جـــــامعة المسيلـــــــــــــــة
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية
قسم اللغـــة العربيـــة وآدابـــها

الرقم التسلسلي :.....

العنـــــــــوان :

توظيف الشخصية التراثية في مسرح سعد الله ونوس دراســـة تـطبيقيـــة

مـــذكرة مقدمـــة لنيـــل شهـــادة المـــاجســـتير

تخصص: أدب عربـــي فرع: دراماتوروجيا والنقد المسرحي

إعداد الطالب: قارة محمد سليمان إشراف : د. فتحي بوخالفة

تاريخ المناقشة:.....

أمام لـــجنة المناقشة المكونة من:

د.العمري بوطابع	أستاذ محاضر.أ	جـــامعة المسيلة	رئيســـــــــا
د.فتحي بوخالفة	أستاذ محاضر.أ	جـــامعة المسيلة	مشرفاومقـــررا
د.محمـــد زهـــار	أستاذ محاضر.أ	جـــامعة المسيلة	مـــمتحنـــــــا
د.صالح لمباركية	أستاذ محاضر.أ	جـــامعة باتنـــة	مـــمتحنـــــــا

المـــوسم الجامـــعي:2010/2009

بسم الله الرحمن الرحيم

((إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلا قال في غده، لو غيّر هذا لكان أحسن , و لو زيد كذا لكان , يستحسن , ولو قدّم هذا لكان أفضل , ولو ترك هذا لكان أجمل , و هذا من أعظم العبر , و هو دليل اسيلاء النقص على جملة البشر))

* العماد الأصفهاني *

إلى والدي – رحمه الله – وأمي رمز العطاء والتضحية.

إلى زوجتي وابنا يا عبد السميع ومحمد آدم

إلى أستاذي الفاضل: فتحي بو خالفة

هذه ثمرة رعايتك، وحسن إشرافك

إليك أبا وأستاذا

ورجلا متواضعا

إلى كل من أعانني

على هذا

البحث

مقـــــدمـــــــــة :

أول ما يصادف دارس المسرح حقيقة جلية، وهي حداثة هذا الفن في الثقافة العربية فقد ظلت الأشكال التقليدية من شعر وخطب ومقامات ...تسيطر على أغلب الفنون الأدبية إلى غاية القرن التاسع عشر، ومن هنا تطرح عدة أسئلة حول نشأة المسرحية وتطورها وعلاقتها بالشكل الغربي من جهة و بالموروث العربي الأصيل من جهة أخرى.

ومما لا شك فيه أن المسرحية العربية بدأت أول الأمر بالمحاكاة والترجمة وكانت بادئ الأمر موجهة إلى جمهور من المتفرجين ثقافتهم محدودة ، ومستواهم التعليمي متواضع. لذا كان هدف المسرحيين مسايرة الذوق العام السائد آنذاك، و الخضوع من جهة أخرى لما هو سائد في الثقافة العربية من ألوان تراثية في شكل المسرحية، أو مضمونها، وأخص بالذكر هنا ألف ليلة وليلة و القصة العربية بصفة عامة.

ومن هنا سيطرت الأشكال الأرسطية (الغربية) و المضامين العربية القديمة على القضايا المعاصرة، و لم يدم هذا التأثير طويلا إذ سرعان ما أدرك المسرحيون العرب أن الشكل الغربي الأرسطي لا بد له من شكل فني جديد, فتم التخلي عن الشكل الغربي – في أغلب المسرحيات المعاصرة – وتمسك المسرحون بالشكل التراثي على امتداد الرقعة الجغرافية للوطن العربي.

وقد كان أكبر تركيزهم في عودتهم إلى التراث منصبا على الشخصية التراثية التي تعد ظاهرة مسرحية موجودة عند العرب، وهي متجذرة في حياتهم ولا أدل على ذلك أشكال المسرح عندهم بدءا بخيال الظل والسامر،وحفلات الذكر و الحكواتي ... وهي مجتمعة تشكل أصالة المسرح العربي كما تعتبر وثبة نحو مسرح أصيل شكلا ومضمونا.

وقد اخترت هذا الموضوع لثلاثة أسباب:

أولا: ولعي الشديد بالشخصية التراثية، والشخصية التراثية على وجه الدقة و التحديد لأنها أحد الركائز التي أعطت للمسرح العربي أصالته، وانطلاقا من رغبة في دراسة هذه الشخصية، وعلاقتها بأصالة المسرح، وبتحديد ملامحه شكلا ومضمونا.

ثانيا: من عادتي في دراسة العمل القصصي أو المسرحي التركيز على الشخصية: حياتها، أعمالها، ملامحها، ميزاتها... وأثرها في العمل المسرحي لأنها أساس نجاحه ؛ فهي من يحرك الأحداث، ويساهم في بناء العقدة من التأزم إلى غاية الانفراج ، ويعطي للزمن قيمته، وللمكان ملامحه وخصائصه.

ثالثـــا: رغبتي الشخصية في الكشف عن عنصر تراثي أصيل في المسرح العربي بصفة عامة، وموضوع التراث بصفة خاصة، وإن كان موضوع التراث قد تناولته أقلام عديدة، إلا أنها لا تعدو كونها عناوين أو مقالات في بعض الكتب أو الدوريات، لكنها لم تخصص له دراسة بعينها، و لم تطرح قضاياه بدقة . هذا على مستوى المسرح، أما على مستوى كاتب بعينه، فإن الكتابة في هذا الشأن نزر يسير. وأقصد بالذكر هنا: الشخصية التراثية عند سعد الله ونوس.

وانطلاقا مما سبق جاء هذا البحث المتواضع المعنون بـ:<< توظيف الشخصية التراثية في مسرح سعد الله ونوس>> وهو بحث تطبيقي يعتمد على رصد الظواهر التراثية في المسرح العربي المعاصر بصفة عامة، وحصرها في مسرح سعد الله ونوس بشكل خاص من خلال عنصر الشخصية التراثية,معتمدا على مدونة تضم خمس مسرحيات,وهي: "حفلة سمر من أجل5 حزيران"و"الفيل ياملك الزمان" و"مغامرة رأس المملوك جابر"و"سهرة مع أبي خليل القباني"و"الملك هوالملك"إضافة إلى نظريته النقدية الموسومة ب:"بيانات لمسرح عربي جديد". ورجائي من الباحثين في ميدان المسرح مستقبلا أن يخصصوا دراسة منفردة لكل عنصر تراثي، حتى تكتمل حركة التأصيل للمسرح العربي تنظيرا وتطبيقا.

إن التوقف عن تقليد النموذج الغربي جاء نتيجة إدراك المسرحيين العرب بأن وظيفة الأدب الأساسية؛ هي التعبير عن مشكلات الواقع، والتي هي مشكلات الإنسان.و مشكلة الإنسان في الواقع هي مشكلة الشخصية في العمل المسرحي، ومن ثم تأثير هذه الشخصية في المسرحية كشكل فني وبعد مضموني.

ومن هنا يطرح السؤال نفسه: ما أبعاد الشخصية التراثية ومدى تأثيرها في مسرح سعد الله ونوس؟ هل هي شخصية كسائر شخصيات العمل القصصي والروائي؟ ما علاقة هذه المسرحية بمشكلة التسييس عند سعد الله ونوس؟ وإذا كان هذا المسرح يتخلى عن الديكور والخشبة ... فأي مكانة للشخصية فيه؟ هل توظيفها يعطي لها وللمسرحية ميزة خاصة؟ هل توظيفها يعتبر بمثابة عودة للأصالة من أجل الأصالة ذاتها، أم هي عودة للأصالة من أجل إثبات الذات، وخلق مسرح جديد؟ هل الشخصية التراثية التي تعطي للمسرح أبعاده الفنية، وشكله الخاص به؟ ومن ثم الإجابة على السؤال الأساس: هل الشخصية التراثية هي العامل الرئيس في كتابة نص مسرحي عربي أصيل؟.

وعلى هذا الأساس تبرز أهمية هذا البحث كونه بحث تطبيقي يعتمد على الظاهرة التراثية وتوظيفها في مسرح سعد الله ونوس بشكل خاص، وهي قراءة استفادت من التراكم المعرفي

لنصوص من التراث، وأخص بالذكر:"ألف ليلة وليلة" والسيرة الشعبية الشفوية؛إنها قراءة للتراث من أجل الوصول إلى الحداثة أو بعبارة أخرى هي قراءة تأصيلية للمسرح العربي.

ومن الأسئلة التي تطرح في هذا المجال: لماذا الاهتمام بالشخصية التراثية على وجه التحديد؟فهل يرجع هذا إلى كون المسرح أكبر الفنون ارتباطا بالواقع؟ وأن الشخصية المسرحية هي الإنسان في الواقع؟ أم أن هناك أسباب أخرى؟لقد استطاع سعد الله ونوس أن يعطي الشخصية توظيفا جديدا، فلم تعد تلك الشخصية التي تحي في بطون الأزمنة الغابرة،ولا الشخصية التي تنام في خزان الذاكرة العربية، بل هي شخصية ذاب فيها الماضي واختلط بالحاضر فاستحالت شخصية أصلية خلقت بعدا لغويا خاصا بها تحررت فيه من قيود النمطية، وخلقت علاقة حميمية مع القارئ، دون التخلي عن إيديولوجية النص.

ويهدف هذا البحث إلى:

. رصد الظواهر التراثية في المسرح العربي المعاصر بصفة عامة عامة,وحصرها من خلال الشخصية التراثية في مسرح سعد الله ونوس بصفة خاصة.

ـــ تزويد الباحثين ودارسي المسرح بشكل خاص بدراسة تطبيقية متخصصة في توظيف الشخصية التراثية في مسرح سعد الله ونوس، والتي– أعتقد أنها–لا غنى عنها لكل دارس لعنصر التراث في المسرح .

. إبراز أشكال و كيفيات توظيف الشخصية في مسرح سعد الله ونوس.

. إماطة اللثام عن علاقة الشخصية التراثية بتأصيل للمسرح العربي.

. كشف علاقة الشخصية التراثية بمسرح التسييس كشكل من أشكال التجريب في المسرح العربي المعاصر.

. دراسة الجانب الإبداعي على المستويين النظري والتطبيقي عند الكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس.

وقد اخترت لهذا البحث المنهج الوصفي التحليلي القائم على تقاليد النقد الأدبي، والذي يوائم بين الشكل والمحتوى مع مراعاة المسرحية كجنس أدبي له خصوصيات ومفرداته ومكوناته وشكله الفني.واعتمادي عليه بالأساس لاعتباره امتدادا للنقد الاتباعي القائم على العاطفة والخيال والمعنى واللغة؛ لأن العاطفة تكونها الانفعالات التي بدورها تشكل شخصية الأديب وتبلورها، كما أن الخيال يعتبر وسيلة لإبراز العاطفة من خلال توليد الصور. أما المعنى فإنه وسيلة الوصول إلى الإدراك الأخلاقي والإنساني والفلسفي والاجتماعي. أما جانب اللغة فهو الذي يكشف دلالة

الألفاظ و الصور، وعليه يتوقف تفسير العمل المسرحي على اعتبار التركيب. ومن خلال ما سبق فالمنهج الوصفي التحليلي يقوم على المزاوجة بين التركيب الفني و النظريات الخلقية والنظريات الاجتماعية من جهة أخرى، حتى تزول تلك الحدود بين الشكل والمضمون الخلقي و الاجتماعي.ومن خصائص هذا المنهج ارتباطه الوثيق بمقياس الذوق و مقياس المعرفة دون أن ينحاز لمستوى واحد منهما.

وما دام العمل المسرحي تتوفر فيه جميع العناصر المذكورة سالفا من عاطفة وخيال ومعنى ولغة خاصة ما تعلق الأمر بالشخصية التراثية بالذات فهنا تصبح قرائتي لأعمال سعد الله ونوس أشد تركيزا على الانطباع والذوق أكثر من اعتمادي على الجانب المعرفي؛ لأن تلك العناصر هي التي تعطي للأدب عنصر الخلود؛ ولأن العمل الذي يتكئ على العاطفة يؤثر فينا أضعاف المرات على العمل الذي يعتمد على المعرفة الخالصة.

وفي هذا المنهج ركزت أكثر على الشرح والتفسير لإبانة كيفية ضبط جانب الأسلوب ومدى قدرته في التعبير عن المضمون، وكشف السمات المضمونية و الفنية، وتقصي طبيعة تطورها وأشكال التأثر الفني بالتيارات المتعددة. واخترت هذا المنهج لأنه أكثر الاتجاهات النقدية منهجية وعلمية ومعرفية أيضا ليسر انتظامه في النظرية الأدبية والنقدية الأرسطية وتطوراتها العديدة، وليسر تواصلها مع عمليات التحديث النقدي دون أن نبتعد أو نتخلى عن جوهر ملامحه ومكوناته وإجراءاته.

أما الصعوبات التي واجهتها في هذا البحث؛فهي جمة كثيرة,وأول هذه الصعوبات كيفية تحديد منهج خاص لهذه الدراسة ,مع العلم أن المسرح إشكالياته المختلفة,والمتمثلة على وجه الخصوص في بنيته الخارجية(الثقافية والتارخية)والبنية الجمالية الفنية(النص)والبنية الآنية التي ترتبط بهذا المسرح وهي (البنية الحضارية) من خلال التجربة المسرحية لونوس. أما فيما يخص المصادر والمراجع فهي قليلة جدا مقارنة بحجم هذه الدراسة مما دفعني إلى الاستعارة من طرف الأساتذة والزملاء ,فكانت هذه المراجع متنوعة منها مراجع أساسية و متخصصة في المسرح,ومنها مراجع عامة,ولعل المشكلة الرئيسية هي عدم توفر المراجع التي تتحدث عن توظيف التراث وبالأخص عند ونوس ماعدا كتاب علي الراعي"المسرح في الوطن العربي"وهو متعلق بالجانب التاريخي أكثر من الجانب الفني.هذا النقص في دراسات المسرح المتخصصة هو الذي حدا بي إلى بذل الجهود المتواصلة بعزم وثبات لإضافة لبنة جديدة لها,وتزويد مكتبة الجامعة ببحث خاص ينفرد بدراسة الشخصية التراثية عند ونوس.

ومن هذا المنطلق تكون ثمرة هذا البحث قد اكتملت رغم مايكتنفها من نقائص . لله الكمال المطلق . وقد قسمت البحث إلى: مقدمة وثلاثة فصول، وأعطيت لكل فصل عنوانا خاصا به، وكل عنوان تندرج ضمنه مجموعة من العناوين الفرعية تشكل في مجموعها عنوان الفصل.

عنونت الفصل الأول بـ: بدايات ظهور الشخصية التراثية في المسرح العربي، وقد تناولت فيه بالدراسة و التفصيل البواعث الاجتماعية والنفسية والفنية لتوظيف التراث,ثم اتبعتها بأشكال التراث وبدأت في هذا العنصر بتعريف التراث,ثم تجليات هذا التراث في بواكير الإبداع المسرحي العربي المعاصر لأصل في نهاية هذا الفصل إلى توظيف الشكل التراثي المجسد في الحكواتي,الراوي,الحلقة ...

أما الفصل الثاني فقد عنونته ب: الشخصية التراثية وعلاقتها بالتأصيل، وقد ركزت دراستي في هذا الفصل على المراحل التي مر بها ونوس في توظيفه للتراث من خلال مسرحياته,وبعدها كشفت عن الشخصية التراثية وارتباطها بمسرح التسييس من خلال دورها في إحداث التناغم والألفة بين الخشبة والجمهور لأختم هذا الفصل بالشخصية التراثية والتأصيل للمسرح باعتبارها أحد الركائز

الأساسية التي تعطي لصاحبها التميز وتبعده عن الأشكال الغربية من جهة,وتبعده عن التشبث الأعمى بتراث السلف من جهة أخرى من خلال استحداث مضامين جديدة تلائم روح العصر و تواكب مشاكل الجمهور وتطلعاته .

أما الفصل الثالث فقدعنونته بـ :توظيف الشخصية التراثية.وقد تناولت فيه بالتحليل لتوظيف الحكاية الشعبية من خلال مسرحيته"الفيل ياملك الزمان"وتوظيف الحدث التراثي من خلال مسرحيتيه"مغامرة رأس المملوك جابر"و"الملك هو الملك"وتوظيف الحدث التاريخي من خلال مسرحيتيه"سهرة مع أبي خليل القباني"و"حفلة سمر من أجل 5 حزيران".

وختمت هذا البحث – إن شاء الله – بخاتمة تعرضت فيها لأهم النتائج التي توصلت إليها،وذيلته بملحقين: الأول خاص بحياة ونوس وأعماله الفكرية ومراحله الفنية,والثاني خاص بالمصطلحات المسرحية التي وظفتها في هذا البحث,ثم عرضت في الخير قائمة المصادر و المراجع و الدوريات التي استفدت منها في هذا الموضوع متبوعة بفهرس عام للموضوعات.

وأخيرا أتوجه بشكري إلى كل من أمد لي يد العون في إنجاز هذا البحث من السادة الأساتذة أومن الزملاء ,وأخص بالذكرالدكتورالفاضل فتحي بوخالفة الذي شملني برعايته العلمية, وأبدى

لي عظيم العناية بما كان يسدده من نصائح قيمة وإرشادات ثمينة,ففضله عليّ وعلى هذا البحث أكبر من الشكر والتقدير.

كما أتوجه بالشكر وجميل العرفان للسادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة التي انتظر منها التوجه والنصح وعظيم الإفادة .

الفصـــــل الأول

بدايات ظهورالشخصية التراثية في المسرح العربي

1 ــ بواعث توظيف التراث.

2 ــ مفهــوم التـــــــراث.

3 ــ أشـــــكال التـــــراث.

- **بدايات توظيف الشخصية التراثية في المسرح العربي**

بدأ العرب في توظيف الشخصية التراثية مع بداية ظهور خيال الظل على يد محمد بن دانيال الخزاعي (ت **720**هـ) الذي بقي من عمله ثلاث "بابات" ، الأولى " طيف الخيال أو الأمير وصال ", و الثانية "عجيب وغريب",و الثالثة "المتيم و الضائع اليتيم ",وهذا لا يعني أنها الأقدم توظيفا,لأنه يستحيل تقديم فن بهذه البراعة ,و هذا النضج من دون خلفيات ثقافية أدبية ، استفاد منها ابن دانيال ونهج نهجها .

وهنا ينقسم النقاد في البحث عن الأصول التي تأثر بها ابن دانيال ، ورأى بعضهم << أنها امتداد لفن المقامات من ناحية الأسلوب,و النماذج البشرية "الشخوص المصورة",و من هؤلاء عبد الحميد يونس ، أما علي الراعي فيرى أن بابات ابن دانيال استقطبت من فن المقامات من إمكانيات الدراما ، أما إبراهيم حمادة فيرى أنها استعارت بعض خصائص المقامة الشكلية بما فيها من متعة وترفيه.>>[1]

وأيا كان المصطلح الذي يطلق عليها: الميامس ، الكرّج و السماجّة المضحك ، المساخر و المحّبظون ، و الصفاعنة ، اللّعب و الملاعب و اللّعابون ، المخنثون ،أو خيال الظل و البابة ، فهي تمثيليات بسيطة تقوم بها شخصيات من عمق التراث .

غير أن علي عقلة عرسان يرجع ظهور الشخصية التراثية إلى "كليلة ودمنة " لأن فيها تتجلى معالم الشخوص ، وإن كان معظمها طيور وحيوانات إلاّ أنّها تظهر من خلالها العواطف الجياشة " الحب ، الغيرة ، الكبرياء ، الكراهية ، المكر ، الخبث ، الأسى ...." .لكن عبد الفتاح القلعجي يخالفه في ذلك و يرى أن ما يضعف " كليلة و دمنة " تقديم الشخصية بطبيعتها الباردة بشكل مباشر و فوري من غير حوار .[2] فهي شخصيات جاهزة,ويرى علي عقلة عرسان أن" بخلاء الجاحظ " << صورت فيها الشخوص بسلوكها ، و أنماط تصرفها و تعاملها و أخلاقها ، وفصلت دقائق نفسياتها فصورت من الداخل بدقة ،كما الظاهر،وانعكست عليها الحياة النفسية و الاجتماعية في حركاتها و تصرفاتها وطريقة لباسها و معيشتها.>>[3]

ولعل أبرز هذه النماذج البشرية نموذج البخيل " المجسد في شخصية " القاضي " في حكاية عبد الله بن سوّار و إلحاح الذباب " في كتاب الحيوان .[4]

---

(1). علي بن تميم : السرد و الظاهرة الدرامية ،ط1, المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب2003ص: 27 .

(2). انظر المرجع نفسه ، ص : 94 .

(3). المرجع نفسه ، ص : 95

(4). انظر الجاحظ : الحيوان ط3 تحقيق و شرح عبد السلام هارون ، منشورات المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت : 1962 ص : 343

و لم تظهر الشخصية التراثية في المقامات,و خيال الظل فقط،<< بل ظهرت في" ألف ليلة وليلة" ,والسير الشعبية خاصة سيرة " الظاهر بيبرس ", حيث ازدادت أبعاد الشخصية تعقدا, و سيرة علي الزيبق و سيرة عنترة ... >>[1]

غير أن تمارا ألكسندروفنا ترى أن طقوس التعزية التي يقدمها الشيعة تكريما للحسين بن علي الذي قتل بكربلاء ،<<و تتشكل هذه الطقوس من مجموعة من النصوص تشكل في مجموعها ثلاث حلقات ، وتعتبرها أقدم العروض المسرحية في العالم الإسلامي ، و تعرض هذه الحلقات :

الحلقة الأولى: مشاهد مملوءة بالمغزى الدرامي و الطباع المشوقة للشخصيات.

الحلقة الثانية : في الوقائع التي تسبق المعركة .

الحلقة الثالثة : تصور كربلاء بعد المعركة .>> [2]

ولا يتسع المقام لشرح هذه العناصر,و التدقيق فيها إذ ذكرتها على سبيل التأريخ لظهور الشخصية التراثية في المسرح العربي,و التي استمرت في العصر الحديث مع جيل من المسرحيين ، وحتّى في المراحل الأولى لظهور المسرح الفعلي في البلاد العربية ,و أخص بالذكر مرحلة المحاكاة والاقتباس .[3]

فقد بدأ مارون النقاش في استخدام مأثور الشعب من قصص و شعر، و أدخلها على مسرحية " البخيل ", غير أنه لم يفلح في ذلك . أما أحمد أبو خليل القباني فقد اعتمد بشكل واضح على القصص الشعبية المدعومة بالغناء و الإنشاد و الرقص ، أما يعقوب صنوع فقد استطاع تقمص شخصية الفلاح بشكل يثير الإعجاب ، و شخصياته الشعبية قوية واضحة تمشي على المسرح باقتدار ، تدب فيها الحياة. [4]

وقد اختلف المسرحيون العرب في توظيف الشخصية التراثية من قطر إلى آخر ؛ ففي مصر ظهرت المسرحية الاجتماعية ,و على رأسها إبراهيم رمزي بمسرحيات اجتماعية و تاريخية و غنائية منها "الحاكم بأمر الله " عام :1914, و" أبطال المنصورة "عام: 1915, و" بنت الأخشيد "عام: 1916،و" البدوية " عام : 1918 و " إسماعيل الفاتح" عام : 1937

---

[1] . علي بن تميم : السرد و الظاهرة الدرامية ، ص : 110 .

[2] . تمارا الكسندروفنا : ألف عام وعام على المسرح العربي ط2 ترجمة توفيق مؤذن ، دار الفارابي بيروت لبنان .

[3] . لمزيد من التوسع عد إلى فرحان بلبل : مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم , منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2001 ص :82

[4] . انظر علي الراعي المسرح في الوطن العربي ط2 ، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة و الفنون الكويت ،1990ص : 71 .

و " شاور بن مجيد" عام : 1938, و" صرخة طفل" ﷺعام : 1923 ، و في الفترة نفسها يظهر محمد تيمور في مسرحية " العصفور في القفص" عام 1918و"الهاوية" عام1921 [1]. ثم يظهر توفيق الحكيم في مسرحياته المستمدة في أغلبها من التراث المحلي و العربي و الفرعوني و الإغريقي و الإنساني, وكذا أحمد شوقي في مسرحه العربي ، وعزيز أباضة في مسرحية " قيس ولبنى " عام : 1944 كما كتب تيمور مسرحية " صقر قريش ".(*)

أما في سوريا فقد اقتصر الأمر في البداية على الفنون الشعبية؛ فكانت تقدم فن القراقوز في المقاهي مع شيء من الرقص,وكان على رأسهم محمد حبيب ،<< ثم جاء جورج دخول و أخذ يقدم عروضا مسرحية منوعة في المقاهي و المسارح ، وإلى جانبه جميل الأورغلي ، ومن أشهر ما عرض " البوسطجي " و مقالبه كما عرف عمر أبو ريشة بمسرحية شعرية عنوانها "رايات ذي قار" و قد كانت تقوم على النص المقروء أكثر من التمثيل و استمر الحال على ما هو عليه حتى مجيء رفيق الصّبان و شريف خزندار.>> [2]

أما في لبنان فقد ضعف فيها التمثيل لأن معظم الفرق هجرتها إلى مصر<< منها فرقة سليم النقاش وفرقة يوسف الخياط ، وفرقة سليمان القرادحي وفرقة اسكندر فرح و كذا هجرة الكتاب و المترجمين من أمثال فرح أنطوان ، جورج أبيض و ما يذكر هنا هو مسرحية نجيب الحداد"حمدان"التي تناولت حياة عبد الرحمان الداخل،وكذا جبران خليل جبران في مسرحية"إرم ذات العماد" وميخائيل نعيمة في مسرحية " الآباء والبنون" عام 1935 وكتب سعيد عقل مسرحيته "بنت يفتاح" .>> [3]إلى جانبه مسرحي آخر هو جميل حبيب بحري ، ومن أشهر مسرحياته" الوطن المحبوب " و " في سبيل الشرق " [4]

أما في فلسطين فقد كان في القدس وحدها قبل النكبة ما يزيد عن ثلاثين فرقة مسرحية, أبرز كتابها المسرحيين اسمه نصر الجوزي في أشهر مسرحياته " العدل أساس الملك " عام 1956 " وشبح الأحرار ", و كذا برهان الدين العبوشي " في وطن الشهيد ", ومحمد حسن علاء الدين في مسرحيته " عن حياة امرئ القيس ",و محي الدين الحاج عيسى الصفدي في مسرحية

---

(1) . انظر المرجع السابق ، ص : 77 .

(2) . المرجع نفسه ، ص ، 181 .

(3) . نفسه، ص : 234 .

(4) . انظر المرجع نفسه ، ص: 207 .

(*) لمزيد من التفصيل ارجع إلى مجلة المعرفة السورية المجلد الأول العدد:109 أذار,مارس 1971 ص:158 وكذلك المجلد الثالث العدد :117 تشرين الثاني , نوفمبر 1971 ص: 155

" كليب ",وهذه المسرحيات بمثابة نظرة للتراث المجيد قصد الاستمداد المادي والمعنوي,من أجل مستقبل نبيل .

أما في السودان فأول مسرحية هي<< " نكتوب " بمعنى " المال " لعبد القادر مختار ، و بها مثلت بعض المسرحيات مثل " هفوات الملوك " عام : 1909 كما كتب إبراهيم العبادي مسرحية بالشعر العامي اسمها " عروة وعفراء " كما كتب خالد أبو الروس " تاجوج و المحلق" و " خراب سوبا " و السيد عبد العزيز مسرحية " صور العصر .>> [1]

أما في العراق فقد انخرط مجموعة من الشباب في فرق مسرحية<<و قدمت عروضا عديدة بعضها في الشوارع لتمثيل مأساة الحسين ، و أهم ما ألف في التراث مسرحية "بغداد الأزل بين الجد و الهزل" عام : 1973 لقاسم محمود.>> [2]

أما في تونس ،<< فقد أخذت الفرق المسرحية تتوافد إليها من مصر ، وكذا فرقة القرادحي وفرقة جورج أبيض و فرقة سلامة الحجازي ، كما تكونت بها فرق مسرحية نذكر منها " جماعة الشهامة العربية " و " جماعة الآداب العربية " تلتها فرق أخرى مثل : " المستقبل التمثيلي " و" فرقة السعادة " ... و من أشهر المسرحيين خليفة إسطنبول في مسرحية " المعز لدين الله الصنهاجي " و " سقوط غرناطة " و" البنون">> [3]

وأما في الجزائر فقد زارت فرقة جورج أبيض هذه البلاد عام: 1921,وقد قدمت فيها مسرحيتين بالفصحى " صلاح الدين الأيوبي ",و " ثارات العرب "،و بعد هذه العروض بدأ الممثلون الجزائريون يكتبون النصوص لأنفسهم ، وقد ارتبطت النصوص المسرحية في الجزائر بالعروض ، ومن أبرز المسرحيين رشيد قسنطيني ، وكانت المسرحيات تكتب بالعامية,و كذا المسرحي علالو و داهمون ، و في الثلاثينيات أدخل رشيد قسنطيني فكرة " الأداء المترجل " إلى المسرح الجزائري ، فقد ألف أكثر من مائة مسرحية ثم جاء بعده محي الدين باشترزي ، ومن أشهر مسرحياته الثماني " فاقو ",و" من أجل الشرق " ... ثم عبد الرحمان ولد كاكي الذي كان مقتبسا أكثر منه مؤلفا,و أبرز المؤلفين المبدعين كاتب ياسين في مسرحيته " الجثة المطوقة ", و"مسحوق الذكاء"[*] ,كما كتب مسرحية تقوم على الفكاهة الشعبية ، و فكرة الارتجال في مسرحيته" محمد خذ حقيبتك ", ثم تظهر فرقة " البحر" بزعامة قدور النعيمي ، وقد تبنت فيما

---

[1] . علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص:296 .

[2] . المرجع نفسه، ص:312 .

[3] . نفسه ، ص : 434 .

بعد أسلوب الحلقة في الساحات العامة الشعبية .[1] إلى جانب جيل آخر من المسرحيين الجزائريين الذين لم أذكرهم رغبة في الاختصار لا الإقصاء.[2]

أما المغرب فقد زارته فرقة تونسية عام: 1923 على رأسها محمد عز الدين ، ثم نشأت بفاس فرقة مسرحية عام: 1924 من طلبة الثانويات بفاس,ثم ظهرت بطنجة جمعية الهلال,وبعد عام: 1940 عرف المسرح المغربي ركودا عميقا كان مرده ظروف الحرب العالمية الثانية ، ثمّ دبت فيه الحياة بعد الحرب ؛ فأنشئت فرق مسرحية ,و قدمت أول مسرحية بالدارجة المغربية لأحمد الطيب العلج بعنوان " عمي صالح " كما ظهر عبد القادر البدوي الذي قدم للمسرح المغربي أكثر من ثلاثين مسرحية قدمها في المغرب و الجزائر " غيتا " أما باقي المؤلفين فقد كانوا أقرب إلى الاقتباس منهم إلى الإبداع,و على رأسهم عبد الهادي بوزوبع ، الزكي العلوي ، الغالي الصقلي,وكريم نباتي إلى جانب فرق مسرحية كانت تقدم عروضا متفرقة في المغرب,و لعلّ رائد المسرح بلا منازع ؛وهو مسرحي محترف ، اعتمد على العروض بصفة خاصة الطيب الصديقي الذي قدم للمسرح المغربي مسرحيات رائعة منها "ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب", و" مقامات بديع الزمان الهمذاني" [3]

و المسرح العربي في عمومه قبل فترة الستينيات كان مسرحا لا يزال فتيا لم ينضج بعد؛ أي أنه كان يبحث عن ذاته في ركام الثقافة الإنسانية ؛فكان أول الأمر يعتمد على المحاكاة و الاقتباس ، فما كان يغير إلا أسماء الأشخاص و اللغة,و في المرحلة الثانية أخذ يبحث عن ذاته ، وهي مرحلة الاستنبات : وهي مرحلة البحث عن هويته ، فأخذ أغلب المسرحيين العرب في العودة إلى التراث لكنها عودة غير واعية ، إذ كانوا يعودون إليه من أجل التواصل مع الجمهور, أو إعادته هكذا كتاريخ مفصول عن الواقع الاجتماعي, وعن الهموم التي كان يعانيها الوطن العربي , وكذا بعدها عن روح العصر ، فهي في مجملها نصوص أعيدت إليها الحياة ، ونفض عنها الغبار لكن من غير تجديد .

---

[1] . انظر صالح لمبركية ، المسرح في الجزائر النشأة و الرواد و النصوص . ج1 دار الهدى عين مليلة ، الجزائر 2005 ، ص : 62

[2] ــعد إل نور الدين عمرون : المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ط1 شركة باتنيت باتنة الجزائر 2006 ص:77 إلى 89 و مجلة المعرفة السورية المجلدالأول العدد :48 شباط 1966 ص:166

[3] . انظر علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ، ص: 480 .ومجلة المعرفة السورية المجلد الأول العدد:47 كانون الثاني 1966 ص:174 وكذلك المجلد الثالث العدد:43 أيلول 1965 ص: 100

(*) . قام ونوس بتقديم دراسة حول هذه المسرحية في مجلة المعرفة السورية, المجلد الأول,العدد:72 شباط 1968 , ص: 44

وفي مرحلة الإبداع,ومع مطلع الستينيات بدأ الوعي النقدي,و الفني في البروز, و ذلك بمحاولة خلق مضمون فني عربي بمعية شكل عربي خالص ، فقد أضحى المسرح المستمد من الغرب لا يلقى ذلك الرواج الذي يجده غريمه في الغرب,وكذا لبساطة المتفرج العربي ، و بعده الروحي عنه ، استحال معه التواصل بين النص المسرحي و المتفرج ، و بين الممثل و الجمهور ، . غدا صرخة في واد . ، فما كان على المسرحيين العرب إلا أن يعيدوا النظر في إنتاجهم الإبداعي المسرحي من جهة,و تغيير أدواتهم التقنية من جهة ثانية ، فظهر ذلك على المستويين النقدي و الإبداعي .[1]

و لم يحدث ذلك فجأة,فقد بدأت هذه النظريات تتبلور منذ مجيء توفيق الحكيم, ودعوته إلى بناء نظام مسرحي جديد في كتابه " قالبنا المسرحي " ,كما كتب يوسف إدريس عام : 1964 ثلاث مقالات " نحو مسرح مصري " يدعو فيها لمسرح السامر الشعبي. كما دعا علي الراعي إلى ضرورة العودة إلى طفولة المسرح من خلال رواده الأوائل في كتاب " الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري " عام : 1968 .كما كتب سعد الله ونوس عام : 1970" بيانات لمسرح عربي جديد", و تدور أفكار هذا الكتاب حول تحطيم الجدار الرابع ، ومعه تسقط العلاقة التقليدية بين الخشبة و الجمهور. كما دعت جماعة " السرادق " في مصر في سنوات الثمانينيات في بيانها عام : 1984 الذي ترفض من خلاله الشكل و المضمون الأرسطي, و تدعو إلى المسرح الشعبي الاحتفالي المفتوح على تمتين العلاقة بين الممثل و الجمهور ، و أصدر عبد الكريم برشيد عام: 1976 " بيانه الاحتفالي " بمراكش ثم أعقبه بيان ثان عام: 1977 " ألف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح", ثم قدم بيانه الاحتفالي الثالث فالرابع عام: 1979 ,ثم انضمت إليه جماعة " المسرح الاحتفالي " أمثال الطيب الصديقي ، و عبد الرحمان بن زيدان,و محمد الباتولي ، وقد ظهر على المستوى الإبداعي كثير من الأعمال لهؤلاء تتسم بالجدة, و بالتجديد في الشكل و المضمون .كما أعادوا النظر في العروض المسرحية ، فقد غيروا الديكور ، و أزاحوا الخشبة , و تخلوا في بعض الأحيان حتى على كرسي الجلوس ،ومزجوا في العرض بين الرقص والغناء و النكتة ، كما استعانوا ببعض الأشكال التراثية كالراوي و السامر و الحكواتي, و ما إليهما. [2]فكانت هذه بحق بداية التأصيل للمسرح العربي من خلال طريقة استمداد موضوعات

---

(1) . لمزيد من التوصيح عد إلى عبد الرحمان بن زيدان : التجريب في النقد والدراما , منشورات الزمن , مطبعة النجاح الجديدة . الدار البيضاء . يوليوز 2001 ص:11إلى 30

(2) . انظر نديم معلا محمد : مقالات نقدية في العرض المسرحي ط1 دار الفكر الجديد بيروت . لبنان 1990,ص : 103

من البيئة المحلية (الأوساط الشعبية) و تخلوا عن مسرح النخب,و انطلقوا يبحثون في التربة العربية عن الأشكال القديمة التي كانت سائدة في الموروث الشعبي,و أمعنوا النظر فيما كانت تحققه من فرجة ، وما كانت تحدثه من أثر لدى المتلقين ، أفلا يمكن أن تحيا من جديد ؟ لماذا لم تحقق ذلك الانتصار الذي حققته من قبل؟ لكن أتعاد بنفس الصيغة و الأسلوب ؟ وهم يكتبون الآن لمتلق يعيش عصرا يختلف برمته عن عهد أسلافهم ؟ فما كان منهم إلا أن يستفيدوا من تلك الأشكال الشعبية العربية القديمة ,فأدخلوا عليها بعض التحويرات و التعديلات ، و أخضعوها لظروف عصرهم الاجتماعية و السياسية و الثقافية ...

أ ــ بواعث توظيف التراث :

عوامل كثيرة أسهمت في عودة المسرحيين العرب إلى التراث ينهلون من معينه الصافي,ويستعينون به في فهم ذواتهم ، و في التواصل مع القارئ / المتفرج .

1 / البواعث الاجتماعية و الثقافية :

وتتجلى في بداية البحث عن الظواهر المسرحة عند العرب من خلال استلهام الأشكال التراثية ، إذ كان المسرح العربي يدور في فلك المسرح الغربي ، و يسير تحت رايته ، على الرغم من محاولات المسرحيين العرب في مصر(تمصير) بعض الأعمال الأوربية وتعريبها عن طريق الترجمة، وعن طريق الاقتباس مما جعل هذه العروض لا تتجاوب مع الجمهور ، وتقتصر على النخبة البرجوازية, وبعد مرحلة الاستقلال في معظم الأقطار العربية رأى المسرحيون العرب ألاّ سبيل لخلق مسرح عربي غير مستورد إلا بالعودة إلى التراث,وكان همهم التركيز على واقع الجماهير العربية ، والتوجه إليها خاصة الطبقة الكادحة من عمال,و فلاحين,و بقية القوى من الفقراء و المسحوقين ، و للوصول إلى الجمهور العريض,و مخاطبته فنيا عن طريق عرض الواقع السياسي و الاجتماعي الذي ينتمي إليه, و بوضوح وعمق ومناقشته و تحليله ، وتبلورت أكثر جوانب الواقع الاجتماعي و السياسي في المسرح في هذه الفترة؛ إذ عرض على خشبة المسرح الجدل السياسي الدائر حول السلطة ، وعولجت مجموعة من القضايا نذكر منها قضية الحكم,و الصراع بين السيف و القانون من خلال مسرحية " السلطان الحائر " عام : 1960 لتوفيق الحكيم, و قضية انكسار قوى المقاومة من خلال مسرحية " سليمان الحلبي " عام : 1965 لألفريد فرج

، ثم خرج المسرح عن نطاق المحلية إلى القومية العربية ، عندما سجل كفاح الجزائر, و توجه نحو النضال العربي ، وتجلى ذلك في مسرحية " مأساة جميلة " لعبد الرحمان الشرقاوي . [1]

و لم يكتفوا بمضامين التراث<< بل لجأوا إلى توظيف أشكال الأدب الشعبي في محاولة للتوفيق بين الشكل التراثي و مضمونه العربي أي بين الأسلوب الواقعي للعمل المسرحي ، و القيم الجمالية وبعبارة أخرى بين الفن المسرحي و المتفرج ومن ذلك مسرحية " الفرافير " ليوسف إدريس ">> [2]

2/ البواعث النفسية :

ولعل أبرزها حرب 5 حزيران 1967، وما تمخض عنها من نتائج سلبية أدت إلى خيبة أمل كبيرة ، ظلت تحفر عميقا في وجدان أبناء الأمة العربية ، ولا سيما المثقفون الذين أدركوا أن الهزيمة لم تكن عسكرية,ولا سياسية فقط ،بل كانت هزيمة حضارية أيضا,و من هنا بدأ المسرحيون العرب يدركون أن العودة إلى التراث ضرورية ، ليس من أجل نبش التراث ، ولا تقديس الأجداد,و إحاطة الماضي بهالة الإعجاب ، كما لا يعني هذا الانغلاق على الذات ، و إنما لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي ، والوقوف على خصائصه المميزة ، وهذا لا يعني أن العرب لم يوظفوا التراث قبل نكبة حزيران ، بل التوجه إلى التراث عرف بخصوصيات لم تعرف من قبل ، منها التوظيف الواعي للتراث .

3/ البواعث الفنية :

وتكمن في عودة المسرحيين العرب إلى البحث عن صيغة جديدة تبعدهم عن التقليد ولو بشكل جزئي ، وتعيدهم إلى الأصول العربية ، ويرى الباحث حورية محمد حمو؛ أنّ المسرح انتقل من دور "التنفيس" إلى دور "التحريض<< فإن خروجه عن أصول الدراما الغربية ، واستلهام الصيغ المسرحية الشعبية كان ضرورة لا بد منها وقد شكل البحث عن صيغة لمسرح عربي الركيزة الأساس في البحث عن الهوية العربية.>> [3] وارتبط المسرح العربي في عودته إلى التراث بمرحلة النكسة في الوطن العربي عامة.غير أن محمد حمو يرى<< أن المسرح في مصر يعتبر امتدادا طبيعيا لهذا الفن قبل النكسة،وأن المحاولات التأصيلية للمسرح العربي جاءت بعد نكسة 196.>> [4]

---

[1] – لمزيد من الاطلاع راجع حورية محمد حمو : تأصيل المسرح العربي بين التنظير و التطبيق في سوريا ومصر منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق سنة 1999, ص ص : 39 40 .

[2] . المرجع نفسه ، ص : 40 .

[3] . المرجع نفسه، ص : 43 .

[4]– المرجع نفسه ، ص : 43 .

لذا كانت النكسة بمنزلة المرآة التي عكست قلق الإنسان العربي, و تصدّعه << هذا الشعور بالإحباط هو الذي ولد البحث عن الهوية المفقودة من خلال استلهام التراث العربي بما يحمله من حوادث,و شخصيات تاريخية ، و يوظفها بشكل يفسر الظاهرة ، ويدعو إلى تجاوز النكسة.>>[1] وهنا بدأت تظهر بعض المسرحيات التي تفسر الظاهرة عن طريق الحادثة التاريخية ، فجعلت الشعب هو المسؤول,و من ذلك مسرحية : " رأس المملوك جابر " عام: 1971 لسعد الله ونوس, ووجهت مسرحيات أخرى انتقادات إلى الأنظمة الحاكمة, منها مسرحية "محاكمة الرجل الذي لم يحارب" عام : 1972 لمؤلفها ممدوح عدوان, و مسرحية " المهرج" عام : 1973 لمحمد الماغوط[2]، ومن هنا يرى محمد حمو أن الإحساس بالنكبة انقلب إلى نوع من التحدي<< ذلك أن المبدع العربي وجد نفسه مضطرا إلى طرح البديل لكل ما هو سائد من أدوات فنية و تعبيرية وكان التجريب هو الطابع الأساسي لمخططات الإبداع المسرحي العربي ، إذ بدأت مرحلة رفض الشكل المسرحي الأرسطي ، وبدأت مرحلة الوعي التاريخي النقدي للتراث .>>[3]

1- تعـــــريف التـــــــــراث :

المدلـــــول اللغـــــــــوي : الأصل في كلمة تراث من ورث ، وتدل مادة ورث في معجم اللغة العربية على المال الذي يورثه الأب لأبنائه.[4] و استخدم القرآن الكريم كلمة ورث بالمعنى نفسه الذي ورد في معاجم اللغة ، أي المال قال تعالى : (و تأكلون التراث أكلا لما)[5] و كلمة تراث تفقد دلالتها إذا ترجمت إلى أي لغة أخرى في رأي محمد عابد الجابري يقول : << إننا في هذه الحالة سنلاحظ أن كلمة تراث العربية لا تقبل الترجمة بالكامل إذ لا نجد لها مقابلا في اللغات الأجنبية لحمل كل ما تضيفه عليها من معنى ... فهي لن تثير فيهم تلك " الشجون " الفكرية,و العاطفية التي تثيرها فينا .>>[6]

---

[1] – المرجع السابق ، ص :42 .

[2] . انظر مجلة المعرفة السورية, المجلد الثالث,العدد :68 تشرين الأول1967 ص: 173

[3] . حورية محمد حمو:تأصيل المسرح العربي ، ص : 41

[4] . ابن منظور: لسان العرب: مادة ورث . المجلد الثاني, دار بيروت للطباعة والنشر ,د ت ص ص:200,199

[5] . الفجر : 19 .

[6] . التراث وتحديات العصر في الوطن العربي الأصالة و المعاصرة ط2 مجموعة من الباحثين ، مركز دراسات الوحدة العربية –بيروت– لبنان– يونيو1987 ، ص : 47 .

المصطلـــــح : يتفق الباحثون على أن التراث هو كل ما له صلة بالزمن الماضي, و ينتمي إليه ، لكنهم يختلفون في تحديد هذا الماضي تبعا لاختلاف اديولوجياتهم , وتعدد مواقفهم ، فبعضهم يرى <<أن التراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي البعيد ، و على هذا الأساس فمفهوم التراث هو كل ما ورثناه تاريخيا .>> [1] وبأنه <<كل ما وصل إلينا من المضي داخل الحضارة السائدة .>> [2] أما باحثون آخرون؛ فيرون أن التراث " ليس وليد فترة زمنية محددة أو جهدا فرديا،وإنما هوحصيلة تجارب حيّة, وتفاعلات واعية, و اجتهادات علمية, وما أثير من مواقف, وطرح للآراء ،وعرض للإخفاقات, وما استجد من أحداث, و تحديات .

مقومات التراث :

اختلف الباحثون أيضا حول تحديد مقومات التراث ، كما اختلفوا حول تحديد الفترة الزمنية التي ينتمي إليها , فعابد الجابري يعرف التراث بأنه <<الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية, العقيدة الشريعة و اللغة و الأدب و الفن و الفلسفة و التصوف .>> [3]

أما فهمي جدعان فيتوسع أكثر في مفهوم التراث ليضم إلى الجانب الأول " الفكري "الجانبين الاجتماعي كالعادات والتقاليد ... و المادي كالعمران ... [4]

لقد ظل التراث لمدة طويلة يتحدد بفترة زمنية واحدة ,وهي كل ما ينتمي إلى الماضي ، ولكن هذه النظرة بدأت تتغير تدريجيا و<< أصبح التراث لا يدل على فترة زمنية محددة تمتد حتى تصل إلى الحاضر ، ويشكل كل مكوناتها الواقع / الحاضر كالعادات و التقاليد و الأمثال الشعبية .>> [5] التي تعيش في وجدان الشعب ,وتكوّن ذاكرته الجماعية ,و حياته الخاصة .

وما دام التراث هو الإنتاج الثقافي, و الاجتماعي, و المادي لجميع أفراد الشعب, و لما كان المجتمع العربي يتألف في الماضي من طبقتين : طبقة خاصة ، طبقة عامة ، فقد أنتجت كل طبقة تراثها الخاص بها ، وأفرز المجتمع العربي نوعين من التراث :

1. تراث الخاصة الذي حضي بالاهتمام و التقدير.

2 . تراث العامة الذي لقي الازدراء و الاحتقار ، واعتبر خارج التراث, الأمر الذي أدى إلى الصراع بين التراث المكتوب الرسمي, و التراث الشفوي الشعبي, و أخذ هذا الشعار شكل

---

(1) . فهمي جدعان نظرية التراث ط1 دار الشروق . عمان :1985ص:21

(2) . حسن حنفي : التراث و التجديد ط1 دار التنوير بيروت :1981 ، ص : 221 .

(3) . عابد الجابري : التراث و الحداثة : إشكالية الأصالة و المعاصرة ضمن التراث و تحديات العصر . ص : 30

(4) . فهمي جدعان : نظرية التراث ، ص: 18 .

(5) . انظر المرجع نفسه ، ص : 25 .

التناسب العكسي؛ فارتبط ازدهار التراث الرسمي, و قوة السلطة باضمحلال التراث الشفوي الشعبي,و العكس صحيح .[1]

بينما يعتبر الجابري<< أن الصراع الطبقي أحد العوامل الرئيسية المحركة للتاريخ بل هو العامل الأساسي ضمن وضعيات اجتماعية معينة .>>[2] إذ لا بد أن تتضافر الجهود ليختفي هذا الصراع ، وتسجل كل الثقافات المحلية, و الشعبية لتكون ثقافة قومية أكثر خصوبة ،<< وما الصراع الدائر حول التجديد و التقليد على صعيد الفكر و الاديولوجيا ما هو إلا انعكاس للصراع الطبقي على الصعيد الاجتماعي.>>[3]

كما أسلفت الذكر فإن مصطلح " التراث " فيه تعدد في التعريفات ، واختلاف في وجهات النظر لدى الباحثين في تعريف, و تحديد مقوماته ، و إذا كان لا بد من تحديد مفهوم جامع للتراث ننطلق منه في دراسة موضوع البحث, فإنني أختار التعريف التالي: << التراث هو كل موروث ثقافي و اجتماعي و مادي مكتوب و شفوي ، رسمي و شعبي فردي و جماعي الذي وصل إلينا من الماضي البعيد و القريب الذي يشكل في مجموعه شخصية الأمة وصورتها.>>[4]

وقد جمعت صاحبة هذا التعريف كل تعاريف الباحثين ، بمختلف مشاربهم, و نوازعهم, واستفادت منها في استخراج هذا التعريف الذي يراعي الشمولية في تحديد مفهوم التراث. إضافة إلى تعدد عناصره, و مقوماته الثقافية كالدين و الأدب و التاريخ و اللغة ،...الاجتماعية كالأخلاق و العادات و التقاليد ...، و المادية كالعمران ، إضافة إلى أنه يضم التراث الشفوي, و المكتوب الرسمي, و الشعبي كما أنه لم يقيد بزمن بل يشمل الحاضر, و المستقبل إضافة إلى كونه يشكل ذاكرة الأمة, و شخصيتها .

ب ــ مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر:

لا بد لأي باحث في مسألة التراث من ضرورة العودة إلى عصر النهضة لسببين:

أولهما: أن التراث يرتبط بماضي غير محدد. لذا لا بد من تحديد نقطة في الماضي تكون منطلقا للبحث.

---

[1]. المرجع السابق ، ص : 25

[2]. التراث وتحديات العصر في الوطن العربي ، الأصالة و المعاصرة ، ص : 30 .

[3]. المرجع نفسه ، ص : 57 .

[4]. محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية المعاصرة ,منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2002 ص : 23

ثانيهما : أن النهضة العربية المعاصرة كانت دليلا على اتصال الماضي بالحاضر بعد الانقطاع الذي حدث بين التاريخ العربي,وتاريخ الثقافة العربية في فترة التسلط الاستعماري على الأمة العربية[1].

ويؤكد هذا الرأي " محمد أركون "الذي يرى أن العرب خاصة و المسلمين عامة قد انقطعوا عن ماضيهم المجيد ، و يقصد بذلك الصدر الأول للإسلام ، ثم " العصر الذهبي " للثقافة و الحضارة العربية منذ القرن السادس الهجري على الأقل, ويرد على الذين يزعمون أن سبب الانقطاع هو الاستعمار بقوله :<< لقد شاع في الرأي العام و التصور الإيديولوجي أن السبب في هذا الانقطاع يرجع إلى الاستعمار الغربي في القرن التاسع عشر ، إلا أن الحقيقة التاريخية منافية لهذا التصور ، فإن الاستعمار لعب دورا سلبيا بإحداث انقطاعات جذرية في الحياة الثقافية الاجتماعية و ساعد في الوقت نفسه على نشر الوعي التاريخي بالمعنى الحديث .>>[2] و هذه الحقيقة كثيرا ما يغفل عنها الدّاعون إلى إحياء التراث, و الحقيقة التي لا مراء فيها أنّ النهضة العربية وليدة اتصال المجتمع العربي بالغرب الذي أيقظ المجتمع العربي من سباته الطويل, ووضعه أمام أسئلة صعبة تتعلق بماضيه,وحاضره ومستقبله ،<< و أخذ رجال النهضة الأوائل وروّادها على كاهلهم الإجابة عن أسئلة النهضة ، وكان همهم الوحيد الإجابة عن سؤال أساسي يلخص كل الإجابات : كيف السبيل إلى اللحاق بالحضارة التي تخلفنا عنها كثيرا ؟ وكل النهضات قد تغيرت إيديولوجيا عن بداية انطلاقها بالدعوة إلى " الانتظام في التراث "<<[3]

و لم تكن إجابة العرب عن هذا السؤال النهضوي الذي طرح في نهاية القرن التاسع عشر واحدة ، وذلك لاختلاف مواقفهم باختلاف إيديولوجياتهم, ويمكن أن تتبين ثلاثة مواقف رئيسية للتراث تشكل مجتمعة مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر, وهي :

1ــ مواقف سلفية : ويتلخص موقف السلفيين في الدعوة إلى استعادة النموذج العربي الإسلامي كما كان قبل عصور الانحطاط, والانحراف؛ يحاكي النموذج القديم من جهة, و مواجهة الغرب الذي أخذت حضارته تزحف على العالم العربي ، وتهدد المجتمع العربي في عقر داره .

ويرفض هؤلاء كل جديد ,و يدعون إلى الوقوف في وجهه بحجة أنه عصر (جاهلية) يجب تركه جملة و تفصيلا, و العودة إلى النبع الأصيل إلى " إسلام " السلف الصالح الذي يحدد أساسا بعصر

---

[1] . انظر حسين مروة مقدمات أساسية لدراسة الإسلام ضمن دراسات في الإسلام ،ط1 مجموعة من الباحثين – دار الفرابي – بيروت :1980 ص ص : 52 ، 53 .

[2] . التراث و تحديات العصر (الأصالة و المعاصرة) ص :158 .

[3] . المرجع نفسه ، ص : 365 .

الرسول صلى الله عليه وسلم . إذن فهم يرفضون نظم العصر و مؤسساته وفكره و ثقافته ... منطلقين في موقفهم هذا من زاويتين :

ـــ **دينية** : تقسم العالم حسب الاعتقاد إلى مؤمن, و كافر, وينتسب الإسلام إلى أمة الإسلام, و الكفر إلى الغرب و حضارته .

ـــ **قومية** : ترى أن عنصر " الجنس" في أوليات اهتماماتها, وتتطلع إلى الماضي حيث مجدهم التليد ، و حضارتهم الغابرة ,وفي اعتماد السلفيين على رفض الجديد, و الحضارة الغربية,و تمسكهم بالقديم و تقديسه سببه الفلسفة المثالية ، التي ترى أن قمة الحضارة وجدت في الماضي ، ولن تتكرر في المستقبل ، ولكي يكون الحاضر مشرقا لا بد أن يعود إلى الماضي ، ويحاكيه في كليته, و يكون نسخة طبق الأصل على صورته .

ويرى حسين مروة<< أن تبدي التراث وفق التصور السلفي مجرد تراكم كمي لأشكال الوعي ، تتجلى في تصورات و أفكار و تأملات ومفاهيم منبعها الأساسي ومحركها هو الذات بوصفها الخالقة للموضوع و القيمة .>> [1] ويضيف حسين مروة أن<< هذه النظرية قد أدت إلى سجن التراث في الماضي وقطع الصلة بينه وبين الحاضر من جهة ، وبينه و بين تاريخه و مجتمعه الذي نشأ فيه من جهة أخرى .>> [2]

2ـــ مواقف عصرية (حداثية) : ويطلق عليها البعض الموقف الرافض ,و يقع على طرف نقيض من موقف السلفية ، إنه على عكس الموقف السلفي يرفض الماضي رفضا كليا ، ويرفض العودة إلى التراث ، و يقرأ الحاضر في ضوء المستقبل فقط ، و يستبدلون التراث بالغرب منطلقين في ذلك من أن المثل الأعلى و النموذج الأمثل يوجد في الأخر (في الحضارة الغربية) لا في الماضي, و أن التراث بوصفه من زمن مضى لا يمكن أن يستمر في الحاضر ، ويدعون إلى تبني النموذج الغربي المعاصر ، بوصفه نموذجا للعصر كله ، أي النموذج الذي فرض نفسه تاريخيا كصيغة حضارية للحاضر و المستقبل ، ويرون أن تغيير الثقافة العربية لا يتم إلا ضمن إنتاج سياق جديد جذري و شامل للحياة العربية في شتى وجوهها, و أبعادها. [3]

ومن هنا يمكن القول أن الحداثة أصبحت تعني في مفهوم هؤلاء رفض التراث, و الماضي ، وترى ضرورة تجاوزهما لتحقيق ذاتها

---

[1] . حسين مروة : مقدمات أساسية لدراسة الإسلام،ص: 40 .

[2] . المرجع نفسه, ص: 45

[3] . انظر أدونيس : الثابت والمتحول ج3,دار الساعي,بيروت ,بلا تاريخ , ص:25

3- مواقف انتقائية : و يطلق عليها البعض توفيقية ، و بعضهم الآخر يسميها مواقف جدلية ... و أيا كانت التسمية فالمعنى واحد .

<<فقد ظهرت هذه المواقف كرد فعل ضد الاتجاهين : السلفي و الحداثي ، وقد واجه التيار الجدلي التيار السلفي بنزع القداسة عن التراث و النظر إليه على أساس أنه نتاج الوعي البشري في التاريخ و المجتمع .>> [1].

ويرى حسين مروة أن أهمية الموقف الجدلي تكمن في القراءة الجديدة التي تتم بأدوات عصرية تنتمي إلى عصر القارئ, وتنتج رؤية جدلية تربط بين الماضي, و الحاضر، و تنظر إلى الماضي ضمن الشروط الاجتماعية ,و التاريخية المنتجة له،ومثل هذه القراءات يضيف حسين مروة << تضع أيديناعلى عناصر الأصالة في التراث القادرة على الاستمرار و التفاعل مع الواقع لدفع عملية التطور إلى الأمام>>. [2]

وفي الأخير يمكن أن نقول؛ أن ثقافتنا محكومة شئنا أو أبينا بالآخر, بقدر ما هي محكومة و تابعة لثقافتنا القديمة؛ أي تراثنا العربي الإسلامي, و التحرر من التبعية للآخر كما يرى محمد عابد الجابري أنه<<لا يمكن أن تتم إلا من خلال العمل من أجل التحرر من التبعية للماضي.>> [3] ،و التحرر من الاستلاب لثقافة الغرب, لا يمكن أن يتم إلا عبر التحرر من هيمنة التراث ، << و التحرر من التراث لا ينبغي الهروب منه أو الإلقاء به في سلة المهملات كما أن التحرر من ثقافة الغرب لا يعني الانطلاق دونها.>> [4]

إن الحداثة في رأي أصحاب الموقف الجدلي من التراث لا تعني << رفض التراث و القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه بالمعاصرة. >> [5]

غير أن محمد أركون يحدد أربع مستويات للفكر العربي اتجاه التراث ، أراها أدق, و أعمق لأنها تعتمد على الإنتاج التراثي العربي بأنواعه ,وما يلازم ذلك من مواقف مع تحديد زمني لها .

المستوى الأول:

---

(1) . المرجع السابق ، ص : 47 .

(2) . المرجع نفسه ، ص :63 .

(3) . التراث و تحديات العصر (الأصالة و المعاصرة) ص: 55 .

(4) . المرجع نفسه ، ص : 55 .

(5). التراث و الحداثة ، ص : 15 .

الفكر المنتج للتراث, وحدد زمنيا بداية من ظاهرة القرآن الكريم إلى القرن الخامس الهجري، من غير أن يقصي فترة ما قبل الإسلام ,ويرى في هذه الفترة وجود اتجاهين .

اتجاه ســـلفي: يفرض على العقول تصورا, ووظائف للتراث (السنة النبوية و الأصول الدينية و الفقهية و الحديث ...) .

اتجاه عقلاني إبداعي اكتشافي: يتمثل في العلوم العقلية, و النظم السياسية ,و النشاط, و التجارة ,و الحرف الفنية .

المستوى الثاني :

الفكر المستغل للتراث, وهو امتداد للفكر المنتج ,وفي هذا المستوى بدأ تدوين الحديث, و الأخبار التاريخية, و الأدبية ,و مرحلة انتقاء المعارف, وتصنيفها في كتب السيرة ، كتب تصنيف الأخبارو الطبقات . [1]

المستوى الثالث :

الفكر المستهلك للتراث ؛ وفيه يتم إغفال العلوم العقلية, و خاصة الفلسفة ، واختيار عناصر من العلوم الدينية ليصفها في مختصرات خاصة بكل مذهب ؛كمختصر خليل في الفقه المالكي أو ألفية ابن مالك في النحو, ويرتبط هذا المستوى بإنشاء المدارس الخاصة بكل مذهب .

المستوى الرابع:

الفكر الدارس و المبلغ للتراث؛ وهو خاص بعصر النهضة, و عصرنا الراهن. وهنا تأتي مرحلة اصطدام الفكر العربي الإسلامي بالحداثة الغربية, وتحدد الفترة التاريخية لهذا المستوى بأوائل القرن التاسع عشرالميلادي أي حملة نابليون بونابرت على مصر،وهنا يمكن القول أن أجيال المثقفينالعرب قدمت أعمالا جليلة لبعث التراث من مرقده،مع تعليمه في المدارس والجامعات العصرية [2]

تجليات التراث في بواكير الإبداع المسرحي المعاصر:

لم يقتصر المسرح على توظيف الشخصية التراثية فحسب بل وظف الشخصية التاريخية, والشخصية الدينية, و الأسطورية بجانبها الفرعوني, و الإغريقي ، وكذا الشخصية الشعبية في محاولته البحث عن مضمون للتراث المسرحي ، وسأختار من كل نوع نماذج على سبيل المثال لا الحصر .

---

[1] . انظر التراث و تحديات العصر (الأصالة و المعاصرة) ص: 156 .

[2] . انظر المرجع نفسه ، ص: 157 .

فمن التاريخ القديم استمد علي أحمد بكثير مسرحية (السماء واخناتون ونفرتيتي) وهي مسرحية تدور حول حياة الفرعون إخناتون الذي كفر بآلهة عصره (آمون ورع) .

كما وضع أحمد شوقي (مصرع كليوباترا) شعرا, وتدور أحداثها حول قصة حب جمعت كليوباترا بأنطونيوس الروماني ، وقد تجسدت فيها وحدة المكان و الزمان و الموضوع, كما وضع عزيز أباضة مسرحية شعرية تاريخية بعنوان "الناصر" .

ومن التراث العربي استمد محمود تيمور مسرحية " صقر قريش ", و إبراهيم رمزي مسرحية " الحاكم بأمر الله ", و أحمد شوقي مسرحية " أمير الأندلس ", و " العباسة " ,و عز الدين المدني مسرحية " ديوان الزنج",ومحمود ذياب مسرحية " باب الفتوح ", و معين بسيسو مسرحية " ثورة الزنج ", و عبد الرحمان الشرقاوي مسرحية " الفتى مهران ", وقاسم محمد مسرحية " بغداد الأزل بين الجد و الهزل" .[1]

ومن التاريخ الحديث استمد إبراهيم رمزي مسرحية " أبطال المنصورة ", و ألفريد فرج مسرحية " سليمان الحلبي ", و الطيب صديقي مسرحياته " معركة "الملوك الثلاث", و" المغرب واحد", و" المولى إسماعيل ",ومن التراث الشعبي استمد الحكيم من " ألف ليلة و ليلة " مسرحياته "شمس النهار" , و" شهر زاد", و "السلطان الحائر " كما استمد ألفريد فرج من ألف ليلة و ليلة مسرحية " حلاق بغداد ", و"علي جناح التبريزي" ،كما وضع علي أحمد باكثير مسرحية " مسمار جحا " ومن الحكايات الشعبية ، استمد أحمد الطيب العلج مسرحيته " السعد ",و" حليب الضيوف ",وكذلك شوقي عبد الحكيم مسرحية " شفيقة و متولي " ,و رشاد رشدي مسرحية "اتفرج يا سلام",و" خيال الظل",و" بلدي يا بلدي ", وتجاوز نجيب سرور الأدب الشعبي إلى صنعه كما في مسرحياته " ياسين و بهية ",و" آه يا ليل يا قمر", و " قولوا العين الشمس ",و"يا بهية وخبريني ", ومن التراث الأدبي, وضع محمد فريد أبو حديد رواية "اليوم خمر" ، تحكي عن امرئ القيس ، كما وضع عزيز أباضة مسرحية " "قيس و لبنى ".[2]

ومن السير الشعبية مسرحية ألفريد فرج "الزير سالم " عن السير الشعبية, و عز الدين الجندي مسرحية "الغفران" عن أبي علاء المعري ، وقاسم محمود "مجالس التراث", و الطيب صديقي مسرحية " مقامات الهمذاني ",وعادل كاضم مسرحية "المتنبي", و صلاح عبد الصبور مسرحية

---

[1]. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي , ص:75 إلى 86

[2] . المرجع نفسه , ص: 87

"ليلى و المجنون", وعبد الكريم برشيد مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح ", ومحمود دياب "باب الفتوح", و أحمد شوقي في " الست هدى، علي بك الكبير، قمبيز،عنترة."..[1]

ومن التراث الديني استمد توفيق الحكيم مسرحية "أهل الكهف", و من التراث الصوفي استمد جميل مردم مسرحية "الحلاج" ، وصلاح عبد الصبور مسرحية "مأساة الحلاج", و عز الدين المدني مسرحية "الحلاج" .

ومن التراث الأسطوري استمد الحكيم مسرحية بجما ليون", وعلي أحمد باكثير مسرحية " هاروت وماروت" , وعلي سالم مسرحية " أنت اللي قتلت الوحش " عن أسطورة أوديب المشهورة .[2]

ومن التاريخ الحديث استمد إبراهيم رمزي مسرحية "أبطال المنصورة", و ألفريد فرج مسرحية "سليمان الحلبي", و الطيب صديقي مسرحيات : "معركة الملوك الثلاثة" ، "المغرب واحد", و "المولى إسماعيل", وفرح أنطوان "مصر الجديدة و مصر القديمة", و الشرقاوي في مسرحية " مأساة جميل" , و" الفتى مهران"،و" ثنائية الحسين ثائرا"،و"الحسين شهيدا", و"وطني عكا", و" النسر الأحمر",و" النسر و الغربان", و "النسر وقلب الأسد" ، ومسرحيات شعرية, وصلاح عبد الصبور"بعد أن يموت الملك" ,و ميخائيل رومان مسرحية "ليلة مصرع جيفارا", ويوسف إدريس"جمهورية فرحان",و" ملك القطن" .

ت ــ أشكال توظيف التراث :

بعد أن بدأ المسرحيون العرب في توظيف بعض المضامين التراثية في إنتاجهم المسرحي كما مر بنا من قبل من خلال توظيف التراث التاريخي, و الديني, و الرمزي, و الأسطوري, و الشعبي, اتجه جيل جديد من المسرحيين العرب خاصة بعد الستينيات من القرن العشرين إلى توظيف أشكال جديدة لم تكن معروفة عند سابقيهم ؛ فقد أدرك هؤلاء مبكرا أن الاستعمار الذي يحاربونه عسكريا ، انتصر عليهم حضاريا, ويستحيل محاربة مستعمر بتقليد أنماطه الفكرية ، و بنياته الأدبية الشكلية,و أول من أشار إلى ذلك, و أدرك هذه الحقيقة هو مارون النقاش ، وقد أشار إلى ذلك لانداو في كتابه " دراسة في المسرح و السينما العربيين", و نقله علي الراعي في كتابه " المسرح في الوطن العربي "<<و لما تبين أن المسرح الأدبي و الذهب الإفريقي المسبوك سبكا عربيا لا يكفي وحده لبقاء الفن الوليد ، سعى إلى استخدام مأثور الشعب من قصص ،

---

[1] . المرجع السابق , ص:159

[2] . المرجع نفسه , ص: 175

و أفاد من ظاهرة حب الناس للشعر مرويا و مغنى فأدخل هذين العنصرين في مسرحياته اللاحقة على "البخيل" غير أنه لم يستطع أن يتغلب على دهشة الناس من الفن الجديد ، ورفضهم الباطن له وأب ، فعبر عن حزنه لما لمسه من جحود من بعض أبناء وطنه و إنكار فئة منهم لجهادهم في سبيل هذا الفن >> [1].كما أدرك خليل القباني ذلك فاعتمد اعتمادا على القصص الشعبية التي كانت تقص بالمقاهي ، كما اعتمد على السير الشعبية في بعض مسرحياته ، و أدخل عليها الإنشاد لما له من مكانة في نفوس المتفرجين إذ مازالوا مشدودين بحبل غليظ إلى تراثهم الشعري الغنائي .كما أقحم يعقوب صنوع بعض الأغاني الشعبية الشائعة في عصره على إنتاجه المقتبس من المسرح الغربي, فقد زاوج بين الأثر الشعبي و الأوربي ، و القالب الأوربي الأرسطي. وفي سنة 1984 ألف إسماعيل عاصم مسرحية " صدق الإيخاء ", وهي أول مسرحية تأخذ شكلا وسطا بين المقامة و المسرحية، ويقول فيها علي الراعي <<أنها تطور فني للتراث>> [2],وما يلاحظ على العموم في هذه المسرحيات, هو تألقها اللغوي بما فيها من فصاحة، لا تراعي الفروق النفسية بين الشخصيات، كما أن بعضها يضعف البناء المسرحي، فعوضت ذلك بالموسيقى و الإنشاد و الرقص، ولعل إنتاج القباني واحد منها.

كما وظف عزيز أباضة من التراث العربي مسرحيته المشهورة " قيس ولبنى " عن كتاب " الأغاني"للأصفهاني, وكذا مسرحية " صقر قريش " لمحمود تيمور, وغيرهما كثير .

وقد أدرك المسرحيون العرب إفلاس المسرح المأخوذ من الشكل الغربي الأرسطي, و إن كانت مواضيعه عصرية أو تراثية ,وهي ميزة عامة اشترك فيها جميع المسرحيين العرب ، ففي الجزائر مثلا كاتب ياسين في مسرحيته الشهيرة " محمد خذ حقيبتك " زاوج فيها بين الفكاهة الشعبية ، وفكرة الارتجال ، ولعل المسرحية التي تمثل النضج هي مسرحية " الفرافير" ليوسف إدريس من خلال توظيف الأشكال التراثية ، وهذه المسرحية كما يقول علي الراعي تمثل ظاهرة " التمسرح" التي سعى إلى إلقائها على الخلق المسرحي في بلادنا. [3]وهي تقوم على تحويل الصالة إلى خشبة حقيقية <<ويتحول أشخاص المسرحية الأصلية إلى متفرجين فيصبح المتفرج هو الممثل، وفيها الحاجز بين الخشبة و الصالة، وبين الأداء و الفرجة، وتصبح وحدة . الكل فيها مؤد ومتفرج ،

---

[1] . لانداو : دراسات في المسرح و السنما نقلا عن علي الراعي " المسرح في الوطن العربي ، ص : 71 .

[2] . المرجع نفسه ، ص : 74 .

[3] . انظر المرجع نفسه ، ص : 110 .

والواقع فيها التمثيل، و التمثيل هو الواقع.>> [1] لكنه فشل في تحقيق هذه النظرية , واكتفى بتمثيلها على المسرح ، وقال يائسا: << لا تزال ظاهرة التمسرح باقية جديدة غير مطروقة في انتظار مخرج آخر ،يدركها ويحسها ...ويقدمها. >> [2] , وأهم ميزاتها :

1. توظيف التراث الكوميدي الشعبي المصري و العالمي, بما تمتاز به من حيل, و حركات .
2. شخصياتها ألقى عليها لباسا كلباس البهلوانات, و مهرجي السرك .
3. إسناد أدوار النساء إلى الرجال .
4. توظيف العراك المعروف باسم " الردح" بين الشخصيات .
5. توجه الممثل بالخطاب المباشر إلى الجمهور .
6. تبادل المواقف بين الشخصيات " السيد يمثل دور الخادم و العكس".[3]

وتأتي بعدها من حيث النضج مسرحية " حلاق بغداد " ,و مسرحية"على جناح التبريزي وتابعه قفة " لألفريد فرج الذي وظف فيها حكايات " ألف ليلة و ليلة "إلى جانب بعض المصادرالأخرى كا "الأضداد " للجاحظ .

والنتيجة التي نصل إليها من كل هذا : هو المسرح الذي سبق الستينات ؛هو مسرح شعبي مستمد من التراث ، أم هو مسرح يقوم به مثقفون ؟ هل هو مسرح يوظف التراث أم مسرح مستورد ، أو معرب أو مستورد ؟ أهو مسرح بمضمون تراثي وشكل غربي؟ أم هو عربي خالص شكلا ومضمونا؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة لا بد أن يكون للمسرح العربي الأصيل أوليات, و بدايات يستفيد منهاالكتاب المسرحيون , و النقاد على حد سواء ، فالحق أن المسرح ليس وليد بيئتنا الثقافية و الاجتماعية ، فلا بد أن تكون المحاكاة و الاقتباس أولا, ثم مرحلة الاستفادة فالإبداع و الخلق.[4]

وما ذكرته كلّه يعتبر بدايات أو مقدمات بدأ المسرح العربي فيها من خلال النضج الفني ، بداية بتوظيف مضمون التراث أولا, ثم شكل التراث ثانيا.

---

[1] . المرجع السابق، ص : 111 .

[2] . يوسف إدريس : الفرافير نقلا عن المسرح في الوطن العربي ، ص : 110 .

[3] . المصدر نفسه ، ص : 112 .

[4] . انظر حورية محمد حمو : حركة النقد المسرحي في سوريا (1967 . 1988) منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1998 ,ص:62

و لم يكن المسرح في مرحلة النضج يقف على النصوص الإبداعية المسرحية فحسب, بل كانت تقوده في الغالب ، نظريات نقدية تؤسس له ، فكان أن ظهر في العالم العربي ، أكثر من شكل حسب ثقافة,وبيئة,و خصوصية كل قطر ، وهنا بدأ المسرحيون العرب فيما أطلق عليه النقاد "بالتجريب", ومن هذه الأشكال ما اندثر مثل ظواهر طقوس العبادة ، و القصص, و الأخبار ، و الأسمار, و مجالس المنذرين ، و المحبطين ، وفي مواكب الخلفاء ، وعيد المولد النبوي ، وجمعة برزة, و لم يكتب لها الاستمرار ، بل عاشت في ظروف عصرها ,و لم يبق منها إلى أخبارها ، وما تناولته و تداولته الرواة ,و الألسن، وبقي من هذه الظواهر: الحكواتي ، مسرح الحلقة ، و الراوي ، والمداح ، مسرح المقهى ، و السامر ، خيال الظل وسنأتي إلى تفصيل كل ظاهرة على حدة.

1ــ خيال الظل:

هو وقوف الشخص خلف شاشة بيضاء كبيرة ويمسك بيديه أشكالا مختلفة تنعكس ظلالها على تلك الشاشة ، وتتحدث بصوت محركها, وتمثل مشاهد بأكملها ، أما الديكور الذي يصور مكان هذه الأحداث أو الوقائع ؛فإنه يوضع ملاصقا للشاشة.

وهو فن راق يعرض على العامة في ذلك الوقت ، وهو قريب جدا من مسرحنا؛ فمضمونه تراثي، ويحكي هموم الناس بطريقة هزلية أو يعالج شتى المواضيع عن طريق النكتة تارة ,و الإشارة تارة أخرى، كما يستخدم الحكاية عنصرا أساسيا في عرضه ، أما الشكل فهناك شخصيات وخشبة,و أدوار ، ولا يفصله عن المسرح الحقيقي ،إلا التمثيل الذي كان يتم فيه بالواسطة ، عن طريق الصور التي يحركها اللاّعبون ، ويتكلمون ويرقصون ، ويتذمرون ، ويتحاورون نيابة عن الشخصيات الحقيقية.

أما من حيث بداية ظهور هذا الفن فترى " تمارا أكسندروفنا" في كتابها " ألف عام وعام على المسرح العربي " أنه بدأ ظهوره في بلدان شرق , وجنوب شرق آسيا ، و آسيا الوسطى كما عرفته أندونيسيا باسم " الفايانك" كوليت (المسرح ذو الدمى المسطحة المصنوعة من الجلد) ، ومسرح " فايانك –كيليتيك" (ذو الدمى المسطحة المصنوعة من القصب). كما ذكر في "المهابهارتا" أقدم نصوص الملحمة الهندية ، وكانت تقام له طقوس في كمبوديا و اليابان و الصين بشكل خاص ، حيث وجد البلد 200 شكل من أشكال مسرح خيال الظل,ومسرح العرائس ولذا أطلق عليه اسم " الظلال الصينية", ثم انتقل إلى منغوليا, ومنه إلى الدول الغربية بشكل

متطور في القرن السابع عشر ، وفي تركيا تحديدا ، وفي نفس القرن ظهر في إيطاليا ,و فرنسا ، وغيرهما من بلاد أوربا. [1]

وترجع الباحثة نفسها علة التسمية ,وتنسبها إلى شخصية بعينها قدمت هذا الفن فنسب إلى اسمه ، ففي تركيا عاش بها حداد في القرن الرابع عشر يدعى " كركوز", وكان عنده صديق حجار يدعى "هابيفاد",كانا يعملان معا في بناء مسجد في بلدة " بورصة", و أثناء العمل كانا يلعبان, ويقدمان مشاهد هزلية ,ونكتا ,وكثيرا من الهذر ، ولما أتم إنجاز البناء ، تناهى إلى مسمع الملك ما كان من نكاتهما وهزلهما ، فأمر بقتلهما ، ثم سرعان ما أنبه ضميره فقام الشيخ "فاشتاري" بإعادة تصوير شخصياتهما على شكل ظلال فوق ستارة يكرر عليها ما كان يقومان به من مشاهد مضحكة ، وذلك قصد الترويح عن السلطان المهموم. [2]

أما عند العرب فتعود نشأته إلى ابن دانيال – كما سبق وذكرنا – وقد عرفته جل الأقطار العربية على امتدادها الجغرافي و الثقافي ، وكان في شكله الأول عبارة عن فانوس,وقد أشار إلى ذلك عمر الخيام في رباعياته.

<<هذا الفضاء الذي فيه نسير نحكي .

فانوس سحر خيالياً لدى النظر

مصباحه الشمس و الفانوس عالمنا.

ونحن نبدو حيارى فيه كالصوّر.>>[3]

في بداية الأمر قام الفانوس مقام الخشبة ،<< فكانت تثبت الأشكال المقصوصة في الورق المقوى حول الفتيل المشتعل و عندما يسخن الهواء داخل الفانوس تبدأ الأشكال في الحركة و الدوران ويجلس محرك الدمى خلف حاجز خاص بين الشاشة وبين مصدر الضوء ثم يمسك بيده عصا ينتهي طرفها الثاني بالدمية التي يضعها على الشاشة عن طريق العصا المذكورة ، أما الدمى فكانت تتألف من عدة قطع يمكن تحريكها بواسطة أسياخ خاصة متمفصلة أو بواسطة قصبات مثبتة في شقوق حلوق تلك الدمى أو في مفاصل اليدين و الرجلين ، بشكل يتعامد مع الشاشة حتى لا تسقط ظلالها عليها.>> [4]

---

[1] . انظر تمارا أسكندروفنا : ألف عام وعام على المسرح العربي ،ص ، ص : 83 ، 84 .

[2] . انظر المرجع نفسه ,ص ص : 83 ، 84 .

[3] . عمر الخيام :الرباعيات نقلا عن كتاب : ألف عام وعام على المسرح العربي ,ص:86

[4] . تمارا الكسندروفنا : ألف عام وعام على المسرح العربي ص: 86

أما أشكالها فكانت تصنع من جلد الجمل خاصة, بشكل مسدود على هيئة معينة. أما النصوص فكانت تكتب من طرف محركي الدمى المشخصين ذاتهم ، و أول من ألف فيه هو ابن دانيال بثلاث بابات ، و البابة تعني نصوص خيال الظل .

البابة الأولى: " طيف الخيال أو الأمير وصال" .

البابة الثانية: "عجيب و غريب "

البابة الثالثة :"المتيم و الضائع اليتيم".

وهو نص ناضج اكتمل على يد ابن دانيال ، غير أن الباحثين يرون أن لنصوص ابن دانيال أصولا تأثر بها فربط هؤلاء الباحثين المقامات بالبابات حيث يرى أغلبهم,ومنهم عبد الحميد يونس,و علي الراعي وإبراهيم حمادة...<<أنها استغلت الإمكانيات الدرامية من المقامة ؛أي أنها استفاد منها.>> [1]

وكانت هذه العروض تؤدى في المقاهي, و المناسبات ,و الأحياء << وكانت تلك النصوص تكتب بالعامية ، وما بقي منها إلى ما عثر عليه بمنارة الإسكندرية يقع في 240 صفحة>> [2]

و"كركوز" تجسيد لحكمة, و بساطة, وفكاهة الشعب العربي غير أنه الإنسان الفقير المنشأ ، الأمي الأخرق ، وكثيرا ما يقع في مواقف صعبة غير أنها لا تخرجه عن النكتة ، وهي تقوم بالأساس على الارتجال, و الاسترسال ،<< وقد قدمت عروض "الكركوز" في أغلب البلاد العربية منها تونس الذي وجد بها ثلاث عروض مكتوبة من ثلاث فصول "عرض الليمون" فصل "الحمام" وفصل "السمكة" وتبدأ بحادثة بسيطة مع صديقه "هاجيفاد" ثم تتطور إلى عنصر الصراع ثم يأتي الحل ، الذي عادة ما يكون فيه "كركوز" في مأزق ينتهي بالسخرية و الضحك.>> [3]

أما في الجزائر فقد وصل متأخرا و كان يعتمد بالأساس على محاربة الاستعمار،<< ففي إحدى المسرحيات تأتي مجموعة من الجنود الفرنسيين لاعتقال "كركوز" و لكنها تضطر للهرب بعد سيل النكت و الشتائم التي يطلقها عليهم ، وفي مسرحية أخرى يظهر الشيطان ذاته في لباس عسكري فرنسي.>> [4]

---

[1] . علي بن تميم : السرد و الظاهرة الدرامية ،ص:89.

[2] . ألكسندروفنا: ألف عام وعام على المسرح العربي ،ص:94.

[3] . المرجع نفسه , ص : 94

[4] . المرجع نفسه ،ص: 98.

أما في مصر فقد منعت عروض خيال الظل بمجيء نابليون . و أصبح تقديم العروض يقتصر على الأعياد و الاحتفالات.

وفي سوريا ظل يقدم في المقاهي في ليالي رمضان, ويخصص للأطفال. وفي فلسطين حافظت العروض المسرحية على هذا الفن إلى غاية الأربعينيات. وقد تطور عن هذا الشكل مسرح العرائس و الدمى أو "صندوق العجائب", وهو أشبه بآلة التصوير القديمة ، يركز فيه المتفرج نظره على فتحة في الصندوق ، ويدير الممثل لوحة الرسومات داخل الصندوق ثم يرافقها بما يناسبها من كلام فيه الفكاهة و التسلية. [1]

و لم يترك مسرح خيال الظل أثرا كبيرا على المسرح الدرامي العربي الحديث ، إلاّ من جانب التذوق, و انعكاسه على مسرح الأطفال, وبعض الأعمال المسرحية القليلة, ورسخ عادة الذهاب إلى المسرح, و هيأت الجمهور العربي لتقبل المسرح .

وقد وظف رشاد رشدي هذه التقنية المسرحية "خيال الظل" كما استلهم التراث الشعبي في مسرحيته الشهيرة "اتفرج يا سلام" المأخوذ من الشكل المطور عن خيال الظل, وهو "صندوق الدنيا".

كما قام جورج دخول الذي قدم إلى مصر من سوريا بعرض فصوله المضحكة المعتمدة على بعض شكل " الكركوز"[2]

وبمجيء القرن التاسع عشر أفل نجم خيال الظل بمجيء المسرح , والفرق المسرحية التي كانت ترد إلى البلاد العربية ، وبظهور السينما أيضا ؛ بما تحمله من وسائل،أصبح من الصعوبة ممارسة هذا النوع من المسرح الذي يطلق عليه تسمية "خيال الظل"

2- الحلقـــــــة:

هو شكل من أشكال المسرح التراثي العربي ، وانتشر بشكل خاص في المغرب, ولا يزال إلى اليوم يقدم نماذج مسرحية تتصل بالجذور الأولى له ، ومن هنا جاءت التسمية "الحلقة" لأن المتفرجين فيه يتحلقون، أي يأخذون شكل حلقة داخل هذه الحلقة الممثل أو الراوي ، وفي وسط هذه الحلقة يمتزج التمثيل بالتقليد ، و التشخيص بالسرد ، والجد بالهزل، والرقص بالغناء..<<وكانت تقدم في مناطق خاصة من أشهرها ساحة " جامع الفنا" بمدينة مراكش المغربيةوساحة باب "منصور العلج" بمدينة مكناس ، وباب "المكينة" بفاس ناهيك عن تقديمه في

---

[1] . انظر المرجع السابق ،ص:105.

[2] . انظر علي الراعي : المسرح قي الوطن العربي , ص: 183

الأسواق المغربية ، وقد ركزت أغلب المسرحيات على شخصية الممثل (الراوي) التي تجيد جميع فنون الأداء من رقص و إنشاد وغناء و ألعاب سحرية ونكت ، حتى جمع التبرعات.>> [1]

وقد اشتهر في هذا النوع الطيب الصديقي ، الذي أطلق عليه علي الراعي " مؤلف العرض المسرحي"<< لأنه هو من كان يتولى كتابة وتمثيل و إخراج أعماله المهمة التي عرف بها مثل " ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب"و" مقامات بديع الزمان الهمذاني" و إعادة صياغة هذا التراث حتى يصبح مادة لمسرح عربي كثير الاتصال بقلوب الجماهير الواسعة من أبناء أمتنا.>> [2]

وقد تمكن من النجاح بفضل حضوره على المسرح كممثل ، و استخدامه للحيل المسرحية البسيطة ،ولكنه استعملها بمهارة مثل الأقنعة كقطع الخيش ، و أحسن استخدام أجساد الممثلين استخداما تشكيليا أخاذا. كما في فن المقامات, وقد اعتمد على قالب الرواية القديم الذي يمزج فيه بين رواية الأحداث, وتمثيلها على نحو بدائي, ويرى علي الراعي أن فن "المقامة" الذي استخدمه الطيب الصديقي<< جاء على إثر دعوة وجهها له بعض الكتاب العرب ، وقد استجاب لها فأعمل خياله فأنتج رائعة هي :" مقامات بديع الزمان الهمذاني" وهي ما لكوميديا الهجائية.>> [3] إلى جانب ذلك قدم مسرحية "وادي المخازن" المأخوذة من تاريخ المغرب, و التي تعالج الصراع الدائر بين السلطان المتوكل, و أخيه عبد الملك ,وهو عمل يتطلب جمهورا كبيرا ، ومكانا فسيحا ،<< فقدمه في ملعب لكرة القدم ثم تلتها مسرحية " المغرب واحد", و " سلطان الطلبة", ومسرحية " مولاي إسماعيل", ثم أخرج رائعته المسرحية "سيدي يسين في الطريق " , و" ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب" ,وهي في نظر الناقد المنيعي تعتبر ميلاد مسرح شعبي حقيقي>> [4] ثم تلتها مسرحية "الأكباش يتمردون", و أبريت " الحراز",وقد اعتمد الصديقي طريقة جديدة في الإخراج, وجعل الجماهير تشترك في التمثيل من حيث لا تشعر ،<<حينما حمّلها على ترديد الشعر الملحن الذي يمثل الأصالة في الإنسان ...و ألغى

---

[1] . ألكسندروفنا : ألف عام وعام على المسرح العربي ص: 95

(2) . علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ، ص: 492.

[3] . انظر المرجع نفسه , ص : 494

(4) . المرجع نفسه , ص : 495

الموسيقى التي كانت – إلى عهد قريب – أحد عناصر الإخراج ،ولكنه عوضها بالأناشيد الشعبية,و بالملاحم, وبجمال الصوت تكملة لواقعية الإطار.>> [1]

كما اعتمد على التأليف الجماعي من فرقته التي ألفت مسرحية بعنوان "الدجاجة". كما ألف أحمد الطيب العلج مع مجموعة من زملائه مسرحية "الكناس", و"ياقوت ومرجان", و "شمس الضحى", وكان الطيب ألصديقي يطلق على المسرحيات التراثية المقدمة لأكبر عدد من المتفرجين اسم " الفرجة الكبرى", وكان يكلف قبل العرض المسرحي بعض الممثلين ليقدموا بعض المقتطفات،و المواقف من المسرحية حتى يشوق الحضور, ويزيد من عدد المقبلين عليها ، ويواصل سيرته عبد الكريم برشيد الذي كتب مسرحيات "قراقوش", و "عطيل", و" الخيل و البارود", و"عرس الأطلس", و" النار و الحجارة", وفي هذه الأخيرة يعتمد على التمثيل الإيمائي ، ويجعله وسيلة للانتقال في الزمان و المكان. كما يستعمل الديكور البسيط ، سرير ، حبل غسيل عليه ملابس ، ويستعين بالكلمة بديلا عن الشخصية, ولكنه اعتمد على استخدام الممثل (الشخصية) الفرد ليضطلع بمهمات متعددة , وهي إحدى تقاليد المسرح الشعبي ، كما اعتمد على الخيال عوضا عن التجسيد , وهي من تقاليد المسرحية الشعبية. [2]

أما في الجزائر فقد كانت بها فرقة تسمى"فرقة البحر"التي تهدف بالأساس لجعل المسرح الوطني في متناول الجماهير العريضة،واستمالة ما أمكن من المتفرجين,والتغلب على الغزو الجديد للتلفزيون والسينما،وهي من تأسيس قدور النعيمي,وقد استخدمت الأشكال التراثية القديمة من أجل إحداث الفرجة و المتعة،وتأسست بوهران سنة 1968,وسجلت ذلك تمارا ألكسندروفنا في كتابها " ألف عام وعام على المسرح العربي" تقول :<< وهبوا أنفسهم لإنشاء مسرح ثوري شعبي معاصر سواء من حيث الشكل أو المضمون>> [3] وكانت تقدم عروضا على شاطئ البحر ، وكانت تقوم على مبدأ الحلقة << حيث المتفرجون يجتمعون حول مكان بالفعل ولا يشاركون فيه بأنفسهم وقبل كل عرض كان يجري شرح قواعد اللعبة للحضور >>[4]وكان إعداد عروض مسرح البحر يتدخل فيه الجمهور من خلال الحوار مع الممثلين , ويطلب فيه أعضاء الفرقة النصيحة ، ويفتح باب النقاش على مصراعيه فيما يعرض , و لم تكن أعضاء

---

[1] . المرجع السابق , ص : 495

[2] . المرجع نفسه , ص: 494

[3] . ألكسندروفنا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ص: 257

[4] . المرجع نفسه ص :257.

هذه الفرقة يستعينون بخشبة المسرح , ولا بصالة المتفرجين بل يعتمدون على المتفرج / المشارك ، الذي يجب أن يكون قريبا من مكان الفعل .

أما الديكور عندهم فقد كان بسيطا أجهزة إضاءة أجهزة تسجيل، فالفانوس سحري ، كلها ديكورات متنقلة , و جاهزة في كل وقت للرحلة ، أي أنها تحقق الفرجة بأبسط الوسائل لذلك ركزوا على الممثل (الشخصية) لأنها تقف وجها لوجه مع الجمهور حتى يلتحم معه , و يسيطر على انفعالات المتفرجين ، وإشراكهم بالفعل في اللعبة لذلك يعتمد الممثل في هذه الفرقة على الإيجاز تجنبا للثرثرة , و إملال الجمهور لأنهم يؤمنون بأنه كلما قلّ الكلام في العرض كلما كانت الفرجة أوضح، وأكثر سهولة في التناول و الفهم , ويزيد هذا بدوره في تأثيرها على المتفرج .[1] وأول عرض لفرقة مسرح البحر كان "جسمي و صوتك و فكره" قد شد إليه الانتباه مباشرة لفكرته المبتكرة. استرجاع عملية تكوّن شخصية الإنسان من وقت ما قبل التاريخ ، وتشكل العرض من تسع لوحات كل منها مخصص لمرحلة تاريخية معينة من مراحل ارتقاء الإنسان وتطوره. ثم تلتها مسرحية " قمة الاتفاق", وهي تتعرض لقضية سياسية هامة أي ثمن تدفعه الشعوب في سبيل السلام و الاتفاق و التفاهم[2].

3- المدّاح:

<<وهي تسمية جزائرية الأصل وتطلق على الشاعر الشعبي المتجول مع ربابته أو دفه ، ويقف في الساحات و الأسواق ، ليسرد أشعاره ، ويمدح الأثرياء و الأعيان وهي مشتقة من أحد أغراض الشعر العربي " المدح">> [3]

وأبرز من كتب في هذا الشكل عز الدين المدني, وكانت تونس مسرحا للأعمال الفنية العربية شكلا و مضمونا؛ المستندة إلى ما ترسب في وجدان المتفرج العربي من أفكار و أحاسيس وصور ، وقد بدأت المحاولة سنة 1968 من طرف مجموعة من الشباب المسرحيين بتونس باستخدام التراث موضوعا لمسرحياتهم قصد جذب اهتمام الجمهور الواسع للعرض ، وقاموا بإعداد مسرحية شعبية في شكل قصة اسمها " خرافات" مأخوذة من مسرحية "رأس الغول " , وهي قصة الكافر رأس الغول , وحربه مع الإمام علي وهي قصة شعبية <<يروي أحداثها المداح

---

[1]. انظر المرجع السابق، ص: 258

[2]. انظر المرجع نفسه , ص: 259 .

[3]. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ص:474.

رواية الشعر التقليدي ويتدخل في روايته المؤلف بين الحين والحين معلقا ومصححا.>> [1]
<<و المسرحية تطبع الواقع على أحداث القصة الشعبية أو تخلط الخيال بالحقيقة و تلمح إلى أحداث من الحاضر و الواقع ، وتسند إلى رأس الغول برنامجا اقتصاديا به ملامح اشتراكية ، ثم تغمر كل هذا فوضى متعمدة ، إذ تنتهي المسرحية و الإعلانات توزع على المتفرجين مخصصة جائزة قيمة لمن يقبض على المداح ومن ثم تبدأ مطاردة المداح ، بينما يبقى الجمهور في ذهول وحيرة لا يدرك أن العرض قد انتهى فينهال ضربا و شتما على المؤلف، ولا يكون أمام هذا المسكين طريقا آخر سوى أن يصبح الفهم الفهم>> [2] هذه إذن هي عناصر المسرحية الشعبية من رواية, وتمثيل,وكسر للإبهام ,ومخاطبة مباشرة للجمهور،إلى جوار هذا كله،<< يلفت النظر أنّ هذه هي أول محاولة في تونس لتفسير التراث على أساس اقتصادي علمي.>> [3]ويطور عز الدين المدني هذه التجربة في مسرحيته " ديوان الزنج " حيث جعل موضوعه : استعمال الفضاء المسرحي في ذلك الديوان ، وقد فصل القول في البيان الذي افتتح به هذه المسرحية << لا يكفي بالنسبة لرجل المسرح – سواء كان مؤلفا أو مخرجا- أن يستعمل "المداح" مثلا في عمله المسرحي حتى يكون عمله هذا عربي المشاغل و الإطار ... أو طلائعي النزعة و الشكل و الإخراج ، فلأن المداح أو " القراقوز" أو "إسماعيل باشا" ليس إلا ظاهرة فلكلورية ذات أصباغ زاهية يرتاح إليها الصبي ، وينتعش بها الشيخ ... تراها لم تأخذ من العلامات الحضارية إلا بعض القشور.>> [4]

ثم يلوم العرب على تقليدهم للغرب ومجاراتهم لأشكالهم المسرحية في حين أن الشرق القديم قد عرف هذه الأشكال حق المعرفة بتقنيات أخرى تختلف عن أشكال الغرب ،<< وهذا هو السبب في ابتعاد المسرحيين العرب عن اهتمامات الجمهور, ومن خلاله الشعب ، وقضايا المجتمع ، وبالتالي صار ضربا في التلهية , ولكنه تغيّر بإدخال فنية" المداح", و " الحلقة" أو باستعمال فنية " القراقوز" أو بتحرير التركيب الدرامي شيئا ما على نمط المقامات >>[5]

---

[1] . المرجع السابق ,ص: 447.

[2] . المرجع نفسه ,ص : 447.

[3] . المرجع نفسه،ص : 447.

[4] . المرجع نفسه ،ص : 448.

[5] . المرجع نفسه،ص: 448.

ويوحي المدني بأن تكون هناك خشبات متعدّدة, ومختلفة المستويات, و الأحجام, و أن تكون . قدر الإمكان . مندمجة في الجمهور حتى تلائم ما في الديوان من عمل درامي ؛ ففي مسرحية " ديوان الزنج" ثلاث خشبات للأحداث :

الخشبة الأولى: خصصها للأحداث الدرامية .

الخشبة الثانية : يظهر عليها المؤلف ديوان ثورة الزنج .الذي يتقدم لمخاطبة الجمهور, و يشرح الهدف من تأليفها ، ثم يتبعها بأسئلة متلاحقة عن مصادر التأليف المسرحي ...

الخشبة الثالثة : تظهر الشخوص , ويبدأ التمثيل بما فيه من أشعار ... أي أن الأولى فيها التمثيل بشكل تقليدي ، و الثانية و الثالثة تقدم فيها مواد لا تدخل في الدراما التقليدية .[1]

ثم توالت أعمال الصديقي الأخرى " ثورة صاحب الحمار " سنة 1971, و"رحلة الحلاج" 1973 ,و ديوان الزنج" 1974 ,و"الغفران" سنة 1976 ,و" مولاي السلطان الحسن الحفصي" سنة 1977.[2]

وواصل هذا الجهد سمير العبادي الذي كتب مسرحيات "عطشان يا صبايا " , و " هذا فاوست الجديد ", و " رحلة السند باد ", ومحمود رجاء فرحات " جحا و الشر الحائر", و " محمد علي الحامي" كما ألفت جماعيا فرقة " المسرح الجديد " مسرحية " التحقيق " 1977، وهي فرقة قامت على أساس رفض الأشكال المسرحية السائدة ومقاطعتها ، و المضي في طريق التجديد[3] ، و أي تجديد لابد له أن يحوي الشكل و المضمون معا ، فإذا كان استخدام الأشكال الشعبية العربية لا يكفي كي تخلق مسرحا عربيا ، فإنه لا يكفي كذلك أن يكون الموضوع عربيا و النظرة عربية عصرية كي تخلق فنا مسرحيا عربيا متميزا عن غيره من فنون العالم المسرحية

4ـ السامر الشعبي و الراوي:

يعود في شكله إلى الجذور الأولى للمسرح ، وهو شكل شعبي يعتمد على اجتماع بشري يشترك فيه الرقص و الغناء و التمثيل ، وقد كانت مصر تمثل ذلك الصراع الدائر بين الأشكال الأوربية للفن المسرحي ، وبين التقاليد المحلية الوطنية ، وقد أفرزت منظرين و خبراء لهذا الاتجاه على رأسهم توفيق الحكيم ويوسف إدريس ، وصلاح عبد الصبور و ألفريد فرج ومحمود دياب ، ورشاد رشدي ... كما كان النزاع يدور في ميدان الإخراج الذي كانت تتجاذبه نزعتان:

---

[1]. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي, ص ص :456, 457

[2]. مجلة المعرفة السورية , المجلد الثاني,العددان :124 ـ 125 حزيران,يونيو ـ تموز,يوليو1972 ,ص:19

[3]. مجلة المعرفة المجلد الثالث العدد :43 أيلول 1965 ,ص:102

الأولى: ترى في النموذج الغربي أفضل مثال يحتذى به, بينما ترى الثانية ضرورة تكييف المسرح مع تراث البيئة المحلية بما فيها من بساطة وسذاجة .

وحاول كتاب المسرح تطبيق آرائهم النظرية في أعمالهم المسرحية ؛ فكان يوسف إدريس ينادي بأن المسرح الذي نقدمه يعتمد على الصيغة الغربية المستوردة أي الصيغة اليونانية ، وهي غريبة علينا , و على الجماهير ، ومن الضروري البحث عن شكل عربي للمسرح ، غرفته الجماهير العربية بالفعل ، واستجابت إليه ، ويقصد بذلك مسرح السامر الريفي.[1]

ولكي يسند هذه الآراء , ويدعمها بالتطبيق على مستوى الموضوع ، والشكل واللغة و الطرح المأخوذ من صلب الواقع التراثي الشعبي العربي ، كتب مسرحية "الحرام" و "ملك القطن" و"اللحظة الحرجة" .

كما أدخل بعض المخرجين , و الكتاب المسرحيين العرب الراوي بشكل مباشر في نسيج الأحداث ،حيث يقوم بالتعليق عليها ، ويحتك بالمتفرجين بشكل مباشر. وكمثال على ذلك مسرحية " آه يا بلدي " لرشاد رشدي و مسرحية " بعد أن يموت الملك " لصلاح عبد الصبور،ومسرحية " الزوبعة " 1968 التي عرضها في إحدى الساحات العامة بكفر الشيخ ، و الشيء نفسه فعله في مسرحية "ليالي الحصاد " سنة 1968,حيث قسم المنصة إلى ثلاثة مستويات ، ويسمى " مستوى السمر " .

ففي المستوى الأول : يجعل للمتسامرين .

والثاني للتشخيص و التقليد ويعرف هذا المستوى بالوهم .

أما المستوى الثالث : هو مستوى الأحداث في القرية ،وهو مستوى الواقع.

وأروع مسرحية قدمها يوسف إدريس " الفرافير " , و الفرفور يعني في التراث مهرج الملك ، و الخادم الناصح في الوقت نفسه . وهي عبارة عن كوميديا السرك ، حيث جعل شخصياتها من التراث الكوميدي الشعبي المحلي و العالمي ، إضافة إلى حيوان هو النمر[2].

وجاء بعده كاتب مسرحي مشهور هو توفيق الحكيم الذي دعا في كتابه النقدي" قالبنا المسرحي" الذي كتبه في الستينيات من القرن العشرين الذي يدعو فيه المسرحيين العرب إلى استخدام طريقة المسرح الشعبي الذي يعتمد على التقليد , و ليس التمثيل ؛ حيث يرى هذا الناقد أن نعود إلى الجذور الأولى للمسرح في قوله << رأيت أنه للبحث و التنقيب داخل أرضنا

---

(1) . انظر المرجع السابق ,ص:101

(2) . انظر تمارا ألكسندروفنا : ألف عام وعام على المسرح العربي ,ص :238

و تراثنا يجب أن نكرّ راجعين إلى ما قبل مرحلة السامر... هناك فقط نكون بعيدين عن كافة المؤثرات الخارجية .>>[1]

فما هي المرحلة التي سبقت مرحلة السامر في رأي توفيق الحكيم يا ترى ؟.

يقول توفيق الحكيم: << أنها ولا شك المرحلة التي كنا فيها بعيدين جدا عن فكرة التمثيل أو التشخيص ...إنه العهد الذي ما كنا نعرف فيه غير الحكواتية ، و المداحين ، و المقلدين ...فنون بدائية من غير شك ... وهي تقليد المقلداتي للأشخاص و المشاعر ، وما أمدهم بمتعة فنية عوضتهم عن المسرح .>>[2]

ويتجلى هذا التأثير الذي يتحدث عنه من خلال حواديت الجدات في البيوت عن الشاطر حسن, وعن سيرة " أبي زيد الهلالي" , و " الزناتي خليفة" لدرجة تصل حد الخصام من شدة الانفعال ، يضيف الحكيم قائلا : << فلا غضاضة إذا في البحث و التنقيب عما يمكن أن يصلح لعصرنا الحاضر ، وعما يمكن استخدامه لحمل آثار الحضارة التي نعيشها ...فنحن إذن ببعثنا الحاكي و المقلد و المداح , وجمعهم معا سنرى أن في استطاعتهم أن يحملوا آثار الأعلام من اسخليوس ،شكسبير وموليير إلى إبسن و تشيخوف حتى بيرالندللو ودورنمات .>>[3]غير أنه لم يتبع هذه الآراء بالإنتاج المسرحي.

كما وظفت مسرحية " يا بهية وخبريني" 1969 لنجيب سرور شخصية السامر، ووظف كاتب ياسين شخصية الراوي في الفعل المسرحي من خلال مسرحيته " مسحوق الذكاء " فقد جعل من شخصيته "جحا" التراثية محور المسرحية.

وفي هذا النوع يظهر المخرج ,و المؤلف على خشبة المسرح للنقاش حول تصرفات أبطال المسرحية ، فيقع في ذهن الجمهور أنه يحضر " بروفة" عادية حتى ينجذب للمناقشة ، ويتجلى ذلك في شكل واضح في مسرحية " زواج على ورقة طلاق " لألفريد فرج ، وفي مسرحية الكاتب اللبناني بول مطر"حكاية نور الدين الصديقي" المأخوذة من حكاية "ألف ليلة و ليلة ".[4]

5ــ الحكواتي ومسرح المقهى:

---

[1] . توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي ، المطبعة النموذجية – الحليمة الجديدة . د،ت ،ص:12 .

[2] . المصدر نفسه؛ص ص:12 ،13.

[3] . المصدرنفسه ، ص : 16

[4] . علي الراعي : المسرح في الوطن العربي , ص:100

ويطلق عليه العرب اسم " القصاص الشعبي ", وقد عرفه العرب بتسميات مختلفة منها " الراوي"و" الحاكي", و" القصاص", وقد كانت هذه الشخصية" الحكواتي" كثيرة التردد على المقاهي, و الساحات العامة و المدن و القرى على السواء لقراءة سير العظماء و الأبطال و القادة أمثال" سيف بن ذي يزن", و " عنترة",و"أبي زيد الهلالي " ، "علي بن أبي طالب" ... ومنها جاءت شخصية المحاكي ، لأنه يقلد و يحاكي شخصيات الأبطال ، فيؤثر في سامعيه حدا يفوق الإعجاب لدرجة تصل إلى انحياز بعضهم إلى هذه الشخصية , و بعضهم الآخر إلى شخصية أخرى تصل في بعض الأحيان إلى الكثير من المهاترات و الملاسنات , وغالبا ما تؤدي إلى العراك.

وقد أشار إلى ذلك توفيق الحكيم في كتابه " قالبنا المسرحي " <<كيف كان الحضور يتخاصمون من شدة الانفعال ... فريق معجب بابن زيد و فريق معجب بالزناتي ... وكان الشاعر الحاكي إذا وقف بحكايته عند انتصار أحد البطلين و هم بالانصراف صاح به الفريق الآخر و أقعده حتى يروي انتصار بطله هو الآخر.>> [1]

و أبرز من أنتج في هذا الشكل المسرحي سعد الله ونوس في مسرحية " رأس المملوك جابر " << التي أخرجها أسعد فضة بألمانيا سنة 1973, و المسرحية تجري في المقهى حيث تروى فيه الحكاية ؛ وهي تسير في خطين متوازيين ، الأول منها يتألف من زبائن المقهى بمشاكلهم اليومية ، يجمعهم الاهتمام المشترك لسماع الحكاية التاريخية الشبه الأسطورية ، فيتداخل الماضي بالحاضر إذ هدف الجمهور في التمتع بالسهرة ، فإذ الراوي يحولها إلى مأساة فيها الكثير من العبرة من خلال تعليقات الشخصية.>> [2]

كما أدخل روجيه عساف في عرضه مسرحية " الميسان " شخصية الحكواتي التي اقتبسها عن الكاتب الإسباني لوبه دي فيغا " فوينتي أوفيجينا" دون أن يغير من خصائص المسرح الشعبي << واعتمد عساف لتجسيد نصه صياغة مشهدية تجمع بين مناخ العرض وبين أسلوبه الذي استخدمه في أعماله " الحكواتي" و الذي سعى في تطويره في هذا العرض.>>[3] وقد اقتبس هذه المسرحية من حادثة حقيقية وقعت عام 1930 بقرية " بليدا" في جنوب لبنان

---

[1]. توفيق الحكيم : قالبنا المسرحي,ص : 13

[2]. تمارا ألكسندروفنا : ألف عام وعام على المسرح العربي ؛ص :240

[3]. وطفاء حمادي : الخطابالمسرحي في الوطن العربي (1990 . 2006) ط1 المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء . المغرب 2006 ,ص : 239

حيث تمرد سكان هذه القرية على سيدهم الإقطاعي , وذلك للأسباب نفسها التي دفعت بأسلافهم الإسبان إلى التمرد .

كما قدمت فرقة " المحترف" البيروتية مسرحية بعنوان " إضراب الحرامية" من إخراج نضال الأشقر حيث جعلت من الجمهور و الممثلين يشتركون في تقديم العرض دون خشبة مسرح تقليدية ، ودون ستارة ، وقد استقبل الممثلون المتفرجين بالموسيقى الفلكلورية ، و التندر ، و الغناء ، ويدور أحد الممثلين على المتفرجين بالقهوة العربية المرة ، ويدور آخر بطبق اللبن ، ويتوزع المتفرجون على مقاعد الصالة , وبعضهم يجلس على الأرض فوق البسط الشرقية ، وهذا كله من أجل خلق مسرح شعبي بكل معنى الكلمة كما يقول مخرجها نضال الأشقر.[1] كما أدخلت عليه الأغاني و الرقص و المواويل و الزجل و التهريج ... .

واستلهم قاسم محمد من التراث مسرحيته " بغداد الأزل بين الجد و الهزل " سنة1973 ,ومن كتب التراث يستمد مادته المسرحية ؛ كتب الجاحظ, و مقامات الحريري ، وحكايات أشعب ، وما سجل عن شعراء الصعاليك ، وغيرهم من الظرفاء, و الشحاذين ليقدم عرضا مسرحيا بطله السوق بكل ما يحوي من تناقضات،بين فقراء و أغنياء .كما كان يعتمد في العرض على شخصيات السوق من بائع الملابس المستعملة ،والقراد،والمنادي،و البخيل،وأشعب،والحمال ..[2] كما قدم مسرحيتين أخريين هما : " شخوص و أحداث من مجالس التراث ",و" كان يا مكان" .

كما كتب مصطفى الفارسي مسرحية "الفتنة " 1969<< التي تتحدث عن مقتل عثمان نتيجة الفتنة ، و لم يغير كثيرا من الحدث التاريخي ، ولجأ فيها الفارسي إلى إدخال المسرح داخل المسرح ، وهي حيلة درامية معروفة من قديم ويستخدمها الفارسي هنا في . نفس واحد . قصته قصة من الحاضر وقصة من الماضي .>>[3]

أما طالب الرفاعي في مسرحيته " عرس النار" ذات بعدين زمنيين: << أحدهما حده في أوائل القرن العشرين ، وهو زمن شيوع ظاهرة الراوي و الحكواتي في المقاهي الشعبية العربية ، مما جعل العرض يتوزع على نوعين مختلفين من المتلقين : أحدهما على الخشبة وهم الممثلون ، و الثاني تمثل الجمهور حالة العرض ، أما الزمن الثاني فهو زمن هلامي يغوص على متخيل المتلقي /القارئ وهو

---

(1) . علي الراعي : المسرح في الوطن العربي , ص: 225

(2) . المرجع نفسه , ص : 343

(3) . المرجع نفسه ؛ص: 470.

(4) . انظر وطفاء حمادي : الخطاب المسرحي في الوطن العربي ؛ص،ص : 197،198.

الزمن الواقعي ، و أبطاله شخصيات عربية تقليدية وليست بحديثة .>>[1]

6ــ كوميديا الارتجال أو المسرح المرتجل:

وهو نوع من المسرح الشعبي يقوم على نص مكتوب ، لكنه قابل للتغيير في أي وقت ، وعلى من يمثل هذا الدور أو ذاك أن يكون مستعدا لأي تغير يطرأ عليه ، و المؤلف ذاته يجب أن يعدل فورامن بنية النص وفق ما يطلبه الجمهور هذا الجمهور الذي يجب أن يكون مشاركا فعالا،بحيث يجب أن يتجاوز دور الاستماع السلبي إلى المتابعة ،والنقد و البناء , يقول علي الراعي: <<الجمهور الذي يتطلبه هذا النوع من الأداء المسرحي يجب أن يكون يقظا ذكيا واعيا، قادرا على الاستلهام في العرض المسرحي بوسائل مختلفة منها التعليق ، ومنها الاستحسان و الاستهجان اللذان يؤديان المتفرج.>>[2]

وأول من دعا إلى العودة إلى هذا الشكل التراثي هو علي الراعي في كتابه " الكوميديا المرتجلة في المسرح العربي"سنة 1968 ,وذلك بالرجوع إلى طفولة المسرح العربي مع روادها الأوائل الذين أدخلوها إلى مصر , وأول من كان له الفضل في ذلك هو المسرحي السوري جورج دخول في الحقبة الأخيرة من القرن الماضي ، ويظل يقدم أعماله على المقاهي ، و المسارح الشعبية المرتجلة حتى العشرينيات . القرن . وهذه الصيغة كما يرى علي الراعي تجعل الممثل خالقا إلى جانب كونه مؤديا ، تعفيه من مجرد النقل الآلي,وتجعل منه شريكا فعالا في العرض المسرحي, ويصبح فيهذه الحالة متعدد الأطراف ، الممثل و المؤلف و المخرج و الجمهور ... ، وهذا ما يسميه النقد الدرامي المعاصر<<المشاركة الفعالة من قبل الجمهور.>>[3]

و الفرق بين علي الراعي,وغيره من الدارسين ؛ أن نظريته في المسرح المرتجل كانت بناء على النصوص المسرحية العربية التي قرأها أو شاهدها , و لم تكن تنطلق من بنية فكرية صرفة .

وقد حاول يعقوب صنّوع ركوب هذا الشكل الذي يلصق بالوجدان العربي , وحاول أن يستخدمه إلى أبعد الحدود ، و المسرح عنده ينبغي أن يكون فرجة ،<<وقد استخدم كل حيلة فنية وفقت له لاستنباط الضحك و الفكاهة الراقية : قدم تهريجا كما قدم أفكارا ، وفهم تماما أن المسرح ينبغي . أولاو قبل كل شيء . أن يكون فرجة >>[4]

---

[1] . علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ؛ص:102.

[2] . المرجع نفسه ؛ص:102

[3] . المرجع نفسه؛ص: 73

.

وكان الجمهور يعجب أيما إعجاب بمسرحياته لدرجة طلبه من الممثل إعادة تلك الأحداث المفاجئة التي تدعو إلى الضحك في كل عرض ، و أن تكرر في كل ليلة .

كما برز في هذا الشكل فنان الارتجال الكبير علي الكسّار. وانتشرت بعد ذلك التجارب المسرحية التي تستمد مادتها من التراث ، خاصة في العراق و تونس و الجزائر ، أما مصر فقد كانت التجارب العملية . كما سبق وذكرنا . أسبق إلى الظهور من الدعوات النظرية.

فقد قدمت على سبيل المثال لا الحصر مسرحية " يا ليل يا عين" 1956 لعرض, و تجسيد الأدب الشعبي على شكل مسرح يمتزج فيه الرقص الشعبي بالمسرح, ومسرحية"حلاق بغداد " 1963 وفرقة رضا للرقص الشعبي ، و الفرقة القومية للفنون الجميلة الشعبية ابتداء من 1963 جميع الدعوات النظرية التي دعت إلى خلق مسرح شعبي في المضمون و الصيغة معا. [1]

كما رافقت هذه الدعوات النظرية بعد زمن ، عروضا أكثر إيغالا في التراث الشعبي مثل :مسرحية" يا طالع الشجرة" لتوفيق الحكيم, و " شقيقة و متولي", و" المستخبي" لشوقي عبد الحكيم.

وكتب وليد أخلاصي مسرحية " كيف تصعد دون أن تقع", ونعتها بأنها كوميديا " سوداء" و في ختام هذه المسرحية يدعو الكاتب الجمهور إلى الاحتجاج بالسلاح, أو العصي ، أو حتى الأصابع , و الأسنان، المهم في هذا أن لا يقف الجمهور مكتوف الأيدي. [2] ، وكذلك مسرحية " الصراط" فهي تجمع بين الضحك و الأسى, الذي يعيش فيه الفنان.

والشيء نفسه لجأت إليه فرقة مسرحية من لبنان اسمها " فرقة محترف بيروت للمسرح"<< التي أنشئت عام 1968 على يد روجيه عسّاف ، ونضال الأشقر, وقد قدمت مجموعة من العروض كانت بمثابة "ثمرة الارتجال الجماعي"وهو الاتجاه الفني الذي أخذته هذه الفرقة وسيلة للخلق.>> [3] وأحسن مثال في تأثير هذا الارتجال في الجمهور ما نقلته تمارا ألكسندروفنا عن مسرحية"المهرج" << عندما تتهم بطلة المسرحية بالقتل،ويبحث عنها في الصالة لزجها في السجن،ثم يجري تقرير مصيرها بعد ذلك مع المتفرجين , ويصدر الحكم بحقها ، يحس الجمهور في

---

[1] . انظر المرجع السابق ؛ص: 103 .

[2] . المرجع نفسه ،ص :201.

[3] . المرجع نفسه ؛ص،ص: 214، 215
243.

الصالة بمشاركتهم المتساوية في الفعل , ويقتنعون تماما أن مايجري من أحداث يتوقف عليهم ويمحو هذا الأسلوب كذلك المسافة بين الممثل والمتفرج>>[1]

[1]) . الكسندروفنا : ألف عام وعام على المسرح العربي ، ص: 243

خاتمة بأهم النتائج :

اتفق المسرحيون العرب على توظيف التراث غير أنهم اختلفوا في شكل وطريقة توظيفه وأطلقوا عليه تسميات مختلفة منها :السامر , والحكواتي والمداح ... كما اختلفوا في تحديد مفهوم التراث ,وتباينت مواقفهم منه ,وقد بدأ اهتمامهم بتوظيفه بداية من ستينيات القرن الماضي على المستوى الإبداعي والنقدي,فبدأ المسرحيون العرب في دخول التجريب من بابه الواسع.

أما ونوس فقد بدأت رحلتة في البحث عن المسرح التجريبي انطلاقا من دراسة المجتمع وتحديدا المتفرج لمعرفة مشكلاته, ميولاته ,عاداته في التذوق, وعلى هذا الأساس يمكن تقديم مسرح يتقبله الجمهور,لأنه موجه إليه, ويهتم به ,لذلك لا يجب أن يفصل هذا المتفرج عن وعيه الاجتماعي وموروثه الثقافي .لذلك بحث ونوس عن الأشكال الفنية التي يمكن من خلالها التفاعل معه,وإحداث التغيير الذي ينشده في بنية المتفرج الفكرية ,ومن خلال بنية المجتمع الثقافية والسياسية .

وقد كان ونوس مدركا كل الإدراك الطريق المسدود الذي وصل إليه المسرح الغربي والعربي على حد سواء ,فقد ظل المسرح العربي رهين المسرح الأوربي, وبدأ يسقط في فخ التغريب والغرابة في الأشكال والموضوعات , كما أن خلق مسرح عربي من خلال إحياء أشكال تراثية عربية وإعادة بعثها لا يكفي لوحده إذ لابد له من مضامين عصرية ومواضيع اجتماعية تتجاوب مع مشاكل البيئة السياسية والاجتماعية فالاعتماد على المسرح الغربي بشكل صرف ظلم للثقافة الأصيلة وإلغاء للتراث ولشخصية المتفرج وفصله عن وعيه وتاريخه ,كما أن اعتماد التراث والأصالة لوحدهما هو تكريس لماض مجيد في قوالب ميتة .

وما دام المجتمع العربي مازال حديث عهد بالمسرح وكان في تلك الفترة مشدودا إلى ماضيه بحبال متينة كان لزاما على ونوس الاستعانة بالتراث الذي يرغب به المتفرج ويفهمه ويتفاعل معه, كما أن هذا المتفرج يعيش واقعا يختلف عن واقع أسلافه في قضاياه ومشكلاته فلا بد له من مضامين تهتم بما يعانيه هو,لا أي متفرج آخر سواء كان من العصر العباسي...أو حتى من البيئة الغربية من خلال المسرح المستورد.لذلك نجح رواد المسرح العربي لأنهم احتكوا بالجمهور, وتفاعلوا معه, وأدركوا طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية تنشأ بين الناس.

الفصـــل الثانـــي

الشخصية التراثية وعلاقتها بالتأصيل

1ــ مراحل توظيف التراث في مسرحيات سعد الله ونوس.

2 ــ الشخصـــية التراثـــية وارتبـــاطها بمسرح التسييس.

3 ــ الشخصية التراثـــية و ارتباطـــها بالتأصـــيل للمسرح .

أ ـ مراحل توظيف التراث في مسرحيات سعد الله ونوس:

بدأ ونوس يمارس أشكالا مسرحية عدة تصب كلها في إطار المسرح السياسي أو كما يسميه هو مسرح التسييس الذي يندرج ضمنه المسرح الملحمي والتسجيلي والارتجالي.[1]

وقد أخلص ونوس للمسرح فلم يكتب إلا في هذا الميدان [*],فقد ألف ومثل وأخرج, وقد عايش المسرح من خلال تجربتين :

الأولى: مثاقفته إياه في فرنسا واحتكاكه برواد المسرح التجريبي منهم:جان لوي بارو إضافة إلى جوليان بيك وجان جنيه وغيرهم .[2]

الثانية :معايشته للفن المسرحي عن قرب على مستوى الإبداع وإيمانه الراسخ بأنه وسيلة من وسائل القلق التي تعمل على زيادة التوتر وخلق الثورة التي تحدث التغيير.

وسعد الله ونوس قد جرب المسرح, أي أنه كان يبحث دوما عن مسرح أصيل على المستويين السياسي والاجتماعي لذلك نراه قد استفاد من مثاقفته في فرنسا من المسرح التجريبي الأوربي إلا أنه لم ينسج على نمط هذا المسرح,لأنه يزيد من تعميق الهوة بينه وبين الجمهور ويكرس فكرة الاغتراب كما يكرس معها تبعية هذا الفن الجديد للغرب شكلا ومضمونا.كما أن الانغماس في الثقافة الأصيلة من خلال البحث في التراث العربي لايكفي لوحده, لأنك باختصار لا تستطيع فصل الفرد عن بيئته الزمنية ,وتلغي الحضارة التي يعيشها من خلال حياته اليومية, من خلال أدواتها ووسائلها لأن ذلك إلغاء للواقع, وانفصال عن الحياة , و والمسرح خلق كي يقدم إلى مجتمع يتواصل معه ويعالج مشكلاته بالأساس, فلا نستطيع تقديم مسرحية "أهل الكهف" بحذافرها وبجميع مدلولاتها الأصلية لأناس يعيشون أوج الحضارة, كما لا يمكن تقديم مسرح عبثي لأناس عاشوا منذ أمد بعيد . ولو قدر ذلك . لانقطع أهم شيء في المسرح ألا وهو التواصل.

وسعد الله ونوس واحد من هؤلاء يرى أن كل هذا التأثر كان يخضع لشروط الزمان و المكان والبيئة الاجتماعية و الظروف السياسية ، و الروح الفكرية التي تسود في عصر دون سواه من

---

(1) لمعرفة الأنواع السابقة للمسرح انظر أحمد العشري :مقدمة في نظرية المسرح السياسي, الهيئة المصرية العامة للكتاب . مصر 1989.ص:7 . 126 وكذلك مجلة المعرفة السورية المجلد الأول العدد91 أيلول,سبتمبر1969 ص: 134 والمجلد الثالث العدد:116تشرين الأول , أكتوبر 1971ص :146

(2) . انظر عبد الله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر . قضايا ورؤى وتجارب . منشورات اتحاد كتاب العرب . دمشق . 2002 ص:149 إلى 175

(*) . عثرت على قصة له بعنوان :"الورم" منشورة في مجلة المعرفة السورية المجلد الثاني العدد:51 أيار 1966 ص :62

العصور ولو قدر لشاعر حديث أن ولد في الجاهلية لكان واحدا من أصحاب المعلقات فتكون لغته وأسلوبه...تختلف تماما عما نعيشه الآن من قوالب الشعر وأشكاله ,فالحق " أن الإنسان ابن بيئته" وما فائدة أن يظل المبدع محاكيا لأعمال غيره طوال مشواره الفني وإن لم تكن له شخصية مستقلة وأسلوب خاص , ونمط فريد في الكتابة يتميز به عن غيره , فأسلوب العقاد غير أسلوب طه حسين والمازني, ونظم شوقي للشعر غير نظم مطران خليل مطران" فالأسلوب هو الرجل " . وهؤلاء مجتمعون أدبهم يختلف . حسب العصر- عن غيرهم في أسلوبه و لغته عن أدب العصر العباسي ، وهذا الأخير يختلف عمن سبقهم من فترة ما قبل الإسلام و إن كان التأثير و التأثر يبقى خيطا رفيعا يصل هذه العصور ...فالامتداد الفني بيّن وظاهر من الخصائص و الأشكال و اللغة .وسعد الله ونوس لم يشذ عن القاعدة فقد بدأ بداية فنية متأثرا فيها بغيره.[1]

كانت أعماله الأولى غير أعماله الأخيرة التي اتسمت بالنضج وحددت أبعاد شخصيته المسرحية ، كما أن لظروف العصر القسط الأكبر من الإبداع المسرحي وكتاباته النقدية فهي من تعجل في إخراج الإبداع من قوقعته أو تبطئ مسيره ، وكذلك الظروف الفكرية والثقافية والسياسية ،لها أكبر الأثر في بلورة شخصية المسرحية ، إذ صادف ونوس حركة مسرحية مازالت تئن وترزح تحت وطأة الأشكال الغربية ، كما وجد غيره من بني جلدته ما زالوا يحاكون النماذج الأوربية في شكلها و موضوعاتها في غالب الأحيان ، وما شذ منها إلاّ القليل.

كما وجد المسارح قد بنيت بهندسة إيطالية لم يكن له دخل في بنائها ، و لم يستشر في كيفية وضعها أو مدى ملاءمتها للبيئة العربية.

والأكثر من ذلك أنه وجد جمهورا متواضع الثقافة ، متعدد الألوان و المشارب تتوزعه نزعتان ، واحدة تتمثل في العودة إلى القديم لأن فيه كل الرضا ، و الأخرى تدعو إلى تقليد الغرب لأنهم رمز التطور و الحضارة وتتقاسم هذا الجمهور الطبقة الاجتماعية ؛ فأغنياء مترفون، وفقراء مدقعون أيرضى أولئك فينتصر للمستعمر و أذنابه ، أم ينحاز إلى هؤلاء ، وفيهم شيء من الشطط والتطرف الفكري و الانغلاق و الانكفاء على الذات الشيء الكثير.

ولكن قبل أن يختار ونوس طريقه وسط هذه الزحمة كان هو نفسه تائها يبحث عن موضوعاته مرة من الواقع و أخرى تقليدا أو تأثرا بغيره من المسرحيين الغربيين، وثالثة بالتراث العربي ، وكأنه يريد أن يرضي الكل، إلا نفسه التي بقيت موزعة بين هذه الرغبات : رغبة في استرجاع

---

[1] . انظر عبد الله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر ,قضايا ورؤى وتجارب , ص : 9 إلى 23

الماضي ،ورغبة أخرى في اللحاق بركب العصر بما في المسرح من تقنيات جديدة ،أم بالنص المسرحي نفسه الذي يتوزع بين سلطة النص وسلطة الإخراج، هل يكتب أدبا وفكرا يقرأ ويتأثر به الغير؟ أم يكتب أدبا يمثل على الخشبة؟ وهو ما عرف الخشبة قط ، وما تمرس عليها ، ولا عرف ردة فعل الجمهور ، و لم يحاور خبرته الشعبية وذوقه الفني ، ولا عرف ما يحتاجه بالضبط . المهم في كل هذا أن يخرج سعد الله ونوس ، الأديب المسرحي من شرنقته ويكتب ويقول أنا موجود و هذا هو الأهم.

لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نصنف مسرحياته الأولى على أنها مرحلة من المراحل لأن توظيفه للتراث لم يكن حاضرا فيها من جهة ، ولأن هذه المسرحيات الأولى وعددها ثمانية كان متأثرا فيها بغيره من كتاب المسرح .

وقد قسم هذه المسرحيات إلى مجموعتين كل مجموعة تضم أربع مسرحيات قصيرة ، المجموعة الأولى تضم: "مأساة بائع الدرس الفقير و" الرسول المجهول في مأتم أنتيقونا" و " جثة على الرصيف" و " الجراد" .

المجموعة الثانية تضم " المقهى الزجاجي " و " لعبة الدبابيس" و " فصد الدم" و " عندما يلعب الرجال ".

وقد أطلقت الباحثة مومنة العوف على هذه المرحلة من حياته << مرحلة البحث عن الذات>> [1] وهي المرحلة التي تحدث فيها المؤلف وقال عنها << إننا نتحرك لأننا لا نستطيع أن نتوقف ، ولكن مما لا شك فيه أن أمامنا فترة غير قصيرة قبل أن نتحرر من بهورتنا ونعرف بيقين أين نضع أقدامنا ، كانت هذه المسرحية آخر أعمال فترة مكتظة بالقلق و الأوهام>>. [2] ويقصد بذلك مسرحية " عندما يلعب الرجال".

وقد امتاز إنتاجه الأدبي الأول بالذهنية أي أنه يتجه إلى القارئ أكثر من توجهه إلى المتفرج.

أما عن توظيفه للتراث ، فلم يبدأ إلى عندما تبلورت شخصيته الفنية على المستوى الإبداعي والنقدي ، ويمكن أن نقسم توظيفه للتراث إلى ثلاث مراحل:

المرحلـــــــة الأولى:

توظيف المضمون التراثي للمسرح :فقد أخذ ونوس من التراث الشعبي العربي القديم مسرحياته " الفيل يا ملك الزمان " و " مغامرة رأس المملوك جابر " و " الملك هو الملك " ، كما وظف

---

[1] . مجلة الموقف الأدبي العدد: 103 تشيرين الثاني 1979 ،ص: 72 .

[2] . سعد الله ونوس :فصد الدم ومسرحيات ثانية (مسرحية) ط2,دار الآداب . بيروت . يونيو:1981 ص : 107.

التاريخ العربي الحديث من خلال مسرحيته " سهرة مع أبي خليل القباني " و أهم خصائص توظيفه للتراث في هذه المرحلة خاصيتان :

الخاصية الأولى: الخروج عن تقاليد المسرحية ، حيث يكون خشبة و مسرح وكواليس وستار وصالة للمتفرجين في مسرح سعد الله ونوس تختفي هذه التقسيمات فليس هناك كواليس ولا ستار يسدل و إنما هناك خشبة مسرح ويتم الاستعداد للمشاهد المسرحية أمام الجمهور ،<<من تغيير للديكور إلى تبادل الأدوار بين الممثلين وتوزيعها ، ومن العجيب أن الممثلين أنفسهم يقومون بتركيب الديكور اللازم لأدوارهم ومن ثم يقومون بتمثيل أدوارهم >>. [1] حتى يؤكد ونوس للجمهور أن ما يجري أمامهم ليس إلا تمثيلا ، أي ليس حقيقة وهذا مقصود من ونوس حتى لا ينسى المتفرج نفسه ولا يندمج في زمان ومكان المسرحية.

الخاصية الثانية: هي إدخال شخصية الحكواتي ، وهي تقوم بدور الجوقة في المسرح اليوناني ، <<وتكمن أهمية إدخال هذه الشخصية في أنها تعطي العمل المسرحي طابعا محليا ينقل المسرح العربي من طور التقليد إلى طور الخلق و الإبداع.>> [2] وتكمن الأهمية الأخرى لإدخال هذه الشخصية وتتمثل في إغناء الحدث الدرامي وتطعيمه إذ هو ليس مجرد راو فقط ، أي أنه لم يقحم في العمل المسرحي ، بل أدخل كعمل فني مقصود ، إضافة إلى كون الحكواتي رمزا من رموز ثقافتنا الاجتماعية ظل حاضرا فيها مدة طويلة .

إضافة إلى أن << مسرحياته من نوع السهل الممتنع >> [3] فقد يتبادر لأي واحد منا أنه بإمكان أي كاتب أن يتناول قصة من القصص الشعبي ، ويحولها إلى مسرحية ناجحة .

المرحلة الثانية:

توظيف الشكل التراثي المسرحي: وذلك من خلال البحث عن الظواهر المسرحية لمسرح المقهى الذي جسده في مسرحيته " مغامرة رأس المملوك جابر" و إدخال شخصية الحكواتي في مسرحيتيه " رأس المملوك جابر" و" الملك هو الملك" ، وهذا كله حتى يتجاوز الشكل التقليدي الصارم للمسرح ، وجعل الحوار مرتجلا ومباشرا بين الممثل و الجمهور فيما أطلق عليه تسمية "مسرح التسييس" وهو خلق نوع جديد من الاتصال بالجمهور من خلال كسر الجدار الرابع وخلق حوار جاد وشفاف بين مساحتين مساحة العرض بما تشتمل عليه من ممثلين يحاولون التواصل مع

---

[1]. مجلة الموقف الأدبي العدد: 103 تشيرين الثاني 1979 ،ص: 73.

[2]. المرجع نفسه , ص: 70.

[3]. نفسه ص: 74.

الجمهور و الحوار معه ، ومساحة أخرى هي الصالة التي تنعكس فيها ظواهر الواقع و مشكلاته ويبدو أن هذا الحوار لم يحسم بعد وظل حبيس الرؤية النظرية وذلك لسببين اثنين:

. التقاليد القديمة المبنية على إلغاء مثل هذا الحوار ، أو إقامته بصورة ضمنية .

. طبيعة المتفرجين النفسية بما فيها من الموانع الداخلية التي تقف حجر عثرة أمام إتمام هذا الحوار

المرحلة الثالثة:

التنظير لمسرح عربي جديد: وتتمثل هذه المرحلة في إصدار ونوس مجموعة من الآراء نشرها في " بيانات لمسرح عربي جديد" سنة 1970. وضع فيها تصوره للمسرح ، وتدور آراؤه حول ضرورة تحطيم العلاقة التقليدية القائمة بين الخشبة و الصالة ، أي بين الجمهور و الممثل و إقامة علاقة جديدة تسقط دونها كل الحواجز ويندمج فيها الممثل بالمتفرج ، وقد طرح ونوس نظريته وبناها على أهم عنصر وهو الجمهور الذي أغفله المسرحيون العرب, وكان أكبر اهتمامهم ينصرف إلى الممثل و الخشبة ،كما أكد على جماعية المسرح التي لا تبنى بطريقة تراكمية ، وإنما تقام على مستويين وهما انسجام الجماعة بعضها ببعض أولا ثم انسجامه مع جمهور العرض ثانيا.

كما يطرح ونوس أيضا ضرورة شحن هذا المتفرج بدل تفريغه وجعله طرفا هاما في الحوار لأنه مأخوذ من واقعه ، ويعالج مشكلاته فهو يعنيه أولا و أخيرا ، وموجه بالدرجة الأولى له ، فلا بد أن يشارك فيه لأنه يحدد مصيره ، ولا بد أن يشارك ، بل ينقد ويصحح ، وإن اقتضى الأمر يرفض فكرة تحديده أو تغليطه ، باختصار يكون هذا المتلقي مشاركا فعالا ووقحا لا مجرد تلميذ يقبل ويسلم بكل ما يصل إلى مسامعه .

وهذه المراحل مترابطة فيما بينها ولا يتوهم أن بينها مدة زمنية تقاس بها وعلى الأساس الزمني بنيت و إنما بنيتها على أساس الشكل و المضمون و التنظير ؛ فهي متلاحمة تسير معا ، مندمجة في وحدة لا تفصل بفاصل إذ من غير المعقول على الإطلاق أن نفصل الشكل عن المضمون ، غير أن هناك مسرحيات سبقت مرحلة التنظير للمسرح عند سعد الله ونوس ، وهذه المسرحيات "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" و "الفيل يا ملك الزمان" ، وهناك ما تزامنت مع مرحلة التنظير و تتمثل في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" كما أن مسرحية " سهرة مع أبي الخليل القباني" ومسرحية "الملك هو الملك" جاءت بعد التنظير للمسرح . لكن تبقى هذه المسرحيات عملا فنيا أشرب بالتراث في شقيه المضموني و الشكلي ، وصاحب

ذلك رؤية نقدية جديدة للمسرح ، سبق لسعد الله ونوس بثها في شكل ملاحظات في تقديمه لكل مسرحية.(*)

ب ــ الشخصية التراثية وارتباطها بالتأصيل للمسرح (من خلال الممارسة):

لقد بدأ سعد الله ونوس يؤصل للمسرح بداية من سنة 1963 بكتابته لمسرحية "فصد الدم" وكانت محاولاته التأصيلية مبثوثة في شكل ملاحظات يبدأ بها مسرحياته ، وكان يجد في الماضي بشكل خاص غواية ما بعدها غواية، وكانت المحطة التي ينصب عندها خيمته هي : الشخصية التراثية التي كثيرا ما ينقب عنها في التراث العربي الإسلامي ، كي يعيدها للحياة من جديد ويرى في هذه الشخصية حلا لأوضاعنا الراهنة ، أو يطمس بها ما عجز أن يصرح به من خلفيات ثقافية واجتماعية وسياسية ، وما دام الفن يشير ويرمز ولا يصرح ، فقد وجد ونوس في هذه الشخصية ضالته ، فهي تعفيه أولا من رغبة التصريح ، وثانيا من سلطة الحكم ، وكلاهما يشكلان أفقا مسدودا على الكاتب المسرحي تجاوزه ما دام الفن وسيلة للتعبير فلرجل المسرح الحرية في كيفية التغيير في الموضوع و الشكل .

وسعد الله ونوس شأن بقيه كتاب المسرح لم يبدأ كاتبا مسرحيا مشهورا ، وإنما بدأ شأن غيره ، متعثرا مقلدا ومحاكيا لنماذج غربية متأثرا ببعض التيارات الفكرية المسرحية في وقته ، وبعض الشخصيات المسرحية العالمية منها ، فكانت مسرحياته الأولى ذهنية ؛ أي أنه يتوجه إلى القارئ أكثر من توجهه إلى المتفرج ، ويؤكد ونوس هذه الحقيقة بقوله:<< كنت أكتب مسرحيات للقراءة .... وليس في ذهني أي تصور لخشبة المسرح ...وكنت أواظب على قراءة مجلة الآداب ، ولعلي تأثرت عن طريقها ببعض الأفكار الوجودية ، وفي هذه الفترة قرأت كل ما ترجم من مسرحيات سارتر ، وفي مسرحياتي الأولى تأثرت بيونسكو.>>[1]

وبدأ في هذه الأثناء حركة التأصيل، والمشاركة في بناء مسرح عربي جديد يهتم بقضايا الشعوب العربية ، يوقظ ولا يخدر ، يبني ولا يهدم ، ومسرح من هذا النوع لا بد أن يكون نابعا من صميم البيئة ، من حياة الناس ، ويوجه إليهم ، و ينعكس على مرآتهم وكل واحد ينظر إلى

---

[1] – من حوار أجراه معه فؤاد دوارة , مجلة الهلال أبريل 1977, ص: 190 نقلا عن نديم معلا : الأدب المسرحي في سوريا – مؤسسة الوحدة- سوريا – دمشق- 1982 ،ص: 118

(*) –انظر مقدمة مسرحية " رأس المملوك جابر" ص : 41. ومسرحية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" ،ص: 3 . ومقدمة مسرحية "سهرة مع أبي الخليل القباني"، ص: 5. وخاتمة مسرحية " الملك هو الملك"، ص:12.

مصيره في هذه المرآة ، ويرى من خلالها حاضره و مستقبله .وما دامت الشعوب العربية تمتاز بالغنائية ، فقد روض الأدب عقلها و مشاعرها بشعره ونثره ، بقيت إلى عصر النهضة متمسكة بإرثها الثقافي ، وما دام هذا الوافد الجديد (المسرح) لا خبرة لها به ولا دراية لها بفنونه وقضاياه و أهدافه ، فلا بد أن يأخذ هذا الجمهور رويدا إليه ولا ينقل هكذا طفرة واحدة ، ما دام ليس من طينتهم وغريبا عن بيئتهم,فلكي ينجح لا بد من عجنه بطينتهم ، وتلوينه بمشاعرهم ، وطبعه بذوقهم ، ولكي يكون قبوله حسنا عندهم ، لا بد أن يكون من صميم موروثهم الشعبي و الثقافي و السياسي و الاجتماعي...

وسعد الله ونوس أدرك هذه الحقيقة مبكرا ,وعرف الطريق إلى قلب الجمهور, وعقله، من خلال دغدغة ماضيه المشوق المليء بثقافة السلف, و إعادة إحيائها ، ليست كما هي تماما ، وإنما بتحويرها وتغييرها ، وبث رؤاها التغييرية التي يتوخاها من هذا المسرح ، وما دام هذا الجمهور مشدودا بخيوط غليظة إلى ماضيه ، يحبه ويحب أن يتواصل معه, ويتصالح أيضا فقد وجد ضالته في شخصياته الشعبية و التاريخية و الدينية ... بمختلف أنواعها , ووجد ونوس الطريق معبدا وخلق أرضية متينة لهذا المسرح فيها يشب ويترعرع ويحقق حضوره الفعلي ، يحبه الناس و يتفاعلون معه ، فطعّم ونوس هذا الشكل الجديد بالتراث ، و الشعوب العربية تحسن التواصل مع تراثها فكان هذا الطريق ، وكانت الشخصية التراثية حاضرة بقوة عنده ,وحققت له مسرحا ناجحا ، وحقق هو ثورة مسرحية عجز غيره عن الوصول إليها.

ومع مرارة الواقع الذي كانت تعيشه الشعوب العربية ,كانت لا تتقبل هذا الواقع, ولا تستسيغه لما فيه من هزائم ومن انقسامات و انكسارات ... كانت تمضغ مشاكله ثم تبصقها بامتعاض شديد ، وكانت تجد في ماضيها النموذج الأمثل لحل مشاكلها ؛ وهي بهذا تعيش وهما كبيرا ،الشعوب مربوطة إلى بيئة زمنية حديثة, ما استفادت من حداثتها إلا التقسيم و التشرذم و الحيف الاجتماعي ، و التخلف الحضاري ، و رأسها يعيش في الماضي المشرق المليء بالانتصارات و العزة و التفوق ، وكأن الأمة تعيش بشقين متناقضين في جسد واحد, شطره مربوط بماضيه لا يحيد عنه قيد أنملة ، وشطر يعيش الحاضر فعلا لكنه لا يقبله ولا يتصالح معه ، غريب عنه ، لا بد أن يثور عليه ولكن كيف يثور؟ وقد قلعت المخالب، وقلمت الأظافر،وكلت العزائم، وخارت الأجسام في إدراك الغايات البعيدة؟ فما كان من المستوى الرسمي ، إلا المزيد من رفع وسائل التحذير، حتى لا تحبل الجماهير وتلد المقاومة . ولعلها عين الحقيقة التي أشار إليها ونوس في مقدمة مسرحية"فصد الدم" << كانت الإذاعات تتشاتم و تتسابق على

تخذحححيرنا بأغاني "العودة" ...في تلك الفترة كان ميلاد المقاومة حلما ، وأمنية شبه يائسة...>>[1]

وكان ونوس يتصور أن هذه المقاومة لن تقوم إلا إذا تخلى كل عربي عن نصفه المشلول بالأوهام ،والخوف و الأكاذيب ... يقول ونوس :<<كان على كل منا أن يفصد دمه كي تنطلق الشرارة ... وتولد المقاومة.>>[2]

وبعد انطلاق المقاومة فعلا هل يمكن أن تنجح و تستمر بمعناها الشامل أم أن كل واحد منا يستمر في فصد ما فسد من دمه وما تخثر؟ وهي عملية يومية تزداد إلحاحا كلما تقدم الزمن ، فإذا أردنا اللحاق بهذا التاريخ و الدفع به إلى الأمام ، فلا بد أن نواصل المقاومة والحلم ، وإلا وقعنا في مستنقع الانتكاسات و الهزائم.

ويبدأ ونوس التأصيل الفعلي ، و التوظيف الواعي للشخصية التراثية بداية من مسرحية "حفلة سمر من أجل 5حزيران" ,التي كتبها عام 1967 , التي ينتقد فيها ونوس الصمت الرسمي اتجاه الأحداث، ويكشف من خلال عجز الأنظمة العربية عن فهم ما يدور حولها ، فهزيمة 5 حزيران على المستوى الثقافي هي مجرد حدث من أحداث الدولة لا أكثر ... يجب أن تكون فيه حاضرة ، يحضر فيها جمهور لمشاهدة مسرحية تفهم من خلالها دعوات للرسميين و مواطنين من الدرجة الثالثة ، وهنا تضيع القضية ، وتموه الأوضاع ويقضى على حقائقها الجوهرية .

وفي هذه المسرحية يغير ونوس نظرة الناس للمسرح وشكله المعتاد ، فمخرج المسرحية هو مدير المسرح وهو الممثل و المسؤول وحضوره يجسد معنى أبعد من الخشبة وبناء المسرحية.

وشخصيات هذه المسرحية غير تقليدية ، إذ ليس المقصود في هذه الشخصيات ذاتها أو مظهرها ، وإنما العبرة و الغاية من توظيف هذه الشخصيات مدى قدرتها على كشف تفاصيل الوضع الاجتماعي، يقول ونوس : <<إن الأفراد بذاتهم لا يملكون أية أبعاد خاصة ، وملامحهم ترتسم فقط بما يضيفونه من خطوط أو تفاصيل على صورة الوضع التاريخي العام الذي هو شكل المسرحية ومضمونها في آن واحد.>>[3]

أما مقدمته لمسرحية "عندما يلعب الرجال" التي كتبها سنة 1968 فقد تعرض فيها إلى قضية أعمق وأشمل وتخص فهمه للمسرح،يقول ونوس:ذلك كان << يبلور بالنسبة لي فهما معينا

---

[1] . سعد الله ونوس : فصد الدم و مسرحيات ثانية ,ص: 65.

[2] . المصدر نفسه ،ص : 65.

[3] . سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران (مسرحية) ط2 دار الأدب بيروت أبريل 1980 ص: 04 .

للمسرح من خلال أساسه الوهمي كلعبة مطمحها أن تكون نموذجا أروع للعبة الحياة ، وفي أحسن الحالات تدغم بها. >>[1] ثم بين وقع النكسة على رؤى الأدباء، وبشدة وجعها وثقلها على عاتقهم، أصبح من المستحيل معها مواصلة مشاريعهم الشخصية؛ فالطمأنينة اهتزت ومعها اهتزت القناعات ، وحل محلها الشعور – كما يسميه ونوس- بالكساح، وتعري الواقع العربي ، وسقطت أوراق التوت التي كانت تغطيه بهالة من الأكاذيب ، ومن شرانق كانت تنسجها الأنظمة العربية لتتستر بها من العري <<ولأننا مطاردون بعرينا،فإن كل ما لدينا يصبح جزءا من شعورنا بالكساح. >>[2]

ولا بد من فترة أطول حتى نعي هذه الهزائم ، ويتحرر الشعب من الانبهار ، ويضع قدمه الموضع الصحيح في مواجهة الآخر، ليس بالعنتريات التي كانت الشعوب تتشدق بها ،ومن ورائها الأنظمة العربية الرسمية.وهنا على الكاتب المسرحي أن لا يتوقف عن مهمته التنويرية التبصيرية ، يقول ونوس: ((إننا نتحرك لأننا لا نستطيع أن نتوقف ، ولكن مما لا شك فيه ، أن أمامنا فترة غير قصيرة قبل أن نتحرر من بهورتنا ،ونعرف بيقين أين نضع أقدامنا.))[3]

وتعتبر هذه المسرحية "عندما يلعب الرجال" آخر أعماله المكتظة بالقلق,والأوهام كما يرى صاحبها.

ويعترف سعد الله ونوس بأن مسرح التسييس بدأ تجربته قبل كتابة مسرحية "رأس المملوك جابر" عام 1970 ، ويفرق ونوس بدقة بين المسرح السياسي و مسرح "التسييس" ,هذا الأخير يعني عند ونوس حوار بين مساحتين ؛ مساحة العرض الذي تقدمه جماعة تريد التواصل مع الجمهور،ومساحة أخرى هي الجمهور الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته ... و يعترف ونوس أن هذا الحوار ما يزال صعبا بسبب التقاليد المسرحية من جهة ، وبسبب طبيعة المتفرجين من جهة ثانية ،يقول ونوس: ((فمن جهة هناك التقاليد المسرحية المبنية على إلغاء مثل هذا الحوار أو إقامته بصورة غير مباشرة وضمنية . وهناك أيضا . وهذا أهم طبيعة المتفرجين أنفسهم وموانعهم الداخلية التي تحول بينهم وبين مباشرة الحوار و الانسياق مع نوازعهم الداخلية للتعبير عن أنفسهم.))[4]

---

[1] . ونوس: فصد الدم ومسرحيات ثانية، ص:107.

[2] . المصدر نفسه ص: 107.

[3] . المصدر نفسه،ص: 107.

[4] . سعد الله ونوس : الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر (مسرحية) ط3 دار الآداب بيروت , نوفمبر: 1980، ص: 41.

ولإنجاح هذه التجربة المسرحية التي ليست غريبة على إحساس الجمهور وعن ثقافته العربية ، ألا وهي الشخصية التراثية الماثلة في وعيه ،لكن المتفرج لا يزال سلبيا يتلقى دون أن يحاور أو يناقش أو حتى يرفض ،وهذا ما حدا بونوس إلى خوض تجربة اصطناعية ؛ وهي زرع متفرجين بين الجمهور يعملون لحسابهم الخاص ، ويناقشون، ويقدمون نموذجا لما يستطيع المتفرج فعله ، أو ما يجب أن يكون عليه هذا الجمهور ، ويدربون على أدوارهم حتى يكسر طوق الصمت / ومحاولة تكرار هذا النموذج حتى يتمكن من الوصول إلى الغاية ؛ وهي إقامة حوار جاد ومرتجل وحار وحقيقي بين العرض و المتفرج[1] غير أن هذه الوسيلة تعد شكلية ما لم تتضمن الأمر الأهم و الأساسي في إثارة الحوار وتشجيعه ،ولإنجاح هذا الحوار لا بد من شروط لإثارة هذا الحوار وهي:

ارتباط الموضوع بحياة المتفرج ومشاكله.

نوع المعالجة وشكلها ...

وهذه الشروط لا تحققها الموهبة وحدها، ولا العجلة في البحث يقول ونوس: <<علة أن هذه الشروط لا تكفي الموهبة فقط لتحقيقها ، وإنما تحتاج إلى بحث طويل في ظروف البيئة وبنيتها ... وللأسف حتى الآن لم نشرع جديا في هذا البحث ...>>[2] ويبقى حلم ونوس بهذا الحوار الذي يؤدي في نهاية الأمر إلى الإحساس العميق بجماعيتنا وطبيعة قدرنا ووحدته يقول ونوس في هذه المسرحية "رأس المملوك جابر" أنها مشروع عمل لن يتم إلا إذا توفرت له مجموعة متجانسة ولها رؤيتها ، كي نستطيع فعلا بناءه ،هذا البناء لا يتوقف عند الحدود الجمالية ، بل يتعداه إلى المشاكل الاجتماعية و السياسية للواقع وكل تجربة عرض لهذه المسرحية ، يجب أن تكون أولا تجربة بحث في ظروف البيئة الراهنة ، ولا بد لهذه التجربة أن تعي شروط الاتصال بالجمهور و التفاعل معه ، ومن غير هذه الشروط تفقد هذه المسرحية كل مبررات وجودها وحتى قيمتها.

وقد اختار لهذه المسرحية شخصيات شعبية ، ومكان شعبي أيضا هو "المقهى" الذي لا يعتبر في حقيقة الأمر مكانا للحدث المسرحي بل هو المسرح نفسه ،خشبة وصالة ، حتى الجو السائد فيه له دور صميمي في المسرحية.

---

[1] . انظر ألكسي ببوف :التكامل الفني في العرض المسرحي, ترجمة شريف شاكر, منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي, دمشق 1976 ص :14 إلى16

[2] . ونوس : الفيل ياملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر ،ص: 43.

وقد ترك ونوس ثغرات و مساحات فارغة عمدا لكي يملأها " العرض المسرحي" وهذا العرض لا ينجح إلا إذا كسر الجدار الرابع ، ومع هذا الجدار يكسر البناء المعماري الدائري للمسرح ويصبح فضاء مفتوحا يتآلف فيه المتفرج بالممثل لا حاجز مادي ولا معنوي بينهما؛ يقول ونوس: <<ومن خلاله سنعمد إلى كسر الطوق اليابس للعرض المسرحي، ونستخلص من طقوس العمل الدائري التام، لنبعث بعد ذلك نوعا من الألفة بين المتفرجين ،يتيح لنا تقديم صور عفوية تتخللها حكاية ذات مغزى.>>[1]

وبداية عرض هذه المسرحية ليس شرطا أن تتقيد بالنص، أو سياق معين ، وإنما يبدأ العرض متى عم الإحساس القاعة, وغمرهم بالألفة ، لذلك يقترح ونوس شكل "سهرة المنوعات" للعرض المسرحي وجو المقهى هو أفضل الأجواء و أحسنها في خلق هذا الشكل ، وهذا الشكل لا يلتصق بهذه المسرحية فقط، بل يمكن التوسع فيه ، في أعمال أخرى ، و المهم تخطي الشكل الصارم للمسرح << لأن المهم في النهاية هو أن تتجاوز شكلا مهما للمسرح ... حتى الآن لا يزال المتفرج عندنا يجد نفسه غريبا إزاءه ، وهو يبذل مجهودا خاصا. . مجهودا ثقافيا بالطبع . كي يتلاءم مع هذا الشكل أو يألفه.>>[2]

وحسب ونوس فإن أحاديث الزبائن في هذه المسرحية, وتدخلاتهم في مجريات الأحداث, وكذا تعليقاتهم, ما هي إلا افتراضات, أو ما سماه ونوس"وسيلة اصطناعية" ليشجع المتفرج على الكلام و الارتجال و الحوار ...ولأي مخرج جديد لهذه المسرحية أن يعدل, ويغير في هذه الأحاديث ، ولا ضير أن تحول إلى العامية أيضا.

كما يمكن للمخرج الجديد أن يقدم هذه المسرحية في أي مكان آخر يختاره لها, وهذا كله من أجل تقديم عرض حي لحكاية تهم الكاتب و الجمهور؛ تقدم "فرجة" ممتعة، ومفيدة، وتدفع بالمتفرج إلى تأمل مصيره.

أما في تقديمه لمسرحية "سهرة مع أبي الخليل القباني" ,التي كتبها عام 1972 قدم بعض الملاحظات التي رآها ضرورية في هذا العمل المسرحي ، والتي لابد للقارئ أن يفرق بين مستويين للمسرحية : مستوى الحكاية الأصلية، ومستوى تاريخي يتعلق بحياة القباني نفسه.

وتعتبر هذه المسرحية محاولة لتوظيف التراث, وفهمه يقول ونوس:<<هذه المسرحية محاولة لبعث التراث وفهمه, أخذت إحدى روايات الرائد المسرحي أحمد أبو خليل القباني " هارون الرشيد مع

---

[1] . ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر ,ص : 44

[2] . المصدر نفسه : ص: 45.

غانم بن أيوب وقوت القلوب" بعد تعديل شيء من لغتها وبعض مواقفها ، ثم أدمجتها بالقصة الريادية لتجربة القباني وكفاحه من أجل إقامة مسرح في دمشق.>> [1]

سبق و أن قلنا أن لهذه المسرحية مستويين: المستوى الأول هو القصة الأصلية " هارون الرشيد وغانم بن أيوب وقوت القلوب". يرى ونوس أنه من الضروري في عرض هذا المستوى, من استعادة جواهر العرض المسرحي كما كان يقدم في تلك الأيام ،حتى نتمكن من تقديم هذا العرض كحدث اجتماعي فعال << فالجدة أو الارتجال و الاتصال الحي بالمتفرجين كل ذلك كان يحول العرض إلى ظاهرة اجتماعية تخلق مناخا جديدا في سهرات الناس وتولد لديهم إحساسا خاصا بجماعيتهم.>> [2]

وما يلاحظه ونوس, أن هذه العروض كان يسودها شعور بالتأليف, فيها يجتمع الناس بعدد من الممثلين, أو كما سماهم "المشخصين" ,يتفرجون عليهم بشيء من الإيجابية لأنهم يقاطعونهم ويعلقون على أقوالهم دون حرج أو ارتباك يذكر ، غير أن ونوس يميز بين بعض عناصر التغريب في الديكور الذي يقود المشهد عوض بنائه طبقا للواقع ، وكذا التشخيص الذي نجد فيه مبالغة كبيرة وذلك باستعادة كل لحظة على طبيعتها كتشخيص لا كتقمص أو تمثيل . إضافة إلى الرقص أو الغناء اللذين يقطعان الأحداث ، ويخففان التوتر بحيث تشيع البهجة ، وتظل المسافة قائمة بين المتفرج والأدوار التي تشخص أمامه ، فيضعف الحوار الجاد بين الممثل و المتفرج ، وكي نستعيد جوهر العرض المسرحي ، كما كان يجري في تلك الأيام يقول ونوس :<<أنه لا بد من الحفاظ على هذه العناصر في إخراج مسرحية القباني ، التي امتازت بفجاجة الديكور ، و الملابس الفاقعة، ومبالغة المشخصين، وعدم الاستفادة من عنصر الرقص و الغناء بشكل جيد>>[3].

أما ما فعله ونوس في عرض هذه المسرحية؛ فقد حاول أن ينشئ مجموعة من العلاقات بين متفرجي ذلك الزمان, و الأحداث التي تجري على الخشبة، فوضع على ألسنة الجمهور بعض التعليقات، وأدرجهم في وقائع مشابهة كانت تحدث دائما في تلك السهرات، كما أبقى الملقن على الخشبة حتى تكون العلاقة بينه وبين الممثلين واضحة؛ تعمق فكرة التشخيص وتؤكدها.غير أنه . يضيف ونوس . يمكن لأي مخرج آخر أن يبحث عن عناصر أخرى تتيح لنا أن نستعيد

---

[1]. سعد الله ونوس: سهرة مع أبي الخليل القباني (مسرحية) ط3. دار الآداب . بيروت ،نوفمبر: 1980 ص: 5.

[2]. المصدر نفسه , ص: 6.

[3]. المصدر نفسه ص:6.

بشكل أعمق وأدق جوهر العرض القديم , ويبحث عن ذلك في الساحات العمومية, أو في المقاهي أو المسارح الشعبية ، أو الاحتفالات الشعبية التي تقام في الأحياء القديمة .

وينسبه ونوس المخرج إلى نقطة هامة في تقديم هذا الأسلوب القديم، وهو الجنوح إلى الكاريكاتورية المفرطة التي تجلب الضحك و السخرية، لأنه إن أراح المتفرج جلب الإساءة إلى الغاية الأساسية, وتتمثل هذه الغاية في البحث عن الحوار العميق مع الجمهور، الذي نجح فيه الرواد الأوائل للمسرح رغم قلة الإمكانيات, و الظروف القاسية. استطاع هؤلاء أن يجعلوا من العرض المسرحي حدثا اجتماعيا، ويعاتب ونوس جيله الذي أخفق في ذلك بعد قرن من الزمن، و البعض الآخر ما زال يحاول دون تحقيق نجاح كبير، يقول ونوس: <<فما نريده هو بعث الطابع الاحتفالي المبني على تفاعل كبير مع المتفرجين، وليس الهزء بنقص إمكانيات العرض، وضعف وسائله التكنيكية، وبعض المظاهر التي قد تبدو لنا الآن سذاجة وقصورا علينا ألا ننسى إطلاقا أن تلك الأجواق التي تشكلت بالحماسة، وبدأت دون معين من ثقافة وعملت في ظروف قاسية، استطاعت أن تجعل من العرض المسرحي حدثا اجتماعيا.>> [1]

أما المستوى الثاني فيخص الجانب الوثائقي,و التاريخي الذي يحكي قصة القباني بداية من تجربته المسرحية إلى غاية إغلاق مسرحه,وإحراقه من طرف العثمانيين أو ما سماهم ونوس ب"الرجعيين". وهذا المستوى يبدو أنه في الطرف القابل للمستوى الأول، لأن المشاهد فيه قصيرة ويشكل تتابعها مجرى الزمن ذاته، ولا بد . كما يقول ونوس . أن يكون الإخراج في هذا الجزء مختلفا ومميزا، يعتمد الموضوعية, و الإيقاع السريع.

وقد وجد ونوس صعوبة – كما يعترف هو بذلك – في المراجع التي تخص حياة القباني, وتجربته في دمشق، لأن هذه التجربة لا بد أن ترتبط بالتجربة التاريخية التي نشأ فيها؛ أي الإلمام بالأوضاع السياسية و الاجتماعية و التيارات التي واجهت الناس في تلك الفترة, وحتى تدرك بدقة معنى تجربة القباني,والأسباب التي أدت إلى إيقافها، وفي هذه التفاصيل تكمن الصعوبة، ولهذا السبب تعمد ونوس في توسيع مشاهد ذلك الواقع, وتلك الفترة المعروفة بشدة اضطرابها وقلقها، وإذا اضطر المخرج إلى اختصار بعض المشاهد, فإن ذلك يغير الصورة العامة عن العصر و اتجاهاته، وفترة نهاية القرن التاسع عشر؛ هي مؤشر لبداية النهضة العربية من جهة، كما أنها

---

[1] . ونوس : سهرة مع أبي خليل القباني, ص:7.

قمة تحلل الدولة العثمانية من جهة أخرى، وقيام المسرح في هذا الوقت؛ هو جزء من تلك النهضة التي أثرت وتأثرت بالأوضاع السائدة آنذاك.

ويرى ونوس في أشخاص هذه المسرحية,ممثلين لتيارات فكرية معينة, يقول ونوس: << في هذه المسرحية طبعا أشخاص حقيقيون مثل القباني، وسعيد الغبرا، ومحمود العمري، واسكندر فرج،و الولاة، وسواهم لكني أريد التنبيه إلى أن هؤلاء الأشخاص لا يعنيني فيهم تكوينهم النفسي ولاخصائصهم الإنسانية من الناحية الوثائقية البحتة، وإنما أقدمهم هنا كممثلين لتيارات فكرية معينة.>> [1]

فهذه الشخصية ليست مقصودة في ذاتها, ولا تهمنا منها خصالها,وسلوكياتها الإنسانية، و إنما هي صورة لاتجاه فكري معين، وأطراف في قصة حدثت، ولعل هذه النقطة تفيد المخرج في أدائه الموضوعي, في هذا الجزء من المسرحية، كما أن المخرج غير ملزم في فصل "الولاة" من هذه المسرحية في كيفية دخول الممثلين, وخروجهم، وعليه أن يحدد ذلك – إن رأى ذلك ضروريا – في عرضه المسرحي.

أما في مسرحية " الملك هو الملك " التي كتبها سنة 1977, فيورد في خاتمة المسرحية بعض الملاحظات في طريقة العرض, و الإخراج ويرد عن سوء الفهم الذي ينتج عن قراءة الناس لها.

الملاحظة الأولى: أن هذه المسرحية عبارة عن لعبة يقود أحداثها زاهد وعبيد؛ فهي مجرد لعبة وليست محاكاة للواقع، وإنما هي أمثولة تساعد على فهم ما يجري في الواقع، واتخاذ موقف منه، واختيار شكل اللعبة له وظيفتان عند ونوس:

الوظيفة الأولى: الأحداث و الشخصيات تقدم من وجهة نظر (زاهد و عبيد) بما يمثلانه، وبالتالي فإن لكل شخص من هذه الشخصيات بعدين : الأول أنها مع زاهد وعبيد في جماعة واحدة, والثاني أنها تؤدي دورا في أمثولة، لذا يجب التعمق في مغزاها أثناء تبليغ دورها للجمهور ، وهي لا تتقمص الدور بل تشخصه.

الوظيفة الثانيـــة: هي الحيلولة دون استمرار المتفرجين, والممثلين على طرف سواء في الأوهام والأماني؛ هي لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر و الملكية . ولا شك أن هذا الإعلان المباشر يكشف،ودون أي لبس قصد المسرحية و الموضوع الذي تتوخى معالجته,<<وما

---

[1] . المصدر السابق , ص:8.

نعنيه بأنظمة التنكر والملكية , هي المجتمعات الطبقية, ولا سيما البرجوازيةالمعاصرة عسكرية كانت أم لا.>> [1]

ويخطئ – كما يرى ونوس – من يعتقد أن المقصود هو مجتمعات الاستبداد في المشرق, لمن بني تقويمه للمسرحية على هذا الأساس، من خلال الاستدلال من شكل الحكاية الخارجي .

فالأنظمة التي حللها ونوس ذات صفة أشمل، وقد استعار لتحليل هذه الأنظمة مسرحية مركبة لها جانب رمزي، وجانب واقعي يرتبط بأحداث الحكاية، وهذه الاستعارة هي عملية "التنكر" أي تبادل الأدوار عبر التنكر، وهي تجربة شائعة في المسرح الغربي لكنها تستخدم التنكر لتكريس الوضع الطبقي لا لإزالته، أما في مسرحية "الملك هو الملك" فإنها لا تكرس الوضع الطبقي القائم أو تعطي له الشرعية، وبعض المسرحيات السياسية حاولت فضح الأنظمة، وفي هذه المحاولة كانت تكتفي بنقد الأجهزة أو كشف فساد المسؤولين الكبار، أما أقصى شيء ينقد فيه الملك؛ هو غفلته عما تفعله الحاشية والملك في مسرحية ونوس السالفة الذكر ما هو إلا رمز تتكيف فيه قوى النظام وأدواته، وقدر الملك أن يعي شرطه كتجريد رمزي لتلك الأدوات، وأن يحافظ عليه، ومن غير ذلك مصيره الخلع أو الموت.

ومن هذا المنطلق لا يمكن تبرئة الملك و إدانة الحاشية، كما أن تغيير بعض الأفراد في الحاشية لا يغير الواقع السياسي، واستبدال ملك بملك آخر, لا يغير أيضا شيئا جوهريا في الواقع، ويرد ونوس على الذين يظنون أن هذه الفكرة تؤثر على المتفرج؛ وهي وسيلة إحباط لعزيمته في تغيير الأنظمة القائمة, بأن تعوض نظام التنكر و الملكية, باتهام ذروته ورمزه أي الملك <<فليس المهم بعد أن نغير الملك، بل أن نلتهم الملك, وهذه العملية الطقسية التي ربما بدت حلا مقحما على الحكاية؛ هي محصلة طبيعته ما دام المجتمع يعرض كسلسلة من عمليات التنكر، تصل في الملك شكلها الأقصى، إن طمس الالتهام؛ هو بالضبط الاحتفال الذي يتيح لنا أن نتقاسم الملك، وتتوزع دلالته أي أن يصبح كل منا الملك في مجتمع بلا طبقات وبلا تنكر .>> [2]

ومن كل هذا فإن شخصيات مسرحية "الملك هوالملك" تفترض اللعبة أنهم عناصرفي جماعة واحدة، تحيا واقعيا بثلاثة مستويات من التنكر ذات طابع جدلي:

الأول: هو الوضع الطبقي غير الشرعي الذي تقاس منه، فشخصيات هذه المسرحية؛ هم جماعة من الناس لم يترك لهم النظام إلا فرصة واحدة ؛وهي التحايل على القصر باللعب و الوهم

---

[1] . سعد الله ونوس: الملك هو الملك (مسرحية) ط4 دار الآداب بيروت مارس: 1983 ص: 113.

[2] . المصدر نفسه , ص:117.

و الحلم،و المجتمع فئات كثيرة منها ما يعيش متنكرا في ثوب ودور، وبعضها تنكر ليحكم، وبعضها فرض عليه التنكر ليخدم ويضطهد، وكنموذج لذلك عمل "زاهد" كحمال.

الثاني: أما ما يتم في هذا المستوى؛ فهو التخفي الذي يفرضه نضالهم السري لتقويض مجتمع التنكر، و التنكر هنا – كما يرى ونوس – شيء إيجابي.

أما اللعبة فهي المستوى التنكري الثالث؛ وهي الدرس، أو هي عملية التوعية التي لا يتحقق النضال دونها؛ ولا يشتد – كما يرى ونوس – إلا بها،<< إن هؤلاء الذين يقدمون اللعبة، يتعلمون ويعلمون في آن واحد، وهم لا يحللون السلطة فقط، وإنما يناقشون أيضا حتى ولو كان هذا النقاش مضمراً.>> [1] إذ يبقى "الملك هو الملك" ملك أول وثان وثالث كلهم نسخة واحدة.

ت ــ الشخصية التراثية و ارتباطها بمسرح التسييس :

بيانات لمسرح عربي جديد :

يعترف سعد الله ونوس في تقديمه "بيانات لمسرح عربي جديد", أن بياناته عبارة عن رؤوس أقلام , لأن تجربته في ممارسة العمل المسرحي قصيرة ,لأن سعد الله ونوس لا يؤمن على الإطلاق بمسرح لا ينبع من الممارسة الفعلية له , و أي عمل مهما اتسم بالجدية , و أوغل في فهم الظاهرة المسرحية, يظل قاصرا إن لم نقل أنه كد ذهني لا طائل من ورائه , و يضيف ونوس أن محاولته لم تصل حد الكمال و النضج , لأن الكثير من أغوار المسرح لم تكتشف بعد , وإنما هي محاولات للبحث عن مصرح أصيل يضطلع بعمله داخل البيئة الاجتماعية لأهله,يفهم دوره وينهض به. [2]

وينطلق سعد الله ونوس في بياناته من خمسة منطلقات,يراها جوهرا لتأصيل المسرح العربي, وهي نفسها عند المسرحيين العرب الرواد و المحدثين, الذين لم يدركوا كنهها . أو لأن كثرة طرحهم للمشاكل نفسها ألهاهم عن النظر إلى جوهر هذه العناصر , و قد يكون للمتلقي الأثر الأكبر ,لأنه متلق كسول يكتفي بممارستها إلى سمعه , و كل همه أن يرفه عن نفسه , و هو يهضم طعامه الثقيل .[3]

---

[1] - ونوس : الملك هو الملك , ص:119.

[2]. انظر المصدر نفسه , ص :5

[3]. انظر سعد الله ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد . مجلة المعرفة المجلد الثالث العدد :104 تشرين الأول, أكتوبر:1970ص:5

والركائز التي اعتمد عليها ونوس في تأصيله للمسرح تنطلق بادئ الأمر من الجمهور , ثم ينقب في ماضي المسرح عن التجارب الناجحة .و يدعو من خلاله إلى كشف عوامل نجاحها ,و فشل رجال المسرح في عصره , ثم يطعم حديثه ببعض التجارب الناجحة , و يكشف مواطن قوتها , و مدى قدرتها في تخطي النمطية السائدة المألوفة, و يؤكد في الركيزة الثالثة .على أن المسرح عمل جماعي , و ينقد المفهوم التقليدي لجماعية المسرح , و من ثم يستعرض بعض التجارب المسرحية الإنسانية و يقدم في الركيزة الرابعة موقفا من المسرح و الجمهور معا . حيث يجب أن يكون المسرح سياسيا يعبر عن موقف سياسي بمسرح يغير مسرح لا يطهر الجمهور و يهادنه , بل يشحنه و يثوّره , و يدفعه إلى المشاركة في العمل المسرحي

و يلفت النظر في الركيزة الثالثة إلى دور المتفرج في توجيه المسرح , لأنه جاء من أجله , و عليه أن يبدي موقفا منه , أن يصنعه و يوجهه بما يخدم اهتماماته . و يتخذه معه , في غياهب المعاناة اليومية .

و سنأتي بالتفصيل إلى شرح نظرية سعد الله ونوس التأصيلية انطلاقا من الركائز الخمس التي ذكرتها آنفا .

1 ــ البدء من الجمهور : يتناول سعد الله ونوس في هذا العنصر أسباب وضع بياناته التي من أهمها :

أ ـ التعريف التقليدي للمسرح ضيق, و المشكل المطروح يبقى هو هو، باهتمام رجال المسرح قبله و في عصره بالخشبة . أما جوهر البيانات فيعتمد على :

ب ـ المسرح حدث اجتماعي , و ما الإخراج و المؤثرات و النص إلا عناصر غير ضرورية .

ج ـ الجمهور عنصر أساسي : أي تحديد الجمهور الذي نريد تأسيسه .

د ـ انتقاء المادة التي تقدم للجمهور .

هـ ـ العلاقة المسرحية .

يستعرض سعد الله ونوس في هذا العنصر الفهم التقليدي الخاطئ لمناهج البحث التي تنطلق من الفهم الساكن الضيق للظاهرة المسرحية , أما السبب الثاني, فإن النقد لم يستطع أن يحسن شيئا يذكر في المسرح , اللهم في الأمور الثانوية ,كالنص والإخراج أو الممثل أو غيرها من العناصر غير الجوهرية, و إن صادف و أن نجح العرض , سرعان ما يتعثر دون إكمال المسيرة , و قد تتبع سعد الله ونوس الحركة المسرحية من الخمسينات و الستينات و خرج بخلاصة مفادها : ثبات المسرح و عدم تغيره . فالمشاكل هي نفسها التي تطرح في كل مؤتمر, و على كل مائدة ..

يضاف إليها المشاكل المادية , و المؤلف و فقر النصوص و اللغة ...و هي آخذة في الاستمرار باستثناء بعض التجارب الفردية الناجحة , و لعل أكثر فشل انتاب هذه المناهج هو حصر اهتمامها بالخشبة .وجعل الجمهور عنصرا ثانويا , و هو ما عزّز الطلاق بين القاعدة (الجمهور) و المسرح .

ومن تلك النقاط السالفة التي كشف فيها ونوس عن فشل المسرح في التجديد , و في فهم واقعه , ,واستيعاب دوره , و القيام بعمله المنوط به , يقدم ونو س حلولا يراها كفيلة بفهم جوهر المسرح كظاهرة اجتماعية , و يؤسس لمسرح جديد وفق رؤيته الخاصة .

المسرح وفق رؤيته الخاصة هو "حدث اجتماعي " , فهو غير الشعر , و أشكال النثر الأخرى , و الجمهور هو الذي يحقق له جماعيته , و جماعيته ولدت معه , و ليست وليدة اللحظة .

و تستمر ما استمر وجوده , و ما أدى إلى تحريفه عن وظيفته الاجتماعية , هو المسرح البرجوازي . و تلك المناهج التي تعتمد على تدريسه كنصوص أدبية , أو أحكام جمالية , تتناول عناصر العرض منفردة بمعزل عن جوهره , و هذا ما ينعته ونوس بجهل المسرح يقول:<< إنما ينطوي على جهل بطبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية,و يؤدي فوق ذلك إلى تمويه مضمونه الاجتماعي,و الانحراف بالدور الذي ينبغي أن يلعبه في حياتنا >> .[1]

يرى ونوس أن المسرح في جوهره يقوم على عنصرين أساسيين هما : المتفرج و الممثل , و لن يكون هناك مسرح بغياب أحدهما , على خلاف العناصر الثانوية الأخرى , التي لا يؤثر غيابها في جوهر المسرح شيئا , كالموسيقى , و الإخراج ...

و المسرح يبدأ فعلا عندما يتوفر ممثل و متفرجون يتابعون لعبة الممثل أو يشاركون فيها .

وما دام الجمهور هو العنصر الأساسي في العمل المسرحي, فيجب أن نبدأ البحث في مشكلة المسرح من هذه النقطة, بما يسمح لنا بخلق منهج نقدي قوي,وتخطيط سليم للمستقبل<<والبدء من الجمهور يعني بالنسبة لي طرح مجموعة من الأسئلة ...الإجابة عليها هي التي ستبلور كل القضايا الجوهرية للمسرح , و تقدم لها باستمرار حلولا إيجابية , قد لا تكون نهائية , و لكنها مشروعات متواصلة النماء ..>> .[2]

هنا يرى ونوس؛ أنه من الأنسب أن نطرح على أنفسنا مجموعة أسئلة, تسهم في نمو حركة مسرحية أصيلة و متطورة .

---

[1]. ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد : ص 8 .

[2]. المصدر نفسه,ص: 8

2 . تحديد الجمهور الذي نريد تأسيسه (هوية الجمهور) :

من هؤلاء المتفرجون ؟ما هوية هذا الجمهور ؟ ما تركيبته الاجتماعية ؟ ما هي ظروفه الثقافية ؟ ما هي مشاكله و صور معاناته ؟ و هي خطوة صحيحة في اتجاه تحديد ملامح التغيير المسرحي الملائم لهذا الجمهور .

3 . ماذا تريد أن تقول لجمهورنا ؟

ويجيب ونوس عنه بقوله :<< تحديد جمهورنا يتضمن بشكل أو بآخر موقفنا من هذا الجمهور , وما نريد أن نحمل له من خلال فهمنا لحاجاته ,ووعينا بقدرات المسرح على التغيير و الفعل>> .[1]

و اختيار الجمهور في حد ذاته؛ هو الذي يملي على المسرحي مضمون عمله و أفكاره .

3 . و السؤال الأخير الذي يطرحه ونوس, يرى بأنه الرابط بين القضيتين السابقتين, و في " العلاقة المسرحية "؛وهو أي وسائل ينبغي استخدامها ليحقق المسرحي تفاعلا إيجابيا مع جمهوره, والإجابة عن هذه الأسئلة؛ هي الأساس لانطلاق مسرحية سليمة , و هي معيار لكل التجارب الأخرى .

ولكي ينجح رجل المسرح لابد أن ينطلق من اهتمامات الجمهور بعد تحديده , و لا بد أن يكون العمل المسرحي حينئذ متضمنا ما يريده الجمهور , فيصبح رجل المسرح لسان الجمهور و قلبه وعقله, على أن يكون معنى الجمهور, ما قصده ونوس " العميق " أي الطبقات الكادحة لا أن يقوم إلى ثلة من البرجوازيين في قاعات مغلقة , أو تشاهده هذه النخبة .

ولابد أن يكون اختيار الجمهور لا يقتصر على الأشخاص فحسب , بل إن جوهر اختيار الجمهور يعتمد بالأساس على نوازعهم الداخلية, يقول ونوس :<<و عندما يختار رجل المسرح متفرجيه يختار معهم مشاكلهم و مطامحهم , و عندئذ لا مفر له من أن يتبنى رأيا في هذه المشاكل و المطامح , و أن يبحث من ثم عن وسيلتة الخاصة للتعبير عن هذا الرأي ..مواقف تتسلسل , ثم تتداخل لتندمج و تشكل " الظاهرة المسرحية " و بالتالي قيمتها و فعاليتها.>>[2]

و يرى ونوس أن هذا هو الأساس أو المعيار في حكمنا على العمل المسرحي , و مدى أصالته و تماسكه أو زيفه و اضطرابه , من خلال ملاءمة المضمون للجمهور, أو تناغم شكل التعبير ووضوح المتفرج الثقافي, و المضمون من جهة أخرى .

---

[1]. ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد,ص : ص 9 .

[2]. المصدر نفسه, ص 11 .

و في نهاية العنصر الأول يطرح ونوس سؤالا :<< كيف تتصور ولادة و نمو " حركة مسرحية؟ " بدأ من هذا المنطلق الذي حددناه سابقا , و كيف يؤدي ذلك عمليا إلى وضع إجابات شافية على القضايا المزمنة التي يدوم فيها مسرحنا العربي ؟>> [1]

ونوس يحب أن يلمس أثر هذه النظريات في الواقع , كيف يمكن تحقيقها , أو هل هي قابلة فعلا لأن يتبناها المسرحيون .

و للإجابة على ذلك يجب الابتعاد أولا عن اتجاهات المسرح و مدارسه .

و على قدر صعوبة الأسئلة التي طرحها ونوس تكون الإجابة . إن كانت صادقة . بأن غاية المسرح ليست وضع مسرح لنبين أننا التحقنا بركب الحضارة , أو أننا ننقل مضامين أو مواضيع مسارح أجنبية, ونعرضها على خشبتنا.

يريد ونوس أن يكون المسرح للطبقات الكادحة من الشعب, ولن يكون كذلك إذا لم ندرس بدقة ظروفها ومشاكلها, إنه تفاعل مستمر بين المسرحي والجمهور, يقوم على الأخذ والعطاء والتجريب والتصحيح.

يريد ونوس من خلال هذه العلاقة الحميمية " التغيير"؛ أي تطوير الذهنيات والعقليات؛تعميق الفهم الجماعي للمصير التاريخي, وعلى المسرحي أن يكشف حجب الواقع, ويزيل تلك التصورات الذهنية ,والأفكار الجاهزة,<<ولن تزول هذه الحواجز إلا بالاحتكاك بين رجل المسرح والجمهور, لفهم حاجات الواقع,وأنماط تفكير الجمهور ,وطرق فهمهم ,وهنا يولد الحوار ومعه تولد صيغ ومواقف, وبعدها تبدأ تجربة أصيلة لمسرح شعبي ملتحم بالناس, نابع من ظروفهم, ومعجون بطينتهم ...>>[2]

ومن خلال هذه التجربة, يستخرج بشكل عفوي ما يمكن أن يقال,أما ما تقوله ,فسيتخذ الشكل الملائم له, فالموهبة موجودة,وكذلك الشأن بالنسبة للخلفية الثقافية, يرافقها الإخلاص والحماس,, ولا تقوم هذه العناصر آليا, أو وفق حسابات دقيقة , وإنما تتم في رأي ونوس من خلال التفاعل, وشيئا فشيئا تتحول إلى حركة مسرحية ذات ركائز قوية متينة, لأنها باختصار متجذّرة في الواقع..منه خرجت؛ أي من أرض الجمهور, وليست غريبة عنه, فنستطيع بذلك التواصل معها, ومن هنا يتحقق لها النماء والتطور والاستمرار, لأن الحوار فيها ناجح حي بين المسرح والجمهور.

---

[1] . المصدر السابق ، ص 12 .

[2] . المصدر نفسه , ص :14

ولا يمكن لمسرح أن يخلق هكذا من عدم,ولهذا يرى ونوس ضرورة العودة إلى الصيغ الجاهزة, مع اتخاذ موقف نقدي إزاءها, فلا تعامل كلها معاملة واحدة, ولا نعاملها معاملة قداسة وانحناء. وما دامت هذه الحركة لها أسس, وواقع تنطلق منه, وخلفية ثقافية,تجعلها في منأى عن الضياع والذوبان في المدارس المسرحية الأخرى , لأن هذه المدارس لها أبعادها الفكرية, وتصورات إديولوجية,أما أشكالها فمجرد تعبيرات عن مواقف سياسية واجتماعية معينة .<<إذا لابدّ أن تكون الانطلاقة,والموقف من هذه المدارس على أساس نقدي,حتى لا تخون منطلقاتها الواقعية والثقافية,وإلا تاهت كما تاه مسرحنا العربي, مثله مثل الطفل الحائر المبهور, الذي تختلط عليه الألوان والموديلات فلا يدري أيها يدع, وأيها يختار.>> [1]

ومن خلال متابعة ونوس لأثر تلك التيارات الفكرية الغربية, والأوروبية بشكل خاص, أدرك حجم الضياع العميق والمخيب,ومن ثمّ رأى ضرورة وجود موقف نقدي متماسك,يكبح جماحها.

والسؤال الذي طرحه ونوس إجابة عن هذه القضية :أي اتجاه نختار ؟

والإجابة على ذلك تبدو جادة,لأنها إبداع شكل جديد بلغة وأسلوب نابعين من تجربتها الخاصة في التعبير المسرحي,أو تجريب أشكال معروفة,لأن هذه الحركة تنبع من واقع الجمهور, وهدفها تحقيق الانسجام المثالي في الاتصال به, والتأثير فيه , يقول ونوس :<< قد تجرب أشكالا معروفة, وقد تبتدع أشكالها الخاصة بها . وهي لابدّ ستصل إلى ابتداع مثل هذه الأشكال . ولكن في الحالتين يحدّد الاختيار التجربة العملية الحية, وكذلك حصيلة التفاعل اليومي مع الجمهور, مستواه الثقافي,ونمط تفكيره, وأنواع استجاباته,ومن الفشل, ودراسة الفشل, ومن النجاح , وتحليل أسباب النجاح ستتبلور تدريجيا الأشكال الملائمة والمتطورة لمسرح فعال جماهيري .>> [2]

ولكي تكون هذه الحركة ناجحة لابد لها من التجريب والاختبار , كما يمكن لها أن تستفيد من التراث الشعبي بمختلف أشكاله التعبيرية , وعلى المسرح أن يستلهم هذا التراث بوعي, ويوظفه بطريقة سليمة مجدية , وليس مجرد توظيف سطحي أو ترميم, أو تطوير هامشي, فلا بد لهذا "الفولكلور" أن يلتحم مع المضمون الذي يصل إلى أذهان الجمهور,الذي يستفيد منه ويؤثر فيه,ويجعله متفرجا إيجابيا .

---

[1] . ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد ,ص :15

[2] . المصدر نفسه ,ص ص :15, 16

ويرجع ونوس إلى طرح إشكال آخر؛هو محاولة البحث الجادة عن شكل أصيل وفعال للاتصال بالجمهور, ويرى أن هذا الاتصال لن ينجح إلا إذا كان يبدأ من الجمهور نفسه, فالشكل واللغة واستلهام الفولكلور...لا تعرض في الطاولات المستديرة...وإنما تجد حلولها في الممارسة اليومية ,وفيها تحل مشكلاتها, والشيء نفسه يقال عن هندسة البناء المسرحي .

أما الخاصية الأخيرة التي تمتاز بها الحركة التي دعا إليها ونوس؛ فهي عملية التفاعل المستمر بين المسرح والجمهور, إنها تتعلم من الجمهور, كما تعلمه, تفيد وتستفيد , تتسع آفاقها كل يوم, وهكذا تعود إلى عهودها الأولى كشكل احتفالي, وتعود لها أصالتها ووعيها الاجتماعي, فهي الكفيلة بإخراج المسرح العربي من تيهه, يقول ونوس:<< وهي وحدها تستطيع أن تحل ما هو حقيقي من المشاكل, وتتجاوز ما هو زائف منها, تنبع من جمهورها,تنهل منه وتعطيه,تحاوره,وتغتني به وتغنيه, وعندئذ يولد مسرح حقيقي,أينما يحل يفجر حدثا اجتماعيا, وحوارا خصبا, ووعيا جماهيريا بالواقع والمصير.>> [1]

أما القضية الثانية التي تعرض لها سعد الله بالدراسة, والتمحيص في تنظيره للمسرح العربي الجديد هي مفصّلة كما يأتي :

4 ــ هامش عن البداية الصحيحة للمسرح العربي :

من خلال بحثه, وتتبعه لمسار الحركة المسرحية, منذ مجيء الرواد الأوائل أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين,يسجل عدة ملاحظات:

. الحس العميق بالجمهور.

. وضع حلول لما كان يعترض تجربتهم المسرحية , وتلك حالحلول لم تكن نابعة من تأمل نظري فكري متعاون بقدر ما هو انعكاس بالجمهور,وتفاعلهم الدائم معه.

كان مسرحهم على الرغم من غربيتهم,وارتجاله...إلا أن موضوعاته نابعة من مشاكل البيئة ,أوهي معدلة حتى تتلاءم مع مشاكل البيئة,في وقت كان فيه المجتمع يوشك على النهوض من سباته العميق.

. كان في عملهم تلقائية ودهشة, تتخطى القواعد الثابتة الجامدة,تأخذ أشكالها,وصورها التعبيرية من الناس أنفسهم .

. الحس السليم في اقتباس المسرحيات العالمية بدلا من تقديمها بحرفيتها.

---

[1] . ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد ,ص:17

. تدخل الجمهور من حين إلى آخر في سياق اللعبة وإبداء الرأي والنقاش أحيانا..وأحيانا يلجأ المسرحي إلى مشاهد مرتجلة تسوقها المصادفات في غالب الأحيان بغية تلطيف الجو, والترفيه عن المتفرجين, وإدخالهم في جو الفرجة الجماعية.يقول ونوس:<< كل هذه العناصر إنما تشكل في رأيي علائم صحة وفهما عميقا للمسرح,لاكما تعرفه كتب المعاهد . وإني لا أكن لها أية ضغينة . وإنما هو في الأصل وفي الحقيقة ,المسرح الذي يدغم جماعة في "فرجة" تعنيهم لأنها تحكي عنهم, وتنبع منهم,وفوق ذلك تسليهم .>> [1]

وهنا يعلق ونوس على فشلنا, لأننا نفتقر إلى تلك الفترة,ولابد من دراستها بشكل جيد,حتى نكشف مواطن صحتها , ومدى إدراك الأوائل لوظيفة المسرح كظاهرة اجتماعية ,تنشأ بين الناس وتمتد بينهم, وعلى الرغم من استفادتهم من الصيغ الغربية الجاهزة للمسرح,<<إلا أنهم لم يقدسوها بل أخضعوها بكثير من الذكاء ونفاذ البصيرة إلى إحساسهم الخاص بجمهورهم , وظروف هذا الجمهور,وكذلك نوعيته ومشاكله,ومستواه الفكري والثقافي..>> [2]

ومن هنا اندمج جمهور تلك المرحلة مع المسرح, مادام العرض ليس غريبا عنه في تركيبه ومضمونه.لكن المسرحيين المحدثين احتقروا هؤلاء, وادعوا أنهم شوهوا التراث الإنساني العالمي ,ويرد ونوس موضحا أن المسرحية تعبر عن البيئة, وتقديم مسرحيات غربية بحرفيتها يجعلها غريبة عن تلك البيئة,فيفقد الجمهور لذة التجاوب معها, مهما بلغت من جودة في البناء,وتشويق في الحوادث, وقد أدرك الرواد هذه الحقيقة, وعرفوا أن تلك المسرحيات الغربية ليست مهمة إلا بالقدر الذي تقبله بيئتهم,والتكيف مع واقعهم,ولم يدرك هذا المعنى من طرف المسرحيين العرب إلا في الخمسينيات من القرن العشرين, وهنا يتعجب ونوس كيف ينجح أولئك رغم بساطة ما عندهم,ونفشل نحن بما نملكه من رصيد التجارب, وكثرة الإمكانيات << إنها لمفارقة تستدعي الدهشة والاستغراب أن يتجاوب جمهور(1880 ـ 1900) بتخلفه الثقافي,وأميته المطلقة تقريبا مع اقتباسات يعقوب صنوع والقباني والنقاش والقرادحي...لمسرحيات موليير وشكسبير وراسين وكورني وسواهم , في حين لا يبدي جمهور(1950 ـ 1970) مع تطور ثقافة العامة, وانحسار الأمية في كثير من أوساطه نفس التجاوب القديم مع نفس هذه المسرحيات العالمية التي تقدم له

---

[1]. المصدر السابق , ص :18

[2]. المصدر نفسه , ص :18

حسب الأصول بحرفيتها, وفي مسارح حسنة التجهيز, وسط ديكورات ومظاهر تقنية حرفية.>> [1]

ويرد ونوس على الذين هاجموا الرواد, بقوله أن أهم عامل لنجاح التجارب المسرحية الشعبية المعاصرة هو وعيها لبيئتها, وقدرتها على تكييف النصوص العالمية, وتعديلها,حتى تصبح وكأنها وليدة تلك البيئة, ونابعة منها,<<وكمثال على ذلك نجاح الطيب الصديقي في المغرب في عرضه لمسرحية " حيل سكابان" لموليير , بعد أن غير شخصية سكابان بشخصية من عمق التراث و هي شخصية جحا ....>> [2]

ورغم الثقافة الهزيلة للرواد إلا ما يقابلها الإحساس الفياض بطبيعة مجتمعهم, وحاجاته , لتغير أوضاع الأمة العربية , و هذا ما جعل تلك الأعمال تراقب بالأستانة قبل أن تمثل ,<< و قد دفع الأوائل ضريبة ثقيلة حيث مورست الرقابة على هذا المسرح, و اعتبر أداة لتعويض النظام و هزّ القيم , و هذا ما جعل السلطات العثمانية تغلق مسرح أبي خليل القباني , فتشرّد, و اضطر للسفر إلى مصر , و هو ذات السبب الذي جعل الخديوي يغلق مسرح يعقوب صنوع و نفيه خارج البلاد .>> [3]

وما يمكن استخلاصه من تجارب الرواد الناجحة, بما فيه من نقد للواقع في العروض المسرحية, لم يكن النص بما فيه من نقد للواقع هو الذي يحدث الفرجة, أو يحدث القلق بل العرض , على الرغم من تغريبته إلا أنه يقرب المسافة العاطفية من الخشبة و الصالة , و يحدث تلك الحميمية بفضل إثارة الأحاسيس و الارتجال , و أحيانا مشاركة الجمهور في العرض كما سبق و ذكرنا. فيحسون بجماعيتهم ووحدة مشاكلهم , و الدراسات النقدية التي تناولت مسرح الرواد كانت أغلبها تتكئ . يضيف ونوس . على النصوص في حين تغفل العرض .

أما في النقطة الثالثة من بياناته ,فيتعرض إلى قضية هامة في التنظر لمسرحه الجديد, هي :

5 ــ جماعية المسرح (المسرح عمل جماعي) :

السؤال الذي يطرحه ونوس في هذا العنصر, و يحاول الإجابة عليه مضمونه : من الذي يستطيع أن يبدأ مثل هذه الحركة الفوارة بالخصب و العناء معا ؟

---

[1] . ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد , ص ص : 19,20

[2] . المصدر نفسه , ص : 20 .

[3] . المصدر نفسه : ص 21 .

ويجيب ونوس على ذلك أنه ليس في إمكان فرد بعينه أن يقوم بها مهما بلغت موهبته , و اتسع ذكاؤه , و مفهوم جماعية المسرح خاطئ عند كثير من الناس ؛ إذ يرون أنه تظافر مجموعة من الجهود الفردية . تتراكم بعضها فوق بعض حتى يصل إلى العرض المسرحي، و هذا المفهوم يجعلنا نعتقد أن كل فرد يعمل بحرية , و بهذا فالمسرح سلسلة عمليات متتابعة . كاتب يؤلف النص في بيته , و مخرج ينتقي النص , ثم يدرب الممثلين على أداء الأدوار ...و ممثل يؤدي الدور ... و غيرها من الموسيقار , و صاحب الديكور . يرى ونوس أنه مفهوم تقليدي في البلاد العربية عن المسرح , و يحكم ونوس على سطحيته " <<هو في رأيي مفهوم سطحي يفتقر إلى شحنة الإلهام ,و يعجز عن تفجير طاقة المسرح, و قواه التحررية, كما يحب " آرتو " أن يسميها و النتيجة هي غالبا ما نراه حولنا : عروض باهتة ... مفككة ...و هزيلة الجدوى .>> [1]

فالعمل الجماعي للمسرح؛ هو نمط من أنماط الخلق الجديد على حد تعبير ونوس؛ ففيه خصوبة الجماعة, وغنى الحوار المستمر, والبحث الجاد الدؤوب,يشبهها ونوس بكمياء متفاعلة وتتبدل وتبدل , تتحوّر وتحور.<< يتم ذلك عن طريق عملية متوترة مشحونة , تكون نتيجتها تركيب حار مدهش وذلك من خلال إتاحة الفرص للأفراد لإعطاء أقصى ما يستطيعون...وأن يتخلصوا من ذاتيتهم وفرديتهم الضيقة.>> [2] إذ لابد أن تتوفر في مجموعة الأفراد الذين يشكلون المسرح الجماعي ما يلي:

1. توفر التجانس.
2. وضوح الرؤية.
3. الحماس المخلص.
4. القدرة الدؤوبة على البحث والتنقيب .

<<وهذه العناصر كفيلة بخلق تجربة من نوع جديد تقضي على المفاهيم التقليدية وتحقق الإلهام والأصالة.وسيظل العمل بين أفراد هذه الجماعة متواصلا بين الكاتب والمخرج والممثل, وصاحب الديكور و غيرهم,حوار ذو اتجاهين متوافقين.>> [3]

. حوار داخل المجموعة ذاتها, يوضح الأفكار و يعمق أبعادها , و يضم العمل المسرحي و يبينه و يعده للعرض.

---

[1] . المصدر السابق : ص 24 .

[2] . المصدر نفسه , ص:24

[3] . انظر المصدر نفسه , ص:25

ـ حوار آخر بين المجموعة و المتفرجين , أو الجمهور الذي يتوجهون إليه , و لابد أن يسير الحواران معا في حركة جدلية و ينعكس أحدهما على الآخر .

ويعطي ونوس أمثلة على نجاح المسرح اليوناني, و المسرح اليزابيتي , و تجربة شكسبير , و تجربة برشت في خوضه لتجربة جماعية المسرح, كانت خلقا يتطور كل يوم, و يتجدد مع كل عرض.

فلا يمكن لحركة مسرحية أن تحقق النجاح . في رأي ونوس . إذا لم تبدأ من الجمهور فهو من يتعداها لأنها خرجت منه , و تتوجه إليه , و لا يمكن تحقيق هذا الغاية إلا جماعة مسلمة بصفاء البصيرة , ووضوح الهدف [1] , و من خصائص هذه المجموعة حسب رأي ونوس:

. أن تكون مليئة بالإمكانات لا بالأفكار الجاهزة, و أشكال العمل الثانية .

. تفجر إمكانيات هذه الجماعة من خلال الممارسة اليومية , و الجهد الخلاق, و الحوار الدائم .

ـ تفجير إمكانيات المحيط الذي تعمل فيه , من خلال خلق مسرح حي , يأخذ من الجمهور و يعطي له .

ـ عدم حصر المسرح في قوالب أو إطارات ساكنة, لأن وظيفة المسرح الجديدة, إقلاق سكينةالجمهور و شحنه .

ومن هنا يتحقق أهم طموح للمسرح, كما يقول ونوس : << أن نخرج من جلودنا لنتحد في جماعة , أن نعي بذلك مصيرنا المشترك كجماعة و قوانين هذا المعبر .>> [2]

أما القضية الرابعة التي تعرض لها ونوس ضمن بياناته لمسرح جديد؛ هي:"أن تشحن الجمهور لا أن تفرغه "ووضعها تحت عنوان"**ينبغي أن تشحن لا أن تفزع** " .

يرى ونوس أن المسرح نشأ سياسيا و لا يزال , و مهما ابتعد عن السياسة , و قضاياها و مشاكلها , و عن صدماتها , و معاركها , فإنه يعبر عن موقف سياسي, و يؤدي وظيفة سياسية قصد إبعاد الناس عن شؤون الحكم , و المسرح جوهره , تغيير هذه النظرة يقول ونوس : << يؤدي وظيفة سياسية هي باختصار صرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية , و إلهاؤهم عن التقامر بأوضاعهم , و سبيل تغيير هذه الأوضاع , و ذلك جوهر المسرح >> [3]

---

[1] . ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد, ص 26 .

[2] . المصدر نفسه ,ص: 26

[3] . المصدر نفسه , ص : 27 .

و لابد للمجموعة التي تريد إرساء قواعد لحركة مسرحية, عليها أولا؛ أن تمتلك الوعي اللازم لدورها السياسي , و تحذر من الخطر الذي يتربص بها عند قيامها بهذا الدور , فلابد لها أن تحذر من أمرين :

1 . أن تدرك طبقة الصراع الذي ستعكسه في مسرحها (الصراع الاجتماعي) انطلاقا من تكوينها الأصيل, وارتباطها ببيئتها .

2 . أن تدرك حقيقة " القدر " التي تريد أن يكون إحساسا مشتركا قدرا سياسيا و تاريخيا .

و على الرغم من هذه البساطة, و الوضوح في طرح القضية التي تؤكد أول الأمر على الوصول إلى النتائج , إلا أن هناك مزالق قد تؤدي إلى نتائج عكسية .

فدور المسرح داخل بيئته, و ما يستطيع تقديمه لها مسألة معقدة إذا لم تصحبها اليقظة (الدائمة) , فمن الممكن أن ينحرف هذا الدور, أو يخون نفسه . [1]

يقول ونوس : << وكم شاهدنا في السنوات الأخيرة أعمالا مسرحية تؤدي في النهاية إلى عكس ما تريد قوله , متحولة بهذا إلى عمل إضافي من عوامل التضليل و الخداع.>> [2]

و المسرح كما يرى ونوس, لا يستطيع وحده أن يغير المجتمع , بل هو جزء من جهد عام في سلسلة طويلة , تهيء مع بقية العناصر الأخرى إمكانات التغيير . و إن حدث هذا التغيير فنقطة الانطلاق حتما لا يكون من خشبة المسرح, و يكمن دور المسرح في الفترات التي يسود فيها الكبت , أو ما يسميه ونوس" اللاتسييس المنظم " , يكون المسرح وسيلة للتعويض من خلال جماعيته , و علاقة المباشرة مما يعطي الانطباع لدى الناس بأنه عمل سياسي .

و علينا أن ندرك دور المسرح المزدوج :

ـ أولا فهمه للصراعات الدائرة من خلال توضيحها و كشفها و تحديد طبيعتها , أي تعليم الجمهور , و يعكس له أوضاعه و يحللها , و يضيئ جوانبها المظلمة .

. ثانيا : إدراك طبيعة القدر السياسي, كقدر غير نهائي قابل للتغيير و التبديل , حتى إذا نضجت إمكانيات التبديل, و قرر الشعب مباشرتها ,و يعمل المسرح على التحفيز , على تغيير قدرهم الراهن , إذ المسرح الذي يريده ونوس؛ هو مسرح يعلّم , و يحفّز متفرجيه .

يقول ونوس : " هو المسرح الذي لا يريح المتفرج أو ينفس عن كربته ...بل على عكس , هو المسرح الذي يقلق , يزيد المتفرج احتقانا , و في المدى البعيد يهييء لمباشرة تغيير القدر" .

---

[1] . انظر المصدر السابق . ص : 27 .

[2] . المصدر نفسه ,ص: 27 .

و كما ذكرت سابقا على المسرح أن يحذر و يتريث في تحليل الأوضاع حتى لا يصبح أداة تضليل و جهل , و لا يمكن له ذلك إلا من خلال :

. حسن بنائه للعمل الفني .

ـ و تحسين استخدام وسائله, و أدواته التي تصب في اهتمام واحد, هو التحفيز , و إلا سقط العمل الفني, و أصبح أداة للتفريغ؛ أي تطهير المتفرج من عوامل النقمة و الغضب , مما يزيد قوة احتماله للتماهي .

. تخدير المتفرج , يجعل من الوضع القائم أشد رسوخا و متانة . و هذه النقطة عبارة عن خيط رقيق شفاف . يفصل بين خاتمة تشحن , و أخرى تفرغ .

و كثير من المسرحيات . في رأي ونوس . فشلت في اللعب على هذا الخيط , فبدل أن تنقد , تنفع. رغم أن مقدماتها حادة حازمة , إلا أن خاتمتها تحذيرية , و هنا يكون موقف رجال المسرح من هذه الأعمال فريقان .

1 . فريق يقضي الليل يحاسب نفسه عن سر الخطإ و السقوط .

2 . فريق ينتظر في الكواليس وفود المهنئين الذين سروا بالسهرة , و هؤلاء بعيدون كل البعد عن مهمة المسرح التي يريدها ونوس و الجمهور .

يخرج الجمهور بشوش الوجه, طلق المحيا ,يتنفس بصمت و مسرة , و قد ترك هؤلاء أثقالهم و معاناتهم على الكراسي قبل خروجهم .

أما القضية الخاصة التي يختم بها ونوس بياناته لمسرح عربي جديد, هي :

6 ــ المطلوب من المتفرج .

كما ذكرنا سابقا, فإن المسرح ظاهرة اجتماعية لابد أن يشترك فيها الممثل و المتفرج , , يرى ونوس أن كليهما مسؤول عن تطور المسرح و نجاحه , بل إن للمتفرج الدور الأكبر في قيامه بتوجيه المسرح , و على الممثل أن يعلمه كيفية القيام بهذا الدور , و أن يشجعه على القيام به بشكل فعال . يقول ونوس : << و لكي يقوم المتفرج بهذا الدور ينبغي أن يتغير هو نفسه , وأن يمارس دوره كمتفرج بطريقة جديدة ,و مختلفة عما تعرفه حتى الآن في متفرجينا >>. [1]

1 . على المتفرج أن يعي أهميته في أي عرض مسرحي,فكل ما يعرض على الخشبة يستهدفه ويتوجه إليه, أي أن قيمة العرض مرتبطة بموقف المتفرج منه.

---

[1] . ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد : ص :30 .

2 . على المتفرج أن يتوقف عن سلبيته, ووضعيته الساكنة اتجاه الخشبة , وعليه أن يعي أن ما يدور على الخشبة يعنيه و يهمه , وعليه أن يتخذ موقفا منه.

3 . على المتفرج أن يحس بالمسؤولية ,لأن موقفه من أي عمل مسرحي, له نتائج خطيرة وهامة عليه وعلى أوضاع البلاد, والمطلوب من هذا المتفرج في رأي ونوس ما يلي:

أ . ألا يستسلم على كرسيه, وينخدع بكل ما يقال له, وقبول كل ما يعرض عليه,بل ينتبه إلى كل ما يقال له, وكل ما يدور على الخشبة , حتى لا يسقط في فخ التافهين والغشاشين.

ب . على المتفرج أن يتدخل كلما لمح كذبا , أو كشف غشا .

ت . مطلوب منه أن يقاطع الذين يحاولون تخديره , وإبعاده عن قضاياه , ومشاكله, حتى و إن اقتضى الأمر تعليم الممثلين درسا عن المجتمع الذي يعيشون فيه إذا وجد صورة هذا المجتمع مزيفة مغشوشة .

ث . لا يحق له التغاضي عن الكذب مجاراة للياقات الاجتماعية, أو بعض مظاهر الاحترام السخيفة, فهو ليس مجرد تلميذ في مدرسة ابتدائية, يصغي إلى كل ما يصل إليه, عليه أن، يمارس حقوقه كاملة باعتباره النصف الأساسي لأي عرض مسرحي, وهو مسؤول عنه , عله أن يملأ حيزه في أي نشاط مسرحي , أن يضغط ويقاطع,ويصحح كل ما يحكى له. [1]

وباختصار يريد ونوس من هذا المتفرج أن يكون"**واعيا وقحـــا**"وبذلك يقضي على كثير من التفاهات والأكاذيب لصالح مسرح اجتماعي فعال, يجمع بين الممثل والمتفرج في علاقة جدلية قوية مترابطة غنية بتنوعها.

ركائز نظرية المسرح عند ونوس :

وفي الأخير يمكن القول أن نظرية ونوس لخلق مسرح جديد, تقوم على ركائز ثلاث :

الركيزة الأولى : الوظيفة الاجتماعية للمسرح .

يعتبر ونوس المسرح حدثا اجتماعيا وليس مناسباتيا يقوم على مواكبة الأحداث بسطحية ,ولا يتعمق إلى داخل جذورها, بل يجب على المسرح أن يغوص في أعماق البيئة التي يعيش فيها,فيعرف مشكلاتها, ويحلل أوضاعها, ثم يؤثر في تطورها ,وسيرها, وإدارة الحلول وفق تصوره ورؤاه مع الحذر من الوقوع في سوء الفهم والتقدير, فيتحول هذا المسرح لمعول هدم, ويصبح وسيلة حرب للمجتمع لا خادما له .

---

[1] . انظر المصدر السابق ,ص:31

الركيزة الثانية : الوظيفة السياسية للمسرح .

يتلخص موقفه السياسي من المسرح في جعله وسيلة للتغيير, من خلال كسر الجدار الرابع, وخلق حوار مفتوح بين مساحتين :مساحة العرض ومساحة الصالة (الجمهور), وذلك عن طريق تعليم المتفرج وتوعيته, وأن لا يصبح ذلك المتفرج الذي يتقبل كل شيء, كما يتلقى المتعلم في المرحلة الابتدائية دروسه بتقديس, وتسليم مطلقين.بل يجعل من هذا المتفرج مشاركا في إدارة النقاش معدلا مرة, ومفندا مرة أخرى, ومعارضا مرة ثالثة, وهكذا..فالمسرح السياسي؛ وسيلة للتحفيز والشحن يزيد من درجة الاحتقان, فالقاريء هو الذي يحدد مصيره,ولعبة المسرح هو من يوجهها, وبالتالي هو من يوجه مصيره .

الركيزة الثالثة : الوظيفة الجمالية للمسرح .

ما دام النقاش فعّالا بين الممثل والمتفرج, فإن تلك الهوة تذوب وتسحق,وهذا التواصل الجديد بين المساحتين؛ العرض والصالة, لا يتم إلا بكسر الجدار الرابع, فيتحرر المتفرج من اضطهاد الكاتب والمخرج , ويعبر المتفرج بكل حرية, هذه العلاقة الجديدة تهدم ما سبقها من العلاقات التقليدية, وبالتالي ظهور شكل جديد للمسرح.

وكتلخيص لنظرية المسرح التسييسي, أو مسرح التسييس في مفهوم سعد الله ونوس. يبدأ بياناته باعترافه بحداثة التجربة؛ إذ هي وليدة فترة قصيرة من الممارسة ،وترتكز بياناته على:

الجمهور: وفي هذه النقطة يعترف ونوس أن التعريف السابق للمسرح ضيق , والمشاكل المطروحة على مستواه بقيت هي هي, وبقي مفهوم المسرح في وقته وقبله ضيقا. ويذكر ونوس أسباب وضع بياناته, ويجعلها في نقطة واحدة هي:اهتمام رجال المسرح قبله وفي عصره بالخشبة , أي النص والتمثيل والإخراج.

جوهر بياناته (تلخيص) :

. المسرح حدث اجتماعي, أما الإخراج والمؤثرات والنص فهي عناصر غير ضرورية.

. الجمهور عنصر أساسي ،أي تحديد الجمهور الذي تريد تأسيسه.

. المادة التي تقدم للجمهور.

. العلاقة المسرحية بين الصالة والخشبة.

هامش عن البداية الصحيحة للمسرح :

يرجع ونوس أسباب نجاح الرواد الأوائل في التفاعل مع الجمهور ونجاحهم فيه إلى:

. المواضيع نابعة من مشاكل البيئة.

. إخضاع صيغ المسرح الأوربي إلى إحساسهم الخاص بجمهورهم.

. عرض مشاهد مرتجلة.

. اقتباس المسرحيات العالمية بدلا من تقديمها بحرفيتها.

ويحكم ونوس على فشل المسرح الحديث رغم الإمكانيات, ويعطي نموذجا حديثا نجح في الوصول إلى الجمهور, هذه الحلقة التي أغفلها كثير من المسرحيين العرب,وهي تجربة الطيب الصديقي التي تعتبر نموذجا يقتدي.

المسرح عمل جماعي :

وفي هذه النقطة يتعرض ونوس إلى:

. نقد المفهوم الخاطئ لجماعية المسرح, أي النظرة التقليدية التي ترى أن جماعية المسرح نوع من تظافر مجموعة من الجهود الفردية, يتراكم بعضها فوق بعض, أو يصطف واحدها إلى جانب الآخر حتى نصل بعد ذلك إلى العرض المسرحي, وهذا يعني أنه تراكم,أو تجمع أفراد يعمل كل منهم بمفرده , وبالتالي فالعمل المسرحي سلسلة من العمليات المتتابعة , تتكون من كاتب يؤلف النص, ومخرج ينتقي النص, ويدرب الممثلين عليه, وممثل يحفظ الدور, ويتدرب عليه بمعية الرسام والموسيقار...وهو مفهوم سطحي في نظر ونوس يفتقر إلى الإلهام , ويعجز عن تفجير طاقة المسرح , والنتيجة الحتمية هي وجود عرض مسرحي باهت مفكك...

. أما رأي ونوس في جماعية المسرح, فإنه يرى أن المسرح يختلف تماما عن هذه النظرة , وجماعية المسرح تكمن في وجود مجموعة من الأفراد يكون بينهم التجانس , و وضوح الرؤية والحماس والقدرة الدؤوبة على البحث والتنقيب , وفي هذه المجموعة يكون الكاتب والمخرج والممثل وبقية العناصر الأخرى في حوارين متوافقين : حوار داخل المجموعة ذاتها من خلال بناء العمل وتصميمه, وتعميق الأفكار, وحوار آخر بين المجموعة, والجمهور الذي يتوجهون إليه.

ـ قيام ونوس باستعراض أهم التجارب الإنسانية الناجحة, كالمسرح اليزبيتي,ومسرح شكسبير وبريشت.

ينبغي أن نشحن لا أن نفرغ :

ويتعرض ونوس في هذه النقطة إلى :

. تعبير المسرح عن موقف سياسي , حتى وإن بدا غير مهتم بها, وتحاشي الخوض في غمارها إلا أنه يعبر عن موقف سياسي, ويؤدي وظيفة سياسية؛هي إلهاء الناس عن التفكير في قضاياهم ومشاكلهم .

ـــ **المسرح وإمكانية التغيير**:هدف المسرح هو العمل على تغيير نظرة الناس للحياة والمسرح معا, وهذا هو جوهر المسرح, وإن كان المسرح لا يغير كل شيء بمفرده إلا أنه يظل وسيلة من وسائل التغيير,إضافة إلى بقية الجهود الأخرى التي تبذل خارج المسرح.

ـــ **محـــاذير المســـرح** : لابد أن تتوافر في رجل المسرح اليقظة الدائمة حتى لا ينحرف الدور الاجتماعي للمسرح ,فيصبح وسيلة هدم , أو يخون نفسه وأهدافه, ويصبح وسيلة تضليل للرأي العام , حينما يبتعد عن التحفيز والشحن,يتحول إلى وسيلة للتفريغ والتخدير.

المطلوب من المتفرج :

وفي هذه النقطة يتعرض ونوس إلى دور المتفرج في توجه المسرح من خلال :

. وجوب وعي المتفرج لدوره في أي عرض مسرحي .

. ينبغي أن تنتهي سلبية المتفرج , ويتخذ موقفا من العرض.

. أن يحس بالمسؤولية .لأن النتائج تؤثر عليه وعلى المسرح.

. أن يتدخل عندما يرى زيغا , وأن يقاطع من يريد تخديره , وأن لا ينسى ما يحدث أمامه.باختصار أن يكون هذا المتفرج واعيا وقحا في الوقت ذاته .

خاتمة بأهم النتائج:

في رأي ونوس أن أي كتابة تنظيرية للمسرح لا تنبع من الممارسة العملية, تظل كدا ذهنيا قاصرا, تبتعد عن جوهر المسرح وطبيعته, و ويكون بهذا أول مسرحي ربط بين مستويين : الممارسة والتطبيق .

وانطلق في هذه المحاولة بدءا من الجمهور, على خلاف المسرحيين الذين كانوا قبله ركزوا جل اهتمامهم على خشبة المسرح, وأغفلوا الجمهور الذي يعد الركيزة الأساسية,والمسرح يقف على ركنين أساسين هما :الممثل والمتفرج .

والشكل الذي يقدمه ونوس يتلاءم في أغلب مسرحياته مع أفكاره , فهو يختار مواضيعه من عمق المجتمع , وقد بدأ ممارسة التأصيل على المستوى التطبيقي قبل التنظير, ويبدو ذلك جليا من خلال مسرحيته " حفلة سمر من أجل 5حزيران " ,فقد صدرت قبل كتابه " بيانات لمسرح عربي جديد " وهذا دليل على أن الممارسة التطبيقية سبقت الممارسة التنظيرية , أي أنه استفاد من التجارب المسرحية على الخشبة في تنظيره للمسرح, لذلك كانت نظريته في التأصيل مقنعة, لأنها ناتجة عن وعي وممارسة .

والخطأ في رأي ونوس؛ أن نحصر المسرح في قوالب جامدة من خلال استيراد مسرح جاهز, وغرسه في الأرض العربية ,وملئه بالمضامين التي تتوافق مع حاجياتنا ومشاكلنا وقضايانا,والخطأ بدأ أولا ببناء مسارح في عواصمنا العربية على النمط الإيطالي,وحصر المسرح في المفهوم الأكاديمي,لأن للمسرح مفاهيم متناقضة ,وليس مفهوما واحدا ,مفهوم المسرح عند ونوس هو(الممثل والمتفرج) ويركز أكثر على المتفرج, لأن العمل المسرحي موجه له ,وعليه يتوقف نجاحه ,أو موته,فلا بد إذن أن نعرف من هو هذا المتفرج؟ ماهي حاجاته ومشاكله واهتماماته؟ كيف يمكن أن نتفاعل معه؟يضاف إلى ذلك دراسة استجابته,وعاداته في التذوق,حتى نتمكن من العثور على الأشكال التي يمكن أن تحقق التفاعل معه.

ومن هنا فإن نسخ التجارب الأوروبية لا يفيدنا في شيء, سوى تعميق تبعيتنا للغرب,كما أن الانطواء على الذات,والبحث عن الأصالة في أرشيف التراث, يبدو أمرا ساذجا, ومن هنا ينطلق ونوس في استلهام أشكال الفرجة التي عرفها العرب مع تطعيمها بالمضامين المعاصرة.

الفصـــل الثالـــث

تـــوظيـــف الشخصيـــة التـــراثيـــة

1 ــ توظيف الشخصـــية في الحكاية الشعبية

2 ــ توظيف الشخصية في الحـــدث التراثي

3 ــ توظيف الشخصية في الحدث التاريخي

توظيف الشخصية التراثية :

شخصيات ونوس التراثية :

لقد بدأ الباحثون العرب في البحث عن شكل تراثي للمسرح بداية الستينات من القرن العشرين,و إن كانوا قد بدأوا مبكرا في البحث عن المضمون التراثي فراحوا ينقبون في التراث عن أهم الظواهر المسرحية عند العرب,و بذلوا جهدا كبيرا استفاد منه المسرح العربي في الكثير من نصوصه ,و من أبرز من استخرج تلك الأشكال المسرحية من التراث العربي, علي غقلة عرسان في كتابه "الظواهر المسرحية عند العرب"و سلمان قطاية في كتابه "المسرح العربي من أين ؟ و إلى أين؟" ,و محمد مندور في كتابه "المسرح"و علي الراعي في كتابه "المسرح في الوطن العربي" و محمد عزيزة في كتابه "الإسلام و المسرح" و غيرهم .و من أهم الظواهر التي استخرجوها نذكر على سبيل المثال لا الحصر: مجالس المندّرين و المحبّظين , المقامات, حلقات الذكر, طقوس العبادة ,الحكواتي , خيال الظل , المداح , الحلقة ,القصص والأخبار... [1] وقد أقاموا لذلك دعوات تنظيرية ؛فقد نظر يوسف إدريس وتوفيق الحكيم لمسرح "السامر", وعلي الراعي "الكوميديا المرتجلة ", وعبد الكريم برشيد "الاحتفالية ", وسعد الله ونوس "بيانات لمسرح عربي جديد" , وقد دعا هؤلاء إلى تجريب أشكال جديدة على المسرح , وخلق مسرح تأصيلي مغاير, يقوم على نقد التجارب السابقة التي كانت تهتم بالثنائية (المؤلف والمخرج) ,والدعوة إلى جماعية المسرح, وإشراك الجمهور في جو اللعبة,ولن يتم ذلك إلا بالعودة إلى جذور المسرح الشعبية انطلاقا من توظيف الشخصية التراثية التي تعبر بصدق عن أصالة المسرح , وتفتح أفقا غير محدود , وحوارا حميميا مع الجمهور << والعلاقة بين المسرح والتراث علاقة سحرية أخّاذة , علاقة أبهرت كل المؤلفين وسحرتهم ,وجعلتهم يقفون في كل مرة على تراث الآباء و الأجداد يعيدونه في حلل جديدة وبأسلوب حضاري مميز>>[2]

فما هي الشخصية ؟ وكيف تتكون في العمل الدرامي؟

الشخصية هي تحقيق العمل الفني الإبداعي في عالم الواقع , أي تطبع الأدب بطابع مميز << بإمكانه أن يعطي للمسرحية حياتها وينقلها إلى عالم الأحياء الذي تعيش فيه, وتؤدي فيه مهامها , وتعمل على تطوير الحدث>>[3]

---

[1]. انظر الفصل الأول من هدا البحث , ص:20 إلى34

[2]. صالح لمباركية : بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج, الهيئة العامة لقصور الثقافة . مصر . ص:85

[3]. المرجع نفسه , ص: 52

ولا تختلف الشخصية الفنية الدرامية عن الشخصية الحقيقية في تكوينها ونشاطها,بل إن الشخصية الفنية صورة للشخصية الواقعية، حيث يرى الدكتور صالح لمباركية <<أن الشخصية الفنية تمتاز عن الشخصية الحقيقية بالتركيز والدقة والمتانة والبعد الفني في التفكير والعمل والاستجابة ورد الفعل, وتمتاز كذلك بالبناء والتركيب في الأبعاد النفسية و البيولوجية والاجتماعية>> [1].

لذلك يقاس العمل الجيد بمدى قدرة المسرحي في التحكم في شخصياته من خلال حسن رسمها وبنائها, وتقاس قوتها بمدى تأثيرها في المتفرج .[2]

ومن أهم ميزات الشخصية أنها معقدة, ذلك أن لها جانبين؛جانب نفسي، وجانب بيولوجي وجانب اجتماعي.<<وقبل أن يختار المسرحي شخصيته عليه أن يلم إلماما كليا بتفاصيلها الدقيقة بداية من سلوكها ,لباسها , تفكيرها , طموحها, مخاوفها, مزاجها , ما تفضله, ما تكرهه...>> [3] ومن ثم يسهل التعامل معها من الناحية الفنية,ولعل أهم ما في الشخصية المسرحية المظهر الخارجي كاللباس, الكلام...لأنه يكشف للمتفرج بسرعة عن مكنوناتها؛ فطبيعة اللباس تكشف الحالة الاجتماعية للشخصية, والكلام يكشف صفة الشخصية مثقفة , أمية ,ذكية , بليدة , يائسة ,طموحة ...<<وهذا ما يسمى " التشخيص الظاهري" الذي يبرز الشخصية ,وفي هذا خلاف بين الكلاسكيين والرومنسيين وغيرهم>>[4].وهناك التشخيص بالكلام, والحركة,والنظر,والحوار, وهي عملية متداخلة .وهناك التشخيص الذي يعتمد على الآراء والتعليق الخارجي , وكذلك المناجاة الذاتية(المونولوج) [5],كما <<يعتمد التشخيص على التمثيل؛أي أداء الفعل أمام المشاهدين,وهذا الفعل يتمثل في الحركة والصوت,أوكلاهما معا>> [6].

أما أرسطو فيرى أن الشخصية تمثل الجانب الأخلاقي الذي يصدر عن الشخصية , ويحدد نوعية إرادتها, وقراراتها الفعلية .

وقد وضع أرسطو أربعة شروط في الشخصية, وهي:

1 . أن تكون فاضلة .

---

[1]. المرجع السابق , ص:52

[2]. انظر عمر الدسوقي : المسرحية . نشأتها وتاريخها وأصولها . ط4 ,دار الفكر العربي يناير 1966 ص:375 إلى424

[3]. صالح لمباركية : بناء الشحصية في مسرح ألفريد فرج , ص:57

[4]. المرجع نفسه , ص:61

[5]. المرجع نفسه , ص:62

[6]. المرجع نفسه ,ص:63

2 . الملائمة.

3 . التشابه .

4 . التناسق .[1]

وعلى هذا الأساس فالتراجيديا لاتصور الشخصيات , وإنما تحاكي أفعال هذه الشخصيات << إذا كانت الشخصية تتبع الفعل أو الحدث فإنه يتحتم على الشاعر التراجيدي أن يهتدي إلى أفعاله الدرامية أولا. >>[2]

وما لاحظه الدكتور صالح لمباركية أن<<المسرحية الإفريقية القديمة الاهتمام فيها كان منصبا على البعد النفسي للشخصية في حين أن البعد الجسمي والاجتماعي لم يلقيا الاهتمام نفسه.>>[3]

أما في العصرالحديث فقد أصبحت الشخصية<< تصويرا للصراع الخارجي بين الشخصيات وكذلك صراع الأفكار و المفاهيم>>[4] . ويرى فرحان بلبل, أن بناء الشخصية في المسرحية عرف مجموعة من الأغاليط التي شاعت في كتب النقد عن قواعد بنائها, وصارت عندهم من البدهيات التي لا يمكن مناقشتها وهي :

1 . الاتيان بجوانب الشخصية كافة فلا يغادر شيئا عن تكوينها النفسي,والاجتماعي,والفكري والنفسي إلا استوفاه .

2 . مناداة أبرز مدارس التمثيل والإخراج ,ومطاتبتها من الممثل أن يخترع للشخصية التي كتبها الكاتب (تاريخا), ما جرى لها من قبل أحداث المسرحية .

3 . تقسيم النقاد الشخصيات إلى قسمين : شخصيات الفرد (التي لا تشبه غيرها), وشخصيات النوع (التي تنطبق خصائصها النفسية, والاجتماعية على أناس كثيرين من النوع نفسه) .

4 . الشخصية المسرحية يجب ألا تكون ذهنية,أي أنه لا يجوز لها أن تفيض في حوارها عن أفكارها, وعن نفسها,أو أن تتبادل مع الشخصيات الأخرى حديثا مطولا, فينعدم الفعل المسرحي,ونتج عن هذا التقسيم أن أصبحت هناك مسرحيات صالحة للقراءة فقط, ولا تصلح للعرض , ومسرحيات تصلح للقراءة والعرض معا, ومسرحيات تصلح للعرض دون القراءة.

---

[1]. انظر رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ط2 , دار العودة . بيروت . 1975 ص ص : 36 , 37

[2]. كتاب أرسطو: فن الشعر, ترجمة و تقديم وتعليق : إبراهيم حمادة , المكتبة الأنجلو مصرية . د,ت . ص: 104

[3]. صالح لمباركية : بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج ,ص:65

[4]. المرجع نفسه ,ص:71

ومن هنا يصل فرحان بلبل إلى تعريف الشخصية المسرحية, : << تصوير منظم لجانب واحد من إنسان ما في جميع خصائصه التي تميزه عن غيره, موضوعا في حالة صراع مع الآخرين , مقصودا به الوصول إلى هدف معين.>>.[1]

ويحدد شروطها قائلا: << وشروط بناء الشخصية بشكل صحيح, أن تكون لها سمات جانب واحد يستكمل الكاتب مناحيها..و أن تأتي أفعالها وأقوالها نابعة من هذا الجانب ,ومنسجمة مع دورها في بناء الحكاية ثانيا, وأن تكون مناسبة لها, وقائمة على مبدإ السببية ثالثا.>> .[2]

و أصبحت عند المسرحيين العرب أمثال "سعد الله ونوس" وعاء تحمل التجربة الإبداعية ؛أي وسيلة من خلالها يعبر المسرحي عن رؤياه المعاصرة لأمهات القضايا,وكبريات المشاكل.

ولعل سبب اختباء ونوس بالشخصية التراثية, و رغبته في وضع هذا القناع حتى يحميه من بطش السلطة من جهة ,و تعفيه من رغبة التصريح عن أفكاره مباشرة من جهة أخرى ,و استخدام الشخصية التراثية في المسرح ,لا يعطي للمسرح أصالته إن لم يصاحبها مضامين معاصرة لما جد على حياة الناس , و إلا أصبحت ضربا من الأرشيف المحنط يعاد كل مناسبة، خال من كل روح ,كجسد ميت يسكنه الخواء,

و قد سبق ونوس كثير من المسرحيين العرب الذين وظفوا الشخصية التراثية, و استلهموا الحكايات من الموروث الشعبي أو الديني أو التاريخي, و قد كان مارون النقاش قد استلهم من حكاية من حكايات "ألف ليلة وليلة" في مسرحية "أبو الحسن المغفل"[3] كما استلهم توفيق الحكيم إحدى القصص الديني في مسرحيته "أهل الكهف" و غيرهم كثير .

وقد اشتهر ونوس بكثرة توظيفه للشخصيات التراثية , و قد خرج فيها عن المألوف في المسرح العربي , فقد جعل من الخشبة صالة ,فلا ستائر, و لا كواليس ,كل الجدر تسقط ,و كل ما يحول بين المتفرج و الممثل يمحى و يزول ,ليطول الحوار و يمتن و يعذب ,و يحقق المتعة و الفائدة , بل الأكبر من ذلك يحقق قفزات عملاقة من خلال هذه الجماعية , لأن المسرح باختصار يشحن, و لا يهادن,و لا يسالم .

---

[1] . فرحات بلبل : النص المسرحي الكلمة والفعل , منشورات اتحاد كتاب العرب . دمشق . 2003 , ص:88

[2] . المرجع نفسه, ص : 82

[3] . استلهم النقاش هذه الحكاية قبل ونوس انظر خليل الموسى : المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ , تنظير , تحليل) منشورات اتحاد الكتاب العرب 1997 ص:24

ومن الشخصيات التراثية التي وظفها في مسرحيته "مغامرة رأس المملوك جابر", شخصية جابر , وقد جعل العرض في شكل مقهى شعبي ,يسرد أحداث المسرحية حكواتي ,أما في مسرحية "الملك هو الملك", فقد أخذ حكايته من ألف ليلة و ليلة" ,أهم شخصية فيها ؛هي أبو عزة " كان يحلم بأن يصبح سلطان البلاد, و لو ليوم واحد فقط. كما لجأ ونوس في هذه المسرحية للشكل القديم وهو "الراوي", حيث جعل أحداث هذه المسرحية لشخصيتين هما "زاهد" و "عبيد", يتوليان رواية الأحداث .

أما في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان"؛ فهي حكاية شعبية بطلها فيل يعثو في الأرض فسادا و قد ساق هذه الأحداث على لسان رجل أراد أن يتخلص شعبه من شر هذا الفيل ,و ذلك من خلال رفع مظلمة إلى السلطان, و جعل هذه الأحداث تجري على لسان "زكريا".

أما في مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني",فقد وظف شخصيتين، "شخصية من عمق التراث و هي شخصية هارون الرشيد". أما الشخصية الثانية فمن التاريخ العربي الحديث, وهي شخصية القباني, و معاناته من أجل خلق مسرح عربي ينبض بالحياة تقابله (رجعية تركية)؛سلطة متشددة ,متسلطة تختفي خلف قناع رجعية تركية تخاف ثورة الناس عليها, هذه الشخصيات الرئيسية تقابلها شخصيات أخرى ثانوية من التراث .

وتوظيف هذه الشخصية التراثية كان على مستوى المضمون, من خلال وضعها في جو الحكاية و إرادة الأحداث , واضطلاعها بها ,أما من ناحية الشكل؛ فهي تستعير مرة شكل الحكواتي , و مرة أخرى شكل المقهى ,و إن يكن الأمر, فلا بد من التفريق بين الشخصية التراثية كجزء من المضمون , وبين الشكل التراثي كوعاء هذا المضمون .

غير أن ما يميز كتابات ونوس, أنها كما أسلفت القول سياسية كلها، فما من أدب عنده غير سياسي , و تلو ذلك فقد جاءت أعماله محللة للوضع السياسي و الاجتماعي, بادئة تحليلها من الرعية أي من أبسط الناس، و تتدرج إلى الحاشية التي تدور في ملك الملوك, و السلاطين والأمراء فيغريها , و يكشف نواياها,و مؤامراتها, ويصل أخيرا إلى تحليل جسم السلطة المريض, وصولا إلى أعلى قمة فيه؛ وهو السلطان أو الملك. ليكون من رجال المسرح القلائل الذين يتبعون بدقة حركة السلطة من أسفل الهرم إلى أعلاه .

أ ــ توظيف الحكاية الشعبية :

الفيل يا ملك الزمان :

في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" يذهب ونوس إلى حكاية ترددت كثيرا على ألسنة الناس في المشرق العربي و مغربه , و كثيرا ما تداولتها ألسنة العامة من الناس , ولا شك في سحر الحكاية وتأثيرها الكبير على الفطرة الانسانية,بل هي الدافع لوجود جميع الفنون << الحكايات هي الدافع الأساسي لنشأة جميع فنون القول, فلم تكن فنون الأدب في عصور البشرية المختلفة وعند جميع الأقوام,شعرا أم قصةأم مسرحية,إلا مجموعة من الحكايات التي يرويها الأدباء كل حسب طريقته,ويتلقاها المتلقون كل حسب ثقافته, ومخزونه المعرفي ,>>[1] و قد أخرج سعد الله ونوس هذه الحكاية من دائرة التراث الشفوي إلى دائرة التمسرح , و هي مسرحية قصيرة ذات فصل واحد فقط .

شخصيتها (زكريا) الذي يمثل دور العقل و الحكمة في مجتمع جاهل , أو بالأحرى دور المثقف الذي يحزنه حال الشعب , فينظم إليه أملا في تبصيره، و الدفاع عن قضاياه المصيرية .

1 ــ مضمون المسرحية :

تبدأ المسرحية بحوار حزين فيه كثير من الامتعاض، و المشاهد المرعبة التي أمعن ونوس في تصويرها؛ ففيل الملك داس على صدر طفل فانبعج بطنه, و اختلطت أحشاؤه بتراب الزقاق .

<<الرجل3:أقسم أنه لم يبق لجسمه شكل ,كتلة ممعوسة من اللّحم و الدّم ,اللّهم أبعد علينا البلى ,يدور رأسي كلما تصورت منظره ,لملموه من الزقاق كما تلم البيضة المكسورة .

الرجل2:يا ويل أمه .

الرجل3:أرأيتم إلى البيضة حين تسقط على الأرض ؟ و الله هكذا جسمه ,كمية من الدم والأمعاء متناثرة على أرض الزقاق .

الرجل4:ماذا تنتظر؟ طفل لين العود يدوسه فيل ضخم كفيل الملك, يا لطيف.>> [2]

على الرغم من هذا المشهد المأساوي,و بحضور رجال الحي, إلا أنهم لم يستطيعوا تحريك ساكن لأن الخوف سمرهم, وكل واحد منهم كان يفكر في ابنه فقط, و تركوا أمه تنتحب في وحدتها, لكن ونوس يبقي بعض الأمل في جيل الصغار الآتيين من خلال الطفلة التي تسأل أمها ,لكن خوف الكبار يقتل هذا الأمل في المهد .

<<الطفلة:ألن يعاقبوه ؟

المرأة 1:يعاقبون من ؟

---

[1] . فرحان بلبل :النص المسرحي الكلمة والفعل ص:35

[2] . ونوس : الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر ,ص :9

الطفلة:الفيل..

الرجلان 4 و 5 :يعاقبونه؟

الرجل 2 :ومن يستطيع أن يعاقب فيل الملك؟>>[1]

ولم يكتف فيل الملك بالدوس على الصغار, فقد حرم الناس أرزاقهم, و ضرب دورهم و محالهم, و أتلف المزروعات ,إضافة إلى حالتهم المزرية ,التي ضاقت بها صدورهم .

<<الرجل 11 : مظالم و أعمال سخرة

الرجل 2 : الله يبصر....

زكريا : أوبئة ..

الرجل 12 : مجاعات ...

زكريا :ضرائب تفوق كسبنا الهزيل .

الرجل 5 :ربكم بصير.

الرجل 7 : يتعب اللسان لو بدلنا الحديث عن همومنا .

زكريا :و فوق الحمل يجيئنا هذا الفيل.>> [2]

إن سماء هؤلاء قد أظلمت , و ضاقت عليهم الدنيا بما رحبت .

<<المرأة 3 : أمان ..لا أمان على شئ .

زكريا : لم نر يوما أبيض منذ بدأ يسرح في المدينة .

الرجل 8 : لا حارس و لا لجام .

زكريا : يلذه الشر كالغذاء .

الرجل 7 : كل يوم ضحية .

الرجل1 : و كل يوم مصاب.>> [3]

وهنا يبلغ بهم الغضب أقصاه؛ فتتكرر عبارة "**لاأمان**" في أكثر من موضع, و على لسان النسوة , ولا أحد يجرؤ على الكلام عن النسوة, و في الطرف المقابل تتكرر عبارة " **هذا فيل الملك** " بصيغ مختلفة على ألسنة الرجال , أما شخصية زكريا الرجل المشفق, فقد كان مهندسا وسط

---

[1]. المصدر السابق ,ص :12

[2]. المصدر نفسه , ص :15

[3]. المصدر نفسه , ص : 15 .

الجماهير , يشاركها حياتها خطوة خطوة,و يوجهها بالعقل حينا, و بالحكمة حينا آخر إلى المستقبل الأسود الذي ينتظرهم , و يقف في وجه الرجال الخائفين .

<<أصوات : حقا ...ماذا بيدنا ....

زكريا :أنا أقول لكم ماذا بيدنا ..نذهب جميعا , و نشكو أمرنا للملك , نشرح له ما يحل بنا , و نرجوه أن يرد أدى فيله عنا.>> [1]

ويبقى الحوار بين الشخصيات في أخذ و رد , فهم يدركون معزة الفيل عند الملك ؛ فهو من يطعمه بيده , و يدلله كأنه ابنه , و يشرف على حمّامه بنفسه , و تعزف له الموسيقى أثناء دخوله إلى القصر، و خروجه منه, حتى أن زوجة الملك كادت تطلّق بسببه , باختصار فكل رغباته أوامر , و أفعاله قانون .

لكن زكريا بحنكته وحكمته، يهدئ من روعهم,و يقنعهم بضرورة الذهاب معهم إلى الملك , رغم كونها مخاطرة غير محمودة العواقب في نظرهم , فيبدأ زكريا في رص الصفوف , و تقسيم الأدوار عليهم , حتى تصبح كلمتهم أمام الملك واحدة , و في كل مرة يعيد المحاولة أكثر من ألف مرة , و يدرب هؤلاء على حفظ ما يقولون أمام الملك , فللقصر تقاليده و للملك هيبته . المهم اتحاد الكلمة , لأن الملك يتزعم الملك .

<<تتنافر الأصوات , يقول هو:

زكريا : الفيل يا ملك الزمان .

و هم يرددون بعده .

كثر النخيل, و لم يبق في البلدة إلا المعمر من النخيل .

الجماعة : هدم بيت محمد إبراهيم , و لو كانوا تحت سقفه آنذاك لعظم المأتم واشتدت الأحزان .

الجماعة : يقتل الخرفان , يدوس الدجاج , يظهر الموت إذا بان .

الجماعة : جعل الرعية بلا أمان .

الجماعة : الأطفال و الأرزاق .

الجماعة :البيوت و الحياة .>>[2]

---

[1]. ونوس : الفيل ياملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر,ص:19

[2]. المصدر نفسه , ص: 34

وظن زكريا أنهم حفظوا أدوارهم , فطلب مقابلة الملك , فيأذن لهم الحراس بالدخول إلى القصر لبسط قضيتهم , و عند رؤيتهم لما في القصر من ذهب, و حراس أشداء تزيغ أبصارهم , ويستولي الخوف على قلوبهم .

<<أصوات : سنرى الملك ...

. رأسي يدور .

. قلبي يدق .

. قلبي يدق .>>[1]

وعند فتح باب قلعة العرش على مصراعيه يطلب منهم الحراس طأطأة الرؤوس , و بدأ الذعر يشتت عقولهم . ملك بقبضته صولجان , حراس كالأشباح , العرش عال .....فيبالغون في الانحناء .

<<الملك : ماذا تريد الرعية من ملكها ؟

الملك : أأذن لكم بالكلام , مم جئتم تشكون ؟

زكريا : الفيل يا ملك الزمان .

الملك : ما خبر الفيل ؟

زكريا : الفيل يا ملك الزمان .

الملك : و ماله الفيل ؟

صوت الطفلة : قتل ابن ...

الملك : ماذا أسمع ؟

زكريا : الفيل يا ملك الزمان .

الملك : كاد صبري ينفذ , تكلم . ما خبر الفيل ؟

زكريا : الفيل يا ملك الزمان .

الملك : توقف عن هذا النواح ...الفيل يا ملك الزمان , إما أن تتكلم أو أأمر بجلدك .>>[2]

فأدرك زكريا ألاّ سبيل لتحريك الناس , ألاّ سبيل لإنطاقهم , فما كان منه إلا أن ينجو بجلده من سيف الملك .

---

[1] . المصدر السابق, ص: 34

[2] . المصدر نفسه , ص: 36

زكريا : ...فكرنا أن نأتي نحن الرعية,فنطالب بتزويج الفيل كي تخفف وحدته, و ينجب لنا عشرات الأفيال , مئات الأفيال , ألاف الأفيال ...

<<الملك :(مقهقها) أهذا ما تطلبونه ؟

زكريا : لعل مولاي لا يرد لنا الرجاء .

الملك : أتسمعون ؟ مطلب في غاية الطرافة , كنت أقول دائما إني محظوظ برعيتي , حنان و رقة في الشعور . رعيتي مليئة بالحنان , كلها حنان , طبعا سننفذ للشعب مطلبه .>> [1]

ثم يأمر الملك بالبحث في الهند عن فيلة تناسب مقام الفيل . أما زكريا فيعينه الملك مرافقا له .

قلت من قبل أن زكريا رمز المثقف الذي يتحذق مع الجماهير , يبصرها بمصيرها , بكيفية مواجهة حاضرها و مستقبلها , لكنها في الوقت المناسب تخذله ,فيختار عن طواعية الانضمام إلى السلطة ؛و هي حالة المثقف العربي , عندما يرفضه شعبه , يتحول إلى السلطة فتبتلعه في قمقمها , و يصبح خادما طيعا لها،و لأفكارها .

و قد بدأ ونوس من خلال هذه المسرحية كسر الإيهام , حينما اعترف الممثلون في نهايتها أنها مجرد حكاية .

<<الجميع : هذه حكاية .

ممثل 5 : و نحن ممثلون .

ممثل 3 : مثلناها لكم كي نتعلم معكم عبرها .

ممثل 7 : هل عرفتم الآن لماذا توجد فيلة ؟

ممثل 5 : لكن حكايتنا ليست إلا البداية .

ممثل 4 : عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى .>> [2]

وهذا نموذج السلطة في الوطن العربي؛ فهي سعيدة غاية السعادة بقدر ما كان الشعب جاهلا خاضعا ضائعا ,في ديموقراطية لا تتصل بالناس,وتسمع شكواهم , بل تمعن في تخويفهم,وإرهابهم .

وهي حكاية شعبية لم يغير فيها الكثير, اللهم إلا صياغتها وفق قابليتها للتمسرح من جهة , ومن جهة ثانية ابتعادها عن الإيهام. لايعترف فيها أنها مجرد حكاية لتعليم الناس , و أحسن ما أضفى عليها من الإتيان بالتفاصيل الدقيقة , مع التمعن في الوصف الداخلي للشخصيات,والدوافع والنوازع التي تحركها . يضاف إلى ذلك طابع التشويق , و قدرته على

---

[1]. المصدر السابق ,ص :37 .

[2]. المصدر نفسه , ص: 38 .

جمع المتناقضات : سلطة / شعب, و يقابلها : مثقف / شعب , أي مثقف / سلطة .و هذه العناصر المتناقضة تحركها جهة واحدة هي المثقف , فهو يوقظ الشعب, يحاول أن يتخذه وسيلة الثورة على السلطة , ثم يتصالح معها , و ينضم إليها,و يدافع عن نظمها ,وأفكارها ...و يترك الشعب يصارع مآسيه .

2 ــ شكل المسرحية :

يتوجه ونوس في هذه المسرحية (الفيل يا ملك الزمان) إلى كسر الإيهام ,و ذلك بالتوجه إلى الجمهور مباشرة بغرض مخاطبة المتفرجين, وليس عواطفهم , حتى يمنع هؤلاء المتفرجين من اندماجهم في الحدث أو في الممثلين أنفسهم . و ما يراه المشاهد ليس تشخيصا حقيقيا , و إنما هو في جوهره لعب و تمثيل , يراد من خلاله العظة أو (الأمثولة) في تحليل الواقع, وتفسيره .

و من مثل ذلك بعض العبارات التي تصلح أن تكون أمثالا " حين تكون رائحة الفم كريهة ينبغي أن لا يتكلم المرء " و " ما من أحد يشم رائحة فمه و هو يتكلم" .

ونوس في هذه المسرحية عمد إلى خلق واقع آخر يعادل الواقع المعيشي , حتى لا يضغط التاريخ على المتفرجين بشخصياته و أحداثه , و يترك المجال واسعا أمام الجمهور لإظهار سلبيتهم اتجاه السلطان,والمتمثلة في الخوف والرهبة .

يضاف إلى ذلك أن الممثلين في المسرحية يتجردون عن قمص أدوارهم, ويقفون أمام الجمهور معلنين,وحاثين على الاستفادة من الدرس : <<حكاية مثلناها لكم نتعلم معكم عبرتها , هل عرفتم الآن لماذا توجد فيلة ؟ هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة ؟ >>[1]

كسر الإبهام وذلك في آخر المسرحية حينما اعترف الممثلون في نهايتها و أعلنوا أنها مجرد حكاية .

ب ــ توظيف الحدث التراثي :

الملك هو الملك :

استلهم سعد الله ونوس هذه المسرحية من عمق التراث العربي , وتحديدا من الحكاية الثالثة والخمسين بعد المائة من حكايات " ألف ليلة و ليلة ", و المعنونة ب " النائم واليقضان"(*) وملخص هذه الحكاية : يتمثل في رجل اسمه " أبو الحسن " تغير حاله فأفلس بعد الغنى,بعد أن تبددت ثروته التي ورثها عن والديه , فتنكر له الزمان , وشاح عنه أصدقاؤه بوجوههم , فذاق

---

[1] . ونوس: الفيل يا ملك الزمان و مغامرة رأس المملوك جابر, ص : 38 .

(*) استلهم هذه الحكاية مارون النقاش وسعد الله ونوس من مصدر واحد غير أنهما اختلفا في طريقة توظيفها .

ذرعا بأحوال الدنيا , فأصبح يحلم أن يصبح خليفة, و لو ليوم واحد فقط , ليعيد كل شيء لنصابه و ينشر العدل , و ينتقم من خصومه , و يقوم اعوجاج الرعية , و من محاسن الصدف أن خرج الخليفة هارون الرشيد متنكرا و معه سيافه " مسرور " في ثياب تاجرين . ليقوما بجولة في أحياء بغداد , فيصادفان " أبا الحسن " و تصل إلى أذن الخليفة أمنية , فيسرع في تحقيقها , ويغوي أبا الحسن بتناول طعام دس فيه مخدر , و بعد أن حمل إلى قصر الخلافة , و زال عنه المخدر وجد نفسه فوق العرش , و من حوله الوزراء, و الخدم ينتظرون أوامره , فتختلط عليه الأمور , فاعتقد بادئ الأمر أنه في حلم , ثم يعلم أنه خليفة حقا , و لم يستطع في هذه الفترة الوجيزة أن يظهر حلمه و حكمته , ثم يعيد هارون الرشيد تخدير الرجل , و يعاد إلى المكان الذي جيء به منه ,و ينهض أبو الحسن من حلمه الجميل و يتذكر حياته القديمة , و يصر على أنه الخليفة , فيرفض واقعه , ويتمسك بالحلم حتى أصبح مجنونا .[1] كما نلاحظ أن هذه الحكاية الأصلية فيها روح الدعابة و شيء كثير من الفكاهة و الترفيه . و التغيير الذي أجراه سعد الله ونوس أنه خلص هذه الحكاية من روح الدعابة , و خلصها من جهة أخرى بارتباطها الزماني و المكاني , و غير من جهة ثالثة الأسماء , فاستبدل الخليفة هارون الرشيد بملك لمملكة ما , و استبدل شخصية مسرور سياف الخليفة(بالوزير بربير) و أبا الحسن بأبي عزة , كما أضاف إلى عمله المسرحي شخصيتين هما : شخصية الشيخ طه , و شخصية شهبندر التجار . بغرض الكشف عن البيئة الاجتماعية و الاقتصادية للملك , كما استحدث ونوس شخصيتين هما : " زاهد و عبيد " بغرض قيادة اللعبة ورواية الأحداث .

ويتجلى من خلال الفكرة العامة للمسرحية الهموم السياسية و الاجتماعية .<< التي تقوم على استبدال إنسان بإنسان آخر من خلال إبدال الثوب(**أعطني رداء و تاجا أعطك ملكا**) إنها تنفي مطلقا إمكانية تغيير الإنسان إذا لم يستبدل النظام>>[2] و قد جمع ونوس في هذه المسرحية بين الأصالة و المعاصرة , من خلال جعل التراث مصدرا لعمله المسرحي , و طعمه بمضامين عصرية ورؤية سياسية.

وقد انطلق من واقع الجمهور العربي, الذي مازال ذوقه مرتبطا أشد الارتباط بتراثه القديم, لذلك حاول البحث عن شكل عربي جديد, يحقق له التواصل مع المشاهد العربي من خلال تغذيته بالمضامين السياسية التي تحمل في جوهرها عنصرين اثنين هما : التعليم والتحريض, فيصل

---

[1]. انظر ألف ليلة وليلة ,ج2منشورات الحياة , بيروت , د , ت , ص: 163

[2]. حورية محمد حمو : تأصيل المسرح العربي ، ص: 264 .

من أقرب طريق إلى ذوق الجمهور و نفسيته. إذن فعودة ونوس إلى التراث من أجل البحث عن الشكل الذي يصب فيه قضاياه الفكرية , فالمضامين العصرية لن تكون كافية لوحدها إن لم تعزز بما يطلبه الجمهور,وما يستهويه, ولن يتأثر ذلك إلا بمحاورة الذاكرة التاريخية له .

واعتماد ونوس على التراث ليس هدفا في حد ذاته, بل هو وسيلة للوصول إلى الجمهور,وغاية من خلال التعليم و التحريض .

1 ــ مضمون المسرحية :

تحكي المسرحية قصة ملك , ضاق صدره , وضجر من حياته الروتينية , فما كان إلا أن يتنكر مع وزيره , و ينزلان إلى عامة الشعب قصد الترفيه , و دفع الملل عن النفس .

وفي الطرف المقابل من عامة الشعب يجلس أبو عزة التاجر المفلس , يحلم بالسلطة , و يشتهي أن يصبح ملكا حتى ينتقم من خصومه . و على رأسهم الشيخ طه ليجرسه , و يشنقه بعمامته , و يليه شهبندر التجار,و معه كل تجار الحرير الذين يتحكمون في أرزاق الناس , ويسيطرون على الأسواق , فيجلدهم ليشفي غليله , ثم يجردهم من جميع أملاكهم . أما أصدقاؤه الذين تنكروا له بعد إفلاسه, فيزج بهم في غياهب السجون .

وأبو عزة كان تاجرا تتكالب عليه الأشرار , فسرق ماله , و خسر تجارته و أفلس , و تراكمت عليه الديون بعد أن باع جميع الأثاث الذي يملكه, فأصبحت زوجته تشكو الفقر المدقع , و ابنته تشكو عزوف الخطاب الذين يكثرون عند الطمع,و يقلون عند الفزع , أما خادمه عرقوب فقد نصب نفسه سيدا لأن أبا عزة استدان منه كثيرا , لذلك خيّر الخادم أبا عزة بين سداد الدين الذي لا يملك له ردا , و بين زواجه من ابنته عزة .

وما بقي لأبي عزة إلا الحلم بأنه يصبح ملكا , فصادفه الملك المتنكر في هذه الليلة و عرف أمره , فسقاه مخدرا , و أمر بنقله إلى القصر ليحقق حلمه, و لكن الوزير ينصح الملك بعدم المخاطرة التي لا تحمد عواقبها, لكن سخرية الملك، و عبثه منعاه من رفض المجازفة .

ويستيقظ (أبو عزة) صباحا؛و هو في فراش الملك, وحوله الخادم ميمون يدعو الله,و يتذلل له , فتتملكه الدهشة و لا يدري أهو في حلم أم في يقظة ؟ فيتحسس الفراش , و يلمس وجهه , و يمسك آنية الفضة , ليتأكد أنه في تمام وعيه , و يطلب من خادمه (عرقوب) أن يصفعه ليتأكد أنه يقظ , ثم يلبسونه ثوب الملك , و يوضع التاج على رأسه , و الصولجان في يده و يقاد إلى قاعة العرش لتسيير أمور البلاد و العباد .

وعندما يعلن خادمه عرقوب الذي أصبح الآن وزيره . أن الوقت حان للانتقام من خصومه ,الذين تسببوا في إفلاسه . الشيخ طه,و شهبندر التجار , وغيرهما , يعنفه أبو عزة قائلا: << لماذا تبتدع لي العدوات مع أركان دولتي . أتريد أن تقوّض عرشي ؟ >> [1]

ثم يأمر الملك بإدخال رئيس الأمن , الذي يعرف كل كبيرة و صغيرة في البلاد . يحمل سوطه , يمشي في كبرياء وتحد , لكن الملك (أبو عزة) يكسر تكبره, وغروره بسؤال مفاجئ عن جماعة من المعارضة كان قائد الأمن يخفي أمرها , فيوبخه الملك (أبو عزة) على تقصيره و تهاونه ...

ويرغمه على الركوع أمامه,و الاعتراف بتقصيره ,و يطلب منه أن يعده ببذل قصارى الجهد للقبض على المعارضين في أسرع وقت ممكن .

<<الملك : إذن ..اطمئن يهدد هذا العرش خطر غامض , و سري , و عنيد , خطر لا نعرف من أين و كيف يوجه ضربته .

مقدم الأمن : اطمئن يا مولاي . أعاهدك أن أصيدهم خلال فترة قصيرة .

الملك : اسمع يا مقدم الأمن , لا أحب الوعود المائعة . خير لك أن تشنق نفسك إذا لم تقبض عليهم قبل عيد التتويج .>> [2]

وهكذا يكشف الملك مؤامرة تحاك ضد العرش , و الملك الحقيقي غافل عنها , و أجهزته الأمنية تخفي عنه الحقيقة .

كما يكشف الملك الحقيقي (الذي كان يراقب المشهد هو و وزيره خلف الستار) أن مقدم أمنه لا يعرف الملك الحقيقي من الملك المزيف .بعد أن عنفه الملك (أبو عزة).

<< عرقوب : جند الله ببراعة مذهلة . دخل كالطاووس و خرج كالفأر . لا شك أنه سيجزل لنا العطاء مقابل هذه الخدمة التي ساقتها المصادفة >> [3]

ثم يأمر الملك (أبو عزة) بالسياف, فيدخل منحنيا دون النظر إلى ملامح الملك خوفا و رهبة , في هذه الأثناء يتعجب الملك الحقيقي خلف الستار من براعة الملك المزيف لدوره , فهو من جهة يصفح عن أعدائه لأنهم يمثلون أركان دولته , فالشيخ طه يدعو له , و شهبندر التجار يقوي اقتصاد مملكته , و من جهة أخرى يكشف المؤامرة الخفية التي تحاك ضد الحكم , كما يكشف

---

[1]. ونوس : الملك هو الملك , ص :77 .

[2]. المصدر نفسه, ص: 83 .

[3]. المصدر نفسه, ض: 84 .

من جهة ثالثة تقصير أجهزته الأمنية في القيام بالواجب . و أصبح الملك المزيف جبارا , لا يقدر عليه أحد , و لا يستطيع إيقافه أحد حتى الملك الحقيقي نفسه , و هنا تستمر اللعبة .

ثم يأمر الملك (أبو عزة) بإدخال الرعية , فتدخل عزة و أمها , فتعرضان عليه ظلامتهما من غير أن تعرفاه , فتشكو (أم عزة) أبا عزة , و تصفه بقلة الحيلة و الإفلاس , و المكيدة التي نصبها له أولاد الحرام , و تشكو معاشرته الخمرة , و تشكو له ما فعل به الشيخ طه, و شهبندر التجار , فيرد الملك (أبو عزة) بأن شهبندر النجار يحمي تجارة البلاد , والشيخ طه , يدعو له في الجامع بطول البقاء , و إن كان على خطإ فالملك على خطإ . و يحكم على زوجها بالتجريس في أسواق المدينة , و يصرف لها جعالة سنوية مقدارها خمسمئة درهم يدفعها الوزير من ماله , وأن يتزوج عزة .

وهكذا مارس (أبو عزة) دوره كملك حقيقي فباع زوجته , و ابنته , أما الملك الحقيقي فقد كاد عقله يطير من الحقائق التي اكتشفها : إن الموقع هو الرجل, و إن أي مغفل يمكن أن يصبح ملكا حقيقيا , بل و أشد قسوة .فيعفو عن أعدائه , و يوقع بحاشيته, و يتنكر لأفراد أسرته .

<< في أنظمة التنكر و الملكية تلك هي القاعدة الجوهرية , أعطني رداءا و تاجا , أعطك ملكا>>.[1]

وعندما يرى الوزير أن (اللعبة) تحولت إلى حقيقة , و أنه يخشى الاستمرار فيها . فيكتب إلى الملك المزيف رقعة يطلب فيها مغادرته العرش قبل دكه فوق رأسه , وعندما تصل الرسالة إلى الملك (أبو عزة) يغضب غضبا شديدا , و يأمر بإغلاق أبواب القصر , و ينادي بالسّياف لمعاقبة المتمردين .

وفي هذه الأثناء يدخل الملك الحقيقي غاضبا, و يعلن أمام الملأ أنه الملك الحقيقي , فيضحك منه الحضور, و تسخر منه الملكة التي كانت زوجته، و يعتقد الجميع أنه جن , و في هذا الموقف يعمد الملك المزيف (أبو عزة) إنشاء جهاز أمن يراقب الجهاز الحالي ,خوفا على ضياع العرش , فيحكم بالحديد و النار, و تصبح (السلطة) يده و ساعده . << الحديد لن يحمي هذا العرش إلا الحديد , لتصبح البلطة يدي , ساعدي , قلبي , ردائي , فراشي , لن أدعك بعد اليوم يا سيافي .>>[2]

---

[1] . ونوس : الملك هو الملك : ص 90 .

[2] . المصدر نفسه ,ص :105

ويطلب وفد الأعيان, و على رأسهم الشيخ طه, و شهبندر التجار مقابلة الملك (أبو عزة), ويطمئنهم بأنه قضى على الفتنة في السجون , و البلطة هي التي تحكم مستقبلا, و طلب من الشيخ طه وضع برامج جديدة للكتاتيب و الوعاظ و المنادين .

تنتهي (اللعبة) بخاتمة يدور فيها الملك الحقيقي, و يحدث عرقوب : << هي لعبة لابد أنها لعبة , أنا هو ....أو.....هو أنا....مرايا....مرايا مهمشة و وجهي ألف و ألف قطعة . من يلم وجهي >> [1]

و يرد عرقوب : << ....هي لعبة كنت فيها الشاهد و الضحية , و لكن هل تعلمت شيئا ؟ أخشى أن يكون فات الأوان .>> [2]

ثم يأمر الملك في آخر هذه (اللعبة): << من الآن فصاعدا اللعب ممنوع والوهم ممنوع , والحلم ممنوع >>. [3]

وفي مقابل قصر الملك , هناك شحاذان هما " زاهد" و " عبيد " انضما إلى المعارضة التي تعمل على توزيع بيان بمناسبة عيد تتويج الملك, يتضمن إسقاط الملك ,وقد كان" عبيد " يحب (عزة) وكان متنكرا أيضا, يضع حدبة اصطناعية على ظهره , و بدأ يروي لعزة حكاية جماعة بشرية كانت تعيش حياة هادئة متناسقة , أفرادها متساوون , يعملون في أرضهم المشتركة كيد واحدة ,يأكلون من مرق واحد, باطنهم هو ظاهرهم, , لا التواء, ولا بغضاء،ولا حسد ,حياتهم تجري كجدول عذب أو أغنية , حتى دب النشاز في يوم من الأيام بين تلك الجماعة المتضافرة , وانشق عنها واحد من أفرادها , مزق أملاك الجماعة , واستأثر بالحصة الكبرى, تميز عن الآخرين وانفصل عنهم , وارتدى كساء زاهيا , بدل هيئته ووجهه وتنكر, يومها ظهر المالك , وكانت أولى حالات التنكر, فتحول المالك ملكا, وهي أقصى حالات التنكر, تفككت الحياة البسيطة, وتمزقت وحدة الجماعة , فهناك الأمراء والعسكر, الأجراء والعبيد المتسولون والمعدمون ...كل منها يعيش متنكرا في ثوب ودور , بعضها تنكر ليحكم ويسود , وبعضها فرض عليه التنكر ليخدم ويضطهد , وفوق كل هؤلاء يتربع الملك سليل أول المتنكرين , وأحرص الجميع على زيه التنكري , واستمرت الحال إلى يومنا هذا , لكنها لن تستمر إلى الأبد .

<<عزة : وكيف يمكن أن ينتهي التنكر وتعود وجوه البشر صافية وعيونهم شفافة ؟

---

[1] . المصدر السابق ، ص : 108

[2] . المصدر نفسه , ص: 108

[3] . المصدر نفسه,ص : 109

عبيد :تروي كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والمجاعة والشقاء, فاشتعل غضبها , وذبحت ملكها, ثم أكلته .

عزة : أكلوا الملك ؟ .

عبيد : هكذا يروي التاريخ ..

عزة : ألم يتسمموا ؟

عبيد : في البدية شعروا بالمغص..وبعضهم تقيأ , ولكن بعد فترة صّحت جسومهم , تساوى الناس , وراقت الحياة . ثم لم يبق تنكر ولا متنكرون.>> [1]

2 ــ شكل المسرحية :

قسّم ونوس هذه المسرحية إلى مدخل وخاتمة وخمسة مشاهد , في كل مشهد لافتة مكتوبة لخصت كل مشهد في عبارة, تؤكد أننا أمام لعبة مسرحية .

وللتأكيد على أن هذا العمل ما هو إلا لعبة يقود مجراها " زاهد" و"عبيد", يدل على أن ونوس يسعى بكل ما أوتي من قوة للتواصل مع الجمهور عن طريق استخدام أدوات المسرح البريختي , ومنه كسر الإيهام المسرحي , وعدم اندماج المتفرجين في اللعبة المسرحية , وكأنه أراد أن يقول للجمهور؛ أن ما يجري أمامه هو مجرد تمثيل , إضافة إلى قيادة (عبيد وزاهد) لهذه اللعبة, ودخول الممثلين ؛ وهم يمارسون اللعب على طريقة لاعبي السرك, والمجسد في مشهد الشيخ طه, وشهبندر التجار .<< يزيد إقناع المشاهد بأنه إزاء لعبة مسرحية , لا عمل درامي تقليدي يقوم على فكرة الإيهام الذي يوحي بواقعية الحدث المعروض, وخصوصا عندما يلتفت الممثلون إلى الجمهور معرفين بأدواتهم التمثيلية >> [2] .

<<عبيد: هي لعبة ..

أبو عزة : هي لعبة ..

الملك : نحن نلعب .>> [3]

ولكل جماعة من شخصيات المسرحية بعدان :

أولا: أنها تؤدي دورا في الحكاية ؛ وهي لا تتقمص الدور بل تشخصه .

ثانيا: منع المتفرجين من الاندماج في هذه اللعبة .

---

[1] . المصدرالسابق , ص :54

[2] . حورية محمد حمو : تأصيل المسرح العربي , ص :266

[3] . ونوس : الملك هو الملك , ص :5

وقد اعتمد ونوس في بنائه الفني لهذه الحكاية على تبسيط الحدث من خلال مساحات ثلاث . تحس أول الأمر ألا رابط بينها , ولكنها فيها تشابك . و تتداخل لتكون مساحة واحدة في نهاية العمل المسرحي .

المساحة الأولى : تبدأ من بلاط الملك , و حاشيته , وقد عمد ونوس إلى جعل العرش, و البلاط وراء الملك و الوزير , كما أبرز شخصية الملك في ثياب فخمة, و جواهر , و عظمة , خدمة للحدث, و توضيحا للغاية , و هو أن المنصب, و المظهر هو الحاكم،وليس الشخص (الفرد) .

المساحة الثانية : فقد تجسدت في بيت (أبو عزة) ذلك التاجر المجنون الذي يحلم بأن يصير ملكا على الرغم من واقعه البائس , و الرابط بين المساحتين, هو وجود الملك, و الوزير في بيت (أبو عزة) متنكرين في زي حاجبين .

المساحة الثالثة : تتمثل في الجمع بين زاهد و عبيد , زاهد متنكر في زي حمال , و عبيد اتخذ هيئة شحاذ .<< ونكشف من خلال الحوار الذي دار بينهما, أنهما مسؤولان عن قيادة عملية سرية للإطاحة بالملك , وقد جعل ونوس لهذه المسرحية حدا فاصلا لسير الأحداث حتى يتعمق في كسر الإيهام المسرحي>> [1].

وهدف التنكر عند الملك هو التسلية , بينما هدفه عند " زاهد و عبيد " هو العمل السري , ومن هنا أراد ونوس أن يمرر رسالة المسرح التعليمي البريختي , و المتمثلة في أهلية الخدم و كيفية اختيارهم .

وقد ربط ونوس بين هذه المساحات الثلاث عن طريق المصادفة , و المتمثلة في قصة الحب بين عبيد المتنكر و عزة , فقد تعرفت على شخصيته الحقيقية عن طريق المصادفة من جهة , و من جهة ثانية بين الملك المتنكر و أ بي عزة, الذي وجده بالمصادفة عندما ضجر و أراد التسلية .

<<ولم يعرض ونوس حلا واضحا في نهاية هذه المسرحية , و إن كان اهتمام الملك هو أفضل وسيلة للمجتمع , حتى يلتهم الملك وتتوزع دلالته , أي يصبح كل واحد ملكا في مجتمع خال من الطبقات و التنكر .>> [2]

وقد ظل ونوس يدير هذه المسرحية على شكل لعبة, و هو يقظ حساس يستوعب كل ما حوله من غير أن يندمج فيه , ويحرص كل الحرص على أن يظل الجمهور واعيا , يتعلم من هذه اللعبة و لا يندمج فيها, من خلال لجوئه إلى استعمال اللافتات في كل مشهد تلخص المشهد المسرحي

---

[1] . حورية محمد حمو : تأصيل المسرح العربي, ص: 268 .

[2] . المرجع نفسه , ص: 270 .

من جهة , و تعمل على إيقاظ وعي المتفرج,وكسر الإيهام من خلال تجنيب اندماجه في الحدث المسرحي .

اللافتة الأولى كتب عليها : << الملك هو الملك ...لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر و الملكية >>. [1]

والأخيرة كتب عليها << الملك هو الملك ...و الطريق الوحيدة المفتوحة أمام الملك هي الإرهاب والمزيد من الإرهاب >> . [2]

واختيار ونوس للحكاية الشعبية , لأن المشاهد يعرفها و هذا ما يجعله في وعي تام بما يجري على خشبة المسرح من جهة , و هي وسيلة من وسائل التجريب المسرحي من جهة أخرى , للتعبير عن المشاكل الاجتماعية و السياسية بعيدا عن مقص الرقابة و أجهزة السلطة . [3]

وقد استلهم ونوس هذه الحكاية من " ألف ليلة و ليلة ", و هي بعنوان" النائم و اليقظان "؛ وهي الحكاية نفسها التي استلهم منها مارون النقاش رائعته " أبو الحسن المغفل ", و هارون الرشيد 1849 ",ولا عيب أن يأخذا من مصدر واحد يطوعانه للحدث المناسب للجمهور و البيئة ,و الغاية المرجوة منه << إذ خرج فيها عن الإطار العام للحكاية , فتوسع بعض الأحداث , و حوّر في حياة بعض الشخصيات >> [4].

واستلهام ونوس لهذه القصة بشكل يختلف عن مارون النقاش جعل علي الراعي يعجب بذلك و يعلق عليها قائلا : << مسرحية الملك هو الملك تعبر في رأيي أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب مسرحي عربي من إرث ألف ليلة , و هي إلى هذا أحسن ما قدم حتى الآن لتطويع تراث ألف ليلة و انتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر و سرعة اندفاقه , ثم توظيفه من بعد لخدمة رسالة سياسية >> . [5]

مغامرة رأس المملوك جابر :

وهي حكاية قصيرة عثر عليها سعد الله ونوس في طبعة شعبية من سيرة السلطان "الظاهر بيبرس " تقع في صفحة واحدة أو صفحة و نصف, فأعجبته دلالتها , فحولها إلى عمل مسرحي, فاستبدل

---

[1] . ونوس : الملك هو الملك, ص: 05 .

[2] . المصدر نفسه ص: 105 .

[3] . انظر حورية محمد حمو : تأصيل المسرح العربي, ص :271 .

[4] . المرجع نفسه , ص: 88 .

[5] . علي الراعي : المسرح في الوطن العربي . ص ص: 185 . 186 .

شخصياتها التاريخية, بشخصيات أخرى حية , تعيش واقعا معاصرا, و تطرح مشكلاته, و هنا انتهت الحكاية التاريخية في مدلولها , لتحمل مدلولا آخر هو المسرحية المعاصرة .

إذا كان سعد الله ونوس قد حاول في "حفلة سمر" أن يوجد التواصل ما بين مساحتين هما مساحة المسرح (الخشبة), ومساحة الصالة(الجمهور), فإن "مغامرة رأس المملوك جابر" تأكيد لهذه الحقيقة,بل زيادة لها من ناحية النضج والوعي والتركيز.

وتعتبر مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر" خطوة ثانية في إطار (مسرح التسييس)، فقد تناول موضوعا سياسيا صبه في قالب مسرحي جديد , ليتيح للمتفرج الاندماج معه , والتحاور من خلاله, يقول ونوس: << أحاول في هذه المسرحية تجربة أخرى من تجارب " مسرح التسييس" التي بدأتها من قبل>> [1].

1 ــ مضمون المسرحية :

تبدأ أحداث المسرحية من مقهى شعبي , يمتلئ بالزبائن الذين يتفرجون على المقاعد المبعثرة في أرجاء المقهى , معظمهم يدخنون النرجيلة, ويشربون الشاي , وفي وسطهم النادل يروح, و يجيء حاملا صينية القهوة أو الشاي, و أغاني تنبعث من راديو عتيق في المقهى الذي يسيطر عليه جو من التراخي, و الفوضى الشعبية , و في زاوية من المقهى يجلس العم " مؤنس " القصاص الشعبي يقرأ في كتابه كل مساء لزبائن المقهى حكاية جديدة , و عندما يطلبون منه أن يقرأ لهم سيرة الظاهر بيبرس (أيام الانتصارات و الأمان و ازدهار الأحوال) يرد عليهم بأن دور الظاهر لم يحن بعد , فأمامه حكايات كثيرة قبل أن يصل إليها .

فالحكايات مربوطة ببعضها , و لا تأتي واحدة قبل الأخرى , وسيرة الظاهر بيبرس تأتي عندما يفرغ من قصص زمان الفوضى و الاضطراب , الزمان الذي نعيشه, و نذوق مرارته كل لحظة . فالقصص مرهونة بتسلسلها و أوانها .

يبدأ (الحكواتي) قراءة الحكاية الجديدة .

<<قال الراوي : ..كان في قديم الزمان و سالف العصر و الأوان خليفة في بغداد يدعى شعبان المقتدر بالله و له وزير يقال له محمد العلقمي , و كان العصر كالبحر الهائج لا يستقر على وضع . و الناس فيه يبدون و كأنهم في التيه يبيتون على حال , و يستيقظون على حال . تعبوا من كثرة ما شهدوا من تقلبات , و ما تعاقب عليهم من أحداث , تنفجر من حولهم الأوضاع فلا

---

[1] . ونوس : الفيل يا ملك الزمان و مغامرة رأس المملوك جابر , ص : 41 .

يعرفون لماذا انفجرت . ثم تهدأ حينا من الزمن فلا يعرفون لماذا هدأت, يتفرجون على ما يجري , لكنهم لا يتدخلون فيما يجري ... ومع الأيام اعتقدوا أنهم اكتشفوا سر الأمان في مثل هذا الزمان , فقنعوا بما اكتشفوا ورتبوا حياتهم على أساس ما اعتقدوه (أسلم الطرق إلى الأمان)>> [1]

وعندما يجلس الخليفة على العرش , لا أحد يطلب من عامة بغداد رأيا أو نصيحة , و عندما يسمي الخليفة وزيره, و يأمر بطاعته فتطيعه,وإذا غضب من وزيره و عزله , أيد العامة الخليفة , و أعرضوا عن وزيره . و الشيء نفسه يقال عن قاضي القضاة و القادة والولاة .

<<يأمروننا بالبيعة فنبايع، و يأمروروننا بالطاعة فنطيع ذلك هو سر الأمان في هذا الزمان .

الرجل الثالث : تعلمناه من الجلادين و سياطهم المرصعة بالمسامير .

الرجل الأول : و من حراب الحراس و عيونهم الزجاجية .

المرأة الثانية : و من السجون التي لا تنفتح أبوابها إلا إلى الداخل>> . [2]

ثم ينسحب الممثلون الذين مثلوا دور عامة بغداد بحركات بطيئة , فاتحين المجال لزبائن المقهى للحديث و التعليق , و يتابع (الحكواتي) حديثه : <<و في البداية كان الخلاف سرا , ثم انفجر , و بدأ يشيع في ردهات القصور , و ينتقل منها إلى المدينة و أسماع الناس , و كان عند الوزير ..مملوك يقال له جابر ولد ذكي..و ذكاؤه وقاد , أينما حل يحل معه اللهو و المجون,وكان كأهل بغداد آخر من يعنيه ما يجري بين الخليفة و سيده الوزير>> . [3]

و هو يحب جارية شمس النهار (زمرد) محظية الوزير .

و يلعب الممثلون دور (جابر) ,و زميله (منصور) أمام زبائن المقهى : يأخذ جابر قرشا, ويبدأ في لعبته قائلا : << الحكومة كلها في هذا العرش الخلافة و الوزارة معا >> [4] .

الوجه الأول يمثل الخليفة , و الوجه الثاني يمثل الوزير , فلنراهن على الكاسب . يرمي القرش في الجو ثم يلتقطه معلنا النتيجة : يربح الوزير , فليبك المسلمون خليفتهم .

و يتبادل الزبائن التعليق حول (جابر) :

<< أين زمانه , لا شيء يشغل باله >> [5]

---

[1] . المصدرالسابق ,ص : 55

[2] .المصدر نفسه , ص: 56 .

[3] . المصدر نفسه ,ص: 64 .

[4] . المصدر نفسه ,ص: 68 .

[5] . المصدر نفسه : ص: 68.

وتشيع الأنباء بين الناس كالوباء, فقد قضى الخليفة ليلة مجتمعا بقواد الأمن, و في الصباح ظهرت في بغداد إجراءات حازمة و منذرة , و كان الوزير يرغي في ديوانه , و حوله عدد من أصحابه , أمراء , و تجار كبار .

وبدأ الناس يتزاحمون حول الأفران ليؤمنوا خبزهم لأيام , وارتفعت الأسعار , وغلت البضائع , وبدأت العامة تتحدث : خير ما نفعله هو أن نؤمن خبزنا , ونمضي إلى بيوتنا , وإذا هبت العاصفة ما علينا إلا أن ندخل بيوتنا , ونغلق نوافذها جيدا . الخبز والأمان , سلامة أولادنا أغلى من الدنيا كلها << وما علاقتنا ؟ ابعد عن الشر وغن له >>[1] لكن الرجل الرابع يريد أن يعرف سبب الخلاف بين الخليفة ووزيره , ويرى أن يكون للناس رأي في هذا الخلاف , على الرغم من خروجه من السجن حديثا , فإنه ما زال يلح في طرح الأسئلة,ويبحث عن أجوبة لها .

<<المرأة الثانية : وبما أنك خرجت اعتبر نفسك مولودا , وتعلم الابتعاد عن المشاكل .

الرجل الرابع : كنت مثلكم اعتقد أن هذا ما ينبغي أن يتعلمه الإنسان كي يجد طريق الأمان .

الرجل الأول : ثم وسوس لك الشيطان , فبدلت اعتقادك فاستضافتك السجون .

الرجل الرابع : أي وحق الله قضيت فترة ليست قصيرة في السجون ومع هذا فقد ازددت يقينا بأن ما تقوله لا يقود إلى ما نحن فيه , نهتريء كالنفايات..ونجري قلقين كالكلاب الملدوغة, وندفع ضريبة خلافات لا نعرف أسبابها ولا مغزاها>>[2].

<<الرجل الأول: وماذا يستطيع أن يفعل مثلك ومثلي . الخلاف يدب بين الخليفة ووزيره.

المجموعة 1:مولانا الخليفة عنده حراسه وقواته .

المجموعة 2: وسيدنا الوزير له حراسه وقواته .

المجموعة 1: قد يقع الصدام بين لحظة ولحظة .

المجموعة 2: فلماذا نرمي بأنفسنا إلى التهلكة ؟

المجموعة 1: أما نحن فلا ناقة ولا جمل.

المجموعة 2: ننتظر ونرقب النتائج

المجموعة 1: ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا..>>[3]

---

[1] . ونوس :الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر,ص:76

[2] . المصدر نفسه , ص:81

[3] . المصدر نفسه ,ص ص:83,82

وتتوالى تعليقات زبائن المقهى على الممثلين , وعلى سلبيتهم اتجاه الأحداث , إذ اكتفوا بالتفرج طلبا للسلامة .

أما على مستوى التمثيل فقد وزع الخليفة حراسه على أبواب بغداد يفتشون الداخل والخارج , وقد أصبح الخروج من بغداد يكاد يكون مستحيلا , رغم ذلك يحاول الوزير أن يبعث برسالة إلى خارج بغداد , حيث يستعين فيها بالعدو(المنكتم بن داود ملك الفرس), ولكنه يحتار في طريقة توصيلها إليه , وهنا يدخل جابر مملوكه الذكي, ويقترح عليه حلا لم يكن يخطر على بال؛ فيقدم رأسه ليخط عليه نص رسالته , ثم ينتظر أياما لينبت الشعر فوق الكتابة فيخفيها عن أعين الحراس مقابل الحصول على (زمرد) محظية الوزير.

أما العامة فلا أحد من الخصمين يحسب لهم حسابا؛ إذ يكفي أن تلوح لهم بالعصا حتى تبتلعهم ظلمات بيوتهم . أما خطيب الجامع فمثله مثل الرعية لا يتحرك خطوة إلا إذا حسب لها ألف حساب , وستكون خطبة الجمعة أدق من إبرة الميزان , وسيختار كل كلمة بحيث لا يوحي بأي انحياز.

وينادي الوزير حلاقه, فيحلق شعر المملوك جابر, حتى يصبح أنعم من خد جارية جميلة , ليكتب الوزير رسالته عليه , ثم ينتظر حتى ينمو الشعر, ويغطي الكتابة ليخرج (جابر) من بغداد بسلام . وهنا تكثر تعليقات زبائن المقهى , وكلها تصب في خانة الإعجاب بفطنة (جابر) وذكائه .

<<زبون2: من أين وجدها ؟

زبون3 : الله يحميه ..يا عيني عليه.. ما هذه الفطنة ؟

زبون1: أي هيك تكون الرجال , مثله يستطيع أن يلعب بدولة .>> [1]

<<زبون4 :لا تزيدوها, ما هو إلا ولد ذكي ونهّاز للفرص.

زبون3 : نهاز للفرص...لكن هذا هو الطريق للوصول إلى أعلى المراتب .

زبون4: وأحيانا أسفل المراتب إذا كنت لا تعرف.>> [2]

وكل من الخليفة والوزير يعد الترتيبات اللازمة لدخول القوات المتحالفة معه . وهنا يفكر الخليفة كيف يطعم الجيوش التي تتحرك نحوه لتنقذه ؛ فبطونها مثل البراميل التي لا تشبع, و خزينته تشكو الإفلاس , على الرغم من مساعدة التجار له .لأن الخليفة يحمي مصالحهم . وهنا يفرض الخليفة ضريبة على أهل بغداد مقابل حماية الجيش له , ليوفر كل النفقات اللازمة .

---

[1] . المصدر السابق , ص:107

[2] . المصدر نفسه , ص: 117

وجيوش الولايات ستزحف نحو بغداد ملتهمة في طريقها الأخضروالياس,والعامة منعزلة في بيوتها <<الرجل الثالث : ليحوكوا,وليدبروا ما يشاؤون. هذا شأنهم ..أما نحن فلا نطلب إلا الفرج.

الرجل الثاني : المهم أن تنتهي . لا هذا أبونا . ولا ذاك أخونا .

زبون 2: ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا >>[1].

وبعد طول تعب و مخاطر .. وصل المملوك جابر إلى بلاد العجم .. و من شدة فرصه بالعودة لم يحس بالألم, و مشقة السفر , و اتجه مباشرة إلى قصر الملك (منكتم) يطلب المثول بين يديه , و كان يقول في نفسه (عندما أخرج من هذا القصر أكون رجلا ذا شأن) ,و جابر واحد من عامة الناس لا يهمه أمر هذا الصراع الدائر إلا مصلحته في الظفر بالمال, و الجارية زمرد , و بعد إيصال الرسالة , أمر الملك بقطع رأسه بناء على توصية الوزير , الذي كتب حاشية صغيرة تقضي بقتل حامل الرسالة .

و هكذا كان(كمن يبحث عن حتفه بظلفه) ؛ أي أنه كان يحمل موته تحت فروة رأسه و لم يدر.

و استفاق أهل بغداد في يوم على صوت الجيوش الغازية التي اقتحمت أسواق بغداد, ومساكنها, وأحدثت الذعر قي قلوب أهلها , و سالت الدماء كالأنهار , و تكدست الجثث , و هتكت الأعراض , و اشتعلت النيران , و تنهض زمرد من الأنقاض , و هي تحمل رأس المملوك (جابر) تحضنه و تقبله , و بقربها (الحكواتي) و الرجل الرابع , و يتوجه الممثلون إلى الزبائن و الجمهور.

<<الجميع : من ليل بغداد العميق نحدثكم , من ليل الويل و الموت و الجثث نحدثكم .

تقولون ...فخار يكسر بعضه .. و من يتزوج أمنا نناديه عمنا ...

الرجل الرابع : إذا عضكم الجوع و وجدتم أنفسكم بلا بيوت .

زمرد : إذا تدحرجت الرؤوس , و استقبلكم الموت على عتبة صبح كئيب .

المجموعة : إذا هبط عليكم ليل ثقيل و مليء بالويل لا تنسوا أنكم قلتم يوما .

فخار يكسر بعضه .. و من يتزوج أمنا نناديه عمنا .>> [2]

لكن زبائن المقهى يرفضون النهاية المحزنة لبطل كانوا يعلقون عليه آمالا كبيرة , و يرفضون جملة

---

(1) . ونوس : الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر, ص:149

[2]. المصدر نفسه , ص ص: 166, 167 .

و تفصيلا لأنها حزينة , و هم جاءوا للتخفيف عن أنفسهم , لا لزيادة بؤسهم , و يطالبون (الحكواتي) بأن يقص عليهم سيرة الظاهر بيبرس غدا , لأنها تمثل الانتصار و الكرامة .

<<زبون 1 : غدا ..لن نقبل حكاية غير حكاية الظاهر .

زبون 2 : غدا يفرجها الله .. هل نمضي إلى النوم .

الزبائن : أي والله

حان الوقت ..

إلى النوم>>[1]

والخليفة (شعبان المقتدر) في هذه المسرحية هو في الحقيقة (المستعصم) آخر خلفاء الدولة العباسية , و هذه المسرحية لا ترد سبب سقوط بغداد للخلاف الدائر بين الخليفة, و الوزير وحده , و إنما ترده إلى تقصير الشعب في تحمل مسؤوليته , و تخليه عن القيام بدوره.

وغاية ونوس من خلال هذا التشريح الدقيق لجسم المجتمع المريض، إبانة ثلاثة عناصر خطيرة إذا استشرت في أي مجتمع , لا بد أن يكون مآله الزوال . و على رأسها أنانية الحكام و المتسلطين من حاشيتهم و أعوانهم , و ثانيها الانتهازية التي كثيرا ما ترتبط بالمرض الأول، و ثالثتها لا مبالاة الشعب , و تركيزه على الأمان , و الخير و غلق الآذان و الأفواه , و حتى نوافذ البيت .

و هذه المسرحية تقدم طرحا سياسيا لا بد له من شروط لا تتوقف عند الحدود الجمالية , بل تتعداها إلى المشكلات السياسية, و الاجتماعية للواقع , يقول ونوس :<<إن كل تجربة عرض لهذه المسرحية ينبغي أن تكون في الوقت نفسه تجربة بحث في ظروف البيئة الراهنة , و شروط الاتصال بالمتفرج و التفاعل معه , دون ذلك هذه المسرحية تفقد مبرراتها و قيمتها أيضا .>>[2]

ومن خلال هذا كله نلحظ أن ونوس يستلهم من التراث (المضمون) المسرحي , فيعيد صياغته صياغة جديدة لإظهار الجوانب الإيجابية فيه , و هي الميزة التي تتوافر في توظيف التراث , لأنه أداة طيعة تخضع لظروف العصر المتجددة , فكلما جدت حادثة في الشأن السياسي أو الاجتماعي يمكن إسقاطها على ظروف مشابهة في تراثنا مع التغيير في الأهداف و الغايات , و تطويع هذا التراث لملائمة العصر في المحتوى و الشكل .

---

[1] . المصدر السابق , ص: 168 .

[2] . المصدر نفسه , ص : 43 .

فالتراث معين لا ينضب , يستطيع الأخذ منه كلما كانت الحاجة إلى ذلك , فهو من ناحية قريب إلى الوجدان العربي , فنعظمه و نتجاوب معه , و هو في شكله إرث ثقافي يلائم المعمار العربي وينسجم مع ثقافتنا , فالحكواتي على سبيل المثال لا الحصر مازال متجذرا في لاشعورنا , و في وعينا الباطن, و مازال واقعا يجوب الكثير من أسواقنا, و يدخل إلى بيوتنا عن طريق قصص الجدات في البيوت , أو أحاديث شيوخنا في المقاهي, و الساحات العامة,وإن اختلفت تسميته من قطر إلى آخر كالبراح أو المداح أو السامر أو الحكواتي ...

لقد حاولت هذه المسرحية تفسير الظاهرة عن طريق الحادثة التاريخية , و جعل الشعب هو المسؤول الأول , لأنه لم يستطع أن يتحمل مسؤولية الواقع , و قد حاول ونوس جاهدا أن يقدم تفسيرا لنكسة حزيران , من خلال تفسير حدث ماض , و هو سقوط بغداد , و قد أرجع ونوس هزيمة بغداد إلى تقصير الشعب في تحمل المسؤولية , و قد أكدت هذه المسرحية ضرورة الاهتمام بالقضايا السياسية,و عدم اللامبالاة بحجة الخوف , و الاهتمام بتأمين ضروريات الحياة من مأكل و مشرب . لأن حدوث هذا الشرخ سببه ابتعاد الشعب عن مراقبة السلطة . و هذا مما يكرس اهتمام السلطة بشؤونها و ترك مصلحة الشعب .[1]

2 ــ شكل المسرحية :

استلهم ونوس كما سبق و ذكرنا هذه المسرحية من التراث, ومنه استلهم شكل المقهى الشعبي,واعتمد في ذلك على المكان الشعبي الذي اختاره . و اعتمدت أسلوب المسرح داخل المسرح .

لقد صورت هذه المسرحية الحكواتي, و هو يقرأ قصة الخلاف بين الخليفة ,و وزيره في مقهى شعبي, ثم يقوم ثلاثة ممثلين يرتدون لباسا عباسيا يقومون بتمثيل مشاهد متقطعة لما يقوله الحكواتي, ثم يقطع هذه المشاهد بين الحين والآخر, ليقرأ الراوي من كتابه المجسد في (العم مؤنس) ويشاهد زبائن المقهى الحكاية تمثل, وتحكى .<< ويهدف ونوس من خلال هذا إلى إثارة انتباه الجمهور وإثارة وعيه , وإبعاده عن الوهم, ومساعدته في عملية الفهم ومنحه الفرصة للتفكير والحكم.>>[2] معتمدا في ذلك على أسلوب المسرح المرتجل . فقد ترك بعض الفراغات في هذه المسرحية عمدا حتى تملأ في العرض المسرحي بما يلائم الظرف والمكان.

---

[1]. ا نظر حورية محمد حمو: حركة النقد المسرحي في سوريا , ص :53 .

[2]. المرجع نفسه , ص: 57

اعتمدت هذه المسرحية على الفرجة , قصد تحقيق التواصل مع الجمهور, هذا الجمهور الشغوف بالقص والحكي , وقد كان ونوس يسعى من خلال ذلك إلى تأصيل المسرح العربي, ومحاولة التأثير في الجماهير العربية بهدف تنويرها بداية , وتغييرها في النهاية .

وقد اعتمد ونوس على الحوار المرتجل والمباشر بين الخشبة والصالة في مقهى شعبي , وهو المكان المعروف عند العامة بالتسلية, وسماع القصص والحكايات , إضافة إلى شخصية الحكواتي,لجذب اهتمام الجمهور المشاهد , وجره إلى قلب الأحداث,بشكل يضمن استمرار وجود نوع من العلاقة الحميمية التي تتجدد باستمرار في كل عرض لهذه المسرحية بين الخشبة والجمهور,وقد قسّم هذا العمل المسرحي إلى مستويين:

المستوى الأول :ويتمثل في المقهى والزبائن, والحكواتي الذي كان يقص حكاية المملوك جابر على الزبائن .

المستوى الثاني : وهو مستوى التمثيل, فقد كانت تقدم فيه مشاهد العرض المسرحي التي يقوم بها الممثلون, ويشاهدها زبائن المقهى ويعلقون عليها,حتى يخلق حوارا ناجحا بين الصالة والجمهور؛ فهو أقرب إلى شكل سهرة المنوعات, حتى يتجاوز بذلك الشكل التقليدي الصارم للمسرح , حتى أحاديث الزبائن نفسها, وتعليقاتهم ليست سوى بدائل لتشجيع الجمهور المتفرج على الكلام والحوار والارتجال,وعدم إصراره على حوار النص ولا سيما فيما يتعلق بتعليقات الجمهور، وآرائه ونقاشاته وفق متطلبات الواقع اليومي للناس؛ وأحوالهم, ومواقفهم السياسية, والاجتماعية, والفكرية,وعما يدور في بلدهم أثناء عرض المسرحية,من أحداث تثير شتى التعليقات من قبلهم,إذن كانت هذه البادرة جديدة على الجمهور العربي باعتبارها تحاول أن توجد الرابطة بين ما يجري على الخشبة,وبين ما يجري داخل الصالة,وتوثق الرابطة بين جدليتين : علاقة الجمهور بالحدث,وعلاقة الحدث التراثي أو المروي الذي يقدمه الحكواتي بالواقع الراهن الذي يحياه الجمهور,وهي تردم الفجوة بين القائمة من جراء تقديم نصوص هي بعيدة كل البعد عن جمهورنا,وتبعده يوما بعد يوم عن الصالة ,وعن النظر إلى الخشبة,وبالتالي تحاول أن تقطع كل خيط واه يشد هذا الجمهور إلى الخشبة.[1]واعتماده على خلق الحدث التاريخي وشحن الجو النفسي للجمهور لادخاله في صميم الحدث التراثي ,وجره إلى صلب القضايا التي يعيشها هذا الجمهور في حاضره,يقول ونوس:<< نحن في مقهى ...والمقهى ليس مكانا للحدث المسرحي ,

---

[1] . انظر مجلة المعرفة السورية المجلد الثالث, تشرين الأول1971 ص: 163

بل هو المسرح نفسه خشبة وصالة , والجو الذي يسوده له دور صميمي في المسرحية ,فمن خلاله سنعمد إلى كسر الطوق اليابس للعرض المسرحي,وسنتخلص من طقوس العمل الدائري التام .لنبعث بعد ذلك نوعا من الألفة بين المتفرجين يتيح لنا تقديم حكاية ذات مغزى.>> [1]

ويمكن بهذا لأي مخرج آخر أن يعيد النظر في الأحاديث أو يمكن أن يغير صيغتها أو يحولها إلى العامية ...فهي تتيح إمكانات هائلة تصلح لأي مكان في أي مساحة ؛ فونوس وضعها في مقهى , لكن هذا لا يمنع أن تقدم في مكان آخر كالملعب أو ساحة عمومية , المهم أن تجسد عرضا حيا للحكاية , وتستخدم جميع الوسائل الممكنة كي تقدم عرضا حيا للحكاية , وتستخدم جميع الوسائل الممكنة كي تقدم عرضا حيا يكون بمثابة (فرجة) تجمع بين المتعة والإفادة , وتدفع المتفرج بل تحرضه على تغيير مصيره , والنظر بعين بصيرة إلى مستقبله .

وعلى هذا فقد جاءت حبكة هذه المسرحية غاية في الدقة,والإثارة والتجديد,لأنها أوجدت ذلك الاندماج الحقيقي بين قضيتين,إحداهما كانت حدثا تراثيا جرى وانتهى,والأخرى ما زالت في طور التكوين,أوسوف تكون,أو هي معاشة فعلا,وهما معا يشكلان توازنا معقولا بين الحدث الجاري على الخشبة,وبين ما يعيشه جمهور الصالة المتفرج على هذه الخشبة,والمندمج في الموضوع.

وما يمكن أن نخلص إليه في الأخير. أن ونوس تأثر بالمسرح الارتجالي(المسرح داخل المسرح) الذي يحطم الجدار الرابع الموجود بين الجمهور والخشبة , فقد كان الممثلون في هذه المسرحية هم من يضع الديكور وينزعه , كما أنهم يغيرون ملابسهم على مرأى من زبائن المقهى, حتى يكسر الايهام , ويحول دون اندماج المتفرجين في العرض, محاولا الجمع بين الأصالة والمعاصرة من أجل خلق مسرح جديد يبتعد عن المسرح الغربي , ويتجاوز الأنماط المسرحية التراثية في الوقت نفسه .

ت ــ توظيف الحدث التاريخي :

سهرة مع أبي خليل القباني :

في هذه المسرحية سعى ونوس إلى عرض الظروف السياسية والاجتماعية التي ولد فيها مسرح القباني , والكشف عن الصراع القائم أنذاك بين القديم والجديد ؛ القديم الممثل في الدولة العثمانية , والجديد ممثلا في العقول المتنورة فزكريا, والمجسد في شخصية القباني , وهذه المسرحية محاولة من ونوس لبعث التراث وفهمه . ومن خلال دمج مسرحية القباني " هارون الرشيد مع غانم بن

[1] . ونوس : الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر, ص :44

أيوب وقوت القلوب" << بتجربة القباني الشخصية في إقامة مسرح ريادي بدمشق بعد تعديل في لغة المسرحية وبعض مواقفها.>> [1]

1 ــ مضمون المسرحية :

قسم ونوس خشبة المسرح إلى مساحتين تفصلهما ستارة واطئة , واحدة في المقدمة , و الثانية في العمق , على المساحة التي في العمق , علق على الستارة صورة كبيرة تجسد دمشق القديمة , الصورة مليئة بالتفاصيل الخاصة بمظاهر الحياة الاجتماعية تلك الأيام , الجوامع بمآذنها ككتل معمارية تحد ظلالها على البيوت ذات المشربيات , و الساحات تتوسطها المناهل, و المقاهي التي يجمع فيها الرجال , و تتصدر معظمها خيمة الكركوز , الأسواق , الحمامات ....

مع إبراز البقعة التي قام فيها مسرح القباني . فهناك قلعة دمشق بقسوتها , و خلفها الساحة الصغيرة التي يوجد في إحدى زواياها خان الجمرك حيث أقيم مسرح القباني .

أما الستارة في المقدمة , المسرح فارغ ...تبدأ المسرحية منذ بدء دخول المتفرجين فالمنادي يبدأ من باب المسرح ..يدور في الأروقة , و الممرات داخل الصالة معلنا عن بداية السهرة , يستمر في التجوال طول الفترة التي يدخل فيها الجمهور , فيتحدث مع بعض المتفرجين , يرحب بهم أو يحث بعضهم على الإسراع في الدخول أو ينبه إلى بعض اللّياقات الضرورية في المسرح , يجيب على الأسئلة و التعليقات التي تحدث بعض الأحيان في الصالة . و يبدأ مناديا :

<< يا سادة يا كرام

من يدخل مسرحنا يغنم

و من يتردد يندم

سهرتنا اليوم فيها عبرة ....فيها متعة

فيها غناء و رقص و تشخيص

تفضلوا و لا تترددوا

السهرة مسلية و مفيدة

فيها حكاية خيالية , و فيها حكاية واقعية

سترون هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب و قوت القلوب

قصة غرامية أدبية تلحينية تشخيصية

---

[1]. انظر ونوس : سهرة مع أبي خليل القباني , ص:5

ألفها الشيخ أحمد أبو خليل القباني

من التاريخ القديم استلهمها

حبكها و لحنها و مع فرقته شخصها

سترون أيضا قصة القباني مع الشيخ سعيد الغبرا

الشخصيات حقيقية و الوقائع ثابتة

حكاية واقعية

جمعنا خيوطها من الوثائق و الأخبار

و سنعيد تمثيلها أمامكم هذه الليلة >> [1]

وعلى مداخل القسم الفارغ في الخشبة , يقف قاطع التذاكر في مسرح القباني القديم , يأتي رجل تبدو عليه علامات الوجاهة , يتعدى قاطع التذاكر بإهمال . فيستوقفه هذا الأخير قائلا :

<<قاطع التذاكر : يا أهلا و سهلا ...شرفت و نورت ... لكنك نسيت أن تدفع .

الرجل : ماذا تريد أن أدفع ؟

قاطع التذاكر : أجرة الدخول إلى المسرح ...

الرجل : أجرة دخول . أنا محمد فتح الله تطلب مني أجرة دخول . لا .. هذه كبيرة . أين الشيخ القباني ؟

كيف يجتمع على الباب أغبياء لا يعرفون قيمة الناس و مقاماتهم . أجرة دخول من محمد فتح الله .. أما قلة ذوق ..

قاطع التذاكر : العفو يا سيد محمد .. لم ... أقصد....>> [2]

ثم يجلس الرجل على اليمين في مقدمة الصالة , ثم يعلق قاطع التذاكر قائلا : << لكني أفضل أن يختلط الذين يمثلون متفرجي اليوم .. حتى يوثق ارتباط الماضي بالحاضر, و يعطي السهرة اندماجا أشد و أمتن >>[3]

ويدخل (أبو حرب) قبضاي الحارة , و معه تابع يحمل خيزرانة , ينحني قاطع التذاكر بحركة فظة , و يدخل مع تابعه , و يجلسان في مقدمة الصالة جهة اليمين , فيرحب بهما قاطع التذاكر مرتجفا .

---

[1]. ونوس: سهرة مع أبي خليل القباني, ص ص : 12 .13 .

[2]. المصدر نفسه, ص: 14 .

[3]. المصدر نفسه , ص: 14 .

<<قاطع التذاكر : أهلا و سهلا ... عمرت الديار ...و لألأت الأنوار...

المنادي : هكذا كان الحال يا سادة يا كرام منذ مائة عام في أول مسرح أنشأه الشيخ أحمد أبو خليل القباني , لم يكن يدفع إلا المساكين و متوسطي الحال((الأغنياء و الأعيان يدخلون بالمجان ... و إذ يطالبهم البواب بالأجر تعلو الصيحات و ترتفع في الجو الخيزرانات.>> [1]

سهرة مع أبي خليل القباني :

وتبدأ قصته مع هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب , ويظهر الممثلون و هم يقفون صفا واحدا في مقدمة المسرح يبدأون نشيد الافتتاح , متوجهين إلى الجمهور مرحبين , ثم يتراجعون , و تطفأ الأنوار , ثم يكشف الضوء عن هيئة برية ,و بها قبور و أشجار و غانم بن أيوب واقفا بين القبور ؛ الذي جاء من الشام بتجارة باعها في بغداد , و ربح فيها . ثم خرج في جنازة صديقه التاجر (عبد الغفار) خارج المدينة , و عندما عاد مساء وجد أبواب المدينة مقفلة ماذا يفعل ؟ يتسلق شجرة عند سماعه لأصوات رجال يقبلون عليه , و يختفي بغصونها , فإذا برجلين (هلال و مسعود) يضعان صندوقا في المغارة كما أمرتهما الملكة زبيدة ثم يغادران . فنزل غانم ,وفتح الصندوق فإذا بحسناء جميلة في داخله , و في هذه الأثناء تتعالى أصوات المتفرجين مقاطعة :

<< متفرج 1 : سبحان من يرزق بغير حساب .

متفرج 2 : اللهم ارزقنا .

متفرجون : . ما صار

. كمان

تقبرني عظامي ما صار>> [2]

وعندما تنتبه قوت لوجود (غانم) تشكره على إنقاذها , << من الهلاك انقذتني..و بفضلك غمرتني >> [3]

و في أثناء هذا الحديث تبدأ التعليقات من جمهور القاعة على الممثلين منهم (أبو حرب) و (أبو فهد) .

<< أبو فهد : ما هذا التهريج ؟ في الحفرة رجال .

---

[1] . المصدر السابق , ص، ص: 15. 16 .

[2] . المصدر نفسه , ض ص: 20 ,21 .

[3] . المصدر نفسه ص : 22 .

أبو حرب : من يرفع صوته ؟

أبو فهد : ألا تعرفني ؟ .. سأرفع خيزرانتي أيضا إذا لم تلزموا الأدب .>>[1]

وترفع الخيزرانات, و يهجم أحدهما على الآخر , و تعم الفوضى, و يندفع الممثلون بثياب التمثيل من الكواليس إلى الصالة للتفريق بيت المتخاصمين , و بينهم أبو خليل القباني الذي يمثل دور هارون الرشيد , و يبذلون جهدا كبيرا لإيقاف العراك معرضين أنفسهم للضرب, و تمزيق الملابس ذلك كله من أجل تطييب خواطر المتفرجين .

وداخل القصر تعلن العجوز(للملكة زبيدة) أن عملية نقل (قوت القلوب) قد تمت بنجاح,وأن العبدين قد نقلاها إلى المقبرة بعد أن تم تخديرها .

وأعلنت الملكة زبيدة أن قوت القلوب قد ماتت حتى يصل الخبر إلى الخليفة هارون الرشيد , لأنه كان يحبها حبا لا يوصف , يكفي أنه أكثر من حبه لزوجته زبيدة .

وعندما عاد الخليفة هارون الرشيد من رحلة صيد , كانت العجوز قد دبرت المكيدة , و هي وضع قبر دفن فيه شخص من خشب , و أعلنت موت قوت القلوب بين الصغار و الكبار , و أحضرت الجواري ليندبن على قبرها عند دخول الملك .

و عندما علم الخليفة بموت (قوت القلوب) سقط مغشيا عليه , على حافة القبر , ثم تبدأ تعليقات المتفرجين على هذا الموقف .

<< متفرج 1 : ملك بسلطان و جاه ينهد لخاطر جارية ؟

متفرج 2 : العشق قتال .

متفرج 1 : كان في قصره ألف جارية ..ألا يكفيه ؟>>[2]

ثم يأخذ أبو جعفر في إشادة إلى شؤون الحكم والسياسة فهي أجل من جارية من جواري القصر.

و هنا تبدأ تعليقات الجمهور .

<< متفرج 1 : العمى , ستخرب هذه الجارية دولة بني العباس .

متفرج 2 : خربت و خلاص .

متفرج 3 : أمّا ملك . يترك شؤون الدولة و مشاكلها كرمال زانية .

متفرج 4 : عيب يا ناس .. هارون الرشيد كان خليفة للمسلمين .

متفرج 3 : أي لا تواخذونا .

---

[1] . ونوس : سهرة مع أبي خليل القباني , ص : 23 .

[2] . المصدر نفسه ، ص: 29 .

محمد فتح الله : و يمسخرون خلفاء المسلمين ... و الله إنها لكبيرة يا ابن القباني.>> [1]

ويسمع (هارون الرشيد) من جميلة و جليلة أن قوت القلوب لم تمت , و أن زوجته زبيدة دبرت لها مكيدة , و أنها في حمى (غانم بن أيوب) , فيرسل الخليفة جعفر و مسرور من يأتيه بالجارية (قوت القلوب) و (غانم بن أيوب) ريثما يعثر هارون الرشيد على جاريته الضائعة يغتنم الفرصة لتقديم فصول عن رواية أخرى .

رواية واقعية عن حياة (أبي خليل القباني) وكفاحه الطويل لإنشاء مسرح في دمشق , و نقول لكم بأمانة ...الوثائق هزيلة , و الأخبار قليلة , لكننا حاولنا بما نجمع لدينا . أن نظهر الملامح الأساسية في تلك القصة , و نرسم صورة تقريبية للعصر الذي ظهر فيه القباني .

ثم يأتي المنادي و يبدأ في سرد حياة القباني , الذي كانت بدايته من عام 1856 , بتمثيل مسرحيته الأولى (ناكر الجميل), و درب أصدقاءه على تمثيلها , و قدمها في بيت جده , فاندهش الحاضرون , و سرهم ما شاهدوا من حسن التشخيص , و كان مارون النقاش قد سبقه في لبنان . ففي عام 1847 أسس جوقا من أهله , و دربهم على روايته الأولى .

و يعد القباني لتمثيل مسرحيته , و يرد على يأس ممثليه لأن الناس لا يقدرون فنا لم يعرفوه من قبل ،ولم يلمسوا منافعه , و بالعمل الدؤوب يصبح للكوميديا مكانا مرموقا في هذه البلاد . ويجد القباني في أثناء التمثيل مشكلة عويصة أرقته , تتمثل في تقمص أدوار النساء . ويطلب القباني من الفتيان تمثيل أدوار الفتيات , و يعتمدون في ذلك على الإقناع لأنه أساس فن التشخيص , فالنساء في ذلك الوقت لم تكن لهن الجرأة على التمثيل , و مواجهة المجتمع .

وفي الغد يحضر الوالي (صبحي باشا) عرض مسرحية (قوت القلوب) فيعجب بفن القباني , و يشد على يده معجبا و مهنئا , فقد اعترف أن ما قدمه القباني مثله مثلما يقدم على المسارح الغربية . و طلب الوالي من القباني تأليف جوق دائم التمثيل , يرقي الأذواق , و يرفع مكارم الأخلاق , و وعده بالتشجيع و المساعدة المادية .

وهنا تخطر ببال القباني فكرة استئجار كازينو الطليان بدمشق لأنه أثبت مكان لإقامة المسرح فيه , مادام دعم الوالي موجود , و الكوميديا , و الرواية و التشخيص و الرقص والغناء . فما المانع من مواصلة المشوار . على أن لا يبقى مجرد تسلية , و لا يبقى محصورا بين الأهل و الأصحاب . بل يخرج من الحلقة الضيقة إلى مسرح عام يتعود الناس المجيء إليه حتى يكتسب

[1]. المصدر السابق ، ص :32 .

عمله قيمة و أهمية ,و على وجه السرعة وجه واحدا من رفقائه للتفاوض حول الإيجار , و أعد رواية لتقديمها فيه اسمها (الملك وضاح و مصباح و قوت الأرواح).

يبدأ هرج و غناء , و تصفيق , و ينهض المنادي معلنا عن بدء الخلاف ,الذي بدأ يظهر في أحاديث الناس في بيوتهم, و مقاهيهم عن هذا الوافد الجديد (المسرح) الذي يرفضونه و يرفضون كل تقدم بشكل عام .

تقابلها جماعة أخرى ترى في الفن المسرحي دليل تقدم , و أن لا تظل الشام تحت رحم (خيمة الكراكوز) التي بليت من التكرار و الإسفاف .

و يعلن الشيخ سعيد الغبرا أن مسرح القباني يصرف الناس عن حلقات الدروس , و يفقد الحياء , وأنه يؤدي إلى الانحلال, ويؤدي ذلك إلى انهيار الروابط والقواعد , وينقاد الناس إلى الغواية والضلال , بل يأمر بمحاربته ويطلب من القباني إغلاقه .

ويرد عليه القباني أنه ما يقدم فيه : الحكمة, و اكتساب الفضيلة , و تقدم للمتفرج المواعظ الحميدة , في جو من الأنس و اللطف . و الدين لا يحرم التشخيص لأن أسلافنا لم يعرفوا هذا الفن ,و استحدثها تقدم الحياة . فصارت منفعة للعباد ....فهل يجوز أن نعتبرها محرمات .. و نضيع ثمارها ؟ و قد اتسم هذا العصر بالاضطراب , فبين عامي (1871-1879) تعاقب على الشام أحد عشر واليا ... فأي وال يعتمد على تأييده ؟ أهو صبحي باشا , و كم بقيت ولايته ؟ و في ذلك العصر لم يكن يسخن الكرسي تحت الوالي حتى يصدر فرمانا بالغزل .. و فرمان بالتعيين , و أهل الشام لا يكادون يحفظون اسم الوالي الجديد حتى يصدر فرمان بنسيانه , و التدرب على اسم جديد , و لا يعرف الكثير عن هؤلاء الولاة إلا أن يوصف أحدهم بالسمنة، والآخر بالقصر,و الثالث بأن له أنفا كالبرتقالة , و تفاصيل صغيرة من هذا القبيل.[1]

وكل وال يشتري الولاية في إسطنبول , يذهب إلى (الباب العالي) فيدفع المال ,و الذهب ثمن استصدار (الفرمان) القاضي بتوليته, وعندما يعود يبدأ في فرض الضرائب على القمح والحيوانات , حتى على كل رأس من البشر , فيجمع أضعافا مضاعفة مما دفعه (للباب العالي) ثم يأتي غني آخر فيحمل ليرات الذهب إلى الباب العالي في إستطنبول ليحصل على فرمان بتعيينه بدل الوالي السابق , فيفرض على الشعب ضرائب مضاعفة ,و هكذا يزداد هؤلاء الأغنياء . المعدودين على أصابع اليد . غنى على حساب جوع الشعب و أحزانه .

(1) . مجلة المعرفة السورية المجلد الثاني,العددان :124 . 125 حزيران يونيو . تموز يوليو 1972 ,ص:323 إلى 327

لقد أصبح أهل الشام في هم و غم , فشحت الأمطار , واشتد الغلاء حتى اقتات الناس على الأعشاب , و أكلوا في بعض المناطق القطط و الفئران .

و ظهر قطاع الطرق، و بدأ السلب و النهب , و لم يعد هناك أمان .

وصل الهواء الأصفر في بلاد الشام فحصد أكثر من عشرة ألاف نسمة , لقد جاء الجفاف ,وبعده الجراد ثم تلاه الطاعون , و أخيرا الطوفان , و قد فاض نهر بردى بعد سيول جارفة , فاقتلع الجسور , و علت المياه فوق السطح, و دخلت دائرة الحكومة ،و سوق الخيل .

<< الوالي : ما هذه الولاية ؟ أصبحت لا تساوي مجيدية .

المنادي : الجسور مهدومة ...و البيوت مهددة بالانهيار ... و الأهالي بعد الطاعون و الغلاء في ضيق و شدة .>> [1]

وبحجة أن السلطان خادم الحرمين الشريفين يفرضون على لرعية أن تبق كالماشية , و بهذه الحجة يهاجم المتزمتون كل تقدم أو تنور , و يرمون بالكفر.

ووصل الفساد إلى الأستانة نفسها : فخلع السلطان عبد العزيز , و ولّي مراد الخامس ثم خلع وأصبح عبد الحميد سلطانا , و الدولة تنحط , و تخلفها يزداد , و الدول الأجنبية ينعتوها بأبشع الصفات (الرجل المريض) فتطمع كل يوم في اقتطاع أرض منها .

فتثير النعرات القومية ,و تنفصل الدول الأوروبية عن جسم الدولة العثمانية , و يتحرك العرب مطالبين بالانفصال عن جسم الدولة . كباقي القوميات الأخرى . و إعطائهم حقوقهم , و يعلن السلطان عبد الحميد تحت ضغط من أبي الدستور (مدحت باشا) .

القانون الأساسي الذي يحرم السخرة , و يمنع المصادرة , كما يمنع الدرك و البشوات من البطش بالعباد , لقد كان (الدستور) حركة إصلاحية تتماشى مع العصر , و تجاوب الناس معها , لأنها تتضمن الحث على التعليم و الحرية و المساواة .

لكن السلطان يعطل الدستور قبل مرور سنة على إعلانه , و يبعد الأحرار , و يعلن الجهاد المقدس , و يسحب الرديفين الأول, و الثاني إلى التجنيد . فلا يتركون في البلاد سوى الشيوخ و الأطفال .

و في هذه الأثناء كان القباني يحلم بإقامة دار للكوميديا . حتى و إن اضطر إلى بيع الأرض التي يملكها , فهو ينتظر هدوء الأوضاع ليكمل المشوار.

---

[1] . ونوس : سهرة مع أبي خليل القباني ,ص :76

ومن الطبيعي أن تنهزم الدولة مادامت غارقة في الفساد إلى هذا الحد , و قبل السلطان بالشروط المهينة لمصلحة قيصر روسيا , و يتولى (مدحت باشا) ولاية الشام . فيتفاءل الناس بأبي الحريات و الدستور , لأن ميوله الإصلاحية و أفكاره التحررية أمران لا جدال فيهما .

لاشك أنه سيطلق الحريات, و يصلح بعض الإدارات الفاسدة ,و يرفض دعوات الأعيان لتكريمه. و يرى أن الدولة بحاجة إلى تقارير عن كبار موظفيها لا تقارير منهم, و يتفقد الأحوال بنفسه , فيسمع شكاوي الناس مباشرة .

و يمشي على قدميه في شوارع المدينة , و لم يكن وال سواه يترك (السرايا) حتى و لو خربت الدنيا , و قد دخل المحال و المقاهي , و أمر بتنظيف المدينة.

وأبدى ملاحظاته على كل شيء , و أمر بتأسيس (الجمعية الخيرية) التي تنشيء المدارس للبنين و البنات , و قدم لها المساعدات اللازمة , و استخدم اللغة العربية في دوائر العدل , و منع محاكمة الناس باللغة التركية , و هذا أول اعتراف ببعض حقوق العرب كجنس مستقل . ثم طلب من القباني تأليف جوق للتمثيل المسرحي , و تقديم تمثيليات رفقة اسكندر فرح , و أمره بتقديم رواية للناس حتى يفيدوا من ثمار المسرح , و وعد بحضور الافتتاح , و إجبار الوجهاء و العلماء على حضوره حتى يقتنعوا بأن المسرح له دور كبير في تنوير الناس , يقول : << و ما دمت واليا على هذه البلاد لن أسمح لبعض المتزمتين أن يفرضوا ظلام الجهل , و التأخر عليها , كفانا ما وضعوه من أغلال في عنق دولتنا , و ما نصبوا أمام تقدمها من العراقيل .>> [1]

وقدم القباني و اسكندر فرح تمثيلية (عايدة) التي عربها اسكندر فرح , و وضع لها القباني الألحان و الأغاني, و قدماها في جنينة الأفندي بباب توما ليليق بحضرة الوزير , و قد باع القباني كل ما يملكه من أرزاق حتى يؤسس مسرحا للجوق يعمل على مدار العام , و استأجر خان الجمرك بباب البريد , و أحضر من بيروت آنستين لتمثيل الأدوار النسائية , و سيذكر الناس أن أبا خليل القباني هو مؤسس فن الكوميديا في دمشق .

ويغض مدحت باشا النظر عن المنشورات السرية التي توزع في الشام ، و تطالب أهلها بالحكم الذاتي , و الاعتراف باللغة العربية لغة رسمية , و برفع القيود التي تحد من حرية التعبير و التعليم ,

---

[1] . ونوس :سهرة مع أبي خليل القباني,ص:95 .

و استخدام القوات العسكرية المحلية في المهام الداخلية بعيدا عن حروب الدولة العليا , و بالفعل نهضت الشام من نوم طويل ..جمعيات , جرائد , مدارس ..

فتح القباني مسرحه , و تيسرت للناس سبل المعارف و بدأوا في أخذها .

طبعا هذه النهضة لا تعجب لا السلطان, و لا المتزمتين، و الملاكين في بلادنا , و تعاون العلماء و الأعيان لعرقلة هذه النهضة , و تصل المنشورات إلى العاصمة , و يعزل الوالي مدحت باشا عام 1879 . فتغيب شمس الحرية التي سطعت في عهده , ويقتنع الأعيان, و العلماء بفساد التشخيص. فيكتبون رسالة يوقعون عليها ,و يكلفون الشيخ سعيد بحملها إلى الأستانة , فيأمر السلطان بغلق مسرح القباني, و حرقه , و إهانتة , بل رجم القباني و أصحابه بالحجارة و اللعنات , و هكذا تنتهي تجربة القباني في الشام , لتبدأ تجربته الجديدة في مصر التي كان فيها الفنانون و المثقفون , و الأحرار الذين يطاردهم إرهاب عبد الحميد , و في مصر ازدهرت تجربة القباني , و نمت و تطورت , حتى استمرت ما يزيد عن الثلاثة عشر عاما .

شكل المسرحية :

استلهم القباني مسرحيته (الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب) من (ألف ليلة و ليلة) كما استلهم شكل الفرجة من التراث العربي , كما استخدم الغناء الذي كان ملازما للفرجة المتمثلة في الحفلات الشعبية التي كان يقيمها .

لقد أدرك القباني من خلال هذه المسرحية أثر الجمهور في نجاح العمل المسرحي , من خلال ترك هامش للارتجال, و إدخال الممثلين مع المتفرجين في حوار , يعطي للمسرح بعده الشعبي , و لعل هذا هو السبب الذي أدى إلى إعلان الجهاد على القباني من طرف الرجعية . لأن الناس كانوا يتجاوبون مع مسرحه , و يعلقون على الخليفة (هارون الرشيد), و يتدافعون بل يصل بهم الحد إلى ضرب بعضهم البعض أثناء إبراز علاقة الملك بجواريه .

و لم يكن القباني يملك مسرحا كالذي عندنا في هذه الأيام , بل كان يقيمه في البيوت , و الكزنوهات, و المقاهي , ليحقق شكل الفرجة , و لم يكن يدري أن ما يفعله يصبح تقليدا يدأب عليه المسرحيون من بعده حتى يحققوا النجاح لأعمالهم , و التواصل مع جمهورهم , و أصبح على المسرحيين الممثلين تجديدا في الشكل فبرز إلى الوجود مسرح المقهى , و مسرح الشارع , و مسرح البحر....

ولو أن رجال المسرح ساروا على خطى القباني آنذاك لتقدم المسرح بمائة عام إلى الأمام , فقد بقي المسرح عندنا رهينة التقنية الأوروبية , و المعمار الهندسي الإيطالي , و لم ينتبه رجال المسرح

عندنا لذلك إلا في الستينات من القرن العشرين , حين بدأوا يتأثرون بالمسرح الفرنسي عن طريق المناقشة , فتبينوا أشكالا جديدة : كالمسرح المرتجل , المسرح التسجيلي .....رغم أنها من صنيع رواد المسرح الأوائل إلا أنها لم تعرف الطريق إلى النور آنذاك .

و القباني إن كان يقتبس تمثيلياته من المسرح الغربي أو العربي على حد سواء ,لم يكن مقلدا بل طوّع أعماله بما يتناسب مع شروط البيئة , و ذهنية المتفرج الذي يتوجه إليه .

و من التقنيات التي اعتمدها ونوس في استلهام الشكل التراثي ما يلي :

1. توظيف الشعر: فقد طعّم به كل مشهد تمثيلي , ليؤكد به صدق الرواية , وقد قام بتغييرها بما يتناسب مع ثقافة الجمهور , و ما يتناسب مع العرض , وقد أدت هذه الأشعار , وظيفة الجوق في المسرح اليوناني , و تشكل فاصلا للاستراحة , و ترك فجوة لنمو الأحداث . من ذلك عزل الولاة , فبين عزل وال و تعيين آخر , تقوم الجوقة و تعود الأحداث من عصر القباني و ظروفه السياسية المضطربة إلى القصة الأصلية (غانم بن أيوب و قوت القلوب) .

2. تطعيم المسرحية بتعليقات الجمهور , و تدخل الممثلين لفض بعض النزاعات , و الخصومات من ذلك تعليقات المتفرجين عند رؤية الجارية قوت القلوب , و كذا تعليقاتهم على العجوز التي كلفتها الملكة زبيدة بتدبير الحيلة .

<< متفرج 1 : آه ....يا حيزبون النحس .

متفرج : أعوذ بالله من كيد النسوان .>> [1]

و عند تعليق الجمهور على حب الخليفة لجاريته .

3. اللجوء إلى الراوي : فقد كان المنادي يقص و يتتبع أخبار القباني .

4. المنادي :<< وإلى أن يجد الوزير جعفر " غانم بن أيوب ", و يرد للخليفة هارون الرشيد جاريته الضائعة , نغتنم هذه الفرصة لنقدم فصولا عن رواية أخرى , رواية واقعية عن حياة أبي خليل القباني >> . [2]

و هو ذات المصدر الذي اضطلع به الممثلون .

<< الممثلة : ألّف رواية " ناكر الجميل " و درب عليها أصدقاءه في بيت جده .

الممثل : كان مارون النقاش قد سبقه في لبنان , ففي 1847 أسس جوقا من أهله , و دربهم على روايته الأولى .

---

[1]. ونوس : سهرة مع أبي خليل القباني ، ص: 26 .

[2]. المصدر نفسه ، ص: 35 .

الممثلة : لكن مارون النقاش توقف بعد فترة قصيرة , و ترك لنا نبوءة يائسة بأن دوام هذا الفن في بلادنا أمر بعيد .>> [1]

وقد اعتمدونوس في هذه المسرحية على تجربة (المسرح داخل المسرح) و(المسرح التسجيلي) فقد جمع بين الناحية الوثائقية, و هي حياة و تجربة القباني المسرحية , و تفصيلات أخرى تخيلها , و جعل من خشبة المسرح فضاء يمتزج فيه الممثل بالمتفرج .

و لا عجب فقد أدمج القصة الأصلية " هارون الرشيد مع غانم بن أيوب و قوت القلوب " بعد تعديل في لغتها , و بعض مواقفه وإدماجها في القصة الريادية لتجربة القباني .

4. اعتماده أثناء الإخراج على مستويين اثنين :

المستوى الأول :هو مسرحية القباني "هارون الرشيد مع غانم بن أيوب و قوت القلوب ",و فيها استعاد جوهر العرض كما كان يقدم تلك الأيام , و لجوئه إلى الارتجال, و الاتصال بالجمهور حول العرض إلى ظاهرة اجتماعية , تخلق لهم الإحساس بجماعيتهم .

أما المستوى الثاني : فهو الناحية الوثائقية و التاريخية التي تحكي قصة القباني منذ بداية تجربته المسرحية , و حتى قيام الرجعية بإغلاق مسرحه ,و إحراقه .

فقد اعتمد على المشاهد القصيرة التي يشكل تتابعها مجرى الزمن ذاته , بإخراج يعتمد الموضوعية في الأداء ، و الإيقاع السريع الحي , بحيث يبدو و كأنه الطرف المقابل للجزء الآخر .

5. اعتماد الغناء و الرقص اللذين يقطعان الأحداث , و يخففان من التوتر , و يتركان مجالا واسعا للبهجة و السرور , كشكل من أشكال قطع إيهام المتفرج , و تركه يقظا حساسا حتى لا يندمج كلية في العمل المسرحي , و ينسى وظيفته الأساسية , و هي الوعي بمصيره , و مشاركته الممثل في الدور , فيعلق و يقاطع , و يصنع معه الفرجة .

6. استعمال أربع مساحات داخل الخشبة حتى يقدم صورة أوضح عن الواقع التاريخي الذي عاش فيه القباني وهي :

مساحة لغانم بن أيوب و قوت القلوب يرافقهما هارون الرشيد,أماالمساحة الثانية فهي للمقهى الذي يجتمع فيه مثقفو الشام .

و المساحة الثالثة تمثل حلقة الذكر التي يجلس فيه الشيخ سعيد و زميله , و الرابعة تمثل مقر الوالي العثماني .

---

[1]. المصدر السابق ،ص: 36 .

7. الممثلون يدخلون و يخرجون وفق أسلوب معين , غير ملزم يستطيع أي مخرج آخر أن يغير في هذه الطريقة , و يجعلها بكيفية أخرى , و هو مجرد اقتراح من ونوس .

8ـ تعامله مع الشخصية ليس على وجه الحقيقة حتى و إن كانت شخصياته واقعية حقيقية كالقباني , إسكندر فرح , الولاة .. و سواهم , فهو لا يعني بهم من الجانب النفسي , و لا خصائصهم الإنسانية من الناحية الوثائقية البحتة , وإنما يتعامل معهم على أساس أنهم يمثلون تيارات فكرية معينة . فالقباني يرمز للتقدم و التحرر الفكري من هيمنة التعصب , و التمسك بكل ما هو قديم ويدعو غيره إلى الثورة على هذه الأشكال التقليدية . سعيد الغبرا , يمثل المدرسة الفكرية الكلاسيكية الرجعية التي ترى القداسة و كل القداسة في كل ما هو قديم , و كل ما يمثل الأجداد , و كل خروج عنه , فهو مروق و عصيان وبالتالي فهو ينقاد وراء أفكاره , و يعمل على تجسيدها , كما يعمل القباني على مواصلة تنوير العقول .

وهنا ينكشف الصراع الخفي , ليس بين شخصين فحسب , بل بين تيارين متصارعين متخالفين لا رابط بينهما , كل يحاول أن يثبت صحة رأيه مجسدا هذا الرأي على لسان شخصية معينة تمثل تيارا فكريا قائما بذاته , و قد اخترت شخصيتين فقط , و بقية الشخصيات الأخرى تمثل أيضا مواقف أصحابها وتجسيد التيارات التي تنطوي عليها أفكارها .

حفلة سمر من أجل 5 حزيران

1 ــ مضمون المسرحية :

غداة حرب حزيران 1967 , كان معظم مدراء , و رؤساء المؤسسات الثقافية الرسمية مندفعين . بحماسهم التقليدي . لكي يثبتوا وجود مؤسساتهم , و في أحداث الدولة لابد أن تكون المؤسسات الرسمية حاضرة ,مسرح رسمي يدعو الجمهورلمشاهدة مسرحية"صفير الأرواح " يحضرها الرسميون ,و أعمدة السلطة , و دعوات أخرى لبعض اللاجئين, و مواطني الدرجة الثالثة .

وفي صباح الخامس من حزيران 1967 شنت إسرائيل هجوما صاعقا على الدول العربية , فهزمت جيوشها,واحتلت جزءا جديدا من أراضيها , وهذا الهجوم يكشف عن شراسة الإمبريالية وأخطارها ,وقد كشف بوضوح حاجتنا لأن نرى أنفسنا ونتساءل من نحن ولماذا؟ .....

كان من المفروض أن تبدأ الحفلة على الثامنة و النصف , و لوقت يمر دون أن يظهر أي ممثل على الخشبة , و بدأ المتفرجون يتذمرون , و هناك صيحة تتنامى , صفير من المقاعد الخلفية , ضحكات تزداد الضوضاء , بدأ صبر الجمهور ينفذ , و بدأت العبارات تتناثر :

<< ما هذا ؟ لسنا عبيد آبائهم ...

يا للمهزلة .أهو فندق أم مسرح .

..إيه لم .....لم نأت كي ننام .>> [1]

و تعم الجمهور فوضى عارمة , و يزدادون تذمرا , و الخشبة ما تزال فارغة :

<< . عطل فني .

. كالخطأ المطبعي تبرير سهل لكل الحماقات .

. لعلها أزمة وراء الكواليس .

. أو أن الممثلين ضيقوا أدوارهم .

. احتقار للجمهور على أي حال .

. أو أنها مؤامرة إمبريالية .>> [2]

تزداد أمارات الانزعاج و التذمر , الساعة التاسعة دون أن يظهر أحد على الخشبة , يدخل المخرج , رجل سمين فيسود الصمت , و يتقدم حتى يواجه الجمهور , و يعتذر لهم عن التأخير . بسبب تخلي مؤلف النص المسرحي , و عدم وفائه بوعده للمخرج ، ثم يبدأ الحوار بين المخرج و الكاتب ليكشف هذا الحوار رغبة المخرج في عرض مسرحية عن هزيمة حرب حزيران 1967 و بدأ يحكي عن الحرب : و تبدأ أصوات الانفجارات , وهدير الطائرات , وهلع الناس متراكضين إلى المخابئ , و يتصدى له أحد المشاهدين قائلا :

<<الحرب لم تحدث منذ مائة عام , بل لم يمر على اندلاعها أكثر من شهور. ...كلنا نذكر ذلك الصباح , امتلأت الشوارع بالناس . كنا نبكي من الانفعال و الحماس , و لم نكن مذعوري الخطى , متبدلين الوجوه كهذه الظلال السقيمة التي تعرضها علينا .

متفرجون . و الله صحيح

. زغردت النساء عندنا في الحارة حتى بحت أصواتهن.>> [3]

---

[1]. ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران , ص : 05 .

[2]. المصدر نفسه , ص: 06 .

[3]. المصدر نفسه , ص ص : 26 , 27

يصبح المسرح أرض معركة , ويظهر المخرج أربعة جنود في ثياب الميدان , يدافعون بضراوة عن أرضهم حتى يسقطوا أبطالا في ساحة المعركة .

ثم يظهر المخرج قرية ريفية عادية تستيقظ على صوت القنابل ؛ وهي رمز الوطن , فيجتمعون في الساحة للتشاور فيما ينبغي فعله ,وتبدأ الأصوات مرددة :

<< . الله أكبر.

. كان الله في عوننا .

. هي الحرب .>> [1]

تبدأ الحرب بنيرانها وطائراتها, فتتوالى الانفجارات, وتزداد الطلقات , ويستولي الذعر على أهل القرية . فينبري مختار القرية مهدئا..دعونا نتشاور بهدوء. إذا ظل كل واحد يتكلم على هواه فلن نقرر شيئا, يندفع صوت فلاح :

<< نقاتلهم .

لا تنسى أنهم أقوى من ..

نذبحهم كالنعاج .>> [2]

فيرد عليه آخر هناك فرق بين الشجاعة والتهور, أتريد مقاومة المدفع بالعصا, ويردآخر:<<بكل ما أستطيع أن أقاتل به, بالفأس بالعصا,بيدي سنعلمهم كيف يكون الرجال.>> [3]

وفي هذه الأثناء ينقسم الناس فريقين : فريق المختار وأشراف القرية الذين يرون ضرورة الرحيل والهرب, وفريق عبد الله يصر على المواجهة , والقتال دون الأرض والعرض, أما شيخ الجامع فيفضل الاعتصام داخل المسجد .

ويبرر المختار موقفه بعدم وفرة السلاح, وأنه مسؤول عن أرواح الناس , وحماية النساء والأطفال؛فهو يحبذ الرزانة , ويكره التهور,وأن خروجهم ليس فرارا , وإنما لتنظيم الصفوف والعودة مرة أخرى أكثر تنظيما , واستعدادا للقتال , ويدب الخلاف بين الفريقين , ويتعمق.

الآن يظهر الجنود الأربعة فيحتار المخرج والكاتب ماذا يفعلون بهم؟ هل يروون قصتهم؟ أم يختبئون في خنادقهم ؟ ولكن الجنود يصرحون بأنهم قتلى, وأنهم يبحثون عن حفرة يندسون فيها. تبدأ الطائرات تقذف قنابلها ,ويعم الذعر أوصال الجميع , تقذف القنابل,إنها قنابل النابالم تذوّب

---

[1] . ونوس : حفلة سمر من أجل 5 حزيران ,ص :41

[2] . المصدر نفسه , ص: 46

[3] . المصدر نفسه , ص:47

حتى الحديد, وبعد انتهاء الغارة , تصل قوات العدو؛ إنهم كالجراد يزحفون مقتربين من القرية , ويخرج سكان القرية من مخابئهم يركضون فهرج وفوضى, وينادي المختار: يا ناس..احملوا ما تريدون حمله, ولنرحل .

ويبقى عبد الله مع جماعته للدفاع عن الأرض والعرض , ثم يلتفت المخرج إلى الجمهور قائلا : << تلك فكرتي لهذه السهرة >> [1] وقد وعد الكاتب أن يفكر فيها بعد تردد, لكنه تحول إلى مسرحية"صفير الأرواح" التي جاء الجمهور لمشاهدتها , وقد فوجئ الكاتب بمسرحية مضادة تبنى مشهدا مشهدا بين المخرج والكاتب , وبينهما وبين جمهور الصالة .

تتعالى الضوضاء والصفير من الصفوف الخلفية , فيحاول المخرج تهدئة الضوضاء بيديه . يقول لهم الكاتب :<<حين تكون رائحة الفم كريهة ينبغي ألا يتكلم المرء.>> [2] ثم يعرض المخرج في ساحة القرية حفلة غناء , ورقص شعبي, ولكن فلاحا من بين المشاهدين يتصدى له مقاطعا : << يا سبحان الله ..ما اسم هذه الضيعة أيها المحترم؟>> [3] ثم يجذبه ابنه عزت ليجبره على الجلوس , والكف عن سؤال المخرج,لأن ما يشاهده هو قصة , والقصة تختلف عن الواقع .

وفي الوقت الذي يستعد فيه الموسيقيون لعزف لحن " ميجانا "بشكل خافت , ويطلب الابن عزت من والده الفلاح عبد الرحمان العودة إلى مكانهما, فيرد عليه بعنف , ويبدأ في التعريف بقريته وبسكانها الذين هجروها , ويغتاظ المخرج من مقاطعة هذا الفلاح لبرنامج حفله الموسيقي, بينما تعلو أصوات من القاعة مطالبة الفلاح بإكمال حديثه .

ويستحوذ الفلاح على اهتمام الجميع ؛وهو يحاور صديقه (أبا الفرج) عن هجر السكان لقريتهم ,وعن معاناتهم في رحيلهم؛لقد تركوا بيوتهم وحقولهم,وكل شيء هاربين بأرواحهم فقط, وكأنهما يقيمان منولوجا أكثر مما هو حوار.

فيضيق المخرج ذرعا من حديثهما عن الحرب التي يعتبرانها محيرة , وغير مفهومة , وأن الجنود أنفسهم لم يكونوا يفهمون ما يحدث .واحد قال إن جنود العدو ليسوا بشرا بل آلات من حديد,تمشي وتتكلم , ورصاصها لا يخطئ , وبعضهم قال إن لعساكر العدو أجنحة ,وبعضهم الآخر أكد أنه عاد من الحرب دون أن يرى العدو, وهناك من رأى جنودا آخرين يبكون من القهر كالنساء؛كانوا ينهزمون , ولا يعرفون لماذا؟.

---

[1]. المصدر السابق , ص: 66

[2]. المصدر نفسه ,ص: 69

[3]. المصدر نفسه , ص: 71

غير أن هذا الكلام لم يعجب المتفرجين في الخطوط الأمامية , فينهض عدد من الرجال ويتوزعون بعضهم على مخارج المسرح , وبعضهم الآخر في أروقة الصالة , وتعلو الموسيقى,وتظهر فرقة الرقص الشعبي بجميع عناصرها . يأخذون أماكنهم على المسرح ويتهيئون للرقص. أما المخرج فيحاول إخراج الفلاح وزميله من خشبة المسرح , وتتعالى أصوات المتفرجين :<< . دعهم يتكلموا.

. يا له وقتا مناسبا للرقص والغناء .

. العدو أقرب من رمية الحجر و هو يقدم لنا رقصا وغناء.>> [1]

ينهض متفرجان ويحاولان الخروج من المسرح , ويعودان وهما يتبادلان بصوت خافت هذه العبارات:

<< الأول : يقول إنه ممنوع .

الثاني : ولماذا؟ نريد الخروج.>> [2]

وتنتقل كلمة "ممنوع" همسا بين عدد من المتفرجين. ويستمر الفلاحان بالحديث عن هجرهم ومعاناهم بعد الهجرة , حيث أصبحت حياهم ذلا وتسولا: << هكذا تجري الأمور مع الذين خرجوا من ضيعتهم في يوم شديد الحر, الأمراض تختصر عددنا و الإهانات خبزنا لكل الأيام>> [3] ويتصدى لهم واحد من الجمهور غاضبا: << ولماذا خرجتم قبل أن تبدأ الحرب؟ >> [4] ويحاول هذا الأخير الصعود على خشبة المسرح , فيمنعه المخرج قائلا : << لا أيها السيد ...أرجوك.. هذه فوضى لا يمكن أن نقبلها..للمسرح حدود يجب أن تحترم>> [5] لكن المتفرج يواصل صعوده بهدوء ورزانة قائلا : <<أفهم موقفك وأعرف أن المتفرجين عادة يخبئون ألسنتهم في أفواه مغلقة.>> [6] فيمنعه المخرج , ويطلب هذا المتفرج من المخرج أن يذهب بفرقته الشعبية إلى بلاد لا مشاكل فيها , فليس ما يشغل هموم الناس الرقص والغناء , أما هنا فالناس تركوا قراهم , وكل ما يملكون ولا يعرفون لماذا ؟

---

[1] . المصدر السابق , ص:88

[2] . المصدر نفسه , ص: 88

[3] . المصدر نفسه , ص:91

[4] . المصدر نفسه ,ص : 91

[5] . المصدر نفسه , ص:92

[6] . المصدر نفسه , ص:92

ويتواصل الحوار بين المتفرج والفلاح.فيستعيد الفلاح ذكرياته في القرية قبل الهجرة ؛ فقدكان يسمع للراديو ولا يفهم منه شيئا , لم يزرهم أي مسؤول سوى الدرك, وجابي الضرائب , حتى زارهم في يوم رجل غريب كان يحمل بندقيته, لكنه لم يكن يرتدي ثياب الجنود , كان فلاحا مثلهم ,سرق المحتلون بيته وحقله , وعندما منعه الحكام من استعادة حقه طوال سنوات,حمل بندقيته ليسترد حقه .

هذا الرجل هو البطل الثوري للمقاومة الشعبية التي اشتعلت شرارتها .

<<عبد الرحمان وأبو الفرج : ماذا يفعل فلاحو وفقراء هذه البلاد البعيدة .

المتفرج :يخيطون أجسادهم إلى الأرض , يجعلون من الحجارة شياطين ومن التراب ثعابين .

. يموتون بالمئات..بالألوف,لكن أرضهم تبقى لهم,وأقوى دولة في العالم تهتز رعبا منهم.>>[1]

وعندما يحاول متفرج آخر الصعود إلى خشبة المسرح تنتقل كلمة "سجن" همسا بين عدد من المتفرجين , ويحتل المتفرجون خشبة المسرح,وينسحب المخرج إلى زاوية لا يكلمه فيها أحد , ويدور الحوار بين المتفرجين على خشبة المسرح .

الفلاحون فقراء ,وهكذا أرادتهم السلطات, معزولين في قراهم البعيدة . لو صمدت قرية واحدة لتغيرت معان كثيرة,لكن قبل أن تبدأ الحرب هجروا مساكنهم , وتركوا للعدو أراضي بلا ناس, بيوتا بلا أهل , مدنا بلا سكان.

مجهولون منبوذون لا أحد يعطيهم شيئا , المعلمون الذين جاءوا إلى القرية لا يحبون الإقامة فيها , ويتوسطون للانتقال منها رغم أنهم يوفرون لهم أحسن الأماكن , ويكرمونهم أجل الإكرام , وينتهي المتفرج إلى نتيجة حاسمة : << إني مسؤول , إنك مسؤول ,كلنا مسؤولون. ما من أحد يستطيع أن يجد مخبأ من المسؤولية .

((المتفرج2: لا تتكلم اللسان يغوي . الكلمة فخ , من أجل المصلحة الوطنية اقطعوا ألسنتكم .

متفرج1:قطع اللسان أسلم عاقبة .

المتفرج6:وقطعنا ألسنتنا .

المتفرج1:لماذا قطعنا ألسنتنا ؟

المتفرج2:إذا لم نقطع ألسنتنا, لا تنس أن للمصلحة الوطنية سجونا لا تنفذ إليها أشعة الشمس ولو مرة واحدة في العام >>[2]

---

[1]. المصدر السابق , ص :99

[2]. المصدر نفسه , ص :115

وتتوالى اللاءات : لا تنظر حولك , لا تدس أنفك , ماذا يبقى من صورة المرء بعد ذهاب حواسه, و إلغاء عقله ؟ولم يبق له من حقوقه سوى المقاهي, و الصلاة ,و الشاي ,والسرد,واللعب والحشيش , و التناسل , و الأغاني , و هكذا لا تبقى الحقوق سوى الصور الممحية .

ويطلب المخرج من المتفرجين الجلوس , للعودة إلى جو الرقص و الغناء , لكن المتفرجين لا يمكنونه من ذلك . فينسحب الموسيقيون من الخشبة , و معهم أعضاء فرقة الرقص , و يطردون المخرج من الخشبة .

ثم يصعد عجوز إلى الخشبة ليقص عليهم قصة مدرس الجغرافية يحقق منذ عشرين سنة أمام طلاب لا مبالين , وكل يوم ورق الخريطة يتمزق أمام طلابه الذين يضحكون أو ينامون , قطعة من الأعلى لواء الإسكندرية , من الجهة الأخرى هوامش من الشرق , من جهة أخرى إمارات الخليج , قطعة من الشرق الأوسط , في الوسط تتمزق فلسطين .

المدرس يحتفظ بالأجزاء الممزقة في درج مكتبه إن قطعا جديدة تتمزق , سيناء من الوسط الغربي , الضفة الغربية من الوسط الشمالي , مرتفعات الجولان , من كل الجهات تصبح ورقته غربالا تصير أشلاء وجسدا مقطع الأوصال .

ترتجف يده و هو يلملم المزق , و يقول لهم في حسرة : << احذروا فقد تتمزق يوما النقطة الصغيرة التي عليها تنامون ... و تأكلون ...و تمارسون علاقاتكم الصغيرة ...>>[1]

ويرى المخرج أن ما يجري على خشبة المسرح مكيدة دبرها هؤلاء المشاغبون , و هيأوا حلقاتها , و قبلها مفاجأة عبد الغني الكاتب , و لا يستبعد أن تكون خلفها أياد أجنبية ؛ الإخلال بالأمن,و المصلحة العليا للدولة .

وعندما يسمع نداء الجماهير مطالبة بالسلاح , و كلها حماسة لا يصدق أذنيه ماذا يحدث في مسرحي ؟ وكان يتمنى سقوط المسرح على رأسه قبل أن يشاهد هذا ؛ فينادي المخرج : << لن يتحول مسرحي إلى بؤرة مؤامرات فليتوقف هذا فورا. أطفئوا أنوار المسرح , أضيئوا الصالة , لينته هذا في التو واللحظة >>. [2]

و يعود المخرج يتشابك مع المتفرجين على الخشبة , و هو يدفعهم إلى النزول إلى الصالة .

---

[1]. ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران , ص: 125 .

[2]. المصدر نفسه ,ص: 132 .

وفجأة ينهض رجل يلبس ثيابا رسمية من الصف الأمامي ملامحه غاضبة , يعطي إشارة للرجال الذين يحرسون الأبواب , و يتوزعون كالمراصد في جنبات الصالة , الرجال يتخذون حركات سريعة , متغطرسة , يحاصرون الصالة , يخرجون مسدساتهم , و يوجهونها للجمهور .

و يخاطب الرجل الرسمي الجمهور :

<< . أفتحسبون أن النظام انتهى , و أن البلاد أصبحت فوضى .

متفرجون : جلالة ..

. فخامة الرئيس .

يمعنه قائلا : " إلى أين ؟ هل أصبح المسرح ساحة عامة ؟ هل نسيتم أين توجدون ؟ و يطلب من الفرقة الموسيقية أن تبدأ في الغناء و الرقص,وعندما تشرع الفرقة في الرقص يقاطعها متفرج قائلا:

<< . المتفرج : قفوا

. المخرج : لا

ـ المتفرج 1 : قفوا ..هذا مخجل , هذا معيب , كيف يمكنكم أن ترقصوا ؟ كيف تقبلون أن ترقصوا ؟

عضو من الفرقة : نحن موظفون .

عضو ثان : إننا نؤدي وظيفتنا .

المخرج : فعلا إنه معيب , لم يبق إلا أن تطردنا من المسرح .

المتفرج : كن منطقيا , نحن أيضا من حقنا أن نتكلم .

المخرج : كلا ليس من حقكم أن تتكلموا , الخشبة لنا , و مقاعد الصالة لكم . تلك أبسط قواعد المنطق .

المتفرج 1 : قلت لك حاول مرة أن تكون متفرجا و سيعلمك هذا كثيرا مما تجهل .>> [1]

و من أحد الصفوف ينهض رجل و امرأة , و يتوجهان للخروج من المسرح .فيمنعان من ذلك , فيتساءلان :

<< المرأة : والله شيء ظريف , البقاء إجباري أيضا .

الرجل : لا ترفعي صوتك .

المرأة : و لم ؟ هل جئنا إلى المسرح أم إلى السجن ؟ >> [2]

---

[1] . المصدر السابق, ص ص: 103,102 .

[2]. المصدر نفسه , ص: 103 .

<< . مسدسات .

. ممنوع الخروج و ها نحن نحاصر .>> [1]

و يأمر الرجل الرسمي بالقبض على الكاتب عبد الغني , و على جميع العناصر المشتركة معه في هذه المؤامرة , فيقاد للاستجواب مع زمرته .

ثم يتبعه الرجل الرسمي نحو الصالة متخذا الوضع الخطابي التقليدي , قائلا: << أيها المواطنون ياجماهير أمتنا المجيدة ...و أن أعداء الشعب يزدادون وقاحة و شراسة اليوم بعد اليوم . و قد رأيتموهم يخرجون من جحورهم في وضح النهار ...إن الاستعمار و زبانية من الكفرة النضال , و أجيال من الضحايا و المكافحين >>. [2]

و يظهر الرجال ملوحين بمسدساتهم

<< . إياكم و الفوضى .

. اخرجوا بهدوء .

الرجل الرسمي : خذهم لنرى ما يخفون .>> [3]

و تنتهي هذه المسرحية بقول المتفرج 3.

<< الليلة ارتجلنا. أما غدا فلعلكم تتجاوزون الارتجال >> [4]

لاشك أن هذه المسرحية جلبت لونوس الشهرة, والصيت, و أثارت الكثير من النقاش ونجحت في العرض ؛ إذ عرضت في جل الأقطار العربية .

وتعتبر مسرحية سياسية بحق , إذ استطاعت أن تعكس الهزيمة المرة على مرآتها , وبصرت الجماهير العربية , وفتحت السؤال على مصراعيه : من نحن؟ خلف أي أقنعة نختفي ؟ من المسؤول عن الهزيمة ؟

يرى ونوس في هذه المسرحية أن المسؤولية جماعية , فالفلاح غادر أرضه, والمثقف يحشو رأسه بالنظريات , والانتهازيون مهرجون كالعادة, وينزع عن هؤلاء كل المساحيق والمكياجات, لأنهم مجرد فئران مذعورة تهتز فرقا لكلمة:" قطع اللسان" أو"دخول السجن ".

2 ــ شكل المسرحية :

---

[1] . ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران , ص: 140 .

[2] . المصدر نفسه ,ص: 144 .

[3] . علي الراعي: المسرح في الوطن العربي,ص: 146 .

[4]. المرجع نفسه , ص : 146

اعتمد ونوس في هذه المسرحية " حفلة سمر من أجل 5حزيران" تقنية جديدة خرجت عن المألوف في المسرح العربي , وحتى على شكل المسرح الغربي أيضا؛ فقد قدمت في مسرح مفتوح لا جدران لا ستارة؛الممثلون هم من يضعون الديكور وينزعونه ... صالة من غير ممثلين, يبدأ الحوار داخل الصالة من الجمهور إلى المخرج ثم الممثلين أخيرا , ويصبح المصرح ظاهرة اجتماعية حية , فيها الفعل والتفاعل, وتنحى الحدود الفاصلة بين الوهم والحقيقة (الواقع) . يقول علي الراعي عن هذه المسرحية :<< فجرت قضية , وقدمت للمسرح العربي المعاصر شكلا جديدا عليه , وهو شكل المسرحية المرتجلة >> [1]

ومن التقنيات الجديدة على المسرح العربي . التي وظفها ونوس . نذكر:

1ـ توظيف اللافتات المكتوبة , فقد لجأ إلى استخدام هذه اللافتة في بداية المسرحية لتجديد موضوعها , وهي عبارة عن لوحة سوداء كتب عليها:<< في تمام الساعة التاسعة إلا ربعا من صباح الخامس من حزيران عام 1967شنت إسرائيل دولة تمثل أخطر وأصعب أشكال الامبريالية العالمية هجوما صاعقا على الدول العربية ...كان هذا الهجوم كشف بجلاء شراسة الامبريالية ... فإنه قد كشف بجلاء أكثر حاجتنا لأن نرى أنفسنا,لأن نتطلع في مرايانا,لأن نتساءل من نحن ولماذا ؟>>[2]

2. خلق حوار بين الممثلين والمتفرجين, وإقحام المتفرج في صنع الفرجة , وبالتالي صنع مصيره والمشاركة فيه حتى وإن كان ذلك اصطناعيا؛فقد زرع ونوس هؤلاء الممثلين وسط المتفرجين للمشاركة في النقاش والحوار, وفي الحقيقة ليسوا متفرجين عاديين, وإنما هم ممثلون مدربون على أدوارهم يقول ونوس :<< إننا نحاول بعض الوسائل الاصطناعية لكسر طوق الصمت وتقديم نموذج قد يؤدي تكراره إلى تحقيق غايتنا الأساسية في تقديم حوار مرتجل وحار وحقيقي بين مساحتي المسرح : العرض والمتفرج >> [3]

ويفترض ونوس أن هذه الوسائل غير كافية لوحدها في إثارة الحوار وتشجيعه , إذا لم يكن موضوع المسرحية مرتبط بالمتفرج ومشاكله , ونوع المعالجة وشكلها ...فلا تكفي الموهبة لوحدها , وإنما لابد من بحث طويل في ظروف البيئة وبنيتها , وإلا أصبح المسرح مسألة شكلية بحتة .

---

[1] . المصدر السابق ,ص:185

[2] . ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران , ص:5

[3]. ونوس: الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر , ص:42

ويحلم ونوس من خلال تناغم الشكل والمضمون, بل ويحرص على ذلك حتى تتوافق مساحة العرض ومساحة الجمهور, ويشتركان في خلق حوار مرتجل وغني يؤدي في غايته إلى الإحساس العميق بجماعية المسرح ,واشتراكنا في وحدة القدر و المصير.

3. لا وجود لبطل أو أبطال في هذه المسرحية بالمفهوم الكلاسيكي للكلمة , فكل الشخصيات يعنيها الحدث وتقوم به , وتتضافر مع غيرها في بنائه , ولا وجود لممثل يسيطر على الفعل المسرحي , بل يصنعه رفقة المتفرج الذي يقحم في النقاش ، وإبداء الرأي بالخلاف الذي يصل في بعض الأحيان إلى حد الجدال, وقد يتطور إلى حد الخصام والضرب,فيقوم الممثلون بفك هذا النزاع بين المتفرجين بالأيدي, وترطيب خواطرهم بكلمات معسولة . باختصار الحدث هو البطل المحوري , والبطولة جماعية, والممثل ما هو إلا رمز لموقف أو انتماء طبقي معين ؛فعبد الله يرمز للمقاومة ومختار القرية يرمز لموقف الهروب والانهزامية.

4- لا وجود لخشبة فعلية يقف عليها الممثلون بل تندمج هذه الأخيرة مع الصالة (الجمهور), ويصبح المكان في حد ذاته تجمعا سياسيا تطرح فيه جميع القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية التي تهم المتفرج , وتناقش , ويبدي فيها الممثلون والمتفرجون على حد سواء التأييد أو المعارضة , أو طرح الخلافات التي تصل حد الملاسنات الحادة .

5. اعتماد ونوس على المسرح التسجيلي القريب من طبيعة الحدث , والقضية المعالجة , من خلال تسجيل الأحداث من المصادر الموثوقة , ثم عكسها على المسرح بعد التعديل في الشكل دون التغيير في المحتوى , ويعتمد على المباشرة في العرض مع الاستعانة بعناصر فنية متنوعة, تؤدي إلى إقناع المتفرج , وتعكس وجهة نظره, ولا تتعارض مع مكونات الحياة العامة . بل زاد عن ذلك بأن عبر عن رأيه بصراحة عندما بحث عن أسباب الهزيمة , و لم يعط حلا ففهم المشكلة هو الجزء الكبير في حلها.

6. اللجوء إلى استفزاز الجمهور من خلال تأخير موعد عرض المسرحية , وكذلك عرض صور مختلفة عن الحرب, من تصوير بداية الحرب إلى تصوير حالة الجنود,ثم تصوير القرى التعيسة ؛ فيثير المتفرج الذي يحتج على هذه الصور المشوهة عن الحرب, كذلك إدخال الرقص والغناء في المواقف المحزنة للحرب, وهذا شكل آخر من أشكال الاستفزاز لجعل المتفرج يشارك في بناء المسرحية , ويكشف من خلالها بنفسه عن أسباب الهزيمة .

7. الاعتماد على الحوار المصطنع بين الشخصيات ؛إذ زرع ونوس بين المتفرجين ممثلين حقيقين , جعلهم يتكلمون , وكأنهم أعضاء من الجمهور,وقد أرجع أسباب ذلك إلى واقع الجمهور العربي الذي لم يتعود على مثل هذا الحوار.

8. عدم اهتمامه بالديكور, فكل ما يوجد في هذه المسرحية مجرد خشبة بلا ستارة ولا أضواء .

9. خلو المسرحية من فصول ومشاهد, وإنما هي وحدة تتغير المناظر فيها بتغير الديكور, دون التأثير على استمرارية الأحداث.

10. الاعتماد على الارتجال , وإن كان بصورة مصطنعة لكنه حقق تفاعلا يعد خطوة صحيحة اتجاه طريق التجريب .

11. الاعتماد على شحن المتفرج , وإثارة اهتمامه وانتباهه , وتحريضه.لا على التنفيس والتخفيف من معاناته .

خاتمة بأهم النتائج :

تأثر سعد الله ونوس بالأشكال الجديدة للمسرح ,وأخص بالذكر المسرح الارتجالي والمسرح الملحمي,والمسرح التسجيلي,لأن هذه الأشكال توافق (ظواهر)مسرحية من التراث العربي,كمسرح السامر,والحلقة ,والحكواتي ,والمقهى...وتأثر ونوس بالأشكال السالفة الذكر لايعني التقليد الأعمى والتبعية المطلقة ,وإنما يعني التحرر منها من خلال ترك هامش واسع للخصوصية والإبداع.

وانطلاقا من كون الجمهور العربي ورث تقاليد ثقيلة تكبله , وتفرض عليه نقل عاداته الشعبية (الفرجة) إلى المسارح المبنية حديثا على النمط الأوربي, ولمسايرة هذا الجمهور والتفاعل معه كان لزاما على ونوس ا لرجوع إلى مضمون التراث الشعبي العربي وشكله , ومن خلالهما استطاع أن يجدد في المسرح العربي ، ويعطيه دفعا قويا,فقد استطاع أن يلغي الستارة دون إشكال يذكر, كما مكنته تجربته المسرحية من جعل الجمهور لا يندمج في العمل المسرحي ,بل يتفاعل , ويستجيب ويتفاعل ويعلق وينقد و لم يعد ذلك المتفرج السلبي الذي يتلقى العمل الفني , وهو يهضم طعامه الثقيل, كما أدخل الحكواتي لتحقيق التواصل المباشر مع الجمهور لأنه نابع من بيئته العربية ومن موروثه الثقافي,بل ذهب إلى أبعد من ذلك وكان أكثر جرأة حين أدخل تقنية جديدة خرجت عن القاليد المسرحية,وعلى المسرح الأرسطي,حيث جعله مسرحا مفتوحا بلا ستارة,ودس الممثلين بين الجمهور لكي يجعل التمثيل ينطلق من الصالة ,وبين المتفرجين, وليس على خشبة المسرح,حيث يعمد ونوس إلى هدم جميع الحواجز بين الواقع والوهم, فالمسرحية عنده عمل جماعي وارتجالي,يشترك فيه الجمهور والمخرج والممثلون,فعند صعود المتفرجين (الممثلون في الحقيقة)إلى خشبة المسرح تختلط الأمور على المشاهدين فيعتقدون أن كل ما كان على خشبة المسرح هم من المتفرجين,وبهذا يذيب ونوس الحواجز بين الممثل والجمهور,وهو ما ينعت في عرف المسرحيين بإزلة الجدار الرابع بين الخشبة والصالة, فيصبح بذلك المسرح هو الحياة نفسها وهي الغاية التي يتوخاها كل مسرحي .

كما عمد ونوس إلى كسر الإيهام المسرحي من خلال تبادل الممثلين للأراء فيما بينهم حول أدوارهم, والأكثر من ذلك أنهم يتدربون على التمثيل أمام أعين المتفرجين , ويعدون أزياءهم بأيديهم, كما يتوجهون إلى الجمهور بالحديث المباشر لمخاطبة وعي المتفرج وليس عاطفته,حتى لا يندمج هذا الأخير في الحدث أو الممثلين, وأن ما يراه المشاهد ليس تشخيصا حقيقيا, وإنما هو لعب وتمثيل,يقصد من خلاله أخذ العبرة (الأمثولة) في تحليل الواقع وتفسيره.

الخاتمة :

سأحاول في هذه الخاتمة عرض أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال هذا البحث المتواضع الذي لا أدعي فيه بلوغ الكمال ، و لا صفة الجدة التي لم يسبق إليها غيري .

لقد تبيّنت من خلال أعمال ونوس أن العودة إلى التراث , و توظيفه بطرق شتى هي الميزة التي دأب عليها في مسرحياته , و من خلالها سعى إلى تأصيل المسرح العربي على مستوى الشكل والمضمون .

هذا التراث أصبح أكثر من مجرد انتماء , أو امتداد ؛ إنه طاقة إبداعية اكتسبت أهميتها من خلال ارتباطها الوثيق بالواقع المعيشي بمختلف قضاياه السياسية و الاجتماعية و الثقافية ..وما فعل ونوس هو استلهامه , و إعادة خلقه , ومزجه بالإبداع الفني , ووضع تصور جديد له وفق متطلبات الظروف السياسية والاجتماعية ...

فأخذ ونوس يختار من هذا التراث ما يراه صالحا للتغيير، عن ما يهمه , و يهم جمهوره العربي البسيط في كل قطر .

وكل هذا لبين ونوس وجهة نظره الشخصية , اتجاه الواقع / المجتمع.بغرض حمله على التغيير,ومن بين ما لفت نظري , أن توظيف كتّاب المسرح لأشكال التراث لم يكن منظما , فهم في مسرحية واحدة قد يزاوجون أو يعددون بين المداح , و الحلقة و الراوي ... فقد كان يختلط الارتجال بالحكي , و الحلقة بالراوي و ما إليها , ولكن ما يهمني هنا هو" مسرح ونوس " , ومن أهم النتائج التي توصلت لها في هذا البحث أذكرها مرتبة وفق أهميتها في البحث .

1. الشخصية التراثية في مسرح سعد الله ونوس تستمد أهميتها من خلال قدرتها على المشاركة في بنية الحدث , و العمل على نموه , و أن البطولة في مسرحه جماعية , و أن الممثلين أنفسهم ما هم سوى رموز لمواقف , و انتماءات طبقية , نقدية , و يظهر ذلك جليا في مسرحية " الفيل يا ملك الزمان" و "مغامرة رأس المملوك جابر " و في مسرحية " الملك هو الملك " و أيضا مسرحية " سهرة مع أبي خليل القباني " فلا وجود لأبطال بالمفهوم الكلاسيكي للكلمة ، وإنما تتضافر جهود الشخصيات لإبراز الحدث .

2- ارتباط التأصيل للمسرح العربي عند ونوس بنكبة (5 حزيران 1967) و معظم الذين نظروا للمسرح , و على رأسهم ونوس جاءت تنظيراتهم في نهاية الستينات و بداية السبعينات إلا في مصر .

فقد كانت امتدادا للحركة المسرحية آنذاك , لكنها لم تبتعد عن النكبة بكثير إلا سنوات معدودة , و هذا يكشف بداية الإرهاصات الأولى لضرورة تغيير المسرح في شكله الأرسطي إلى التراث , و شملت هذه الرؤية جميع الأقطار العربية , فقد بدأوا تجريب المضمون الثلاثي في زمن واحد , ثم بدأوا من خلال تجريب الشكل إلى غاية وصولهم إلى قناعات نقدية , من خلال التنظير للمسرح .

3. عمل ونوس على تغيير طبقة المسرح , و تبديل وظيفته التي كانت تقوم على (التنفيس) إلى وظيفة أخرى هي (التحريض) , و خرج بذلك أيضا عن أصول الدراما المتعارف عليها , وذلك عن طريق خرق , و إزالة الجدار الرابع , و نفي الإيهام المسرحي ليتم التواصل بين الخشبة والصالة حرا طليقا من غير رقابة أو تسلط , و إزالة تلك الفجوة السخيفة بين الممثل و المتفرج . و أهم الأسباب التي دفعت ونوس إلى مثل هذا التغير هو شعور الجمهور بابتعاد الفن المسرحي عنه , لأنه لا يمثل واقعه , و لا ينتمي إلى بيئته السياسية و الاجتماعية و الثقافية ...

4. الاعتماد على تقنيات مسرحية جديدة لم يألفها المسرح العربي من حيث الشكل على وجه الخصوص , و هي :

أ . تدخل المتفرجين في نص العرض , و مشاركة الممثلين في بناء المسرحية حتى و إن لم يتحقق هذا فعلا و واقعا , إلا أن تجريبه اصطناعيا في المسرح يخلق في المستقبل إمكانية وجوده الفعلي .

ب . ترك فراغات و فجوات عمدا في نص العرض لتكمل من طرف الجمهور لإتاحة أكبر قدر ممكن من إمكانية الحذف أو الزيادة, أو التعديل ؛ فهي مجرد اقتراحات لا غير , يمكن التصرف فيها حتى المكان و الزمان يمكن تغييرهما وفق ظروف العصر , و خصائص البيئة التي تعرض فيها المسرحية .

ت . اعتماد : اللافتات , الخطاب , الروي , الغناء , لكسر الإيهام المسرحي , و شد وعي المتفرج حتى لا يتماهى مع الحدث , و قد يلجأ إلى استعمال بعض العبارات التي تصلح أن تكون أمثالا كما في مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) و مسرحية (الملك هو الملك) .

ث . ديكور سعد الله ونوس امتاز بالفقر , فهو لا يوليه كبير عناية , و أهم ما فيه , أن الشخصيات الممثلة للمسرحية هي : من تحضره , و تنزعه , وتغير الملابس أمام الجمهور ,و تضع قطعة , أو تطفئ نورا أمام أعين الجمهور و من غير حرج .

ج . ثورة ونوس على شكل المسرح العربي من ناحية المعمار الذي لا يخدم بحال من الأحوال المسرح العربي في شكله ولا في مضمونه , فالنموذج الإيطالي غير صالح لاستيعاب مسرحنا العربي

, فكانت دعوته لخلق مسرح الحكواتي , و المقهى , و قد دعا إليه نظريا , و جسده عمليا في مسرحياته .

ح . اللّجوء إلى استفزاز الجمهور , من خلال وسيلتين :

ـ الإغراء : و من ذلك عرض المشهد أمامهم , و تركهم يعلقون عليه , و ذلك من خلال تعليقات الجمهور في مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر " على الجارية و هارون الرشيد .

. التأخير : و يظهر من خلال تأخير عرض المسرحية عمدا , و تحويل موضوعها الأساسي بحجة واهية , و يتجلى ذلك في مسرحية (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) .

خ . لا وجود لخشبة فعلية , فلا ستارة ,و لا إنارة و لا مسافة فاصلة بين الممثل و المتفرج , و أصبح مفهوم المسرح عند ونوس تجمع سياسي تطرح فيه جميع القضايا السياسية و الفكرية و الاجتماعية....

5 . وقد ارتبط هذا المفهوم (التسييس) وليس المسرح السياسي المتعارف عليه , ويتلخص مفهومه في الحوار بين مساحتين : مساحة العرض / الخشبة ,والجمهور/الصالة , وإحداث انسجام وتناغم بينهما يصل إلى حد الألفة,وقد ارتبط هذا المفهوم (التسييس) بمسرحية "حفلة سمر من أجل 5حزيران" وما بعدها , وهذا ليس معناه أن المسرح السياسي لم يكن موجودا قبل النكبة , إلا أنه تبلور وأصبح أكثر دقة وموضوعية في معالجة القضايا العربية .

6 . تأثر ونوس بالمسرح العربي والغربي على السواء ؛من الناحية العربية تأثر بالأشكال التراثية كالراوي و الحكواتي و الإنشاد والغناء,أما تأثره بالمسرح الغربي فقد ظهر من خلال تأثره بالمسرح الارتجالي , والمسرح التسجيلي (الوثائقي).

7 . ربط الطروحات الفكرية بالممارسة العملية, من خلال امتزاج الممارسة السياسية بالممارسة المسرحية ، التي تعتبر بداية واعية لمسرح سياسي , يعتمد على الجماعية والنقاش,وإبداء الرأي,ونخلص من هذا كله ؛ أن التأصيل من خلال التجديد في الشكل وحده أمر مرفوض, بل لابد من تظافر الشكل والمحتوى في العملية المسرحية التأصيلية .

8 . اهتمام ونوس بالنص المكتوب قبل نكبة 5حزيران1967 وبنص العرض بعدها , فقد كان المسرح عنده قبل النكبة كدا ذهنيا صرفا؛غير قابل للعرض, بينما أصبح أكثر نضجا بعد النكبة , وخاصة بعد صدور مسرحية "حفلة سمر من أجل5حزيران" وهذا قبل صدور بياناته السياسية التنظيرية, وهذا مما يدل دلالة واضحة أن الممارسة التنظيرية عند ونوس نبعت من الممارسة العمليةالتطبيقية .

9 . كتابة ونوس لملاحظات في بداية مسرحياته بين من خلالها بعض الإرشادات الخاصة بالعرض والإخراج كما في مسرحيتي:" مغامرة رأس المملوك جابر" و" سهرة مع أبي خليل القباني", كما يكشف في مسرحية "الملك هو الملك" سوء الفهم الذي لاقته جراء سوء التقدير لغاية المسرحية , وبعضها الآخر للظروف التي أحاطت بكتابة العمل المسرحي,كما في مسرحية "فصد الدم" ومسرحية "حفلة سمر من أجل 5حزيران" .

وما يمكن أن نستخلصه في الأخير أن سعد الله ونوس كان يجرب ويسعى إلى تأصيل المسرح العربي من خلال استلهامه للتراث , وعلى رأسه الشخصية التراثية,وخلق تقنيات جديدة حتى يصبح أكثر أصالة ,ويزيل كل النقائص التي علقت به , وظلت لصيقة بشكله ومضمونه من كثرة تأثره بالمسرح الغربي, وذلك من خلال تحقيق التأثير في الجماهير العربية بهدف تنويرها وتغييرها .

الملاحق

الملحق الأول:

حياة سعد الله ونوس وأعماله الفكرية ومراحله الفنية :

حياة سعد الله ونوس طويلة مليئة بالأحداث والأعمال ، ولا يصح أن تسرد مباشرة ؛ لذا رأيت أن أقسمها إلى مراحل لكل مرحلة تاريخها ، و وما يميزها من أعمال وأحداث ، على أن هذا التقسيم لا يعتبر انقطاعا ، أو فاصلا في حياة ونوس,وإنما هو امتداد طبيعي لحياته الثقافية والفنية والاجتماعية؛وهي خمس مراحل:

المرحلة الأولى: الطفولة/الدراسة .تبدأ من مولده إلى حصوله على شهادة اللسانس (1941-1963).

ولد سعد الله ونوس بقرية ساحلية جميلة تدعى(حصين البحر) سنة :1941تقع هذه القرية فوق جبل يطل على الأفق الممتد عبر البحر؛أكسب هذا الطفل النظرة الاستشرافية البعيدة , بها تلقى دروسه الابتدائية الأولى,وكان أول كتاب اقتناه في صغره هو"دمعة وابتسامة" لجبران ،

وكان عمره12سنة ,ثم نمت مجموعة كتبه وتنوعت:طه حسين,العقاد,ميخائيل نعيمة,نجيب محفوظ,يوسف السباعي,إحسان عبد القدوس...ثم ذهب إلى مدينة طرطوس لإتمام دراسته الثانوية ,التي حصل عليها عام1959,وسافر إلى القاهرة في منحة دراسية,حيث درس في كلية الآداب قسم الصحافة سنوات 1959. 1963 وتحصل منها على لسانس صحافة.

وفي سنة 1961انفصلت الوحدة بين سورية ومصر؛ التي أحدثت هزة عنيفة في شخصيته,فكتب مسرحية طويلة "الحياة أبدا" التي لم تنشر حتى اليوم.

وفي1962كتب مقال عن الوحدة والانفصال في مجلة الآداب البيروتية ، ومقالات أخرى في جريدة "النصر" الدمشقية.

وفي عام1963حصل على شهادة اللسانس في دراسة نقدية عن رواية "السأم" لمورافيا ، كما كتب مسرحية "ميدوزا تحدق في الحياة " في مجلة الآداب ، وعاد إلى دمشق , وعمل موظفا بوزارة الثقافة ، وفي هذه الفترة كتب قصصا قصيرة , ومقالات نقدية,ومسرحية "جثة على الرصيف" نشر معظمها في مجلة "الموقف العربي " الدمشقية .

المرحلة الثانية : كتابة المسرحيات الذهنية :وتمتد من 1964إلى 1966.

في عام1964كتب مسرحيتان "فصد الدم" و"مأساة بائع الدبس الفقير"وفي عام 1964كتب مسرحيتان, الأولى "فصد الدم" والثانية "مأساة بائع الدبس الفقير" ونشرهما بمجلة الآداب , وفي هذه السنة أشرف على عدد خاص أصدرته مجلة المعرفة السورية عن المسرح. نشر فيه دراستان, الأولى عن "المصرح في مصر" , والثانية عن" توفيق الحكيم ومسرح اللامعقول" , وعين خلال هذه السنة أيضا مسؤولا عن قسم في مجلة المعرفة .

وفي عام 1965إضافة إلى عمله في وزارة الثقافة, أسندت إليه وظيفة سكرتارية تحرير قسم الثقافة،والمنوعات،والتحقيقات في جريدة "البعث", وفي هذه السنة صدرت له مجموعة من المسرحيات القصيرة بعنوان " حكايا جوقة التماثيل" عن وزارة الثقافة السورية , والتي تضم المسرحيات التالية :(لعبة الدبابيس , الجراد , المقهى الزجاجي, مأساة بائع الدبس الفقير , الرسول المجهول في مأتم انتجونا.)

في عام 1966سافر إلى فرنسا في بعثة دراسية , وكتب بضع قصص قصيرة,وعددا من المقالات النقدية عن الحياة الثقافية في أوروبا, نشرت في مجلتي"الآداب" و"المعرفة" وجريدة "البعث".

وأهم ما يميز هذه المرحلة أن كتابات ونوس المسرحية كانت كثيرة التجريد,تعتمد على الرمز, مستغرقة في الذهنية ؛أي أن كتاباته موجهة للقراءة أكثر ما تتوجه إلى العرض والمشاهدة .

المرحلة الثالثـــة : البحث عن الذات /الشكل المسرحي , وتمتد هذه المرحلة من 1967 إلى 1978.

وفي عام 1967عاد ونوس إلى دمشق في هذا العام الحزين, الذي يمثل الهزيمة والنكبة , ثم سافر من جديد إلى باريس بعد أشهر من المرارة والحزن.

في عام 1968كتب مسرحيته الشهيرة "حفلة سمر من أجل 5حزيران" حيث نشرت في المرة الأولى في مجلة "مواقف" ؛وفيها عرى الهزيمة وشرح أسبابها, ثم كتب بعدها مسرحية قصيرة هي " عندما يلعب الرجال" نشرها في مجلة "المعرفة",ودراسة أخرى حول الثقافة الأوروبية نشرت في مجلتي"المعرفة",و"الطليعة" السوريتين،وفي السنة نفسها عاد إلى دمشق .

في عام 1969كتب مسرحية " الفيل يا ملك الزمان"،وعرضها على المسرح, وكان مخرجها علاء الدين كوكش, كما عرض مسرحية "مأساة بائع الدبس الفقير" من إخراج رفيق الصبان. وفي هذه السنة أسندت إليه رئاسة تحرير مجلة " أسامة" بدمشق, ثم أسندت إليه مديرية المسارح والموسيقى , ثم استقال منها وعاد إلى تحرير مجلة "أسامة" التي بقي فيها حتى عام 1975.

وفي عام 1970نشر حوارا مع الناقد الفرنسي "برنار دورت" والمخرج " جان ماري سيرو" نشر في مجلة "المعرفة" , وفي هذه السنة أيضا كتب نظريته النقدية في المسرح " بيانات لمسرح عربي جديد" التي نشرها في مجلة "المعرفة", وكتب سيناريو للسينما تحت اسم " حكاية تل العرب " الذي لم ير النور بعد.

وفي عام 1971كتب مسرحية "رأس المملوك جابر" ونشرها في مجلة "المعرفة" كما خاض تجربة سينمائية بعمل فني عنوانه "الحياة اليومية في قرية سورية", وكتب مقالات في مجلة"الطلائع" السورية ، وفي هذه السنة منعت مسرحيته السالفة الذكر من العرض, في حين عرض لأول مرة مسرحية " حفلة سمر من أجل5حزيران" بدمشق , والتي لاقت نجاحا كبيرا.

وفي عام 1972كتب مسرحية " سهرة مع أبي خليل القباني", ومقال أسبوعي في جريدة "البعث" بعنوان "كل أحد".

وفي عام1973سافر إلى فرنسا, وأثناء مكوثه بها, زار ألمانيا الديمقراطية وبالضبط مدينة "فايمار" حيث أمضى شهرا تابع فيه تدريبات على مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر", وحضر حفل الافتتاح.

وفي عام 1974عاد إلى دمشق ، وكتب عدة مقالات عن الاتجاهات الثقافية في فرنسا بمجلة "البلاغ " اللبنانية .

وفي عام 1975عمل مسؤولا عن القسم الثقافي في جريدة "السفير" اللبنانية , وفي هذه السنة حوصرت بيروت , وحوصر سعد بها أيضا.

وفي عام 1976قام بترجمة كتاب حول" التقاليد المسرحية" للكاتب "جان فيلار", كما ترجم وأعد" يوميات مجنون"لغوغول, وعين في هذه السنة مديرا للمسرح التجريبي في مسرح القباني,فقام بتأسيسه ,ووضع برنامجه .

وفي عام 1977كتب مسرحية "الملك هو الملك" بملحق الثورة الثقافي،كما قام بدراسة بعنوان "لماذا وقفت الرجعية ضد أبي خليل القباني", وعرض مسرحيته المترجمة "يوميات مجنون", ثم أسس, وترأس تحرير مجلة " الحياة المسرحية" بدمشق .

وفي عام 1978كتب مسرحية " رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة" , قدمها فواز الساجر في المسرح التجريبي.

وأهم ما يميز هذه المرحلة استمداد ونوس لمضامين مسرحياته من التراث , كما بدأ في توظيف التقنية (الشكل)من خلال استفادته من المسرح الحداثي الغربي, ومن التجريب الذاتي المستمر،وفي هذه المرحلة تبلور لديه مفهوم جديد للمسرح في ماهيته وموضوعه وتقنياته وأهدافه وغاياته.

المرحلة الرابعة :الصمت/مراجعة الذات,وتمتد هذه المرحلة من1979 إلى 1989.

وفي عام 1979قام بترجمة مسرحية : "العائلة توت", وكتب مقالات أخرى عن المسرح,وفي عام 1982كتب مقال مع "جان جينيه " بمجلة "الكرمل".

وفي عام 1985ألقى عدة محاضرات بالمعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق تحت عنوان " في البحث عن مسرح عربي".

وفي عام 1988صدر كتابه في النقد المسرحي بعنوان: "بيانات لمسرح عربي جديد" عن دار الفكر الجديد البيروتية.

وفي عام 1989كتب مسرحية " الاغتصاب" بمجلة "الحرية" الفلسطينية بدمشق, وقد أثارت حينها جدلا كبيرا, ثم صدرت عن دار الآداب البيروتية، وفي هذه الستة كرم في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي بمصر, وفي مهرجان قرطاج بتونس .

وأهم مايميز هذه المرحلة أنه انقطع عن كتابة المسرح لعشر سنوات كاملة , كان خلال هذه الفترة يراجع نفسه , وما أنجزه,وإلى ما آل إليه المسرح العربي, وهذا الانقطاع يعود لسببين:

الأول:توالي الهزائم والخيبات , من ذلك أزمة عام 1980في سورية , يضاف إليها اغتيال العديد من المثقفين التقدميين , وانتهاء بانهيار الإتحاد السوفياتي الذي كان يقف سدا منيعا ضد الامبريالية الغربية المتوحشة.

الثاني :تفتت أحلام ونوس , وضياع مشروعه في مواجهة الفكر السلفي, وفي مواجهة السلطة التي ظلت تتشدق بالوطنية,ولابد من مواجهة ما هو أهم, وهو تخلف البنى الاجتماعية في البلدان العربية .

المرحلة الخامسة : المرض/غزارة الإنتاج,وتبدأ هذه المرحلة من1990إلى غاية وفاته 1997.

ما ميز هذه المرحلة هو غزارة الإنتاج,وهذا راجع لكون ونوس يسابق الموت,يكفي أنه يكتب بمعدل كتابين في العام الواحد .

في عام 1990أصدر مع عبد الرحمان منيف وفيصل دراج كتابا دوريا بعنوان"قضايا وشهادات", كما حاز على جائزة "السلطان عويس" الثقافية عن المسرح في دورتها الأولى،وفي عام 1991 صدر له كتابان جديدان قدم لهما بعنوان" قضايا وشهادات".

وفي عام 1992صدر له كتاب بعنوان "هوامش ثقافية" عن دار الآداب البيروتية, كما نشر مشاهد من مسرحية "منمنمات تارخية" بمجلة "الطريق" اللبنانية, وفي هذه السنة أصيب بورم في البلعوم الأنفي (سرطان) ، وبدأ رحلته مع المرض التي دامت ستة أشهر في العلاج بين دمشق وباريس,لكن قلمه لم يتوقف عن الكتابة والإبداع,فقدم في هذه الفترة أروع الأعمال المسرحية .

وفي عام 1993كتب مسرحيتين "يوم من زماننا", و" منمنمات تاريخية" .

وفي عام 1994كتب مسرحيتين, الأولى" طقوس الإشارات والتحولات" والثانية " أحلام شقية".

وفي هذه السنة عاوده السرطان في الكبد, وبدأ دورة علاج طويلة في دمشق,وفي هذه السنة أيضا تخلى عن عضويته في اتحاد الكتاب العرب" احتجاجا على فصل "أدونيس" من هذا الاتحاد, وقد صاحب هذا الفصل حملة كبيرة دفعته إلى مساجلات كثيرة نشرها في عدة مجلات عربية .

وفي عام 1995يواصل العلاج مع متاعبه,وآثاره الجانبية, ويحاول الحضور في كل المناسبات التي تستدعي أن يتخذ المثقف موقفا,ويقول رأيا , وفي العام نفسه كتب مسرحية "ملحمة السراب" التي نشرت في الملحق الثقافي لجريدة "السفير" اللبنانية , ثم انتخبه المعهد العالي للمسرح التابع لليونسكو؛كتابة الرسالة التي توجه إلى جميع مسارح العالم في يوم المسرح العالمي , فكتب الرسالة وبعثها إلى المعهد , حيث ترجمت إلى الفرنسية,والانجليزية قبل نهاية السنة , وألقيت هذه الكلمة من على مسارح العالم , في يوم المسرح العالمي :27مارس1996 ،كما قامت الدكتورة ماري إلياس بإقامة حوار طويل معه امتد نحو عامين.

وفي عام 1996يواصل العلاج , ويكتب عملا قصيرا عنوانه " بلاد أضيق من الحب"، في يوم المسرح العالمي , وفي هذا العام كرّم ب "درع المسرح"، و" مفتاح المسارح" من طرف فرع المعهد الدولي للمسرح في لبنان،كما أهدى القائمون على مهرجان المسرح التجريبي في عمان,المهرجان ودرعه للكاتب,كما أرسلت الورشة المسرحية التي يديرها الفنان التونسي "محمد إدريس" ميدالية تقدير.

وفي عام 1997كتب مسرحية " الأيام المخمورة" , وفي هذا العام رشحه المجمع العلمي في حلب بسوريا لنيل جائزة " نوبل" للآداب,وأجمعت على صحة هذا الترشيح الأكاديميتان الفرنسية والسورية .

وفي15ماي1997توفي سعد الله ونوس . رحمه الله . عن ستة وخمسين عاما قضاها في العمل المسرحي كاتبا وناقدا وممثلا ومخرجا .

وقد ترجمت الكثير من أعماله إلى الفرنسية والانجليزية والروسية والألمانية والبولونية والإسبانية .

الملحق الثاني:

المصطلحات :

1 ــ توظيف التراث في المسرح :

شاعت ظاهرة توظيف التراث في الأدب في النصف الثاني من القرن العشرين على نحو لم يكن يعرفه أدبنا القديم,وهذا التوظيف التراثي لا يعني عزلة أدبنا عن التيارات العالمية في الأدب, والفن , و إنما يعني إغناء هذا الأدب في تعبيره عن واقعه و مجتمعه .

و قد استخدم المسرح في (مضامينه) التراث الأسطوري , و الديني والأدبي , و الشعبي ... كما استخدم (الأشكال) المسرحية التراثية : كمسرح البساط , و الحلقة , و الراوي , و الحكواتي ...إلخ .

2 ــ الحائط الرابع :

مفهوم افتراض وجود حائط وهمي ممتد على طول خط الستارة الأمامية بين الممثلين و الجمهور . و من خلال هذا الحائط المتخيل يشاهد المتفرجون الأحداث الممثلة على المسرح وكأنها نسخة عن الحياة , أي التمثيل ينبغي أن يجري بمعزل عن المتفرجين الذين يفترض عدم وجودهم , ليعطي إحساسا إيهاميا بالواقع .

ولكن الاتجاهات المسرحية الحديثة , و على رأسها : المسرح الملحمي , ألغت الحائط الرابع الوهمي, لكي يظل المتفرج في حالة يقظة تامة , ويشارك بعقله في الحكم على ما يراه و يشاهده .

3 ــ الحوار :

هو الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر . و يتميز الحوار المسرحي بتكثيفه , وتطويره للحدث الدرامي , و توليده الإحساس بالمشابهة بالواقع في نفس المشاهد . و غالبا ما يكون الحوار نثريا في المسرح الحديث . بخلاف المسرح القديم الذي كان يؤثر الشعر .

و يلعب الوضع الاجتماعي للشخصيات دورا في الحوار , بخلاف الشخصيات النبيلة تنطق بالفصحى و الشعر و الكلام الفلسفي , بخلاف الشخصيات العادية التي تنطق بالعامية .

4 ــ خيال الظل :

نوع من مسرح العرائس , يستخدم مجموعة من الدمى مصنوعة من الجلد , يعرضها المحرك خلف ستارة بيضاء رقيقة , بعد إطفاء الأنوار لدى المشاهدين , و إضاءتها خلف هذه الدمى , كي يرى المشاهد خيالها على الستارة , و هي تحرك بالعصي , و يتلى ما بينها حوار مصحوبا بالغناء و الموسيقى .

وخيال الظل ذو أصل صيني أو هندي . انتقل إلى البلدان العربية , فتركيا , فأوروبا , فأمريكا . و لم يصل إلينا من نصوص تمثيلية سوى ثلاثة:طيف الخيال,وعجيب غريب,والمتيم,والضائع اليتيم. و قد كتبها ابن دانيال المصلي (1238 . 1310) في صورة نثرية يتخللها الزجل والشعر الشعبي الفكه .

و قد ظلت هذه اللعبة الشعبية متعة الناس في مصر و الشام لقرون طويلة ، حتى أخذت في الاختفاء أوائل القرن العشرين , بعد استحداث المسرح , واستقدام السينما .

5 ــ (الشكل) المسرحي :

هو الأسلوب المسرحي الذي يؤدي (مضمون) المسرحية , و قد تأخّر المسرحيون العرب في البحث عن (شكل) مسرحي تراثي حتى مطلع الستينات من القرن العشرين , حيث عادوا إلى (الظواهر) المسرحية عند العرب والمتمثلة في الرواة , و المقامات , و عاشوراء, و الحكواتي , و خيال الظل والحلقة , و البساط , و سلطان الطلبة ... وكلها أشكال مسرحية تراثية اعتمدوها مؤخرا في مسرحهم الجديد الذي بات يتوخى الأصالة , و ينبذ (العلبة الإيطالية) التي استعبدت المسرحيين العرب أكثر من مئة عام .

6 ــ الكوميديا المرتجلة :

تقوم على نص مكتوب , لكنه قابل للتغيير , حسب الأحوال , و على ممثلين يؤدون هذا النص على المسرح . و هم مهيأون لتقبل أي تغيير يطرأ عليه , و على جمهور لم يؤمن بأن دوره ليس مجرد الاستماع السلبي بما يجري أمامه , و إنما يرى أن دوره هو أن يكون المتفرج الذكي , اليقظ , الذي يتابع , و ينقد , و يحكم .

و قد دعا الباحث المسرحي علي الراعي إلى هذا المسرح في كتابه (الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري) 1968 كنوع من تأصيل المسرح العربي .

7 ــ المسرح الاحتفالي :

اتجاه جديد في المسرح العربي , أسسه الممثل و المخرج و الكاتب المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد في منتصف السبعينات من القرن العشرين ، و رأى فيه أن أصل المسرح هو (الاحتفال) الجماعي بين الناس في كل مناسبة: في الأعياد , و الولادات, و الأعراس, و الحصاد, و الأسواق ,والمواسم .... ولهذا ينبغي أن يكون المسرح عملا جماعيا , وورشة مفتوحة للعمل و التجريب و الإضافة , و هو يرفض مسرح الآخر (الغربي) , من أجل مسرح تأصيلي مفتوح , لا يرغب في الانغلاق .

و بعد أن أصدر برشيد ثلاثة (بيانات) عن (المسرح الاحتفالي) انضمت إليه مجموعة الفنانين المسرحيين فأصدروا (البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي) عام 1979 .

8 ــ المسرح الارتجالي:(الكوميديا ديللارتي) هي كوميديا شعبية إيطالية تعتمد على الارتجال, و قد اشتهر بها الشاعر المسرحي الإيطالي كارلو جولدوني . ثم أسسها الكاتب المسرحي الإيطالي بيراندييللو (1867ـ 1936) الذي أوجد (المسرح داخل المسرح) ، و قد تأثر به بعض مسرحيينا العرب .

9 ــ المسرح التجريبي :

اتجاه جديد في المسرح يحاول أن يقدم في مجال الإخراج أو النص أسلوبا جديدا يتجاوز الشكل التقليدي , لا بقصد النجاح التجاري , و إنما بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية . و قد أنشئت مسارح تجريبية في كل من مصر ,و سورية , و لبنان , و المغرب .....

10 ــ المسرح التسجيلي (الوثائقي) :

اتجاه جديد في المسرح , بدأ في ألمانيا على يد المخرج المسرحي الألماني أروين بيسكاتور (1893 . 1966) . يهدف إلى عرض شريحة من التاريخ من خلال الوثائق , و البيانات , و الإحصاءات , و الأرقام , و كل ما هو وثائقي ومسجل . مستخدما الأفلام , و الشرائح المصورة , و التسجيل ...

و ممن اشتهر بهذا الاتجاه أيضا بيتر فايس (1916 . 1982) صاحب المسرحية التسجيلية المعروفة (اضطهاد واغتيال جان بول مارا كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون تحت إشراف السيد ساد) 1964 .

11 ــ مسرح الحكواتي :

هو نوع مسرح المقهى , حيث يجلس القصاص الشعبي فيقرأ لرواد المقهى حكاية قديمة . ثم نشأت مؤخرا فرق مسرحية دعيت باسم (مسرح الحكواتي) اعتمدت هذا (الشكل) التراثي أسلوبا مسرحيا يتمحور حول نقطتين : العمل الجماعي في المسرح , حيث يتم التخلي عن النص الجاهز , و العلاقة المباشرة مع الجمهور , حيث يتم كسر الإيهام المسرحي . و إزالة العازل التقليدي بين الخشبة و الصالة .

12 ــ مسرح الحلقة :

نوع من المسرح التراثي في المغرب , ما يزال حتى اليوم , و هو لقاء عام يتألف من المتفرجين الذين يشكلون حلقة حول الممثل أو الراوي , الذي يمثل وسط الحلقة . و في هذا اللقاء يختلط السرد بالتشخيص , و التمثيل بالتقليد,والجد بالهزل ...

و قد استوحى هذا (الشكل المسرحي) التراثي بعض المسرحيين المغاربة مثل : الطيب الصديقي , فقدم عروضه المسرحية وفق هذا الشكل المسرحي .

13 . المسرح داخل المسرح :

عرض مسرحي يقدم جزئيا أو كليا داخل المسرحية المعروضة , كما في مسرحية (هاملت) لشكسبير , حيث نجد ضمن المسرحية فرقة مسرحية تؤدي مشهدا تمثيليا , و كما في ثلاثية المسرحي الإيطالي بيراندييللو: ست شخصيات تبحث عن مؤلف(1921) و كل على طريقته (1924) والليلة نرتجل (1929).

14 ــ المسرح الذهني :

نصوص مسرحية تصلح للقراءة , لا للتمثيل . من ذلك مسرحيات توفيق الحكيم , و بعض مسرحيات سعد الله ونوس في مرحلته الفنية الأولى .

15 ــ مسرح (السامر) الشعبي :

هو نوع تراثي من المسرح , في اجتماع بشري مشترك في فعالياته (الرقص , و الغناء والتمثيل).

وقد دعا إليه الكاتب يوسف إدريس , و نص فيه على ضرورة دمج الخشبة بالصالة , و إحالة المسرح كله إلى وحدة واحدة تضم الممثلين و الجمهور , فلا يعود هنالك ممثل أو متفرج , ويصبح الجميع في حالة تمسرح جماعية , و يصبح المسرح (حفلا) يجمع كل الناس , و تلغى فكرة النص الجاهز , فيشعر المتفرج بأن المسرحية تؤلف أمامه , و أن في وسعه الاشتراك في التأليف و التمثيل .

16 ــ المسرح السياسي :

هو المسرح الذي يعالج القضايا و المشكلات السياسية , و من هنا سعة تعريفه , و تعدد الأنواع المسرحية التي يضمها : كالمسرح الملحمي , و التسجيلي , و المسرح الحي , و مسرح الشارع .... . و كلها تسهم بهذا القدر أو ذاك في معالجة القضايا السياسية .

17 ــ المسرح الشامل :

ويُعنى بكل عناصر العرض من إضاءة , و موسيقى , و حركات تمثيلية , وملابس .... . و يعتبر النص عنصرا ثانويا , و مؤسسه هو الممثل والمخرج المسرحي الفرنسي الكبير : جان لوي بارو .

18 ــ مسرح القسوة :

يعود هذا المصطلح إلى الكاتب المسرحي الفرنسي أنتونان أرتو (1896 ـ 1948) , في كتابه (المسرح و بديله) 1938 الذي يرى فيه ضرورة إبراز ما في الحياة من شرور و آثام تتجسد في أساطير خرافية لها صدى في العقل الباطن للجمهور , فإذا شاهد القسوة على المسرح تحرر منها في نفسه , حسب نظرية (التطهير) الأرسطية .

19 ــ المسرح الملحمي :

اتجاه مسرحي حديث يعتبر (المضمون) المسرحي أهم من الشكل , و الحقيقة أهم من الإيهام المسرحي , و أسلوبه قصصي و تعليمي , و هو يستخدم وسائل عديدة : الجوقة , و السرد على لسان الراوي , و الوسائل الحديثة من إذاعة و صور سينمائية .

و قد ظهر هذا الاتجاه في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى , على يد المخرج المسرحي أروين بيسكاتور (1893 ـ 1970) , و برتولد بريخت (1898 ـ 1956) .

من أهم سمات هذا المسرح : التغريب , و التخلص من الإيهام المسرحي , ومخاطبة عقل المتفرج لا عاطفته . و ألا يدخل الممثل في إهاب الشخصية التي يؤديها , بل يعرضها في حياد و كأنما هو مجرد راوٍ .

قائمة المصادر و المراجع :

أ ــ المصادر:

1 ـ القرآن الكريم .

2 ـ ابن منظور الافريقي المصري,أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب,المجلد الثاني,دار بيروت للطباعة والنشر, د,ت .

3 ـ أرسطو: فن الشّعر, ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة،المكتبة الأنجلو مصرية, د,ت .

4 ـ ألف ليلة وليلة ج2 ،منشورات الحياة ـ بيروت ـ د,ت .

5 ـ الجاحظ أبوعثمان عمرو بن بحر: الحيوان ط3 ,تحقيق وشرح,عبد السلام هارون,منشورات المجمع العلمي العربي الإسلامي , بيروت 1962 .

6 ـ الحكيم توفيق : قالبنا المسرحي , المطبعة النموذجية,الحليمة الجديدة, د,ت .

ونوس سعد الله :

7 . الفيل ياملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر (مسرحية)ط3 ,دار الآداب - بيروت . نوفمبر 1980 .
8 . الملك هو الملك (مسرحية) ط4 , دار الآداب . بيروت . مارس.1983
9 . بيانات لمسرح عربي جديد,مجلة المعرفة السورية، المجلد الثالث,العدد:144 تشرين الأول أكتوبر1970 .
10 . حفلة سمر من أجل5 حزيران (مسرحية) ط2 ,دار الآداب . بيروت . أبريل1980
11 . سهرة مع أبي خليل القباني (مسرحية) ط3, دار الآداب . بيروت . نوفمبر 1980
12 . فصد الدم و مسرحيات ثانية (مسرحية) ط2, دارالآداب . بيروت . يونيو1981 .

ب ــ المراجع:

13 . أبو هيف عبد الله: المسرح العربي المعاصر,قضايا ورؤى وتجارب,منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2002 .
14 . أدونيس علي أحمد سعيد : الثابت والمتحول ج3 ,دار الساعي . بيروت . د,ت .
15 . ألكساندروفنا بوتينتسيفا تمارا:ألف عام وعام على المسرح العربي ط2 ترجمة توفيق المؤذن,دار الفرابي . بيروت . لبنان 1990 .
16 . الجابري محمد عابد : التراث وتحديات العصر في الوطن العربي . الأصالة والمعاصرة . ط2 ,مجموعة من الباحثين,مركز دراسات الوحدة العربية . بيروت . لبنان ,يونيو1987 .
17 . الدسوقي عمر: المسرحية . نشأتها وتاريخها وأصولها ط4 ,دار الفكر العربي, يناير 1966 .
18 . الراعي علي : المسرح في الوطن العربي ط2 سلسلة عالم المعرفة , المجلس الوطني للثقافة والفنون . الكويت . 1990 .
19 . العشري أحمد: مقدمة في نظرية المسرح السياسي,الهيئة العامة المصرية للكتاب ,1989 .
20 . الموسى خليل : المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ,تنظير,تحليل) منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1997 .
21 . بلبل فرحان: النص المسرحي الكلمة والفعل, منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2003 .
22 . بلبل فرحان : مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم , منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2001 .

23 . بن تميم علي : السرد والظاهرة الدرامية ط1 المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء . المغرب 2003 .
24 . بن زيدان عبد الرحمان : التجريب في النقد والدراما ,منشورات الزمن, مطبعة النجاح الجديدة . الدار البيضاء . المغرب , يوليو2001 .
25 . بوبوف ألكسي : التكامل الفني في العرض المسرحي , ترجمة الشريف شاكر ,منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي . دمشق . 1976 .
26 . جدعان فهمي : نظرية التراث ط1 دار الشروق . عمان . 1985 .
27 . حمادة إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . دار الشعب . د.ت .
28 . حمادي وطفاء : الخطاب المسرحي في الوطن العربي(1990 . 2006) ط1 المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء . المغرب 2006 .
29 . حنفي حسن : التراث والتجديد ط1, دار التنوير. بيروت . لبنان 1981 .
30 . حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر,منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1999 .
31 . حورية محمد حمو: حركة النقد المسرحي في سوريا , منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1998 .
32. رشدي رشاد : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ط2 ,دار العودة , بيروت 1975.
33 . عمرون نور الدين : المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ط1 , شركة باتنيت . باتنة . الجزائر2006 .
34 . غاسنر،وكون : قاموس المسرح ,ترجمة : مؤنس الرزاز . المؤسسة العربية للدراسات . بيروت,لبنان, د.ت .
35 . صالح لمباركية : المسرح في الجزائر. النشأة والرواد والنصوص . ج1 ,دار الهدى . عين مليلة . الجزائر2005 .
36 . صالح لباركية:بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج,الهيئة العامة لقصور الثقافة . مصر. د, ت .
37 . مروة حسين :دراسات في الإسلام ط1 ,مجموعة من الباحثين ,دار الفرابي1980 .
38 . معلا محمد نديم : الأدب المسرحي في سوريا ,مؤسسة الوحدة العربية . دمشق . سوريا 1982 .

39 . معلا محمد نديم : مقالات نقدية في العرض المسرحي ,دار الفكر الجديد . بيروت . لبنان . 1990 .

40 . وتار محمد رياض : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة , منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2002 .

ت ــ الدوريات :

41 . مجلة المعرفة مجلة ثقافية شهرية تصدرها وزارة الثقافة و السياحة و الإرشاد القومي . دمشق . سوريا المجلد الثالث,العدد: 43 أيلول 1965 .

42 . مجلة المعرفة المجلد الأول العدد :47 كانون الثاني 1966 .

43 . مجلة المعرفة المجلد الأول العدد:48 شباط 1966 .

44 . مجلة المعرفة المجلد الثاني , العـدد :51 أيار 1966 .

45 . مجلة المعرفة المجلد الثالث: العدد:68 تشرين الأول1967 .

46 . مجلة المعرفة المجلد الأول , العدد: 72 شباط 1968 .

47 . مجلة المعرفة المجلد الأول,العدد: 91 أيلول, سبتمبر.1969

48 . مجلة المعرفة , المجلد الثالث,العدد:144 تشرين الأول /أكتوبر 1970 .

49 . مجلة المعرفة, المجلد الأول, العدد : 109 أذار / مارس 1971 .

50 . مجلة المعرفة ,المجلد الثالث, العدد: 116 تشرين الأول/ أكتوبر1971 .

51 . مجلة المعرفة , المجلد الثالث, العدد:117 تشرين الثاني / نوفمبر1971 .

52 . مجلة المعرفة ,المجلد الثاني, العددان:124 . 125 حزيران/يونيو. تموز/يوليو1972 .

53 . مجلة الموقف الأدبي , مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب . دمشق . العدد:103تشرين الثاني,نوفمبر1979 .

فهرس الموضوعات :

مقـدمة

الفصل الأول :بدايات ظهورالشخصية التراثية في المسرح العربي

بدايات توظيف الشخصية التراثية في المسرح العربي 11

أ . بواعث توظيف التراث.....17

أشكال التراث 19

تعريف التراث المدلول اللغوي 19

مقومات التراث 20

ب . مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر 21

مواقف سلفية 22

مواقف عصرية (حداثية) 23

مواقف انتقائية.....24
تجليات التراث في بواكير الإبداع العربي المعاصر 25
ت . أشكال توظيف التراث.....27
1 . خيال الظل 30
2 . الحلقة 33
3 . المداح 36
4 . السامر الشعبي والراوي 38
5 . الحكواتي ومسرح المقهى 40
6 . كومديا الارتجال أو المسرح المرتجل 43
خاتمة بأهم النتائج. 46
الفصل الثاني:الشخصية التراثية وعلاقتهابالتأصيل للمسرح
أ . مراحل توظيف التراث في مسرحيات سعد الله ونوس 48
المرحلة الأولى: توظيف المضمون التراثي للمسرح,.....50
. المرحلة الثانية : توظيف الشكل التراثي للمسرح 51
. المرحلة الثالثة : التنظير لمسرح عربي جديد 52

ب . الشخصية التراثية وارتباطها بالتأصيل للمسرح (الممارسة)..... 53
ت . الشخصية التراثية وارتباطها بمسرح التسييس 63
بيانات لمسرح عربي جديد 63
1 . البدء من الجمهور 64
2 . تحديد الجمهور الذي نريد تأسيسه.....66
3 . ماذا نريد أن نقول لجمهورنا؟ 66
4 . هامش عن البداية الصحيحة للمسرح العربي.....69
5 . جماعية المسرح 71
6 . المطلوب من المتفرج 75
ركائز نظرية المسرح عند ونوس.....76
جوهر بياناته (خلاصة) 77

خاتمة بأهم النتائج 80
الفصل الثالث : توظيف الشخصية التراثية
شخصيات ونوس التراثية 82
أ . توظيف الشخصية في الحكاية الشعبية
الفيل ياملك الزمان 86
1 . مضمون المسرحية 87
2 . شكل المسرحية 92
ب . توظيف الشخصية في الحدث التراثي
الملك هو الملك 92
1 . مضمون المسرحية 94
2 . شكل المسرحية 98
مغامرة رأس المملوك جابر.....100
1 . مضمون المسرحية.....101
2 . شكل المسرحية.....107
ت . توظيف الحدث التاريخي
سهرة مع أبي خليل القباني 109
1 . مضمون المسرحية 110
2 . شكل المسرحية.....118
حفلة سمر م أجل 5 حزيران 121
1 . مضمون المسرحية 121
2 . شكل المسرحية 129
خاتمة بأهم النتائج. 133
الخاتمة 134
الملاحق
الملحق الأول : حياة سعد الله ونوس وأعماله الفكرية ومراحله الفنية.....139
الملحق الثاني : المصطلحات المسرحية 145
قائمة المصادر والمراجع 150