغتصاب، مصدر سابق، مجلد ٢ ، من ١٦٠ .