الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة 1- الحاج لخضر-

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

تَجَلِّيَاتُ التُّرَاث وَالتَّارِيخ فِي مَسْرَح سَعْدَ الله وَنُّوس

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتـوراه علـوم في الأدب االعربي الحديث

إعــداد الطـالب: عبدالوهاب تيايبية

إشـــــــــراف: أ/د أحمد جاب الله

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة	الصفة
جمال سعادنة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1-	رئيسا
أحمد جاب الله	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1-	مشرفا
وناسة صمادي	أستاذ محاضر	جامعة باتنة 1-	مناقشا
عباس بن يحيى	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مناقشا
رضا عامر	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي ميلة	مناقشا
حكيمة سبيعي	أستاذ محاضر	جامعة بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية: 1442 / 1443هـ // 2021/ 2022

إهداء

إلى روح والدتي الكريمة رحمها الله و أسكنها فسيح جنانه.

إلى والدي العزيز حفظه الله و أطال عمره و متّعه بالصّحة و العافية.

إلى زوجتي الفاضلة التي كانت عونا لي في كتابة هذا البحث .

إلى جميع إخوتي و أخواتي.

إلى هؤلاء جميعا أهدي ثمرة جهدي في هذا العمل المتواضع .

مقـــــدمـــة

يثير المسرح العربي الراهن جملة من الأسئلة الهامة عن موضوعات المسرحية العربية المعاصرة، وطرائق تناولها للمشكلات والأحداث التي تجري في البناء الاجتماعي العربي داخل أنساقه الاجتماعية والسياسية والثقافية، إن أهم ما يميز المسرح العربي الحديث أنه مسرح تجريبي بالمعنى العام، إذ ليس هناك صيغ شكلية جاهزة أمام الكاتب، ومن هنا عليه أن يدخل في باب التجريب في سبيل صياغة تجربته.

بدأ المسرح العربي تُرَاثيًا ولا يزال التراث سِمته الأساسية لتأكيد طبيعته العربية ،ولذلك فقد حاول أغلبُ الكُتَّاب المسرحيين العرب الاستفادة من الأشكال والظواهر التراثية على صعيد الشكل والمضمون في سعيهم لتأصيل مسرح عربي، فكانت العودة إلى التراث نتيجة لمجموعة من العوامل السياسية والاجتماعية والنفسية، ساعدت كلُّها على صناعة الوعي القومي لدى الكُتاب، فوجدوا في التراث خير مُعَبِّرٍ عمَّا يختلجُ في صدورهم من مشاعر الألم والحزن لمصير الأمة العربية ، وأيقنوا أن توظيف التراث عن طريق بعث الموضوعات التاريخية يحقق لهم التواصل بين الماضي والحاضر، كما أنه يقربهم من وجدان الجماهير لما يحمله هذا الأخير من مكانة في ذاكرة الشعوب والأمم.

وفي ظل الهجمة الاستعمارية التي شهدتها البلاد العربية ،بدأ البحث عن خيارات ومسارات في ميادين الحياة المختلفة لإيجاد السبيل الأفضل للأمة العربية،للتعبير عن نفسها وهويتها وملامحها الخاصة، فكانت العودة إلى التراث العربي والانفتاح على مصادر التاريخ سبيل الخلاص من الحِقَبِ السَّالفة التي هيمن فيها المسرح الغربي على المسرح العربي شكلا ومضمونا ،وتجلَّى ذلك واضحا في عملية النقل الحرفي دون دراسة وتمثل واستيعاب، مما جعل للمسرح الغربي سُلطةً وصلتْ خُطورتها إلى درجة من شأنها أن تقتل الأشكال والظواهر الفنية ذات الامتداد العربي ، مما يجعل عملية إنشاء مسرح عربي خالص مُستمد من الموروث الشعبي والتاريخي العربي أمرا عسيرا، وقد أدرك سعد الله ونوس أهمية التراث في بناء التجربة المسرحية ، فكان البحث عن مخرج من رِبْقة الهيمنة الغربية يتمثل في الخروج بشكل مسرحي عربي يرتكز على الموروث الشعبي التاريخي العربي ويُرسِّخُ معالم الهوية العربية الأصيلة ،مع ضرورة الانفتاح على الأخر بوعي ونُضجٍ مما يُتيح الاستفادة من مُنجزاته الإيجابية لبناء مجتمع إنساني يقوم على القيم والأخلاق السامية.

وبهذا المفهوم يُصبح التراث حاضنًا أساسيًا للهويّة العربية. فما حظُّ التراث في مسرح سعدالله ونوس؟ وكيفَ تَعَامل ونوس مع مادة التراث العربي ؟ ماهي دَواعِي العودة إلى التراث لديه؟

و ما مدى استلهام التراث في مسرح ونوس؟ وما دور العناصر التاريخية والبُنى التراثية في مسرح ونوس ومدَى إسقاطها على عصره؟

ولهذا ومن أجل البحث عن مسرح يعي دورَهُ في مجتمعه، ويحقّقُ التواصل مع المشاهد العربي في كل مكان وزمان، فقد عاش المسرحيون العرب تلك الهواجِسَ التي تجلّت في مَنَاحٍ مُتعدّدة والتي يمكن أن نجمعها في عنصرين:

1- ضرورة الاحتكاك بهُموم الإنسان العربي وواقعه السياسي والاجتماعي الاقتصادي، إذ لابُدّ للكاتب المسرحي أن يُعبّر عن عصره وإلا ظلّ عمله شجرة بلا جذور.

2. ضرورة الاستفادة من العناصر التاريخية والبُني التراثية لتحريكها بصورة معاصرة وإسقاط القضايا العربية عليها .

ومن هنا تتجلى أهمية الدراسةفي العناصر التالية:

-إحياء التراث العربي المتمثل في "التاريخ العربي، الملاحم الشعبية".

- إعادة خلق التراث ومزجه بالإبداع الفني.

-وصْل الماضي العربي بالحاضر عن طريق بعث التراث ورؤيته رؤية جديدة في ضوء الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية.

كما تتجلى أهمية الدارسة في أنه لايزال هناك كُتّابٌ قادرين على المجاهرة بالحقيقة لا يخشون جُورَ السُّلطان وبطشه، جرّاء تعريته للأزمات والهزائم وتوعيته للإنسانية عموما، وللمواطن العربي خُصوصًا بواقعه السياسي والاجتماعي والاقتصادي و دفْعِهِ لطرح تساؤلات، ظلت من المحرّمات رَدْحًا من الزمن. تساؤلات غَيبَّها قانونُ الولاء الذي ابتدعه الحُكَّام إمعانا في تكريس الظلم وممارسة القهر.

وتروم هذه الدراسة لتحقيق مجموعة من الأهداف نوجزها فيما:

1- البحث عن مدى استلهام التراث في مسرح و نوس .

2- البحث عن كيفية تعامُل ونوس مع التراث العربي في مسرحه.

3- التعرف على دور العناصر التاريخية والبُنى التراثية في مسرح ونوس ومدى إسقاطها على عصره.

4- التأكيد على أن للمسرح دورا طليعيا في تَعْبِئَةِ الطّاقات، وشَحْذِ الهِمَم وتبصير الناس بأمورهم لإعادة النظر في مُبرّر وجودهم، وفي قيمة المسرح ودوره في الحياة.

5- تسليط الضوء على الرسالة التنويرية التي تقع على عاتق الأدباء بشكل عام والمشتغلين بالمسرح بشكل خاص.

6- تغيير النظرة السلبية تجاه المسرح العربي والمتمثلة في ذلك الاعتقاد الخاطئ الذي حصر مُهّمة المسرح في الترفية والتسلية، مع أنَّ له دورا في التحريض والتعبئة.

ويجدر بنا في هذا الموقف أن نشير إلى أهم الجُهود التي بُذِلت قبلنا في مجال العناية بالتراث العربي وتجليّاته في المسرح العربي عامة ومسرح ونوس خاصة، وهي جهود مشكورة من حيث أن لها فضل السَّبق في هذا المجال و هي كما يلي:

- أحسن ثليلاني : توظيف التراث في المسرح الجزائري ،رسالة دكتوراه، جامعة منتوري – قسنطينة-،2009م-2010م.والتي أشار فيها الباحث لأهمية التراث في تشكيل التجربة المسرحية الجزائرية.

2- إيمان هنشيري: الموروث التاريخي في مسرح سعد لله و نوّس، رأس المملوك جابر "و" طقوس الاشارات و التحولات "أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العام و المقارن جامعة باجي مختار عنابة2011-2012م.حيث أشارت الباحثة إلى أهمية العناصر التراثية والبنى التاريخية في مسرح ونوس .ودورها في تحقيق التواصل بين الماضي والحاضر.

3- حسن علي حسن أبو ندى:القناع في مسرح سعدالله ونوس، دراسة نقدية تحليلية ،رسالة ماجستير،جامعة الأزهر غزة.1436 هـ- م2015. وقد تناول فيها الباحث الأقنعة السياسية والرموز التراثية التي وظفها ونوس في مسرحه بغية تمرير رسائله المشفرة الى الجماهير من أجل الشحن والتحريض لتحقيق الثورة والتغيير.

4-دانية علي حسن : الاتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر-سعدالله ونوس نموذجا-رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها،جامعة البعث كلية الآداب والعلوم الانسانية ،قسم اللغة العربية، سوريا. 1431 هـ -2010م .وقد تناول الباحث في هذه الدراسةمجموعة من القضايا التي تضمنت ما أثاره ونوس من بنى

فكرية وأدبية عبر نصوصه المسرحية معتمدا في ذلك على المدرسة الواقعية إذ وضح رؤاه الفكرية عبر فهم دقيق للواقع السياسي الذي أنتج مجموعة من القضايا الاجتماعية .

إنَّ اِغْتراب المسرح العربي في العصر الحديث . وتمزُّق هويته قضية أرَّقت العاملين في ميدان المسرح من كُتّابٍ و مُنظِّرين. وفي مرحلة البحث عن حلول لهذه القضية . وبدافع من القومية العربية و إثبات الذات العربية، وتحدِّيها لأمْواج الحضارة الغربية أَبْحَرَ الدَّارسُون في لُجَجِ التراث العربي وراحوا يلتقطون المحَارَ واللآلئ المسرحية المتنوعة فيه خصوصا بعدما أدركوا وأيقنوا أن المعيار الأوروبي ليس مُسَلَّمَة غير خاضعة للنقاش .

ولعل هذا الأمر هو الدافع الرئيسي في اختيار مثل هذا الموضوع الذي وسمناه ب: (**تَجَلِّيَاتُ التُّرَاث والتَّاريخ في مَسرَح سَعدَ اللَّه وَنُّوس**)كما ويعود اختيارنا لهذا البحث إلى أمرين :الأول يتعلق بالتراث والتاريخ والمسرح بصورة عامة فلا يزال هذا الموضوع بحاجة إلى البحث والتنقيب، لما يحققه من فوائد جمَّة فيما يخصُّ تأصيل المسرح العربي من جهة، وتأكيد أهمية التراث والتاريخ من جهة أخرى ودوره في تحقيق جمالية النص المسرحي، والأمر الثاني يتعلق بمسرح ونوس، فموضوع التراث والتاريخ وتقنيات توظيفه في مسرحه على الرغم من أهميتها وبروزها، لم تحظَ بكثير من الدراسة والبحث فجَمَعَ البحث بذلك بين الحُسْنَيين المسرح أبو الفُنون والتراث ذاكرة الشّعب والأُمّة، وكل ذاكرة لابُدّ أن تكون يقظة، تتلمس حضورها من خلال تعلقها بجذور الماضي باتجاه إغناء الحاضر والمستقبل .

وقد جاء البحث في أربعة فصول ،فضلا عن مقدمة ومدخل وخاتمة، تناول الفصل الأول قضية التراث والمسرح ،حيث تم التتطرق إلى طبيعة التراث، و علاقته بالمسرح، كما تناول البحث قضية التأصيل ومستويات الحركة التراثية، ثم عرَّج عن رؤية ونوس للتراث وطريقته في التعامل معه، ودوره في تأصيل المسرح العربي .كما أشار إلى أهم الأسباب التي دعت الى توظيف التراث والتاريخ في المسرح العربي عامة ومسرح ونوس بصفة خاصة.

أما الفصل الثاني فقد تناول مسألة توظيف التاريخ وأشكال الفرجة الشعبية في مسرح سعد الله ونوس حيث تم توضيح معنى التوظيف على أنه نوع من التناص، يختلف عنه من ناحية القصدية والزمن ،مع الوقوف عند أسبابه و عوامله ، كونها تحدِّدُ أسباب لُجُوءِ المبدع إليه و انقسمت هذه العوامل إلى عوامل سياسية واجتماعية ونفسية وفنية وهي عامة،

و عامل الإعجاب ببعض مظاهر التراث الأجنبي وهو ذاتي وتلا ذلك الحديث عن أشكال إستحضار التراث التاريخي في مسرح ونوس حيث تجلَّى التاريخ عَبْرَ استدعاء شخصيات تاريخية ، وإعادة بعث حوادث تاريخية، وَلَكِنْ عبْر آلية التطويع والتحوير ثم الإسقاط ، مع بيان الفرق بين نقل التراث وتوظيفه، ثم تطرّق البحث إلى بعض أشكال الفُرْجَة الشعبية في مسرح ونوس مثل الحكواتي والجوقة والراوي والأراجوز، وهي كلها تقنيات ساعدت في خلق مسرح تنتفي فيه الحواجز بين الممثلين والجمهور ويشترك الجميع في حوار حميمي ديمقراطي .

أما الفصل الثالث فقد تناول الشخصية التراثية وهُمُومَ الوطن العربي في مسرح سعدالله ونوس فرصَدَ الشخصيات التاريخية والأسطورية والشعبية، وتحدَّثَ عن مصادر هذه الشخصيات والملامح التي تم توظيفها كتوظيف مدْلُولها العام أو صفة من صفاتها أوحادثة من حوادث حياتها،كما تطرَّقَ إلى تقنيات التوظيف بأنواعه: التوظيف الطَّردي والعكسي، والاسمي، وكيف استطاعت هذه التقنيات أن تبرز المعنى الذي أراد الكاتبُ الوصولَ إليه.ثم تطرَّق البحث إلى هموم الوطن العربي في مسرح ونوس ضمن أبعادها التاريخية والسياسية و الدينية والاجتماعية .

و في الفصل الرابع تناول البحث توظيف التراث الشعبي في مسرح ونوس ،حيث بين طبيعة التراث الشعبي والموضوعات التي اشتمل عليها، مع ذكر دواعي عودته لذلك التراث وتوظيفه له في مسرحه ، وعرْض الأشكال المستلهمة من الأدب الشعبي وتلا ذلك مناقشة توظيف المثل والحكاية الشعبية مع بيان طبيعتها ووظائفها ودورها الدرامي الذي تقوم به ومدى نجاحه في توظيفها كأدوات فنية مسرحية.

وتجدر الإشارة إلى أن البحث تناول مسرح سعد الله ونوس بوصفه نصًّا مسرحيًّا أدبيًّا مقروءا أكثر منه معروضًا .

وكان الحديث في الخاتمة عن النتائج التي توصل إليها البحث خلال هذه المرحلة الشَيِّقَة من الدراسة .

ولعل عوائق التحصيل والبحث تأخذ الحَيِّزَ الأهم في بداية أي نقاش فكريّ، أو عمل بحثي مُتخصّص ذلك أن إشكالية الحصول على المراجع العلمية والمصادر التوثيقية تظل العَقَبَة الكُبرى والهاجِس الذي يُؤَرِّقُ كُل باحثٍ.

إنَّ الاعتراف بالجميل يَفرِضُ عليَّ أن أشكر كل من ساعدَ في هذا البحث برأيٍ أو تقويمٍ أو توجيهٍ، أو دلالةٍ على كتابٍ أو إعارةٍ أو غير ذلك.

وفي الأخير لا أزعم أنَّ هذا العمل المتواضع بلغ درجة الكمال، ولكنْ حسبي أنني بذلْتُ قُصَارى جهدي، وحاولتُ ما استطعت الإحاطة بهذا البحث فإن أصبتُ فمن الله وإن أخطأتُ فمن نفسي ومن الشيطان، ويظلُّ المجال خصبًا لمزيد من المحاولات الجادَّة في هذا الميدان.

مدخـــل

مسرح ونوس البداية والتطور:

سعد الله ونوس كاتب مسرحي سوري، ولد في حصين البحر بمحافظة طرطوس عام 1941 ،واشتهر كأحد أهم الوجوه الثقافية والمسرحية في العالم العربي منذ ستينيات القرن العشرين ، درس الصحافة في القاهرة وأنهى دراسته في عام 1963. وفي تلك الفترة تجلّى اهتمامه بالمسرح وكَتَبَ مسرحيات قصيرة صدرت في كتاب مُستقل تحت عنوان " حكايا جوقة التماثيل "من أهم هذه المسرحيات القصيرة : " ميدوزا تُحدِّق في الحياة ، فصد الدم ، الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا ، الجراد، جُثَّة على الرصيف ،مأساة بائع الدِّبس الفقير "وهذه المسرحيات يغلِبُ عليها الطابع الرمزي ضمن رؤية وجودية ، تطرح هذه الكتابات موضوعات أساسية وجوهرية من أهمها : كيف يمكن للثقافة أن تكون فاعلة في المجتمع، وكيف لها أن تُعبّر عن قضايا وهُموم الإنسان العربي.

سافر ونوس إلى فرنسا عام 1966 وتعرّف على المسرح الغربي وتَبنّي أهم طروحاته أنذاك وحاول تطويعها وتكييفها مع اهتمامات المسرح العربي فاستخدم أسلوب التحريض وأدخل تقنيات هذا الأسلوب على المسرح في عام 1968 وذلك لكي يطرح سؤالا حول هزيمة حزيران عام 1967 مُشَكِّكًا بقدرة الكتابة المسرحية التقليدية على أن تُعبّر عن المسْتجدَّات والأحداث العنيفة والمعاصرة وتجلّى ذلك في مسرحية " **حفلة سَمَر مِن أَجلِ 5 حُزَيران** " ولم ينسخ سعد الله تقنيات المسرح الغربي نسخا بل طَوّعها ضمن علاقة جدلية رَبَطتْ ودَمَجَتْ بين أهم التطورات التي دخلت على المسرح الغربي وبين أشكال وتقاليد الفُرجة في المنطقة العربية عَبْر تراثها الثقافي، وهذا ما نجده في مسرحياته مثل " الملك هو الملك ، الفيل يا ملك الزمان، مغامرة رأس المملوك جابر" وقد بلور ونوس عبْر هذه المسرحيات مفهوم التَسْيِيس و مَيَّزَهُ عن المسرح السياسي حيث صاغ هذا المفهوم المسرحي بشكل نظري عبر كتاب " بيانات لمسرح عربي جديد وكتاب هوامش ثقافية" كما ترجم "جان فيلر" إلى العربية، وفي عام 1972 كتب مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني" وساهم ونوس في ترسيخ وتأسيس مهرجان دمشق المسرحي كما تَرَأَّسَ تحرير مجلة الحياة المسرحية، وساهم بتأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية وعمل مُدَرِّسا فيه.

في مرحلة لاحقة تعمَّق في الجانب النظري وقد تجلى اهتمامه الذي تَخَطَّى المسرح وتعامل مع الثقافة ككل متكامل وقد أصدر بالتعاون مع الروائي عبد الرحمن منيف والناقد فيصل درَّاج كتابا دوريا بعنوان" قضايا وشهادات"، وفي عام 1996 تم اختياره من قبل المنظمة العالمية للمسرح لإلقاء كلمة يوم المسرح العالمي. وفي عام 1997 توفي الكاتب سعدا الله ونوس بعد أن قاوم السرطان سنوات طويلة .

المراحل الفنية عند سعدا الله ونوس :

المرحلة الأولى (المسرح الذهني) :

مسرحيات هذه المرحلة هي (مأساة بائع الدبس الفقير، الرسول المجهول في مأتم أنتيغونا ،جُثَّة على الرصيف، الجراد، المقهى الزجاجي، لعبة الدبابيس ، فصد الدم ،عندما يلعب الرجال ،ميدوزا تحدِّق في الحياة) .

يقول سعد الله ونوس حول هذه المرحلة :" كُنْتُ أكتب مسرحيات للقراءة وليس في ذهني أي تصور لخشبة المسرح... ولقد تأثرت حينها بالأفكار الوجودية... وفي تلك الفترة قرأتُ كل ما تُرجِم من مسرحيات سارتر... وفي مسرحياتي الأولى تأثّرتُ **بيونسكو***" [1] وهذ يعني أن كتاباته الأولى كانت صَدَى للفكر الوجودي العبثي الغربي.

تتميز مسرحيات هذه المرحلة بالعُمومية، والاندفاع نحو التجريد لأن القمع والخوف كان طاغيا أنذاك، وأهم ما يُلفت النظر في هذه المسرحيات استغراقُها في الذهنية يعني أن سعد الله ونوس كان يتوجه للقارئ لا للمتفرج، حيث أن لغة هذه المسرحيات مُغرقة في الشعرية التي لا تسجِّل الفعل بقدرما تصفه ففي مسرحية "بائع الدبس الفقير" يقع بائع الدبس ضحية القمع ومصادرة الكلام وفي لُعبة الدبابيس يريد أن يقول: يمكن لأي مُهرّج أن يصل إلى

*- **يوجين يونسكو** (**Eugène Ionesco**) هو مؤلف مسرحي روماني-فرنسي ولد في 26 نوفمبر1909 في سلاتينا، رومانيا وتوفي في 28 مارس 1994 في باريس فرنسا. ويعد من أبرز كُتَّاب مسرح اللامعقول، بالإضافة إلى السُّخرية من عبثية أوضاع الحياة فإن مسرحيات يونسكو تصف وحدة الإنسان وانعدام الغاية في الوجود الإنساني. حين كان يونسكو رضيعًا انتقل إلى فرنسا ولكنه عاد مجددًا إلى رومانيا عام 1925. بعد حصوله على الشهادة الجامعية في اللغة الفرنسية من جامعة بوخارست سعى يوجين إلى الحصول على درجة الدكتوراه في باريس علم 1939،. استوحى يونسكو أعماله من المشاهد الأكثر شهرة وهي شخصان يبدو أنهم غرباء يتبادلان أطراف الحديث بشكل تافه عن الطقس وعن أماكن المعيشة وعدد الأطفال لديهم ،ثم يعثر على الاكتشاف المذهل أنهم مجرد رجل وزوجته. وهكذا كانت طبيعة مواضيع يونسكو المتكررة عن الارتداد الذاتي وصعوبة الاتصال ومن هنا جاء أول عمل له وهي مسرحية (المغنية الصلعاء). .(https://www.almrsal.com/post/595642). اطلع عليه بتاريخ :2020/01/01م

[1]- نديم معلا ، الأدب المسرحي في سوريا ، مؤسسة الوحدة ، دمشق ،ط1، 1982 ، ص118.

الحكم عندما تغيب الديمقراطية ، وفي "جثة على الرصيف" يُصبح الشُرطيّ أداة قمع بيد الغنيّ الذي يرغب في شراء الجُثّة ليطعمها إلى كلبه ويُصبح الإنسان سِلعة تُباع وتُشترى حتى بعد موتها إذْ كانت هذه المرحلة هي الأكثر سطوة وقمعية للمواطن العربي لذا توجَّه ونوس إلى الإغراق في الرمز في كتابته وما يريد توصيله للقارئ .

المرحلة الثانية (مرحلةُ البَحثِ عنْ شَكْلٍ مَسرحيٍّ جديد):

سافر ونوس إلى باريس وكان هاجِسُه أن يتعلم المسرح الأوربي وأن يشكَّل موقفا نقديا من هذا المسرح وكان المسرح الأوربي حينها يتخلّى عن أدواته التقليدية ويتبنَّي أدواتا أكثر تحررا وحميميَّة حيث التقى حينها برواد اتجاهات الحداثة في المسرح الأوربي وقرأ لهم بشكل أكاديمي مثل:**برتولد بريخت***، وغيره، و رغب أن يجاريهم ، وأثناء دراسته في فرنسا قال له المخرج الفرنسي جُان مَاري سيرو:"من الخطأ الفادح أنْ تَبْنُوا مسارح على الطريقة الأوربية ، بِؤُسْعِكُم أنتم بالذات أن تُساعدوا التَّجربة المسرحيَّة على الخُروج من الأشكَال الجامِدة التي وصَلَتْ إليها في أُورُوبَا ." [1]

و يبدو أن ونوس أخذ بهذه النصيحة ، فبدأ يستمِدُّ مَضَامين مسرحياته من التراث الشعبي العربي، كما اِسْتَمَدَّ تقنياته المسرحية من المسرح الأوربي الذي تبنَّى أشكالا جديدة فعلا مثل : المسرح الملحمي عند بريخت والمسرح

---

*- **برتولت برخت Bertolt Brecht** ولد في فبراير 1898 في مدينة أوجسبورج .درس الطب في ميونيخ ,وعمل في مسرح كارل فالنتين. وفي عام 1922 حصل برخت على جائزة كلايست عن أول أعماله المسرحية. وفي عام 1924 ذهب إلى برلين، حيث عمل مخرجاً مسرحياً. وهناك أخرج العديد من مسرحياته. وتزوج عام 1929 من الممثلة **هيلنة فايكلHelene Weigel** في عام 1933 بعد استيلاء هتلر على السلطة في ألمانيا هرب إلى الدنمارك . ثم فر عام 1941 إلى سانت مونيك كالفورنيا ، بسبب القهر والاغتيالات ضد المعارضين, و اليهود، من طرف النازية التي أحرقت كتب الأدباء المعارضين أمثال برخت . وهناك في أمريكا لم يكن برخت راضيا عن الأوضاع الاجتماعية والأخلاقية في أمريكا. وفي عام 1947 حوكم برتولت برخت في واشنطن، بسبب قيامه بتصرفات غير أمريكية. وفي عام 1948 عاد إلى الوطن ألمانيا, ولكن لم يسمح له بدخول ألمانيا الغربية ,فذهب إلى ألمانيا الشرقية، حيث تولى هناك في برلين الشرقية إدارة المسرح الألماني. ثم أسس في عام 1949" مسرح برلينر إنسامبل "(فرقة برلين). وتولى عام 1953 رئاسة نادي القلم الألماني. وحصل عام 1954 على جائزة ستالين للسلام. وقد أثر مسرح "برلينر إنسامبل" على المسرح الألماني في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وظل بريشت يعمل في هذا المسرح حتى وفاته في عام1956م.يعتبر برخت من أهم كتاب المسرح العالمي في القرن العشرين. ويقوم مذهبه في المسرح على فكرة أن المشاهد هو العنصر الأهم في تكوين العمل المسرحي, فمن أجله تكتب المسرحية, حتى تثير لديه التأمل و التفكير في الواقع, واتخاذ موقف ورأي من القضية المتناولة في العمل المسرحي.ومن أهم أساليبه في كتابة المسرحية: هدم الجدار الرابع، التغريب ،المزج بين الوعظ والتسلية، استخدام مشاهد متفرقة ،استخدام أغنيات بين المشاهد ونجد في أعمال بريشت حيرته إزاء العالم و قضاياه, ففي نهاية مسرحيته "الإنسان الطيب في سيشوان" **يقول برخت" :نقف هنا مصدومين, نشاهد بتأثر الستارة وهي تغلق وما زالت كل الأسئلة مطروحة للإجابات."** من أهم أعماله دائرة الطباشير القوقازية، والأم شجاعة. والرجل هو الرجل، التي استوحى منها ونوس مسرحية الملك هو الملك./https://www.marefa.org . **اطلع عليه بتاريخ :**2020/01/01م

[1]- سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ،دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ،دمشق،ط1996،1، ص193.

التسجيلي عند بيتر فايس والمسرح الارتجالي عد براندیلو، وقد تجلّى ذلك عندما عاد إلى دمشق وأصدر بيانات لمسرح عربي جديد ، حيث يُكرِّسُ فيها أن دور المسرح لا ينحصر في مواكبة سطحية للأحداث، ولا في تجاوب شكلي مع الأزمات وإنما في قدرته أن يتعمق في البيئة التي يحيا فيها وأن يتلمَّس مشكلاتها ويساهم في دراستها وتحليلها ثم يؤثر في تطورها وسيرها . كما طرح ونوس في بياناته مفهوم تسييس المسرح موضِّحا المشكلة السياسية في المسرح من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المتشابكة داخل بنية المجتمع، ومحاولا استشفاف أفاقا تقدُّمية لحل تلك المشكلات، وأراد أن يجعل المسرح أداة تغيير وذلك عن طريق التعليم لتحفيزه وشحنه بالفكر التقدُّمي ليزيده احتقانا. وقد ركز ونوس في بياناته أيضا " على الوظيفة الاجتماعية والسياسية للمسرح، فيرى أن دور المسرح لا ينحصر في مواكبة سطحية للأحداث، ولا في ردود أفعال شكلانية للأزمات، وإنما في قدرته على أن يغوص في مفهوم البيئة التي يعيش فيها الإنسان، وأن يعرف مشكلاتها، ويكون لديه رؤية نقدية كي يتمكن من تحليل هذه المشكلات، ومن ثم يسعى للتغيير عبرتأثيره واندماجه بصفته فاعلا ومؤثرًا فيها."[1]

بالمقابل لم يتخلَّ ونوس عن جماليات النص والعرض لأنه يعي بدقة أن مسرح التسييس هو من أجل التواصل مع المتفرج ومحاورته وهذا التواصل لا يكون إلا عن طريق هدم الجدار الرابع للخشبة المسرحية، وعلى هذا الأساس كتب مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ومسرحية الفيل يا ملك الزمان، ومسرحية مغامرة رأس المملوك جابر، ومسرحية الملك هو الملك ، وكل هذه المسرحيات تعتمد على السيرة والأُمْثُولة وتستوحِي التراث وتأخذ بالأشكال المسرحية الجديدة، وعلى رأسها الارتجال، والجماعية، **وكسر الجدار الرابع***من أجل إشراك المتفرجين في الحوار.

---

[1]– دانية علي حسن ، الاتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر(سعدالله ونوس نموذجا)رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها،جامعة البعث كلية الآداب والعلوم الانسانية ،قسم اللغة العربية، سوريا. ١٤٣١ هـ –٢٠١٠ م. ص43–44.

*)- **تكسير الجدار الرابع في المسرح** : الجدار الرابع (**Quatrième mur)** هو حائط تخيلي غير مرئي بين الجمهور من المتفرجين وبين الممثلين على خشبة المسرح . و، هو كسر حالة الإيهام التي تستحوذ على عقل المتفرج ليخرجه من هذه الحالة إلى حالة المشاركة في الفعل الدرامي سواء كانت مشاركة فعلية – أي بالتدخل في الحدث نفسه – أو فكرية عن طريق استثارة تفكيره في الحدث الذي يقوم الممثلين بتمثيله على خشبة المسرح ، و عملية كسر الإيهام أول من استخدمها هو الكاتب و المخرج الألماني بريخت و من هنا أطلق على مسرحه مسمى "**المسرح التحريضي** فهو لا يكتفي فقط أن يكون المشاهد جالسا بشكل سلبي بل يجب أن يكون مشاركا أو جزءا من الحدث نفس. https://ar.wikipedia.org/wiki/ . **اطلع عليه بتاريخ** :2020/01/05م.

المرحلة الثالثة (مرحلة الصَّمت والانقطاع عن الكتابة):

لقد صَمَتَ ونوس عن الكتابة لما أدرك أن الواقع أَصْلَب من أن يُزَحْزِحَهُ كاتبٌ مسرحيٌ متمرّد مثل ونوس، منذ عام 1979 وحتى 1989 لم يكتب ونوس شيئا خلال تلك العشر سنوات. وإذا قلنا أن المرض هو السبب، فإن المرض ظهر في عام 1992 وهذا يعني أن صمته جاء قبل المرض، لكنَّ الهزيمة الداخلية التي أسكتته هي توالي الخيبات والهزائم والنكسات على الوطن العربي، كما أن هناك سببا أخر لصمته هو أن القوى التقدمية والوطنية التي أعلنت أنها تجاوزت هزائمها لكن الوهم لا يستطيع أن يتجاوز الهزيمة مما جعلها تفقد مصداقيتها مع الناس حين استطابت لذة الكراسي ومكاسبها. وهنا يتبدى لنا قناع الأيديولوجيا والفكر اليساري الذي يتبناه ونوس ويؤكد ذلك بقوله: "إن إشكالية البرجوازية الصغيرة، والتعقيد الذي وُسِمَتْ به حياتُنا المعاصرة ،إضافة إلى هزيمة المشروع الذي كنَّا نحمله ، وكنا نعتقد بصورة أو بأخرى أنه ممكن تحقيق، هذين العاملين ، إضافة إلى بعض الأسباب الشخصية هما اللذان أَرْبَكَانِي وجعلاني صامتا كل هذه الفترة"[1]

وكان صمته عبارة عن وقفة تأملية لما في داخله وما حوله وقد وضّح ونوس ذلك بقوله : "خلال سنوات انقطاعي عن الكتابة والتي تبدّت فيها سراديب الاكتئاب كنتُ أعلم أنني لا أستطيع أن أواصل الكتابة إلا بعد مراجعة جديَّة لما أنجزته، و إلى ما آل إليه المسرح في بلادنا ومراجعة التدهور الذي أصاب المشروع الوطني هذا من ناحية ومن ناحية أخرى كان عَلَيَّ أن أكتشف أيضا أن المشروع الوطني بما يعنيه من تقدم وتحرر وحداثة، لا يقتضي أن نُلغي أنفسنا كأفراد لنا أهواؤنا ونوازعنا ووساوسنا وحاجتنا الملحّة للحرية ولقول (الأنا) دون خجل ، ولا نعوذ بالله من قول الأنا ، بل بالعكس أن المشروع الوطني لا يمكن أن ينجح ويتحقق إلا ذا تفخَّمتْ هذه الأنا ومارستْ حرّيتها"[2]. ولعل ونوس يقصد بالأنا هنا هو إثبات وجود الذات العربية، في مواجهة الآخر.

المرحلة الرابعة والأخيرة(مرحلة التألق الفكري):

[1]- سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ص114.

[2]- من حوار أجرته معه ماري إلياس، مجلة الطريق اللبنانية، العدد الثالث ،بيروت ، 1996 .ص104

هنا يزداد تدفّق إنتاج سعد الله ونوس كتدفق المياه في مُنَمْنَمَاتِه التي كتبها عام 1993 وكلما صرخ المرض في كبده نراه يتدفق أكثر وهو يخترق الحواجز والطابوهات الاجتماعية والسياسية ويزداد سيل الكتابة كلما ضاق الصدر بهواء الحياة أهي صحوة الموت حين علِمَ أن السرطان القاتل يسري في جسده ؟ وهل صار سعدالله ونوس يُسَابقُ الموت بالكتابة؟ أم أنه يريد أن يثبت أن الإنسان لا يبعده عن مشروعه حتى الموت فصار معه في سباق ؟ فجاءت غزارة فكره وقلمه تسمو على الموت وتدحره لكن المرض تمكن منه عام 1992 فبدأ يكتب بنهم كبير كأنه أدرك أن حظَّه من الحياة بات قليلا. فمنذ عام 92 وحتى عام 1997 كتب سعدالله ونوس" هوامش ثقافية ، منمنمات تاريخية ، يوم من زماننا ، طقوس الإشارات والتحولات ، أحلام شقية ، ملحمة السراب، الأيام المخمورة، رحلة في مجاهل موت عابر"، وهذا يعني بمعدل كتابين في العام الواحد. ومن نتاج كتاباته الأخيرة بدت إفرازات النظام العالمي الجديد وخاصة بعد سقوط المعسكر الاشتراكي الذي ظل وفيّا له يمجّده الى أخر رمق من حياته ، حيث أدرك حينها أن العالم يشهد تهميشا ممنهجا للثقافة بشكل عام وللمسرح بشكل خاص، كما أكد على الاشتغال في المسرح ضمن رؤية جديدة تجعله يجابه وسائل الاتصال التي اقتحمت حياة الناس، وهم جالسُون في بيوتهم هذا ما يجعلهم يبتعدون عن المسرح بشكل تلقائي، لكن سعد الله ونوس لم ييأس بل أكد بأننا محكومون بالأمل وذلك من خلال كلمة يوم المسرح العالمي والتي كلفته بكتابتها منظمة اليونسكو.

كلمة يوم المسرح العالمي لسعد الله ونوس :

أُخْتِيرَ سعد الله ونوس لكتابة ولإلقاء كلمة يوم المسرح العالمي في 27 آذار من عام 1996. وهذه هي الكلمة بالكامل: "لو جرت العادة أن يكون للاحتفال بيوم المسرح العالمي ، عنوان وثيق الصلة بالحاجات التي يلبيها المسرح، ولو على مستوى رمزي، لاخترت لاحتفالنا هذا العنوان (الجوع إلى الحوار) حوار متعدد، مركب، وشامل، حوار بين الأفراد، وحوار بين الجماعات، ومن البديهي أن هذا الحوار يقتضي تعميم الديمقراطية، واحترام التعددية ، وكبح النزعة العدوانية عند الأفراد والأمم على السواء. وعندما أُحسّ هذا الجوع للحوار وأُدرك إلحاحه وضروراته فإني

أتخيل دائما، أن هذا الحوار يبدأ من المسرح، ثم يتموج مُتّسعا ومتناهيا ، حتى يشمل العالم على اختلاف شعوبه ، وتنوع ثقافاته .

وأنا أعتقد أن المسرح، ورغم كل الثورات التكنولوجية، سيظل ذلك المكان النموذج الذي يتأمّل فيه الإنسان شرطه التاريخي والوجودي معا. وميزة المسرح الذي تجعله مكانا لا يُضاهى وهي أن المتفرج يكسّر فيه محارته، كي يتأمل الشرط الإنساني في سياق جماعي، ويعلمه غنى الحوار وتعدد مستوياته . فهناك حوار يتم داخل العرض المسرحي، وهناك حوار مضمر بين العرض والمتفرج. وهناك حوار ثالث بين المتفرجين أنفسهم. وفي مستوى أبعد، هناك حوار بين الاحتفال المسرحي عرضا وجمهورا ، وبين المدينة التي يتم فيها هذا الاحتفال. وفي كل مستوى من مستويات الحوار هذه، ننعتق من كآبة وحدتنا ونزداد إحساسا ووعيا في جماعتنا. ومن هنا، فإن المسرح ليس تجليا من تجليات المجتمع المدني فحسب، بل هو شرط من شروط قيام هذا المجتمع ، وضرورة من ضرورات نموه وازدهاره. ولكن على أي مستوى سأتكلم؟! هل أحلم؟! أم هل استثير الحنين إلى الفترات التي كان المسرح فيها بالفعل حدثا يفجر في المدينة الحوار والمتعة؟ لا يجوز أن نخادع أنفسنا، فالمسرح يتقهقر وكيفما تطلعت فإني أرى كيف تضيق المدن بمسارحها وتجبرها على التقوقع في هوامش مهملة ومعتمة، بينما تتوالد وتتكاثر في العوز المادي والمعنوي. فالمخصَّصات التي كانت تُغَذِّيه تضمر سنة بعد سنة، والرعاية التي كان يُحاطُ بها تحولت إلى إهمال شبيه بالازدراء، غالبا ما يتستّر وراء خطاب تشجيعي ومنافق. وما دمنا لا نريد أن نخدع أنفسنا، علينا الاعتراف بأن المسرح في عالمنا الراهن بعيد عن أن يكون ذلك الاحتفال المدني الذي يَهَبُنَا فُسْحَةَ التأمل والحوار ووعي انتمائنا الإنساني العميق .

وأزمة المسرح رغم خصوصيتها هي جزء من أزمة تشمل الثقافة عامة ولا أظنُّ أننا نحتاج إلى البرهنة على أزمة الثقافة، وما تعانيه هي الأخرى من حصار وتهميش شبه ممنهجين وإنها لمقارنة غريبة أن يتم ذلك كله في الوقت الذي توفرت فيه ثروات هائلة من المعارف والمعلومات ، وإمكانية التسويق والاتصال! ثروات حوَّلت العالم إلى قرية واحدة ، وجعلت العولمة واقعا يتبلور ، ويتأكد يوما بعد يوم. ومع هذه التحولات وتراكم تلك الثروات، كان يأمل المرءُ أن

تتحقق تلك اليُوتيبيا التي طالما حلم بها الإنسان، يوتيبا أن يحيا في عالم متظافر تتقاسم شعوبُه خيرات الأرض دون غُبْنٍ، وتزدهر فيه إنسانية الإنسان دون حَيْفٍ أو عُدوان .

ولكن .... يا للخيبة فإن العولمة التي تتبلور وتتأكد في نهاية قرننا العشرين تكاد تكون النقيض الجذري لتلك اليوتيبيا التي بشّر بها الفلاسفة ، وغذّت رؤى الإنسان عبر القرون . فهي تزيد العفن في توزيع الثروات، وتُعمّق الهوة بين الدول الفاحشة الغنى والشعوب الفقيرة الجائعة .

كما أنها تُدمّر ودون رحمة كل أشكال التلاحم داخل الجماعات، وتمزقها إلى أفراد تُضنيهم الكآبة والوحدة ، ولأنه لا يوجد أي تصوّر عن المستقبل ، ولأن البشر ولأول مرة في التاريخ لم يعودوا يجرؤون على الحُلم ، فإن الشرط الإنساني في نهاية هذا القرن يبدو قاتما ومُحبطا . وقد نفهم بشكل أفضل تهميش الثقافة ، حين ندرك أنه في الوقت الذي غدَتْ فيه شروط الثروة معقدة وصعبة، فإن الثقافة هي التي تشكل اليوم الجبهة الرئيسية لمواجهة هذه العولمة الأنانية الخالية من أي بعد إنساني. فالثقافة هي التي يمكن أن تبلور المواقف النقدية التي تُعرّي ما حدث ، وتكشف آلياته، وهي التي يمكن أن تعين الإنسان على استعادة إنسانيته، وأن تقترح له الأفكار والمثل التي تجعله أكثر حرية ووعيا وجمالية .

وفي هذا الإطار فإنّ للمسرح دورا حيويا جوهريا في إنجاز هذه المهام النقدية والإبداعية التي تتصدّى لها الثقافة . فالمسرح هو الذي سيُدرّبُنا على المشاركة في رأب الصدع والتمزقات التي أصابت جسد الجماعة ، وهو الذي سيُحْيي الحوار الذي نفتقده جميعا، وأنا أؤمن أن بدء الحوار الجاد الشامل هو خطوة البداية لمواجهة الوضع المحيط الذي يحاصر عالمنا في نهاية هذا القرن ، إننا محكومون بالأمل، وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ. منذ أربعة أعوام وأنا **أقاوم السرطان**. وكانت الكتابة للمسرح بالذات أهم وسائل مقاومتي خلال هذه السنوات الأربع كتبت وبصورة محمومة أعمالا مسرحية عديدة. وكنت ذات يوم سُئلت وبما يشبه اللوم : ولم الإصرار على كتابة المسرحيات ، في الوقت الذي ينحسر فيه المسرح ويكاد يختفي من حياتنا؟! باغتني السؤال، وباغتني أكثر شعوري الحاد بأن السؤال اِسْتَفَزّني بل وأغضبني. طبعا كان من الصَّعب أن أشرح للسائل عُمق الصداقة الودّية التي تربطني

بالمسرح ، وأن أوضّح له أن التخلّي عن الكتابة المسرحية ، وأنا على تُخُوم العمر هو جُحُود وخيانة لا تحتملها روحي، وقد يُعجّلان برحيلي، وكان عليّ لو أردت الإجابة أن أضيف : إنني مُصرّ على الكتابة للمسرح لأني أريد أن أدافع عنه ، وأُقدّم جُهدي كي يستمر هذا الفن الضروري حيّا . وأخشى أن أكرّر نفسي لو استدركت هنا وقلت: إن المسرح هو في الواقع أكثر من فن، إنه ظاهرة حضارية مركبة سيزداد العَالَمُ وحشة وقُبحًا وفقرا لو أضاعها وافتقر إليها ! ومهما بدا الحصَار شديدا والواقع مُحبِطا فإنّي مُتيقن أن تضافر الجهود والإرادات الطيبة وعلى مستوى العالم سيحمي الثقافة ويعيد للمسرح أَلَقَهُ ومكانته ! إننّا مَحْكُومون بالأمل . وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ !" [1]

[1]- عبد الرحمن ياغي، سعد الله ونوس والمسرح ،كلمة يوم المسرح العالمي بدار الأهالي 1998 ، ص113.

الفصل الأول

- توظيف التراث و التاريخ في المسرح العربي -

أ)- بدايات توظيف التراث في المسرح العربي

ب)- بواعث توظيف التراث والتاريخ في المسرح العربي

ج) تأصيل المسرح العربي

د) تأصيل المسرح عند ونوس

هـ)- مصادر ونوس التراثية

أ)- بدايات توظيف التراث والتاريخ في المسرح العربي

1- مفهوم التراث :

تُثِيرُ قضية التراث مجموعة من التساؤلات الملحّة التي تفرض نفسها على الساحة الأدبية بصورة تستلزم التعامل معها بجدية وحذر لما يؤلفه التعامل مع التراث العربي من تحفُّظ وحساسية لا يمكن تجاهلهما. ماهي المرتكزات التي تؤسس لنا مفهومية التراث ثم كيف يمكن الاستفادة من المادة التراثية في إطار التجربة المسرحية؟ وهل يفيد التعامل مع التراث بمواده على اختلاف أشكالها في صَوْغِ تجربة مسرحية عربية حديثة تحقِّقُ الأماني وتربط بعقلانية بين الماضي والحاضر لتؤسّسَ لزمن قادم وهو المستقبل؟ هذه التساؤلات وغيرها هي التي جعلت من موضوع المسرح والتراث مجال بحث للكثيرين من الأدباء والدارسين وضرورة الإجابة عنها والتعامل معها أدت إلى التدبر فيما نملكه من موروث يفيدنا في الإرتقاء بأدبنا والإفادة منه. التراث في اللغة مشتق من مادة ورث والمأثور والتراث والميراث والموروث والإرث وهي ألفاظ عربية مترادفة وردت في اللغة كالحَسَب[1] ومن اللغويين من جعل الورث والميراث خاصين بالمال ، والإرث خاص بالحسب وتستخدم الكلمة مجازا للدلالة على ما هو معنوي يقال :"هو في إرث مجد ، والمجد متوارث بينهم وهم الورثة والوارث"[2] وورث يرث أباه أي أدخله في ماله على ورثته وكله أرث الإرث هي الميراث[3] وعليه فكلمات التراث والميراث والورث والإرث كلها بمعنى واحد وهو ما يخلفه الرجل لورثته ومن ذلك قوله تعالى: (وَتَأْكُلُوْنَ التُّراثَ أَكْلاً لَمًّا)[4] تتجاوز كلمة التراث المعنى المادي الضيق لتصل أمورا معنوية وما يؤكد ذلك قوله تعالى: (فَهَبْ لِي مِنْ لدُنْكَ وَلِيًّا يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِن آَلِ يَعْقُوبَ)[5] ، قال ابن سيدة: "إنما أراد من يرثني ويرثُ من آل يعقوب النُّبُوَّةَ ولا يجُوزُ أن

---

[1]- ابن منظور،لسان العرب ،مادة (ورث)، دار مصادر ، بيروت ،ط1 ،1994، ج 2، ص 199، 200.

[2]- الزمخشري جار الله محمود ابن عمر، أساس البلاغة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ،ط1 ،1979، ص670.

[3]- محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح ، دار الهدى عين مليلة الجزائر ، ط4، 1990 ص 16، 451.

[4]- سورة الفجر الآية ،19.

[5]- سورة مريم الآية ،06

يكون خافَ أن يرثه أقرباؤُه المال لقول النبي صلى الله عليه وسلم: (إنّا مَعاشَرُ الأَنْبِيَاءُ لَا نُورَثُ وَمَا تَرَكْنَاهُ فَهُوَ صَدَقَة).[1] ومن الاستعمالات النادرة لكلمة "تراث" بمفهومها المعنوي ما جاء في معلقة عمرو بن كلثوم :

وَرِثْنَا مَجْدَ علْقَمـةَ بْنِ سَيْفٍ أَبَاحَ لَنَا حُصُونَ المَـجْدِ دِيْنَا

وَرِثْتُ مُهَلْهِلاً والخَير مِنـــهُ زُهيرًا نِعْمَ ذُخـــرُ الذَّاخِريـــنَا

وعتّابا وكُلثُوما جميـــعًا بِهم نِلْـــنَا تُراثَ الأَكْرَمِـــينَا

أي ورثنا مجد عتّاب وكُلثُوم وبهم بلغنا ميراث الأكارم أي حُزْنَا مَآثرهم ومَفَاخرهم.[2] والتراث **(Patrimoine)** هو ما" تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب، وخبرات وفنون وعلوم في أُمّة من الأمم، ويبرز فعل التراث في آثار الأدباء والفنانين وتصبح هذه الآثار محصّلا لانصهار معطيات التراث ومُوجِبات الشخصية الفردية."[3]

ونلاحظ أن استخدام الكلمة قديما اقتصر على ما يورث من مال أو حسب فمادة ورث تدلّ على الإرث المادي والمعنوي، إلا أن الكلمة اكتسبت في الخطاب العربي المعاصر معنى أخر فصارت تدل على الموروث الثقافي ، وبذلك يكون الاستخدام الجديد مما يناسب احتياجات التعبير المعاصر، والذي لا يخرج عن نطاق المعنى الموروث لأنه نابع من مفردات التفكير العربي وليس دخيلا عليه[4] .مما سبق نستنتج أن مفهوم التراث غير مستقر بصورة دقيقة واضحة، وقد تباينت وجهات النظر في تحديده، فتعدّدت دلالاته وتشعّبت؛ فهو تارة "الماضي" بكل بساطة وتارة "العقيدة الدينية" نفسها، وتارة "الإسلام" برمّته عقيدته وحضارته. وتارة "التاريخ" بكل أبعاده ووجوهه.

ويرى إسماعيل سيد علي أن التراث هو" ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية، بما فيها من عادات وتقاليد سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث

[1]– ابن منظور ،لسان العرب ،مادة (ورث)، دار مصادر ، بيروت،ط1 ،1994، ج 2،ص 200.

[2]– عبد الله الحسن بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع تحقيق محمد الفاصلي ، مكتبة عصرية صيدا ، بيروت ، ط1، 1998،ص 186.

[3]– محمد بوزواوي ، قاموس مصطلحات الأدب ، سلسلة قواميس المنار ،دار مدني للطباعة والنشر والتوزيع ،ط1،،2003، ص 85.

[4]– محمدعابد الجابري، التراث والحداثة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، ط1 ، 1991، ص 22.

أو مَبثُوثَة بين سطورها، أو متوارثة أو مُكتسبة بمرور الزمن . وبعبارة أكثر وضُوحًا : إن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده."[1]

نستخلص مما سبق أن التراث هو الثقافة، أو العناصر الثقافية التي يتلقاها جيل عن جيل، وعصر عقب عصر. والتّعامل مع الموروث يستلزم وعياً حقيقياً به، " لأنّ الوعي بالتراث والوعي بالدور التاريخي هما القدمان اللتان يمشي بهما التراث، واللتان تقودان خطواته وتُوجِّهَانِهَا، ولا يمكن أن تتحقق مسيرة بقدم واحدة، فالوعي بالتراث دون وعي بالدور التاريخي من شأنه أن ينتهي بهذا التراث إلى الجُمُود حيث تغيب كل الفعاليات اللازمة لإستمرار حيويته. والوعي بالدور التاريخي دون وعي بالتراث يمثل قطيعة إبستمولوجية ضد تاريخية الإنسان النفسية والعقلية."[2] ولعل إسماعيل عز الدين هنا يشير إلى العلاقة الجدلية بين التراث والتاريخ باعتبارهما وجهان لعملة واحدة،لأن فهم التراث يقتضي وعيا دقيقا لمساره التاريخي والعكس صحيح.

إن الأديب المعاصر لا يتعامل مع التراث من منطلق كونه حقائق مجردة، أي أنه لا يورد إشارة أو حدثًا أو اسمًا من هذا التراث كما يورده المؤرخ، الذي تهمّه الحقائق "وإنما يضفي عليها من ذاته وواقعه، وطبيعة الحالة النفسية التي دفعته إلى الإستعانة بجزء من التراث، و هو يتعامل معها وفق قناعته بما تكتنفه هذه المادة التراثية من قيمة معنوية، ودلالة إيحائية يريد إيصالها إلى ذهن المتلقي وشعوره"[3] فعناصر التراث ومعطياته لها القدرة على الإيحاء بمشاعر، وأحاسيس لا تنفد، حيث تعيش هذه المعطيات في وجدان الناس وأعماقهم، تحفّ بها هالة من القداسة والإكبار، لأنها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي، ومن ثم فإن الأديب حين يتوسّل إلى إيصـــــال الأبعاد النفسية والشعورية لرؤيته الإبداعية عبر جُسُور من معطيات التراث، فإنه يَتَوسَّل إلى ذلك بأكثر الوسائل فعالية وقدرة على التأثير والنَّفَاذ.[4]

---

[1]– إسماعيل، سيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة(، دار المرجاح) الكويت،ط1، ،2000 م،ص105.

[2]– إسماعيل، عزالدين، توظيف التراث في المسرح، مجلة فصول، المجلد الاول، العدد الاول،1980م ص 191-166.

[3]– علي الحداد، أثر التراث في لاشعر العراقي الحديث، الطبعة الأولى، بغداد، آفاق، دارالشوون الثقافية،ط1 ، 1986م،ص80.

[4]– فؤاد السلطان، محمد،الرموز التاريخية و الدينية و الاسطورية في شعر محمود درويش،مجلة جامعة الاقصي،المجلد 14،العدد الأول،2010م،ص 36.

إنّ توظيف الرموز التراثية في العمل الأدبي يُضفي عليه " عَرَاقَةً وأصَالَةً، ويمثل نوعاً من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة المِعْطاء ،كما أنّه يمنحُ التجربة الإبداعية نوعاً من الشمول والكلية؛ إذ يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان، ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر"[1]وهو بلغة أخرى وسيلة تخلق توازنًا بين الماضي والحاضر، وتزود النص الأدبي بطاقات فنية ثريّة.

وبهذا المفهوم يصير التراث مُعبّرا على جميع ما يخص الإنسان العربي ماديا ومعنويا فيشمل بذلك "التقاليد والعادات والتجارب والخبرات والفنون، إنه جزء أساس من موقفه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي"[2]ويتفق الدارسون العرب عن المعنى العام للتراث رغم ما بينهم من اختلافات فيما يخص الموضوعات التي يمكن إدراجها تحت مفهوم التراث والمدة الزمنية فيدخل بعضهم التراث الشفوي ضمن تعريفهم لمفهوم التراث ويقصره بعضهم على الجسم المكتوب الموروث "[3]، ويعدّه بعضهم تراثا شاملا لكل مايتعلق بالإنسان بوصفه إنسانا بغض النظر عن جنسيته أوعقيدته أو وطنه، فالتراث عندهم كل ما ورثه الخلف عن السلف، أو ما تركه الجيل السابق للجيل اللاحق، وهكذا فإن التراث ينحصر في ثلاث دوائر تحتوي إحداهما الأخرى فنحن كأمة عربية لدينا التراث العربي الضيق. والتراث الإسلامي الأكثر شمولية واتساعا، ثم التراث الإنساني الذي يشمل تاريخ البشرية، ويضيق التراث العربي عن الإسلامي إذا ما راعينا فيه عنصري الجنسية والمكان. [4] وقد عرّف بعض الكتاب التراث الإسلامي بأنه: "ما ورثناه عن آبائنا من عقيدة وثقافة وقيم وآداب. وفنون وصناعات وسائر المنجزات الأخرى المعنوية والمادية، ويشتمل كذلك على الوحي الإلهي القرآن والسُنّة الذي ورثناه عن أسلافنا"[5]ويبقى التراث بحرا واسعا يزخر بأنواع شتى من الموضوعات لأن التراث هو ما قَدَّمه الإنسان منذ القديم إلى الآن ليشمل الإنسانية جمعاء فلا ينجُو كاتبٌ من الوقوع في شِبَاكِ ملمح تراثي لأمّة أخرى ولو حاول ذلك فِكاكًا ما استطاع.

---

[1]– علي زايد عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار الغريب،ط4، 2006م،ص128.

[2]– عبد النور جبور ،المعجم الأدبي دار الملايين بيروت ،ط2 ،1984، ص63.

[3]–حسن علي المخلف،توظيف التراث في المسرح دراسة تطبيقية في مسرح ونوس،الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية دمشق،ط1، 2000 ،ص 21.

[4]– قميحة جابر ،التراث الإنساني في شعرأمل دنقل ، هجر للطباعة القاهرة ، ط1987،1،ص130.

[5]– أكرم العمري ، التراث والمعاصرة ،رئاسة المحاكم الشرعية والعلوم الدينية ، الدوحة ،ط1985،1، ص26.

تتشبث الأمم بتراثها وتتمسك به لأنه "روحها ومقوماتها وتاريخها والأمة التي تتخلى عن تراثها تتخلى عن روحها وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ"[1] والأديب لسان حال الأمة يبوح بأفراحها وأتراحها بعودته إلى تراث أمته ويستخلصُ العِبَرَ بروح إنسانية شفّافة تستهجن السُّوء وتفرح للخير، و يستطيع الأديب العربي "الاكتفاء بقراءة كُتبه ليتحصل على اللَّبِنَات القوية التي تُشيّد له صرحا فكريا وبُنيانا عاليا وتمنحُه قوة واقتِدَارا على التصرّف في فنون القول"[2]

والتراث في بحثنا هذا تراث عربي إنساني قد يشمل العالم الإنساني بأسره قديمه وحديثه ذلك لأننا نتعامل مع أديب من العصر الحديث والمعاصر، حيث يتميز بالانفتاح على الأخر وبروح شفافة جعلته ينْشُد ضالته أينما كانت، طالما أنها من صُنْع الإنسان ووجدانه فالتراث في مسرح ونوس تراث شامل غنيٌّ، فيه الملمح العربي الإسلامي والإنساني العام حسبما أراد الكاتب من حسن التوظيف. و عودته للتراث ليست عودة يئسٍ وهروب من الحياة وقسوتها، بل هي عودة واعية عقلانية تعرف كيف تستخلص من أقصى مراحل التاريخ وأكثرها مرارة الدواء الشافي لأوجاع الحاضر." وإذا كان التمسك بالتراث والحرص عليه في مرحلة النضال من أجل الاستقلال الوطني قد ارتبط بالرد على محاولة الاستعمار الرامية إلى محو الشخصية القومية، فإن هذا التمسك في النصف الثاني من القرن العشرين يتجه الحفاظ على الهوية الثقافية والأصالة الحضارية "[3] وهذا ما سعى إليه سعد الله ونوس من خلال توظيفاته التراثية المتنوعة .

وكلما ازدادت حِدّةُ المواجهة بين الأنا والآخر، في ظل الهيمنة الاستعمارية المتواصلة للبلدان العربية كلما تجلّت قضيةُ التراث على السطح سواء بوصفها آليةُ دفاعٍ عن الذات أو إحدى دعائم النهضة المنشُودة، ولأن التراث هوية الأمة وكيانها، فقد تعصَّبَ البعض لتيار الأصالة، ونادى البعض الأخر بالقطيعة مع التراث كأصحاب الحداثة، رافعين شعار

---

[1]- ناصر الدين الأسد، التراث والمجتمع الجديد مطبعة العانى ، بغداد،ط1 ،1965،ص 11

[2]- هارون عبد السلام ، التراث العربي ،دار المعارف ، سلسلة كتابات (35) القاهرة ،ط1، دت ، ص 5.

[3]- سلوم توفيق ، نحو رؤية ماركسية للتراث، دار الفكر الجديد ، بيروت ، ط1، 1988، ص 32.

المعاصرة. ولكن يبقى حضور التراث في وعي الجماهير قويا " لأن العودة إلى التراث في حياتنا المعاصرة هي جزء من عملية الدفاع عن الذات وهي عملية مشروعة وتشترك فيها جميع شعوب الأرض ".[1]

وقد وقف الدارسون مواقف متباينة من التراث تبعا لتباين إيديولوجية المثقفين واختلاف ثقافاتهم و يمكن أن نتبين ثلاثة مفاهيم رئيسية للتراث تشكل في مجموعها مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر وهذه المفاهيم هي:

2- التراث عند القدامى:

يدعو أنصار هذا الموقف السلفي للعودة إلى التراث، والتمسك بالقديم لمواجهة الغرب الذي أخذت حضارته تهدد المجتمع العربي في بنيته التقليدية طيلة فترة الاحتلال الأجنبي حيث يرى أن" التراث هو التاريخ والذاكرة والشخصية التي تلوّن أجيال الأمة الواحدة بألوانها فهو ليس تراكم خبرات ومعارف فحسب، ولكنه اعتراف بوجود واعتراف بشخصية لها وجودها التاريخي والنفسي و بكيانها وموقعها في العالم، لأن الأمة التي لا تصون تراثها وتستفيد منه في جميع مجالات الحياة، أمة تابعة ولا يمكنها أن تسهم في بناء حاضر ومستقبل الإنسانية، بل لا يمكن أن تحافظ على كيانها كأمه"[2] ومن هنا يرفض هذا الموقف السلفي كل ماهو جديد ،ويدعو للوقوف ضده بحُجّة أنه نتاجُ غربي أجنبي عن المجتمع العربي ويكون التراث وفق هذا المنظور "مُجرّدَ تَراكُمٍ كميٍّ لأشكال من الوعي، تتجلى في تصورات وأفكار وتأملات ومفاهيم منبعها الأساسي هو الذات كونها هي الخالقة للموضوع وللقيمة"[3] وقد أدّت هذه النظرة إلى سجن التراث وقطع الصلة بينه وبين الحاضر.[4] ولعل هذا الموقف أفرزته ظروف تاريخية تتعلق بالحملات الاستعمارية التي شنّها المستعمرون على الوطن العربي في ظل ضعف هذا الأخير وهوانه واحتقاره لذاته إلى حدّ الجُحُود والردّة على كل مايتّصل بالماضي. فكان طبيعي أن يرى أصحاب هذا الرأي في الماضي أصالتهم وذاتهم وهويتهم.

---

[1] – محمد عابد لجابري، المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،ط2، 1999 ، ص252.

[2]– بوبعيو بوجمعة وآخرون ، توظيف التراث في الشعر الجزائر، منشورات مخبر الأدب العربي القديم والحديث، جامعة باجي مختار عنابه، مطبعة المعارف عنابه، الجزائر،ط1، 2007 ، نقلا عن أحسن ثليلاني ، توظيف التراث في المسرح الجزائري ،رسالة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة،2009م، 2010م ص20.19.

[3]– محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية المعاصرة ، دراسة ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،ط1،2002، ص 13.

[4]– المرجع نفسه ،ص 13.

فتصبح العودة إلى التراث وإحيائه والتمسك به في رأيهم ضرورة لمقاومةالاستعمار ومواجهة سياسة الاجتثاث الرامية إلى طمس التراث وإتلاف معالم الهوية. وأدت مبالغة هذاالموقف المقدس للتراث بحيث يعتقد أن التراث كله خير،وأن ما أنجزه الأجداد هو بوصلة الحاضر والمستقبل إلى سجن التراث وجعل الكاتب أسيرا لكل ما هو قديم.

3- التراث عند أصحاب الحداثة:

يقف أصحاب هذا الموقف على طرفي نقيض مع الموقف الأول حيث يرفض أصحاب هذا الرأي الماضي رفضا كليا، بل ينادي بإحداث القطيعة مع كل ما هو قديم ،لأن هذا الأخير في رأيهم رمز الرجعية والتخلف والجمود الفكري، وعلى الإنسان العربي أن ينظر أمامه فقط لكي لايتقيد بحبال الماضي أو يقع في شراكه، فيتحول إلى راهب في محراب التراث، وعندها يتخلف عن ركب الزمان والإنسان فيُصاب بالوهن ويتعرض للعفن، وقدوتهم في ذلك هو الآخر "الغرب" الذي يرمز عندهم للحضارة والتقدم والرقي، وعلى هذا يرفض أصحاب هذا الرأي العودة إلى التراث، ويقرأ الحاضر في ضوء المستقبل فقط ، ويستبدل الغرب بالتراث منطلقا من أن المثل الأعلى يوجد في الآخر (الغرب). وأن التراث بوصفه ينتمي إلى زمن مضى لا يمكن أن يستمر إلى الحاضر، وهكذا يضع أصحاب هذا الرأي حاجزا بين الحاضر والماضي بحُجَّة "أن التراث مجموعة من الإجابات والممارسات طرَحَها الوُجُود على السَّلف ليُجَابِهَ بها مُشكلات عصره وقضاياه، ولكل عصر مشكلاته وقضاياه وإجاباته واقتراحاته"[1] كما يرى أنصار هذا الرأي"أن تغيير الثقافة العربية لا يتم إلا ضمن إنتاج سياق جديد جذري وشامل للحياة العربية في شتى وجوهها وأبعادها"[2] وهكذا تتبدّى الحداثة رفضا للتراث والماضي وتجاوزا لهما.

- الموقف الجدلي:

[1]- نعيم اليافي ،أوهاج الحداثة ،دراسة في القصيدة العاصرة ، اتحاد الكتاب العرب ،ط1، دمشق ، ص 55.

[2]- أدونيس ،الثابت والمتحول ، ج3، ،دار العودة ، بيروت،ط1،1983 ، ص 25.

يقوم هذا الموقف على أُسُس تتناقض مع الأسس السَّابقة حيث واجه هذ التيار الموقف السَّلفي بنزع القدَاسَة عن التراث والنظر إليه على "أنه نتاج الوعي البشري في التاريخ والمجتمع ،وواجه التيار الرافض الحداثي بالربط بين الماضي والحاضر عبر دراسة العناصر الحيّة للتراث ودراسة علاقته التاريخية بقضايا الماضي في ضوءالقضايا والمشكلات والأسئلة التي يطرحها الحاضر" [1]وتكمن أهمية الموقف الجدلي في القراءة الجديدة التي تتم بأدوات معرفية معاصرة تنتمي إلى عصر القارئ وتنتج من رؤية جدلية تربط الماضي بالحاضر وتنظر إلى الماضي ضمن الشروط الاجتماعية والتاريخية، "ومثل هذه القراءة تمكننا من أن نضع أيدينا على عناصر الأصالة **(Originalite)** في التراث، القادرة على الاستمرار والتفاعل مع الواقع لدفع عملية التطور للأمام"[2]. هكذا فإن التيار الجدلي يرى أن الحداثة لاتقف حائلا دون استمرار الماضي والتراث في الحاضر ، وأن عملية تحديث الحاضر لا تبدأ من الصفر ولا تتم بإلقاء التراث في سلة المهملات إن الحداثة وفق منظور الموقف الجدلي من التراث لا تعني "رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي بقدر ماتعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه المعاصرة".[3] **(contemporay)**، وقد كان هذا شأن شكسبير حين جلس يكتب مسرحياته فقد استند فيها الى فن الأقدمين من اليونان والرومان ، كما استمد النبع الشعبي الكبير الذي تراكم في بلاده ، وكذلك الأمر بالنسبة لموليير الذي اعتمد على فنون السيرك وعلى الكوميديا المرتجلة الإيطالية ، واسْتَمَدَّ روح هذه الأشكال المسرحية وأدخلها في بعض أعماله ، "وفي القرن العشرين أعلن برناردشو أنه غير مُسْتَطِيع أن يمضي في عمله ككاتب مسرحي إلَّا على أساس عمل من سَبَقُوه ممن استخدموا التراث الشعبي كالمهرِّج والبَهْلوان ومن ثم استخدم هو في مسرحياته كثيرا من الأنماط[4].

وبهذا المعنى يكون التراث همزة وصل بين الأجيال ، و في هذا قال د. نجيب محمود" إن التراث هو ما تصنعه أنت، فالتراث كُتُب و فنون وغير ذلك من هذا الجسم المكتوب الموروث لأنك ستقرأه لتستخرج منه ما تستطيع

---

[1]- محمد رياض وتار ،المرجع السابق ، ص 13.

[2]- المرجع نفسه ص 13.

[3]- محمد عابد الجابري ، التراث والحداثة ، ص 15.

[4]- علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة،ط1 ، 1978 ،ص15.

بوجهة النظر التي تريدها أنت دون أن يفرض نفسه عليك ... فالنص هو ما تقرأه أنت ، وليس قالبا حديديا فإذا واجهتنا اليوم ضروبا جديدة من المشكلات فلا بُدَّ أن نقرأ التراث قراءة تتناسب معها ومع العصر"[1] أما حسن حنفي يرى أن التراث هو المنقول إلينا أولا، والمفهوم لنا ثانيا، والحُجّة لسلوكنا ثالثا [2] ،وعلى هذا فالتراث العربي هو ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية بما فيها من عادات وتقاليد سواء أكانت هذه القيم مدونة أو مبثوثة بين سطورها أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن، وبعبارة أوضح "إن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده" [3] لذلك نرى الإنسان العربي بصفة خاصة يتمسك بتراثه، ويتحسَّسُ وجوده كلما هَبَّتْ ريَّاحُ الشَّمال على الجنوب.

جدلية التراث والتاريخ في المسرح

إنّ العلاقة بين المسرح، والموروث التّاريخي وطيدة منذ أن عرف الإنسان هذا النّشاط الغنيّ، فقد اقترنت الأعمال المسرحيّة العالميّة بلحظات تاريخيّة، أو بشخصيّات مستوحاة من التّراث التّاريخي، وقد وجد كُتّاب المسرح في التراث التّاريخي مادّة خصبة، لكتابة نصوص دراميّة تفيض بالمتعة الفنيّة، والفكريّة والأدبيّة. هذا التّوظيف عرفه الإغريق قبل الميلاد، من خلال مآسيهم الخالدة (**كأُوديب***)، الذي خلَّدهُ سوفوكليس في مآسيه بطريقة تراجيدية ،حَظيت

---

[1]– سيد علي إسماعيل ، أثر التراث الغربي في المسرح المعاصر، دار قباء للنشر والتوزيع ، القاهرة ، الكويت،ط1 ،2000، ص 39.

[2]– حسن حنفي ،تراثنا الفلسفي لمجلة (فصول) ، عدد 1 أكتوبر، 1970، ص 122.

[3]– سيد علي إسماعيل ، المرجع السابق ، ص 40.

* **أوديب Oedipe** وفي الأساطير اليونانية أوديبوس Oidipus ملك طيبة Thebas الأسطوري وهو ابن الملك لايوس Laius سليل أسرة لبداكوس Labdacus. وهو ملك طيبة في الميثولوجيا الإغريقية، حقق النبوءة التي قالت أنه سوف يقتل أباه ويتزوج أمه، وبالتالي يجلب الكارثة لمدينته وعائلته. تم سرد هذه الأسطورة في إصدارات عديدة، وكانت تستخدم من قبل سيغموند فرويد Sigmund Freud. وتسمى عقدة أوديب. ويعني اسم أوديب **"صاحب الأقدام المتورمة"**، وتقول الأسطورة إن العرّاف قال لملك طيبة آنذاك إنه سيُقتل بيد ابنه، وفي ذلك الوقت كانت زوجته حاملا، فلما ولدت أوديب أمر الملك بأن تُدقّ مسامير في أقدام الوليد ويُرمى فوق الجبل، ولهذا السبب جاء اسمه أوديب .

بإعجاب ومُحاكاة الكثير من كُتّاب العالم، وكذلك الأمر بالنسبة (**لإلكترا***) وغيرها، كما عرفه الأوروبيّون بعد بعث الكلاسيكيّة في القرون الوسطى مع تراجيديّات (**كورناي*** ، **وراسين***، **وشكسبير***). وعلى النّهج نفسه سار كُتّاب المسرح في الوطن العربي قبل الاستقلال، حيث استعملوا التّاريخ العربيّ والإسلاميّ، والمغاربيّ، والعالميّ مادّة خاماً للتّواصل مع القرّاء والمتفرّجين، فقد تمكّنت هذه العروض من التّعريف بأهمّ الشّخصيّات التّاريخيّة كماسينيسا، ويوغرطة، وحنّبعل، والكاهنة، وصلاح الدّين الأيّوبي. لكن السّؤال المطروح هو هل هناك علاقة بين التاريخ والتراث أم أنهما وجهان لعملة واحدة؟

التاريخ والتراث والفرق بينهما:

التاريخ هو في الأساس دراسة الماضي. إنه يخبرُنا عن الأحداث التي وقعت في الماضي. و يمكن أن يشير مُصطلح التاريخ إلى تاريخ الجنس البشري أو أصل الحضارة أو حتى الأحداث المتعلقة بتصور مكان أو مؤسسة. كل مكان أو بالأحرى كل شيء على الأرض له تاريخ. إن التاريخ هو الذي يساعدنا على تحديد كيفية ظهور شيء معين ، وكيف تطور على مر السنين ، "فالتاريخ علم يبحث في الإنسان ومجتمعاته موضّحا لك ما يتعلق بالاقتصاد العام ، والأنماط الفكرية والعلمية، فإن كل من هذه المجتمعات هو كائن حي، وعلى التاريخ أن يصف أحواله وتطوراته، وبذلك يصبح هذا العالمُ سيرةً عامة للإنسانية في جميع مظاهرها الاجتماعية، منذ أقدم العصور إلى الوقت الحاضر ويكشف أخبارها

---

*)- **إلكترا (Électre)** تاريخياً ، أو من خلال الأسطورة اليونانية ، هي ابنة ملك الإغريق أغمامنون (Agamemnon) وابنة الملكة كلتمنسترا، أميرة آرغوس .وقد اشتهرت بقيامها بتحريض أخيها "أ وريستيس" على قتل أمّها "كليتمنسترا"، بعدما اتهمتها بالمشاركة في قتل أبيها. وعقدة إلكترا مصطلح في التحليل النفسي يستخدم لوصف حسّ الفتاة بالتنافس مع أمها على أبيها ، وهي تناظر عقدة أوديب لدى الذكور.

*)- **بيير كورني .Pierre Corneille** : شاعر وكاتب مسرحي تراجيدي فرنسي. وُلد في مدينة روان Rouen (6 يونيو 1606) وتوفّي في باريس (1 اكتوبر 1684) ، حصّل تعليمه لدى اليسوعيين في مسقط رأسه. كان أحد أعظم ثلاثة كتاب دراما فرنسيين في القرن 17 ، مع موليير وراسين.من أشهر مؤلفاته السيد.

*)- **جان راسين (Jean Racine)** (22 ديسمبر 1639 - 21 أبريل 1699) كان شاعرا وكاتب دراما فرنسي، وأحد "الثلاثة الكبار" في فرنسا في القرن 17 (مع موليير و كورني)، وأحد أهم الشخصيات الأدبية في التراث الغربي . كان راسين في الأساس تراجيدياً، بالرغم من أنه كتب عملاً كوميدياً واحدا.من مؤلفاته مأساته فيدر.

*)- **وِلْيَمْ شكسبير (William Shakespeare)** : شاعر وكاتب مسرحي وممثل إنجليزي بارز في الأدب الإنجليزي خاصة والأدب العالمي عامة ، سمي بـ"شاعر الوطنية " و"شاعر ملحمي" ، وأشهر أعماله هاملت و عطيل. https://www.marefa.org . اطلع عليه بتاريخ :2020/01/20م

ويصور التطور البشري ويصل الأحياء بالأموات ويُوثّق في النفوس معنى الديمُومة"[1] ، يعتمد التاريخ على الحقائق والأدلة وكذلك الأساطير والخرافات. على الرغم من أن الأساطير والخرافات لا تعتبر أحداثًا حقيقية أو سِجِلاَّت حقيقية للتاريخ ، إلا أنه لا يمكن اعتبارها أكاذيب مطلقة. يمكن اكتساب بعض العادات والتقاليد ، فضلاً عن معلومات حول طريقة حياة السابقين من خلال النظر إليها. إنه " السعي لإدراك الماضي البشري"[2] إنه علم ينصبّ على ماضي الإنسان ويمثل بذلك محاولة لاستعادة حدث فريد زال وانقضى وذلك من خلال استنطاق الآثار والوثائق بشكل مباشر وهو "فن يبحث فيه عن وقائع الزمان من حيثية التعين والتوقيت وأما موضوعه فالإنسان والزمان ومسائله أحوالهم المفصلة. وأما فائدته فمعرفة الأمورعلى وجهها"[3] إنه" التعريف بالوقت"[4] كما يقول السخاوي في كتابه الإعلان بالتوبيخ.أما العلامة ابن خلدون، فقد قال في تعريف التاريخ"هو ظاهرة لا يزيد على الإخبارعن الأيام والدول والسوابق من القرون الاولى وفي باطنه تحقيق وتعليل للكائنات ومبادئها دقيق "[5]وهو بهذا قد حصر التاريخ في أخبار الأمم السابقة والقرون الأولى وفي موضع أخر قال في التاريخ "هو فنٌّ عزيز المذهب جمٌّ الفوائد

شريف الغاية، إذ هو يوقفنا على أحوال الماضين من الأمم، في أخلاقهم والأنبياء في سيرهم والملوك في دولهم وسياستهم، حتى تتم فائدة الإقتداء في ذلك لمن يرومُه في أحوال الدين والدنيا"[6]. في حين يرتبط التراث دائما بالتاريخ. ويشير مصطلح التراث إلى الأشياء والصفات العزيزة مثل المباني والتقاليد التاريخية التي تم نقلها من الأجيال السابقة. لذلك لا يمكن أن يكون هناك تراث بدون تاريخ نحن نعتبر الآثار التاريخية و والمواقع والفن والأدب تراثنا. إنها إنجازات أسلافنا، كما أنها بمثابة مذكرات للتاريخ. بالإضافة إلى ذلك ، فإن العادات والتقاليد الفريدة لثقافتنا ومجتمعنا هي أيضًا موروثات لأننا نرثها من أجدادنا، التاريخ هو دراسة الأحداث الماضية ، وخاصة في الشؤون

---

[1]– عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت،ط1، 1949 ، ص 55.

[2]– قسطنطين زريق، نحن والتاريخ، دار العلم للملايين، بيروت،ط1، 1959 ، ص49

[3]–محمد عبد الرحمان بن محمد شمس الدين السخاوي، الإعلان بالتوبيخ لمن ذم أهل التاريخ،تر صالح أحمد العلي،مؤسسة الرسالة، بيروت،ط1، 1986 ص18

[4]– المرجع نفسه، ص 19.

[5]– عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد السلام الشدادي، ج1 ، بيت الفنون والآداب، الدار البيضاء،ط1،2005 ، ص 4.

[6]– المرجع نفسه:ص4.

الإنسانية في حين يشير التراث إلى الأشياء والصفات التي تعتَزُّ بها الأجيال السابقة.التاريخ هو الماضي ككل.أماالتراث هو تذكير بالماضي. ينظر التاريخ إلى أصول الحضارات وتطورها وما إلى ذلك.أماالتراث مرتبط بالتُّحَفِ والمواقع والمباني والتقاليد والأدب وما إلى ذلك.

المسرح وعلاقته بالتراث والتاريخ :

ترد كلمة مسرح في بعض الكتب مُشتقَّة من الفعل سَرَحَ ، فالممثلون يسرَحُون فوق خشبة المسرح ، كما يَسْرَحُ فكر المشاهدين عند مشاهدة التمثيلية، و المسرح بهذا المعنى هو المبنى الذي يحتضن العرض المسرحي[1] كما أن كلمة مسرح قد تدل على دار العرض و على النص التمثيلي وعلى كل ما له علاقة بالتمثيل و الدراما[2] ولعله نفس الرأي الذي ذهب إليه إبراهيم أحمد في أن أصل كلمة (**theatron**) يعود للكلمة اليونانية (**Theater**) والتي تعني الفرجة أو المشاهدة ، حيث يحضر المشاهدون لمناظرة ممثلين يتحركون في الفضاء المسرحي لتقديم حكاية بالحوار، و الحركة عن خبرة إنسانية ، كما يشير إلى أن الحالة المسرحية لا يصنعها المبنى المعد للمسرح فحسب ، بل تتشكل من خـــــلال

التفاعلُ الحيّ لأربعة مُكونات هي : الممثلون، و النص المسرحي ، الرُّكْح أو الخشَبة ، و الجمهور [3] و مما سبق يمكن القول أن" المسرح نشاطٌ إبداعيٌّ فكريٌّ حِرَفيٌّ من جهة إرساله و هو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له، فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا ذهنا ومشاعرا"[4].

إن المسرح بهذا المعنى فن درامي يراهن على تحويل النص المسرحي إلى عرض يجسده الممثلون على الخشبة مستعينين في ذلك باستخدام مختلف الفنون التعبيرية .

---

[1]- هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، لبنان،ط1، 1981 ، ص25

[2]- إبراهيم حمادة،، معجم المصطلحات المسرحية و الدرامية ، منشورات مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة، مصر،ط3، 1994،ص208.

[3]- إبراهيم ، أحمد، الدراما و الفرجة المسرحية ، دار الوفاء للطباعة و النشر ، الإسكندرية، مصر2006 ،ط1، ، ص 38 ،نقلا عن أحسن ثليلاني ، توظيف التراث في المسرح الجزائري ،رسالة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة،2010/2009م،ص15.

[4]- سلام ، أبو الحسن ، حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط2 ،1993 ،ص50.

وإذا كان المسرح يُلَقَّبُ بأبي الفنون لأنه مرآة المجتمع وعُصَارَةُ الجمال فيه، فإن التراث بأنواعه وأشكاله هو روح الأمة ونبضُ وجودها وهويتها، إنه المخزون الحضَاري والثقافي الذي يرثه الخلف عن السلف فيشكل لديه القيمة الثابتة التي يبني منها هذا الخلف ضمن امتداد تاريخ أمته حاضره ووجوده الآني والمستقبلي انطلاقا من إقامة الصلة بين الماضي والحاضر حيث إن التواصل مع التراث هو الذي يحقق للأمة وجودها الفاعل[1].ولذلك عُدّ المسرح من الفنون الّتي التزمت بالتراث والتّاريخ، فالمتتبّع لحركة التّأليف المسرحيّ منذ نشأته يجد هذه الصّلة الوثيقة الّتي تربطهما، فالتّاريخ هو مصدر إلهام المسرحيّين منذ العصر اليوناني، يقول **شيشرون**[*] (106 – 43 ق.م)، الخطيب الروماني المفَوَّه والفيلسوف: "أنْ تَبْقَى جَاهِلاً بِما حَدَثَ قَبْلَ وِلاَدَتِكَ (أي بالتاريخ) يَعْنِي أَنْ تبْقَى طِفْلاً فِي بَاقِي الأَيَّامِ بَعْدَهَا"[2]. وهذا يعني أن معرفة التاريخ ضرورة لابُدَّ منها لأنه جُزْءٌ من حياتنا وعنصر من عناصر هَويتنا إنه ذاتُنا التي تَنَادينا دائما من وراء العصور، والجهل به يعني أن تَقْبُرَ نصف حياتك تحت التراب ، فأرسطو الذي أصّل للمسرح قديماً ربط بين العمل الدّراميّ، والمحاكاة، حيث جعلها عنصراً أساسيّاً لأيّ عمل مسرحيّ "فهي تمثيل لأفعال النّاس ما بين أفعال خيّرة، وأفعال شرّيرة، أو أداء أو موضوع، أو موقف إنسانيّ، وتمثيله، أي أنّها تحُاكي وتصوّر شريحة بعينها من الحياة، ولكنّها لا تتناول حياة الأشخاص بأكملها، ولا فترات طويلة منها، إنّما تتناول أزمنة بعينها، أو حادثة معيّنة من تلك الّتي تحدث في حياة هؤلاء الأشخاص في فترة من الفترات"[3] .ولعل شيشرون يؤكد ما ذهب إليه أرسطو عَبْرَ نظرية المحاكاة إلى أن التراث والتاريخ عُنصران لا يمكن الاستغناء عنهما لاسيما في الأعمال الأدبية والمسرحية إنه نَسْغُ الحياة الذي يمُدِّنا بشعور الأصالة وفخر الانتماء.

---

[1]– أحسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري ،رسالة دكتوراه، جامعة منتوري ، قسنطينة،2010/2009م،ص4.

[*]- **ماركوس توليوس شيشرون Marcus Tullius Cicero** ولد في عام 106 قبل الميلاد واغتيل في العام الثالث والأربعين قبل الميلاد... تزامنت حياته مع تراجع وسقوط الجمهورية الرومانية.. كان شخصيةً مهمة في العديد من الأحداث السياسية الهامة في زمانه، وتعتبر كتاباته الآن مصدراً قيماً للمعلومات عن تلك الأحداث. كان أيضاً خطيباً، ومحاميا قنصلاً، وفيلسوفاً. من أقواله الخالدة (لست آسفاً إلا لأنني لا أملك إلا حياة واحدة أضحي بها فى سبيل الوطن ، في الحرب تصمت القوانين، البعض يفتش عن أخطاء الآخرين كما لو كان يبحث عن كنز، ليس من الضروري أن تطفئ ضوء سواك ليتوهج ضوؤك، لا يمكن لأحد أن يعطيك نصيحة حكيمة أكثر من نفسك.، بيت بلا كتب جسد بلا روح.) .https://www.marefa.org . **اطلع** عليه بتاريخ :2020/01/20م

[2]– https//alghod.com/author/hosni-ayesh/ اطلع عليه بتاريخ 2020/01/20م.

[3]– فكري عبد الوهاب، النص المسرحي دراسة تحليلية تاريخية لفن الكتابة المسرحيّة، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، ط1، 1997، ص9.

إنّ العودة إلى التراث و التّاريخ هي السّمة الغالبة الّتي ميّزت الأعمال المسرحيّة العالميّة، والعربيّة، فأشهر الأعمال الدّراميّة لها ارتباطها بشخصيّات،أو أحداث تاريخيّة، وما على المؤلّف سوى اختيار ما يوافق طبيعة أفكاره الّتي يريد أن ينقلها إلى المتلقّي، فهو تارة يسمّي المسرحيّة باسم البطل، أو باسم الحادثة التّاريخيّة الّتي يعرضها فنيّاً، ولنا من الأمثلة مسرحيّة الفرس الّتي ألّفها اسخيلوس يتناول فيها الحرب الّتي انتصر فيها الإغريق على الفرس.[1]

كما نجد شخصيّة **(أوديسيوس)*** في العديد من الأعمال الدّراميّة القديمة ،والحديثة، فمن القدامى نجد سوفوكليس، ويوربيدس، وإسخيلوس، ومن المعاصرين أندري جيد، وتوفيق الحكيم. ومن أشهر المؤلّفين الّذين وظّفوا الشّخصيّات التّاريخيّة نجد شكسبير الّذي ،أطلق على مسرحيّاته أسماء الملوك، والأمراء ،وقادة الجيوش، والنّبلاء،مثل هملت، والملك لير، وماكبث، ويوليوس القيصر و طبيعيّ أنّ المؤلّف المسرحيّ حين يوظّف شخصيّة تاريخيّة، فإنّه لا يوظّف من ملامحها، إلا ما يتلاءم وطبيعة التّجربة الّتي يريد التّعبير عنها، أو الفكرة الّتي يدافع عنها، فمسرحيّة أوديب تحمل صراعاً بين الإرادة الإنسانيّة، والإرادة الإلهيّة، لهذا نجد كلّ كاتب يُخْضِعُهَا لرؤيته، وقناعاته الفكريّة، والإيديولوجيّة،" فأندري جيد أَوَّلهَا تأويلاً مسيحيّاً، وانتصر لسُلطان القَدَر المطلق ضدّ حريّة الإرادة الإنسانيّة، أمّا توفيق الحكيم ،فحاول في مسرحيّته أن تتَمَاشى مع تعاليم الإسلام التي تقتضي بأنّ الشَّرَّ لا يُسْنَدُ للإله، وإنّما الشّرّ من تدبير النّاس أنفسهم"[2]

بناءً على هذا التّعبير نلاحظ ،أنّ لكلّ أديب هدفاً معيّناً من اختيار هذا الموضوع المحدّد ،بحيث يتّخذه وسيلة للتّعبير عن مشكلة تشغل مجتمعه، أو تشغل الإنسانيّة كلّها، وهو في معالجته لموضوع تاريخيّ لا بد أن يختار من الأحداث ما يلائم، ويوافق هدفه، وأن يترك في الظلال ما لا يفيده من تلك الأحداث، وهو بذلك يختلف عن علم

---

[1]– دين الهناني أحمد، تجليات التراث التاريخي في المسرح الجزائري قبل الاستقلال قراءة تحليلية في آليات التوظيف ،مجلة جيل الدراسات الادبية والفكرية ،عدد53،ص69.

*–أ**وديسيوس** بالإغريقية (**Ὀδυσσεύς**) ،و أوليس باللاتينية **(Ulysse)** ، و هو ملك إيثاكا الأسطوري ترك بلده كي يكون من قادة حرب طروادة وصاحب فكرة الحصان الخشبي الذي بواسطته انهزم الطرواديون. تاه في البحر عشر سنين لاقى فيها أهوالا كثيرة. ذكرت قصته في حرب طروادة في ملحمة الإلياذة لهوميروس كما أنه بطل ملحمة الأوديسة لهوميروس أيضا. https://www.marefa.org . اطلع عليه بتاريخ :2020/01/20م

[2]– محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار الثّقافة و دار العودة، بيروت لبنان، ط5، د.ت. ص296.

التّاريخ الّذي ،لا بدّ من الاستقصاء، والجمع حتّى بين المتناقضات. كما يستطيع الفنّان أن يستعين بخياله بما لا يتنافى مع المعقول، ولا يتضارب مع الكليات ،والخطوط العريضة للحقائق التّاريخيّة ،حتّى لا يجعل الخيال وسيلة للتّزوير، والانحراف.

إنّ تّوظيف التراث والتّاريخ في المسرح يحدث بصورة مقصودة، وواعية إذا استُعْمِلَتْ فيه أحداثٌ، وشخصيّات من التّراث لنقل أفكار، وتصوّرات معاصرة. فهو عملية مزج بين الماضي، والحاضر في محاولة لإظهار زمن ثالث، وهو أيضاً "الاستفادة من الخامات التّراثيّة في الأعمال الأدبيّة، وشحنها برؤى فكريّة جديدة لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية"[1]. يلجأ المؤلّف إلى التّاريخ، ويقوم باستلهام الموضوعات الّتي ، تؤمّن له الوصول إلى هدفه من جهة، وإلى إيصال الزّمن المطلوب، والمفهوم لدى المتفرّج من جهة ثانية. ونجاحه مرهون بمدى تعامله مع الأحداث ،والشّخصيّات فعليه أن يتعامل معها على أنّها مادّة قابلة للتجدُّدِ والانبِعَاث"[2] ويكون بذلك التّوظيف مرحلة أخيرة، و متطوّرة من مراحل التّعامل مع التّراث التّاريخي لحمل قضايا راهنة تخصّ الإنسان عامّة.

إنّ عمليّة التّوظيف تتطلّب معرفة واسعة بحوادث التّاريخ، وبالشّخصيّات المستعارة فيختار المؤلّف، الحادثة، والشّخصيّة المناسبة للموقف المناسب، وإلا فقدَ التّوظيف قيمته، وهدفه، فلا يمكن إلصاق صفة الجُبن بشخصيّة عنترة بن شداد ،وقد اشتهر بالشّجاعة ،والإقدام، كما أنّ استعادة الأحداث، والشّخصيّات دون إجراء تعديلات تحمل تجارب، ورؤى معاصرة تجعل عمليّة التّوظيف مجرّد نقل، أو إعادة لدرس تاريخيّ أو لحادثة معيّنة، أو شخصيّة تاريخيّة. فكلّما ارتقى المؤلّف في تعامله مع التّاريخ إلى درجة الإتقان اقترب من درجة التّوظيف، لأنّ نقل التّراث التّاريخي دون الاستفادة منه في حمل هموم المسرحيّ، وهموم النّاس، يُعدُّ عمليّة تسجيل ،وتوثيق لهذا التّراث، ويصبح المؤلّف في هذه الحالة مؤرّخاً لا فنّاناً ، ونحن نعلم أنّ الفنّان ليس مؤرّخاً يتقيّد بالأحداث كما هي، بل يحقُّ له أن

[1] – رشيد بوشعيرة ، دراسات في المسرح العربي المعاصر، دار الأهالي، دمشق، ط1 ،1997، ص 45.

[2]– عمارة محمد ، نظرة جديدة إلى التّراث، دار قتيبة. بيروت، ط2 ،1988،ص8.

يتصرّف وفق الأحداث الّتي يتوخّاها من عمله الفنّي، فهو يقوم "بمحاولة تصوير التّجارب التّاريخيّة الماضية برؤية جديدة مرتبطة بالأحوال الاجتماعيّة، والسّياسيّة الّتي يعيش فيها كتّاب المسرح ."[1]

لا يستطيع الكاتب أن يباشر عملية التأليف إلا إذا استلهم مادته من مصادر الكتابة الإبداعية التي تعَدَّدتْ، وتنوعت من كاتب لأخر، ومن أهمها الأسطورة والدِّين والتاريخ والتراث الشعبي والواقع الاجتماعي والتجربة الشخصية ... الخ.

ومن هنا أحسَّ الكاتبُ المسرحي العربي بمدى أهمية التراث والتاريخ باعتباره خزَّانا مملوء بمعطيات يمكن أن تمنح عمله الإبداعي طاقات إيحائية ودلالات تعبيرية لا حصر لها ولأن معطيات التراث لها كثير من التقديس والتبجيل في النفوس، والكاتب المسرحي عندما يوظف التراث فهو يحرّكُ وجدانها لما للتراث من حضور حيٍّ ودائم فيها. فقد تعددت الأسباب واختلفت البواعث التي دفعت الكاتب المسرحي لتوظيف التراث في إبداعه المسرحي .

ب – بَواعثُ توظيف التراث والتاريخ في المسرح العربي :

تحتل قضية التراث والمسرح أو الأصالة والمعاصرة حيّزا كبيرا من المناقشات والدراسات على الساحة الأدبية ، وتَشَابُه القضيتان في ارتباطهما بالماضي الأصيل والسعي نحو مستقبل مشرق انطلاقا من ذلك الماضي ، ولكي تتحقق سمة الأصالة لمسرحنا العربي لابد من العودة العقلانية للتراث، ولا يعني ذلك الصلاة في محراب الماضي ورفض ما سواه، وإنما ترتبط بالواقع المعاصر للمسرح وتستفيد منه. فالعنصر الأصيل يحتاج إلى من يعتني به يطوره ويجعله صالحا ونافعا في كل عصر.[2]

كانت العودة إلى التراث السمة الغالبة التي ميزت الأعمال المسرحية الساعية إلى تأصيل المسرح العربي شكلا ومضمونا، فالتراث جزء أساسي من كيان الأمة ، ومُقَوِّمٌ حاسم و فعَّال من مقومات الشخصية العربية لذا ارتبط البحث عن الهوية العربية للمسرح بقضية التراث، فصار التراث طاقة إبداعية اكتسبت أهميتها من خلال ارتباطها

---

[3]–دين الهناني أحمد ، تجليات التراث التاريخي في المسرح الجزائري قبل الاستقلال قراءة تحليلية في آليات التوظيف ،مجلة جيل الدراسات الادبية والفكرية، عدد 53 ، ص69.

[2]– حسن علي المخلف ،توظيف التراث في المسرح ، ص 22.

بالواقع السياسي والحضاري للأمة العربية لأنه يمثل مقوماتها واستمرارية تميزها إنه "شيء قائم فينا وهو ذاتنا التي تنادينا من وراء العصور، وأن العودة إليه بقصد الاكتشاف والمعرفة ينبغي أن تكون طريقا لتقييمه والامتداد في المستقبل بقيم متطورة عنه مستلهمة رؤاه ."[1] وهناك أربعة أسباب جعلت الكاتب المسرحي يهتم بالتراث ويقوم بتوظيفه في إبداعه المسرحي وهي:

1- الفخر بمآثر العرب: وهذا السبب غالبا ما يأتي عندما يشعر الكاتب بعدم تقدم الأمة العربية أمام تقدم العالم من حوله، فيجد الخلاص من ذلك والتنفيس عن ذلك في تمجيده لفترات الازدهار في التاريخ العربي والإسلامي وفي ذلك يقول محمد يوسف نجم:"إتَّجهتْ عواطفُ بعض الكُتَّاب في القرن الماضي ومطلع هذا القرن نحو التاريخ العربي يَسْتَوحُون بعض المواقف القوميّة التي تدعو إلى الفخر والاعتزاز وتثير في النفوس الحميّة والأنفة وذلك لأسباب قومية وسياسية واجتماعية منها استفحال ظلم العثمانيين في بعض البلدان العربية وطغيان الاستعمار في القُطر الآخر ثم تأخر الشعوب عن موكب الحضارة الحديثة."[2] كما يساهم التراث في تعزيز الروابط ما بين الماضي والحاضر والمستقبل، ويعمل على استمرارية المجتمعات، وتغيير هيكل المجتمع ليصبح أكثر سُمواً ورِفْعَة. لذلك فهو يحتل مكانة مهمة في حياة الشعوب والأمم، لما له من روابط عجيبة في زيادة التماسك الإجتماعي والمساعدة على خلق السلام ما بين الجميع، من خلال دوره في تعزيز الثقة والمعرفة المشتركة.

2- الوقوف أمام المستعمر:

لقد حاول الاستعمار الأجنبي أن يطمِس الشخصية العربية وما كان على الكاتب المسرحي سوى التمسك بشخصيته العربية وذلك عَبْرَ استدعاء التراث والاستعانة به، وهنا يبرز التراث بوصفه حِصنا منيعا تواجه به الأمة العربية المخاطر الخارجية التي تُهَدِّدُ كيانها القومي، ولعل زيادة اهتمام الكاتب العربي بتراثه تَزَامَنَ مع بروز مخاطر استعماريه فكان ذلك

---

[1]- المرجع السابق ص 23.

[2]- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، دار بيروت،ط1 ،1956 ، ص 293.

سبيلا لتعزيز الإحساس القوي بالشخصية القومية لأمته وبأصالتها.[1] وفي هذا يقول ألفريد فرج: "ألف ليلة وليلة حافلة بهذا المعنى الكبير، هو معنى المواجهة بين العربي وغير العربي حين نتحدث عن فكرة الحرية والعدالة الاجتماعية أو نطرح رأيا عصريا ومستقبليا في إطار من ألف ليلة وليلة إنما نوحي للجمهور بأصالة فكرة الحرية والعدالة في تاريخنا وأصولنا الثقافية ونضفي على الفكرة مصداقية تاريخية وتراثية."[2] وهكذا نلاحظ أن فرج يؤكد على الدور الفكري والنضالي للمسرح العربي وهي إشارة إلى فكرة الشَّحن لا التنفيس، والتغيير لا التطهير،التي نادى بها بريخت، وحاول تكريسها ونوس في المسرح العربي. من خلال استفزاز القارئ بالضرب على أوتار التراث والتاريخ ،لتنبيه الشعوب ووخز ضمائر الجماهير حتى تنتفض ضد قوى الظلم والإستعباد.

3- التمسك بالهوية والقومية العربية : وهذا السبب يُعدّ من أهم الأسباب التي شغلت فكر الكاتب المسرحي، وغالبا ما يتمسك به ويظهره في إبداعه ،خاصة بعد الهزّات الكبرى التي تعرضت لها الأمة العربية، والتي من شأنها أن تُضعف الكيان العربي. لذلك نجد الكاتب العربي يلجأ إلى التراث كي يستمد الشعور المعاكس مما يشعر به من إحباط وضياع عن طريق فترات الازدهار والانتصار العربي في تراثه، وفي ذلك يقول علي عشري زايد:" يمكن أن ندرك لماذا شاعت ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية بعد هزيمة حزيران 1967 المنكرة بشكل لم يعرف من قبل في تاريخ الأدب فقد أحسّ الكاتب المعاصر أن هذه الهزيمة قد عصفت بكيانه القومي، ومن ثمة إزداد تَمَسُّكَهُ بجذوره القومية التي تمنحه بعض العزاء "[3] فالرجوع إلى التراث العربي العام كان هو التوجه القومي العربي حيث أن الفنان لم يقتنع بالتراث القُطري، وإنما امتد نظره للتراث القومي الذي يجمع الأمة العربية لا التراث الذي يفرقها[4]. فقد أدت حرب حزيران1967 وما تمخض عنها من نتائج سلبية إلى خيبة أمل عظيمة ظلت تحفر عميقا في وجدان الأمة العربية ولا سيما المثقفون الذين أدركوا أن الهزيمة لم تكن عسكرية فحسب، بل كانت هزيمة حضارية يتطلب محو آثارها والنهوض من جديد إعادة التفكير في البُنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية للمجتمع، مما يُحَتِّمُ العودة إلى

---

[1]- حسن ثليلاني ، توظيف التراث في المسرح الجزائري ،رسالة دكتوراه، جامعة منتوري ،قسنطينة،2010/2009م،ص18.

[2]- عبد الله أبو هيف ،المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب ، اتحاد الكتاب العرب ،ط1،دت، ص 102.

[3]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ،منشورات الشركة العامة والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1، ص52.

[4]- عبدالله أبو هيف ، المرجع السابق ، ص 102.

الجذور التاريخية لمساءلة الذات من خلال مُسَاءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة.[1] لأن التاريخ والتراث هو بمثابة الشجرة التي أصلها ثابت وفرعها في السماء .وهكذا كل فرع يحنُّ إلى أصله ،ويتمسك به ويعضُّ عليه بنواجذه كما يحنّ الغصن الى جذعه،يلتصق به ويتمسك به ،يمتص منه غذاءه فبه يحيا ومنه يقتات وفيه ينبت الورق والزهر والثمر ،فإذا قَطَعَ صِلته به كان مصيره الهلاك .ومأأجمل اعتزاز المرء بأصله وموروثه ،يفخر به ويمجّده ويرفعه فوق ما يتراءى من الزُّخرف الزّائف ،والدَّجَل الجديد ،خاصة إذا كان أصلا ثابتا فرعه شامخ في السماء ، يناطح السحاب عزة ، ويحاكي النجوم رفعة وضياء .

4- محاولة التأصيل للمسرح العربي : لقد أراد الكاتب المسرحي العربي أن يحطِّم قيود المسرح الغربي ، سواء من حيث الشكل أو المضمون تلك القيود التي تجذبه وتقيده ، حتى يقنع نفسه أن التراث العربي يحمل في جوانبه ذلك الشكل أو المضمون الغربي لذلك أخذ يبحث ويُنَقِّبُ ويُجْهِدُ نفسه في التراث العربي باعتباره ذاكرة الشعب والأمة ، وكل ذاكرة لابد أن تكون يقظة ، تتلمس حضورها من خلال تعلُّقِها بجذر الماضي باتجاه الحاضر، وهذا ما فَعَلَهُ يوسف إدريس من حيث التنظير في مقالاته الثلاث (نحو مسرح مصري) و من حيث التطبيق في مسرحية (الفرافير) ومحاولته هذه شجَّعتْ حركات ودعوات أخرى لتأصيل المسرح العربي سواء في مصر أو في العالم العربي.[2]

وإذا كان حديثنا السَّابق اتجه نحو أسباب اهتمام الكاتب المسرحي بالتراث العربي وتوظيفه في إبداعه المسرحي، فإن هناك من الدارسين من يضع بعض الشروط الواجب توفرها في العمل المسرحي المتأثر بالتراث وهي كالتالي:

- عدم تبجيل التراث وذلك لكي لا يصبح الكاتب أسيرا لكل ما هو قديم بل يجب أن يرتدي التراث بُرْقَعَ الحداثة بمعنى خلع طابع القَدَاسة عن التراث [3] لأن التراث ليس مجموعة ثابتة أو متحجرة من الحقائق التاريخية أو العادات والتقاليد الشعبية ومن هنا قال د حسن حنفي : "ليس التراث قضية فخر واعتزاز بالماضي ، بما تركه الآباء

---

[1]- محمد رياض وتار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص5.

[2]- سيد على إسماعيل، أثر التراث الغربي في في السرح المعاصر ، ص 42.

[3]- المرجع نفسه ، ص 43.

والأجداد لأن الاعتزاز بالماضي إسقاط من الحاضر عليه بمعنى أنه تعويض عن قصور جيلنا بالهروب إلى الماضي ، وَتَخَلٍّ عن معارك الحاضر. [1]

– القدرة على الانتقاء من التراث لأن التراث لا يملك قيمة مطلقة في ذاته ، ولكن ما يحدد قيمته هو متطلبات المرحلة التاريخية الراهنة بكل ما تنطوي عليه هذه المتطلبات من معنى.[2]

– المرونة في التعامل مع التراث لأن المبدع المسرحي الذي يعي دور التراث وعيا نقديا هو الذي يفجّرُ ما في التراث من دلالات إيحائية، ويكشف ما فيه من طاقات متفجّرة قادرة على التجديد والاستمرار.

– التوظيف الرمزي للتراث ، حيث أن الكاتب في كثير من الأحيان يمر بفترات عَصِيبَة في حياته مثل الوقوع تحت مؤثر خارجي أو ضغوط اجتماعية أو سياسية من قبل مجتمعه لذلك يبتعد الكاتب عن التعبير المباشر في كتاباته إلى طرق أخرى، كي يعبِّرُ عما يريده ومن هذه الطرق ، الرمز أو القناع أو المعادل الموضوعي الذي يقول عنه إليوت:"الطريق الوحيد للتعبير على الانفعال في صورة فنية هو العثور على مُعادل موضوعي ، وبعبارة أخرى على مجموعة من الأشياء أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص بحيث متى استوفت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية فإن الانفعال يُثَارُ إثارة مباشرة." [3]

وقدرة الكاتب هنا تكمن في حسن اختيار الطريقة التي يعبِّرُ بها عن غرضه بشرط أن يكون لهذا الغرض كيان تاريخي وتراثي عند المتلقي.

و هكذا بدأ المسرح العربي تراثيا ، ولا يزال التراث الينبوع العذب الذي يتدفق باستمرار في إبداعنا المسرحي ، وإن كان الرواد قد وقعوا فيما يسمى (أسر التراث) فإن تجربتهم الريادية لم تفقد بريقها وتميزها التي زرعت الفكرة لمن جاء بعدهم فتوالت بعد ذلك الأعمال المسرحية التي تناولت التراث من منظور معاصر، وأدرك الكتاب أن التراث يتجدد من علاقتنا به، فهو ليس مادة جامدة إنما هو حركة تتكون من خلال موقفنا إزاءه وبذلك تكون العلاقة بين

[1]– حسن حنفي ،التراث والتجديد، مكتبة الإنجلو المصرية،القاهرة ،ط 3، 1978 ، ص 23.

[2]– رفعت سلام ، بحثا عن التراث العربي ، نظرة نقدية منهجية ، دار الفارابي مصر،القاهرة،ط1،1989، ص277.

[3]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر،ط1 ، دت ، ص308.

التراث والمسرح واقعية أي فرضتها ظروف الواقع المعيش وحاجة الإنسان إلى عِبْرَة التراث وحِكْمَتِهِ من جهة ،سعى من خلالها المبدع المسرحي لربط الجمهور بالمسرح ، بأدوات وموضوعات ألفها المتفرج العربي لأنها مخزونة في وجدانه.[1] بل هي شئ قائم في ذاته ،راسخ في ذاكرته ، ونسيانه أو تجاهله هو ضرب من من النكران والجحود.

بواعث توظيف التراث والتاريخ في مسرح ونوس :

يشكل التراث والتاريخ مادة دسمة للفن المسرحي يستلهم منه موضوعاته وشخصياته وحوادث مسرحيته، " فليس صعبا أو مستحيلا أن يكون التاريخ إلهاما وتجربة ومصدرا لعمل مسرحي ما، كما يحدث مع التجربة الواقعية المعيشة، ولعل الماضي يكون مناسبا أكثر لممارسة العمل الأدبي المسرحي كلما كان أكثر طواعية بين يدي المؤلف، بسبب أن أحداث الماضي قد تبلورت على مر الأيام فاستطاعت أن تنزع عنها الملابسات والتفاصيل التي ليست بذي بال من حيث الدلالات التي يتصيدُها الكاتب للوصول إلى الهدف الذي يرمي إليه من عمله الفني."[2] وإن علاقة المسرح بالتراث والتاريخ هي من القضايا النقدية الشّائكة، ذلك أن المسرح إبداع يلوذ بالخيال لتحقيق الجمال والتأثير في حين أن التاريخ يلوذ بالحقيقة لتحقيق الموضوعية والإقناع. وقد تباينت الأراء والمواقف فمنهم من أنكر حق الأديب في تغيير وقائع التاريخ وبخاصة الكبرى منها، وهم يُشبِّهُون موقفه من التاريخ الفعلي الأكيد بموقفه من الحياة المعاصرة لأن التاريخ ما هو إلا الحياة الماضية، وإنما للأديب الحق في أن يتخيَّرَ ما يحلو له من وقائع التاريخ ،على أن لا يؤدي هذا الاختيار إلى قلب حقائق التاريخ والعبث بمنطقه، كما أن له أن يفسر التاريخ على النحو الذي يهديه إليه إحساسه، وأن يتخير من بواعث الأحداث وخفايا النفوس ما توحي إليه به الوقائع وأن يحكم تبعا لهذا التفسير على الشخصيات التاريخية الأحكام التي تتسق مع منطق تفكيره وإحساسه، ومنهم من يسلّم بالحرية المطلقة للأديب إزاء أحداث التاريخ يتصرف فيها كيفما يشاء ولعل **ألكسندر دوماس الأب*** قد عَبَّر عن هذا الاتجاه أقوى تعبير عندما قال:"

---

[1]- حسن على المخلف،توظيف التراث في المسرح، ص24-25

[2]-بعلي،حفناوي ،الثورة الجزائرية في المسرح العربي الجزائر نموذجا،منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف،وزارة الثقافة،الجزائر،ط1، 2008 ، ص65.

*)- **الكسندر دوماس الأب Alexandre Dumas(1802-1870)** هو كاتب وروائي و مسرحي فرنسي ،اشتهر بروايات التاريخية ترجمت أعماله إلى لغات كثيرة ،منها : الكونت دي مونت كريستو،الفرسان الثلاثة، بعد عشرين سنة ،أما روايته الأخيرة فهي فارس سانت هيرمين نشرت بعد وفاته سنة 2005م

التاريخ مَنْ يعرِفُه ؟ إنْ هو إلا مِسمار أَشْجُبُ فيه لوحاتي. وهو يقصد بذلك تشكيكه الشديد فيما نعتبره يقينا من أحداث التاريخ التي كثيرا ما يضلّ المؤرخون في الوصول إلى حقائقها وبواعثها الخفية، وهو بهذا يبيح للأديب حق التصرف كما يشاء في أحداث التاريخ وفقا لمقتضيات فنه بل ووفقا لما يرمي إليه من أهداف"[1].

1- قابلية الموروث التاريخي للتمسرح تضفي قداسة على العمل المسرحي: يوفر التراث للمبدعين مادة جاهزة تسهل عليهم عملية التأليف إذ يستطيعون تفكيك عناصره ومن ثم إعادة تشكيلها وتكوينها وفق ما يخدم مواقفهم ، وهذا حتما أقل جُهدا من إبداع حوادث وشخصيات وأماكن وأزمان. وانطلاقا من سهولة التشكيل التي يتميز بها التراث التاريخي عاد ونوس كغيره من الكُتّاب المسرحيين ، فقدم عددا من النصوص المسرحية ذات المصدر التاريخي ، وقد استطاع أن يُطوِّعَ التاريخ بحوادثه وشخصياته لصالح فنِّه ، فقام باستحضار عناصر تاريخية (أحداث وشخصيات) وفكَّكها ثم أعاد بناءها من جديد بما يتوافق ورؤيته المعاصرة ، فتضمنت مسرحياته وفقا لذلك روح التاريخ ومكوناته وعبرت عن الواقع ، فاستعادت العناصر التاريخية حيويتها مؤكدة قدرة البقاء والتجدد، وظهرت شخصياته وكأنها شخصيات حقيقية بعثت من الماضي لتمثل إنسان العصر الحاضر، وبدت أحداث مسرحياته وكأنها لحظة جزئية من لحظات الماضي[2]. لم تَأْتِ رغبةُ ونوس في استدعائه للتاريخ من فراغ بل لأنه أدرك ما يضفيه التاريخ على العمل المسرحي من الجَلَالِ والوَقارِ ، ويساعد على مَنْحِهِ الأصالة والرسوخ لاسيما وأنه جزء فاعلٌ من التراث الثقافي للأمة ، فالتاريخ يحفل بالحضور الدائم والحي في وجدان الجماهير الشعبية ، وعندما يستخدم المسرحي هذا المضمون التراثي ، فإنه سيضفي على تجربته نوعا من الأصالة والعراقة.

2- غنى التراث وتنوعه مع فاعلية الحوادث والشخصيات:

ينتمي الى تيار الرومانسية في فرنسا.يعد من مؤسسي المسرح التاريخي(Theatre historique) في العاصمة الفرنسية باريس اطلع عليه بتاريخ/ 2021/05/26م .(https //ar.m.wikipedia.org).

[1]- محمد مندور ، المسرح، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة،ط1، 2003 ، ص107 ،109.

[2]- إيمان هنشيري، الموروث التاريخي في مسرح سعد لله و نوّس، رأس المملوك جابر و" طقوس الاشارات و التحولات "أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العام و المقارن جامعة باجي مختار عنابة 2011 /.2012 . ص 38.

يحوي الموروث التاريخي حوادث مُفصَّلة ومتسلسلة فاعلة ومؤثرة عبر الأزمان ويمتلك شخصيات مميزة قوية الحضور والتأثير في نفوس المتلقين لما تتمتع به من ثقل وزنها عبر الأزمنة ، لذلك اتجه نُخبة من الكُتّاب نحو استحضارها في نصوصهم الإبداعية من بينهم سعد الله ونوس الذي عاد إلى التاريخ لإدراكه قيمة المخزون الثقافي المتنوع لأمته العربية ، وما يكتنزه من دلالات تبلورت على مر الأيام، فالتاريخ ليس مادة جامدة ذات طبيعة تراكمية بل هو" مُتَجدِّدٌ دائما حسب نظرة الكاتب المسرحي له، أو المبدع عموما ، ودلالة الشخصية التاريخية بما تحمله من قابلية للتأويل والتفسير هي التي يستغلها الكاتب المسرحي للتعبير عن واقعه وواقع عصره ".[1]

إنَّ غزارة وتنوع التراث التاريخي من أهم الدوافع الفنية التي استقطبت اهتمام الكتاب، ومن بينهم سعد الله ونوس " فالتاريخ العربي حافل بالبطولات والمواقف الإنسانية، سواء القديم الذي يُعبِّرُ عن الحياة الجاهلية، أوحياة العرب بعد الإسلام فهو تاريخ غني وثري بتجارب حياة الملوك والأمراء سواء في المشرق العربي بلاد الحجاز والشام والعراق أو في المغرب العربي من مصر حتى الأندلس." [2]

3– التراث قناة للتواصل مع الجماهير :

إذا كان المسرح نشاط جماهيري ، فإن هذا النشاط يحتاج إلى قنوات اتصال وتوصيل ، بين الكاتب المسرحي والقارئ أو المشاهد ولعل التراث والتاريخ هما القناة الأساسية التي تَشُدُّ المتلقي ذهنيا وعاطفيا إلى العمل المسرحي ، ولعل رغبة سعد الله ونوس الجامحة في التواصل مع المتلقي من خلال نصوصه المسرحية، جعلته يستحضر التاريخ ، لأنّ هذا الأخير يمتلك لدى الجمهور رصيدا معرفيا وعاطفيا، مما يُسَهِّلُ عليه خطابه، ويجعله سريع التأثير والتواصل، فتوظيف الحكاية التاريخية تشد المتلقي لينابيع العرض أو لقراءة المسرحية،وتجعله يتفاعل معها بوعي إيجابية .

4– تحقيق الوظيفة التوعوية من خلال توظيف التراث :

[1]– نهاد صليحة ، المسرح بين الفن والفكر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، د ط، 1985 ، ص 48.

[2]– صالح لمباركيه ، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2005 ، ص 27 .

إن الهدف التعليمي والغاية التثقيفية ،هي التي جعلت الكُتّاب في شتى الأجناس الأدبية يعودون إلى التراث، ويستحضرون وقائعه وشخصياته فهم ينطلقون من" قيمة تعليمية محددة تكشف لنا التاريخ بطريقة قصصية شائقة تخلق لدينا وعيا سياسيا و اجتماعيا بماضينا."[1] إذ يمكن أن تؤدي هذه الأعمال الإبداعية إلى تربية الأجيال القادمة وتثقيفها بإعادة إنتاج المعرفة التاريخية فنيا عند تلك الأجيال ، ليس هذا فحسب بل يمكن توظيف التاريخ في بناء صرح الحضارة العربية على قيم وعبر مستمدة من الماضي .

وتعتبر المسرحية في نظر أغلب الدارسين أكثر الأجناس الأدبية عناية بالوظيفة التوعوية لمقدرتها على التأثير في الجمهور نظرا للخصوصية التي يتمتع بها هذا الفن وإمكانية التعامل معه بوصفه نصا مكتوبا، وبعد ذلك نصا مُشَخَّصًا يُرى بالعين و يتيح للأُمّي والمثقف مشاهدته، حيث يستطيع المؤلف من خلالها " أن يوظف التاريخ لكي يكون توظيفا تعليميا ، تتعلم منه الأمم كي تتجنب أمراض وعيوب الحكم التي تؤدي إلى سقوط الدول"[2].ولعلها إشارة إلى وظيفة المسرح عند ونوس التي حصرها في الشحن والتحريض من أجل الثورة والتغيير.

حيث عبر الكُتّاب عن الغاية التعليمية والهدف التثقيفي من التاريخ في المسرح " ليعلم الأبناء ما لقى الآباء من عَنَتِ الزمان وجُورِ الحدثان ، وفي ذلك عِظَاتٌ وعِبَرٌ تنفع في دعم استقلالنا الحاضر ، يلتقي فيها الأول بالآخر، ويستفيد الجديد من الغابر"[3].وهي غاية يتجلى فيها الفعل االتنويري والحضاري لفن المسرح.

وكان سعد الله ونوس واحدا من بين الكُتَّابِ السوريين الذين آمنوا بالوظيفة التوعوية والهدف التربوي للمسرح ، وبدور الأديب الفعَّال في بناء المجتمع الذي يعيش فيه، وبضرورة المشاركة في تعليم وتنوير الأجيال القادمة بالاستفادة من تجارب الأقدمين بما تحمله من مَواعظَ وعِبَر ، والتي من شأنها أن تَدْعم تيارات التقدُّم في الفكر والاقتصاد والاجتماع وكل مقومات الأمة ، لذلك كان حريصا في كل مسرحياته ذات المصدر التراثي و التاريخي على تقديم العبرة للحاضر.

---

[1]- نضال الشمالي ، الرواية والتاريخ ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية ، عالم الكتب الحديث،الأردن، ط1، 2006 ، ص 213.

[2]- سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة،ط1،2000 ص 127.

[3]- أحمد زياد محبك ، حركة التأليف المسرحي في سوريا،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،ط1،1982، ص 229 .

وكان يجد في تراث هذه الأمة" المرجعية التي تحافظ على الانتماء القومي، والقوة الخفيَّة التي تجدِّد انبعاثها الحضاري، لذلك نجده في كثير من أعماله المسرحية يعود إلى الماضي يُنقِّبُ عن المواقف الأصيلة، والمآثر الكريمة، ويبحث ويستقصي من بحر التراث العربي، ما يؤكد هوية هذه الأمة، ووحدتها القومية"[1]

ومهما اختلفت دوافع العودة إلى التراث من كاتب إلى أخر فإن الدافع الجوهري في استحضار التاريخ يبقى القيمة التعليمية التنويرية ، لأن هذه القيمة لن تخرج من طيَّات الأعمال الأدبية وإن ابتعد العمل الأدبي عن قيمته التعليمية فقد فعاليته في المجتمع .

5– قراءة الحاضر من خلال فهم الماضي :

يُشَكِّل الماضي أو الموروث التاريخي سَنَدًا روحيا وملجأ عاطفيا ، وأساسا فكريا في ضمير الأمم والشعوب لذلك ارتبط التراث بهَالَةٍ من العَظَمَة وشيء من التبجيل ، مما جعل أغلب الكُتَّاب ينظرون إلى الماضي نظرة لا تخلو من التقديس ، إلا أنَّ سعد الله ونوس ، لم ينظر إليه لقيمته المطلقة في ذاته، ، وإنما في كتابة صيرورته ومحاولة فهمها ، والتعمق في دلالتها من موقع اللحظة الراهنة ، لذلك ظل الوعي التاريخي بالنسبة إليه تفكيرا دائما وشَكًّا متواصلا لا يستقرُّ على يقين ، وهو على قناعة أن التاريخ العربي لم يُكتب ، وأنه مازال مبعثرا في مدونات المؤرخين القدامى، لذلك لا نملك تاريخا يقدم الأحداث بشكل موضوعي، ومنه" فالوعي التاريخي ليس يقينا ثابتا، ليس مجرد شعار ولا تميزا إيديولوجيا ، وإنما ممارسة واعية ونقد وإعادة نظر، ومراجعة مستمرة ، إنه باختصار فَكُّ ارتباطٍ نهائي مع اللاهوت واليقين وكل اطمئنان نهائي."[2]

وانطلاقا من هذه القناعة لم يعد ينظر إلى التراث باعتباره شيئا مقدسا يجبُ الصلاة في محرابه، ولم يعد يعتبره جديا إلى الحد الذي كان يعقده في مراحل إبداعاته السَّابقة، وفي هذا يقول : "إن التاريخ ليس جِدّيًا لهذا الحد الذي كنت أعتقده ، في الوقت نفسه لا أرى أنه فقط لا يتعارض مع فكرة اللعب ، بل أجده يستطيع أن يتوافق معها ، كما أنه

[1]– حسين حموي، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري ،دراسة نقدية ، مكتبة الأسد دمشق ،من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1999،1م ،ص 256.

[2]– عبلة الرويني ، السؤال الديمقراطي في مشروع سعد الله ونوس ، مجلة فصول ، ع1،الهيئة المصرية للكتاب القاهرة،1995، ص 402 .

في كل الأحوال لا يمكن أن يعطي وحده الحقيقة ،الحقيقي هو غنى الإنسان الفرد، الإنسان ككيان حُرّ وقادر على الاختيار."[1] ولذلك سعى ونوس إلى تناول التاريخ بوصفه مادة قابلة لإعادة القراءة والمناقشة والمحاكمة، ودعا إلى ضرورة التدخل النَشِط في التاريخ وذلك لتنميته أو لتطويعه لخدمة الحاضر وفهمه، وبالتالي الوعي بتناقضات الحاضر . كان لجوء ونوس إلى التاريخ في معالجته لقضايا مجتمعه الحساسة نابع من قناعته أن التاريخ خير مُعَبِّرٍ عنها" فالحديث عن القديم يُمكّن من رؤية فنية ، وكلما أوغل الباحث في القديم ، حل طلاسمه، وفك رموزه ، أمكن رؤية العصر و القضاء على المعوقات" [2] وعلى هذا الأساس يظل التراث والتاريخ مصدرا للتعلم وأخْذَ العِبَر، لأن الماضي هو ذاكرة البشرية ومستودع تجاربها ، والكاتب الماهر هو الذي يتفاعل مع الحوادث ،ويناقش الماضي من وجهة نظره، ليستخلص العِظَات والعِبَر ، ويقف عند مَوَاطِن الأخطاء والزَّلَلِ ،لينجُوَ بنفسه وشعبه من المهالك والضرر. وثمة تكمن الحقيقة وههُنا بيت القصيد.

6- التعبير بالماضي عن مشكلات الحاضر :

وظف الكُتّاب الرموز التاريخية والدينية والأسطورية، واتخذوها أداة لعلاج بعض مشكلات الحاضر من خلال قناع الماضي، الذي لم يعد يهمهم بقدر ما يهمهم الحاضر ، فقد " يرى الكاتب في حدث من أحداث التاريخ أو شخصية من شخصياته مشابهة لأحداث وشخصيات معاصرة، فيحاول أن يربط بين التاريخ والحاضر، وأن يُعَبِّر من خلال الماضي عن الحاضر"[3]. فالظروف المشابهة بين الماضي والحاضر هي التي استقطبت اهتمام الكُتّاب ودفعتهم لربط الحاضر بالماضي ، والتعبير عن الحاضر بما يتناسب و رؤية العصر، فالماضي يمتد إلى الحاضر ويتسرب إليه لذا لا بد من العودة إلى الماضي التاريخي وإمعان النظر فيه من أجل فهم حقيقة الحاضر، و" تأتي الاستفادة من ذلك لبيان التواصل بين الإنسان والتاريخ والفن ،حيث تأتي ظروف مشابهة تفرض على المبدع الربط بين القديم و المعاصر ليظهر

[1]- أحمد سخسوخ ، أغنيات الرحيل الونوسية ، دراسة في مسرح سعد الله ونوس ، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ، ط1، 1998 ، ص 70 .

[2]- حسن حنفي ، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم ، دار التنوير ، بيروت،ط1 ، 1981 ، ص 13 .

[3]- عبد القادر القط ، من فنون الأدب ، المسرحية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط1، 1978 ، ص 28.

التواصل، وليبرهن على انحيازه إلى موقف محدد من مشكلات عصره أو حياته ،فيظهر القديم ضرورة لحل مشكلة من مشكلات الآن بالطريقة نفسها."[1]

ولا يتم ذلك إلا عبْرَ فنِّ الإبداع المسرحي الذي تُعْجَنُ فيه كل معطيات التراث ثم تُبعَثُ في قالب جديد ظاهره طُرْفَة وفكاهة، وباطنه حِكَمٌ ومواعظَ وعِبَرٌ تستنطق الماضي وتنقد الحاضر وتستشرف المستقبل، ولهذا كان المسرح أخطر الفنون وأكثرها جُرأة ونقدا وتعرية للواقع وكشفا لفساد الأنظمة ،مما جعله في كثير من الأحيان عُرضة للبطش والعقاب، لولا عبقرية المبدعين التي أوجدت لهم متنفسا للتعبير عن أرائهم ،حيث عملوا على " خلق واقع فني بديل للواقع يبتعد عنه من حيث الزمان والمكان ، ولكنه غير بعيد من حيث المدلول، حيث يقوم المسرحيون باستخدام واقع تاريخي أو تراثي أو قصصي ، ويعالجون من خلاله قضايا المجتمع ومشكلاته بحريّة أكبر، وهذا الواقع المفارق من حيث الزمان والمكان يحمله المسرحيون للواقع المعيش المعاصر عبر عملية فنية تقوم في أساسها على المشابهة بين الواقعين الفني والمعيش،فما إن يرى المتلقي الواقع المعروض "الواقع الفني"فيخلق المقارنة بشكل تلقائي في ذهن المتلقي أو بشكل مباشرعبر التصريح الذي تبُثُّهُ شخصيات الزمن المعيش أو من التعليقات بين الحدث المعروض والزمن الحاضر" [2] هكذا يكون التراث والتاريخ قناع يتستر وراءه الكاتب ،ليبعث رسائله عبر شخصيات تم استدعاؤها من أعماق الماضي ،ليلبسها ثوب الحاضر ،بغية استفزاز القارئ وإثارة حفيظته ، تجاه الواقع المرير الذي يعيشه .

التراث رمز وقناع لطرح الأفكار ونقد الأوضاع :

كانت ظروف المنع والقمع والرقابة، أهم الأسباب في لجوء الكُتَّاب المسرحيين إلى الأقنعة التاريخية، فالسلطة فرضت نوعا من الرقابة على صاحب الإبداع الملتزم، فكان توظيف التراث في المسرح كثيرا ما يكون ذريعة يجعل الكُتّاب في الواجهة ليبُوحوا بما في صدورهم، وُيعّبروا عن مكبوتاتهم بكل حرية وأمان، سالمين من سطوة القهر السياسي، وبطش الإرهاب الفكري، مُتسترِّين في ذلك بقناع التراث الذي يحمل في طياته نبرات النقد والإدانة لقوى الظلم والاستبداد،

[1]– مدحت الجيار ، النص الأدبي من منظور اجتماعي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط1، 2001 ، ص 321

[2]– غسان غنيم ، المسرح السياسي في سورية ، دار علاء الدين ، دمشق ، ط1 ، 1996 ، ص 261 .

ومعاني الثورة على الطغيان والتمرد على السلطة، محاولين تجاوز المحرم والممنوع وكل ما يدخل تحت ظل المحرمات الدينية والسياسية والاجتماعية ، ليجدوا هامشا للحرية لا يتيحه التعبير المباشر، ذلك التعبير الذي لن يتأتى إلا باللجوء إلى التاريخ كوسيلة للرمز. وبما أن الإسقاط وسيلة المسرح للجرأة الفكرية ، لأنه يتيح قدرا كبيرا من الحرية للكاتب في طرح أفكاره فيما يتعلق بقضايا العصر الراهنة ، فإن نخبة كبيرة من الكُتَّاب المسرحيين تعاملوا معه وفق هذه الرؤيا فقدموا مسرحيات تَعرِضُ تاريخا جديدا يُعادل التاريخ القديم لكنه يختلف عنه اختلافا كاملا من خلال ما يحمل من رؤى جديدة .

وقام سعد الله ونوس كغيره من المسرحيين السوريين بعملية الإسقاط في مسرحه حيث اتخذ من التاريخ سِتَارًا أشار من خلاله إلى قضايا معاصرة ، فأسقط الماضي على الحاضر ليلمِّحَ إلى حادثة تاريخية مُوجِعة في تاريخ العرب وهي هزيمة حزيران1967 ،حيث استفاد "من بعض الأحداث التاريخية من أجل إقامة صلة بين الماضي والحاضر من جهة، وتسخير الحادثة التاريخية لتنوير مرحلة معينة وإسقاطها من ثمّ على الواقع من جهة آخرى."[1]

ولعل توظيف سعد الله ونوس " للرمز التاريخي أمرا متوقعا ، لأنه كاتب ملتزم يعي دوره ودور فنه في مجتمعه، والأديب الملتزم لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن ماضي وحاضر مجتمعه و حين يتأثر بالمجتمع، إنما يعكس فهمه على هذا المجتمع، والأدب تصوير لهذا الفهم ونقل له والأديب لا يُنْتِجُ أدبَه إلا في الحال التي تستقل فيها ذاته على المجتمع ، ويتخذ موقفا فكريا خاصا " [2].

ولعل التزام سعد الله ونوس بمناقشة القضايا الراهنة لأمته مهما اختلفت درجة خطورتها، " ينبثق أساسا من رؤية معينة لذلك ، مما يستلزم أن تنصهر جزئياته في بوتقة التجربة الكلية ليخرج لنا نتاجا يعادل التاريخ ولا يطابقه، وهو في

[1]- نصر الدين البحرة ، أحاديث وتحارب مسرحية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1، 1977 ، ص 40 .

[2]- عز الدين إسماعيل ، الأدب و فنونه ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط 4 ، 1968 ، ص 44 .

معادلته لهذا التاريخ يفسره فنيا بصورة غير مباشرة ، فإضفاء وحدة كلية على جزئيات متناثرة يتميز عن المعنى التاريخي بالكلية والشمول." [1]

لقد تناول ونوس الماضي انطلاقا من الحسّ بالوعي الحضاري والإبداعي لشحن الحاضر ، ولم يعمد في نصوصه إلى محاكاة حرفية للوقائع القديمة ، بل قام بتطويع المادة التاريخية من أجل إثرائها وتعميق مكوناتها ومضاعفة أبعادها، بالابتعاد عن الإطلاق والتجريد إلى الرمز والتلميح "، فالوقائع التاريخية أحداث مجردة، و لكن واقع التاريخ هو نبْضُ الفنان خلال هذه الوقائع وتشكيلها طبقا لرؤيته الإنسانية والحضارية التي يكشف عنها البناء الدرامي لعلاقة الفنان بواقعه ومدى تفاعله إنسانيا تفاعلا خلاقا."[2]

كانت عودة سعد الله ونوس إلى التراث واتخاذه قناعا لخدمة القضايا المعاصرة لمجتمعه حِكْمَةً منه، فبعودته الواعية إلى التاريخ استطاع أن يناقش جملة من القضايا والإشكالات التي تخصُّ الإنسان العربي.

إن ما يحدد قيمة التراث بالنسبة للكاتب هو ما يمتلكه من دلالات ورموز قادرة على التعبير عن هموم الواقع ، فالوعي التاريخي لن تصبح له فعالية إلا إذا ارتبط بوعي مماثل للواقع ، وقد أكد أن أهمية التراث تكمن في كيفية توظيفه ودمجه دمجا واسعا وعميقا مع ما يجري في الحاضر.

استخدم ونوس تاريخ أمته كإطار مرجعي لقراءة الحاضر والتعامل معه في ضوء الماضي، لأنه يري أن الحاضر" هو انبثاق من الماضي وحلة في المستقبل، ولا يمكن بحال أن نفسر هذا الماضي بعيدا عن المراحل التي سبقته، وتلك التي تلته فهو حركة مستمرة، وليس وحدة مغلقة يجب استبعادها. "[3]

---

[1]- سعد أبو الرضا ، الكلمة والبناء الدرامي،دار الفكر العربي،القاهرة،ط1 ، 1981ص 17.

[2]- سعد أبو الرضا ، فن الدراما ، اللغة والوظيفة ، منشاة المعارف ، القاهرة ، ط1 ، 1998، ص 214.

[3]- عبد الله العروي، العرب والفكر التاريخي ، دار الحقيقة ، بيروت، ط1 ، 1973 ، ص 31 .

واستحضار التاريخ يفقد الغاية منه إذا لم يعبِّر عن حركة التاريخ القادمة نحو الحاضر، كما أنه لا يمكن فهم الأحداث خارج سياق التاريخ. "وصراع ونوس وغيره من حيث هو فنان و مفكر هو الوقوف ضد أي محاولة لتجميد الحاضر في لحظة ماضية بعينها." [1]

لذلك خاطب ونوس الإنسان العربي بقناع التاريخ ، وذاكرة التراث التي تأبى النسيان، وترفض الموت في رفوف الإهمال، خاصة إذا وجدت من الكُتّاب فهما عميقا ، وإدراكا قويا لقدرة التراث على فعل التغيير، وصناعة الجماهير. والنهوض بالمجتمعات والارتقاء بها فكريا وحضاريا .

ج– تأصيل المسرح العربي:

مفهوم التأصيل :

ورد في لسان العرب أن الأصل هو الحَسَبُ ، والأصل في المعجم ما له أصوله ، ويعني أيضا أسفل الشيء صار ذا أصل ، قال أمية الهذلي :

وَمَا الشُّغْلُ إِلَّا أَنَّنِي مُتَهِيبٌ لِعِرْضِكَ مَا لَمَ تَجعَلِ الشَّيءَ يَأصَلِ

وقولهم لا أصل له ولا فصل ، الأصل: الحَسَب ، والفصل: اللسَان ، والتأصيل هو الارتباط بالأصل.[2]

أما عن دلالات المصطلح في عُرْفِ المسرحيين، "يعني التأصيل التجريب والتأسيس لمسرح عربي جديد يعتمد على الموروث العربي المتنوع بأشكاله وقوالبه وتقنياته، من أجل تحقيق حداثة مسرحية حقيقية مغايرة للحداثة الغربية التي تُعلي من الإنسان الغربي جنسا وعرقا وتفوقا، وتميزه عن باقي النماذج الإنسانية الأخرى التي توجد في الهامش أو المحيط، وفق منطق المركزية الغربية ومؤسساتها المتعالية"[3] . ولعل التأصيل بهذا المعنى يشير إلى تقييم الذات العربية وتحقيق الأنا أمام هيمنة وغطرسة الآخر. ويذكر رياض عصمت " إن تأصيل المسرح العربي اليوم يعني تجسيد روح

[1]– حسن عطية ، الوعي التاريخي ومعادلة المثقف والسلطة ،مجلة فصول ،ع 1م 16، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، صيف،1995، ص 336

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مادة ، أصل ، ج11، ص16.

[3]– جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني،الناظور تطوان المملكة المغربية،ط1،2019،ص21.

الأمة، سواء في تراثها الشعبي من أساطير وحكايات أو في حوادث، وعبر تاريخها أو في حاضرها الراهن، ولكن بأشكال تمت إلى الظواهر المسرحية العربية بصلة "[1]. ولا يبتعد كثيرا عصمت عمّا سبق ذكره عندما يؤكد لنا على ضرورة العودة الى خزان التراث العربي والبحث عن الظواهر التراثية والأشكال المسرحية وإعادة بعثها وتشكيلها عبر آلية التحوير والتطويع ثم إسقاطها على واقع الأمة العربية المعاصر، فدعوة معظم النقاد لإبداع مسرح عربي" ينسجم مع الثقافة العربية المتماهية مع الشخصية القومية العربية"[2]، هو المعنى الأكثر انتشارا لمفهوم التأصيل العربي، "وإذا كان التراث هو كل ما خلفه أجدادنا في الماضي من إنتاجات زاخرة في مجالات الأدب والدين والفن والتاريخ والفكر والعِمَارَة، فإن التأصيل هو احتواء التراث والتشبث بالهوية في مواجهة التغريب والحداثة الغربية التي تبتلع كل مقومات الإنسان العربي ولاسيما قيمه وأصالته؛ والتشكيك في موروثه الثري باسم المركزية الأوربية والتقدم المادي".[3]

ويعني التأصيل أيضا العودة إلى ماضي الأمة المتمثل فيما تملكه من تراث شعبي وتاريخ وإلى ما يُعدّ من خصوصيات هذه الأمة، أي ما هو أصيل في تاريخها ، وكل ما هو عائد إلى إبداعها الذاتي.[4] وعلى الرغم من أن المحلية في الإنتاج هي أساس الأصالة ومعيارها ، فهذا لا يمنع الأخذ من الأخر و الإفادة منه ، بشرط أن يكون هذا الأخذ من الأخر والتفاعل معه ، ينسجم مع خصوصيتنا ويُسهم في تقدم حياتنا،" فالأصالة ليست هي بقاء المرء في حدود ذاته ، وليست هي إباء التجارب مع العالم الخارجي لكي يبقى المرء كما هو بدون تغيير أو تحوير ولكن الأصالة الحقّة ،هي القدرة على الإفادة من الخارج في نطاق الذات".[5]

2– مستويات الحركة التراثيــة :

– مستوى البحث عن مضمون عربي :

---

[1]– عصمت رياض، المسرح العربي ،دن، دمشق ط1995،1، ص 35.

[2]– محمد المديوني ،إشكاليات تأصيل المسرح العربي ، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون،ط1، 1993، ص 136.

[3]– جميل حمداوي ، المرجع السابق،ص25.

[5]– زكرياء فؤاد ، (وهم الأصالة والمعاصرة). العربي، الكويت، عدد 316، مارس 1985، ص 22.

[5]– محمد غنيمى هلال، النقد الأدبي الحديث،دار التهضة مصر،القاهرة ،ط1،دت ، ص 107.

بدأ المؤلفون الغوصَ في أعماق البحار التراثية منذ التجربة المسرحية الأولى لاستخراج مكنوناتها وإن كانت هذه البداية لا تخلو من السَّطحية في التعامل مع التراث، كَونُها بقيت أسيرة لتفصيلات التاريخ وجزئياته ، ومثلما كانت البدايات الأولى للمسرح الإغريقي معتمدة في أساسها على التراث كذلك الأمر بالنسبة لمسرحنا العربي فكانت موضوعات التراث الشعبي والأسطوري حاضرة في الأعمال المسرحية الأولى. " إن استخدام التراث والأسطورة في المسرح هو رؤية حداثية، وكثيرا ما تكون تقدمية طليعية كمسرحيات صلاح عبد الصبور، الأميرة تنتصر، ومأساة الحلاج، والحسين ثائر لعبد الرحمان الشرقاوي ومسرحيات سعد الله ونوس: الملك هو الملك، مغامرة رأس المملوك جابر..."[1].

كانت عودة الكُتَّاب إلى التراث نوعا من أنواع المواجهة للحاضر وفضح عيوبه ومفاسده لأن الحديث عن القديم يمنحُ الكاتبَ رؤية فنية، وكلما أوغَل الباحث في القديم حلّ طلاسمه، وفكّ رموزه وأمكن رؤية العصر والقضاء على المعوقات..."[2] ويطالعنا رواد المسرح العربي بمسرحيات تراثية خالصة فقد كتب مارون النقاش مسرحية " أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد" وكتب أبو الخليل القباني مسرحية "غانم ابن أيوب وقوت القلوب"، ويسير على نهجهم الكثير من كبار المسرحيين المعاصرين أمثال توفيق الحكيم " أهل الكهف" وألفريد فرج "سليمان الحلبي" وممدوح عدوان "الحسين ثائر"[3]. ولم يكتف المسرحيون بما حواه التراث من أفكار ورؤى بل لجأوا إلى توظيف بعض الأعمال المسرحية وخصوصا أشكال الأدب الشعبي.[4] كما عبّر المسرحيون من خلال التراث عن أدقِّ تفاصيل حياتهم المعاصرة كالجدل السياسي وقضية الصراع بين السيف والقلم في مسرحية "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم، وقضية الضعف والعجز الذي تعانيه القوى الثورية في"سليمان الحلبي" لألفريد فرج، وكان الارتباط بين المسرح والتراث شرطا حاسما يرتبط بوجود المسرح العربي ذاته وتحقيق كينونته وما تزال محاولات التأصيل مرتبطة بالتراث بقصد الكشف عن

---

[1]- يونس محمد عبد الرحمان ، تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر و الحديث، دار الكنوز الأدبية، ط1، 1995،ص47.

[2]- حسن حنفي ، التراث والتجديد ،مكتبة الانجلو مصرية،ط3،1978،ص 13.

[3]- حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، ص 27.

[4]- حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق (سوريا مصر)، اتحاد الكتاب العربي،ط1، 1996، ص 39.

روح الأصالة في أمتنا ومن أجل متابعة مسار التقدم الذي تحتمه حركة التاريخ الدائبة[1]. وكانت هزيمة حزيران 1967 أقوى الصدمات والجروح التي أصابت الوطن العربي فكان الحنين إلى الماضي والتراث ضرورة وغاية في الوقت نفسه" لأن كل انتكاسة تصيب الأمم تدفعها إلى التفكير في الذات... [2] .

ولما أثبت التراث فعاليته عرّج الكُتّاب إلى استلهام الشكل للاقتراب أكثر من وجدان المتفرج.

2- مستوى البحث عن شكل عربي للمسرح:

لما صار المضمون التراثي المشترك منتشرا في معظم المسرحيات بات البحث عن جانب آخر من جوانب التراث ألا وهو أشكال الفرجة الشعبية لربط الشكل بالمضمون لصناعة مسرح عربي يَشعُرُ من خلاله المتفرج العربي أنه أمام خصوصية من خصوصياته تمثله حق التمثيل.

ويأتي البحث عن شكل مسرحي عربي، بعيدا عن شكل المسرح الأرسطي والمسرح البريختي نابعا من البيئة العربية ومن تراثها، وهذا شيء عظيم في حدّ ذاته فقد جاب هؤلاء التراث ليأخذوا منه الأشكال المسرحية فكانت دعوات الراعي إلى المسرح المرتجل، ويوسف إدريس إلى مسرح السامر في كتابه نحو مسرح عربي 1964، ودعوة توفيق الحكيم إلى مسرح الفرجة 1966، ثم دعوة سعد الله ونوس إلى مسرح التسييس ودعوة عبد الكريم برشيد إلى مسرح الاحتفال[3] وغيرها من الدعوات التي راحت تدعو إلى حُلّة يتحلّى بها المسرح العربي، استنادا إلى معطيات التراث وبناء على مُستجدّات العصر ، ومتطلبات الحداثة،" والشرط الأساسي الذي نرجو أن يهتم به رجال المسرح عندنا ،هو أن يضعوا نُصب أعينهم وهم يبحثون عن شكل مسرحي عربي، الانطلاق من بيئتنا و أوضاعنا من جهة ومواكبة التجارب المسرحية العالمية".[4] وهكذا يتحقق التواصل بين الأصالة والحداثة، والتماهي بين الأنا والأخر .

3- مستوى التنظير لمسرح عربي جديد:

---

[1]- حسن علي المخلف ،المرجع السابق، ص 27.

[2]- سلامة كيلة ، التراث والمستقبل ،دار الصعود ،دمشق ،ط1988،1،ص 5.

[3]- حورية محمد حمو، المرجع السابق، ص 39.

[4]- حسن علي المخلف، المرجع السابق ، ص28.

تُعَدُّ هذه المرحلة بداية الخطوة الصحيحة نحو تأليف مسرح عربي أصيل ، ذلك أن فنون التراث بحاجة إلى فكر يغذِّيها ، ويمسح عنها تراب الزمن ويدفعها لملاحقة العصر ، وهذا هو أول طريق النمو الشرعي لفن المسرح في البلاد العربية، لقد كان العمل في مرحلة الستينات حاسمافي دفع عجلة المسرح التراثي إلى الأمام ، فكانت هزيمة حزيران هزيمة الكثير من الأبنية السياسية والاجتماعية والثقافية حيث لم تعرف حياتنا الثقافية المعاصرة حدثا قوميا زعزع الوجدان العربي و غَمَرَ الإنتاج الأدبي الفني والفكري بحسٍّ الفجيعة مثل الخامس من حزيران [1] لأنها كشفت الستار وأسقطت كل الأقنعة عن حقيقة الشخصية العربية في جميع المستويات خاصة في مواجهة الأخر، ولذلك حاول الإنسان العربي في غمرة الهزيمة والذل أن يجد في تراثه وماضيه المخرج الملائم من هذه الأزمة فيحقق التواصل بين الماضي والحاضر، وفي هذه المرحلة انتقل المسرح من الدور التنفيسي السلبي إلى الدور التحريضي الذي يساعد على الفعل الإيجابي الثوري وينميه،" فقد كان الطرح الأرسطي قائما على إيهام الجمهور بأنَّ ما يجري على المسرح حقيقة ولكن بريخت الماركسي ذهب إلى أن المسرح مُعَلِّمٌ، وهو يتوجه إلى عقل المتفرج ولذلك يتدخل الممثلون بين الفترة والأخرى ليُذكّروا المتفرجين بأن ما يجري أمامهم ليس سوى لُعبَة مسرحية "[2]. وهذا ما يُسمَّى بالتغريب وكسر الإيهام، وقد تجلّى ذلك واضحا في مسرح سعد الله ونوس في مسرحية "الملك هو الملك، والفيل ياملك الزمان".

ومهما يكن من أمر، فإن تأثر بعض المسرحيين العرب بالثقافات الأخرى حتى وهم يُفْرِغُوَن مضمون مسرحياتهم في قالب عربي، لم يفسد من تميز التجربة وخصوصيتها، بل إن بعضهم طالب بالعودة إلى الأشكال التي تسبق ما لجأ إليه المسرحيون، من سامر أو حكواتي لاعتباره شكل غير أصيل جاء مصر بعد الحملة الفرنسية، وطالب بالرجوع إلى ما قبل ذلك، وعلى رأسهم توفيق الحكيم، حيث يقول: "هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي وأن نستحدث لنا قالبا وشكلا مسرحيا مُستخرجا من داخل أرضنا وباطن تراثنا؟...لقد فكّرتُ في ذلك ورأيت أنه للبحث والتنقيب داخل أرضنا وتراثنا يجب أن نكرّ راجعين إلى ما قبل مرحلة السّامر... إنها ولا شك المرحلة التي كُنّا فيها بعيدين جدا عن فكرة التمثيل أو التشخيص... إنه العهد الذي ما كنا نعرف فيه غير الحكواتية والمداحين والمقلدين... هنا إذن

---

[1]- المرجع نفسه،ص 30.

[2]- خليل موسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ، تحليل، تنظير)، إتحاد الكتاب العرب،ط1، 1997، ص 63.

المنبع الذي نستطيع أن نخرج منه بشيء... إلا إذا أضفنا إلى هذا المنبع الشعبي منبعا آخر من تراثنا الأدبي في روايات الأغاني للأصفهاني وفي ما ورد عن الجاحظ و الحريري وبديع الزمان وغيرهم... فإننا يمكن أن نخرج برأي في أمر الشكل أو القالب المسرحي الذي نحاول الكشف عنه"[1]. وهكذا نلاحظ أن توفيق الحكيم طالب بالرجوع إلى ما قبل السَّامِر ودعا إلى شكل مسرحي عربي يقوم على ثلاثة أشخاص الحاكي والمقَلَّد ومُقَلِّدُه، ورأى أن هذا الشكل يعطي المسرحية بُعدا جماهيريا وعليه فإن مسألة التنظير للمسرح العربي انطلقت من ثوابت تراثية شَجَّعتْ على الإقدام على مثل تلك الخُطى الجريئة فلابد من الانعتاق من طور التقليد ومحاكاة الآخر ولا سيما أن هذا الأخر حاول أن يفرض الفكر وأسلوب الحياة إلى جانب فرض الوجود فكان التنظير لمسرح عربي أصيل" انطلاقا من الرغبة في تصفية التركة الفكرية والوجدانية التي خلّفها الاستعمار وأملا في التميز والتأصيل في مجال المسرح فكانت هذه العملية عبارة عن وضع الأسس الفلسفية والفنية لهذا النوع من الإبداع" [2].

ولذلك التفت" المبدع الحديث إلى الرموز التاريخية والتراثية والأسطورية، تلك الرموز التي تصله بالماضي من جهة وتصل الرموز نفسها بالحاضر من جهة أخرى ليتداخل الماضي والحاضر ويمتزج التراث بالحداثة "[3]. وتتقطع تلك الحدود المصطنعة الفاصلة بين الواقع والخيال،بين الأصالة والمعاصرة ،بين القديم والحديث.لتنصهر جميعا في بوتقة واحدة ،لتفرز لنا حاضرا مشهودا وقادما موعودا.

د- تأصيل المسرح العربي عند سعدالله ونوس :

أدرك ونوس بمهارته الفنية وحسِّه المرهف وحُبّه للمتفرجين أن تراثهم هو السبيل الوحيد القادر على حمل معاناتهم وآلامهم، وهو المخرج الوحيد لما يعانون من تمزق نفسي وثقافي، وبيّن أن الوصول إلى المتفرج يتحقق " إذا انطلقنا من عاداته في الفرجة، ومن المشاكل التي يكتوي منها"[4].

---

[1]- توفيق الحكيم ،قالينا المسرحي، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة،القاهرة،ط1988،1 ص 11-18.

[2]- عبد الرحمان بن زيدان ، كتابة التكريس و التغيير في المسرح المغربي، إفريقيا، الدار البيضاء،ط1، 1985، ص18.

[3]- أحمد داود خليفة ،توظيف القناع في شعر عبد الرحيم عمر، مجلة جامعة طيبة، للآداب والعلوم الإنسانية، السنة السابعة، ع،17. 1440هـ.ص11.

[4]- ونوس سعدالله ، الأعمال الكاملة ، ج1،الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ،دمشق ،ط1 ،1996، ج 3، ص 83.

لم يكن تأصيل المسرح هو الهمّ الذي أرّق حسّن سعد الله ونوس المسرحي، بقدر ما كان يُؤرّقه التواصل مع المتفرج العربي، محاولة منه لبناء المجتمع، عن طريق تغيير أسسه و بنوده عبر قناة من أقنية الثقافة، فهو يقول: "و قد كرّرتُ مرارا أني لم ألجأ إلى الأشكال الفنية التي لجأت إليها تلبية لهواجس جمالية، أو لتأصيل تجربة المسرح العربي من الناحية الحضارية، و إنما لجأت إلى هذه الأشكال وجربتها، بحثا عن تقاليد أكبر، كنت أريد أن أتواصل مع جمهور واسع، و كنت أريد أن يكون مسرحي حدثا اجتماعيا وسياسيا يتم مع هذا الجمهور"[1]، لذا فإن رغبة ونوس في التواصل هي التي جعلته يبحث عن أشكال جديدة بل هي التي جعلته يدخل عالم تأصيل المسرح العربي ، ذلك أن التفاعل المنشود مع المتفرج العربي ، سَيَمُرُّ مع الأشكال والمضمونات التي تجذب انتباهه وتحشد عاداته في الفرجة،ولهذا يبحث ونوس عن مسرح خاص" بعيدا عن الحلول السهلة والجاهزة ، سنبدأ من المتفرج سنحاول دراسة استجاباته وعاداته في التذوق والقضايا التي يعاني منها ، ثم سنجرّب العثور على الأشكال والمواد الفنية ، التي تستطيع أن تجعل المسرح يغير المتفرج ويؤكد إحساسه بجماعية المصير والمستقبل"[2].

بدأ ونوس كتاباته المسرحية متأثرا بالفكر الوجودي ، خاصة ذلك التيار العبثي الذي نشأ عن الوجودية ، والذي استقرت تسميته بعد انتشاره بفرنسا بمسرح العبث ، وقد عبّر هذا الاتجاه عن موقف فلسفي ، وهو سُخط الإنسان على الحياة في المجتمع الأوربي، إبّان الحرب العالمية الثانية مما أدّى إلى استنكار حياة الإنسان المعاصر وتفكيره . ومن خلال هذا التيار الوجودي العبثي طرح ونوس قضاياه ، ومعاناة الإنسان العربي وهمومه وفي هذا المجال يقول :" كنت أواظب على قراءة مجلة الآداب، ولعلي تأثرت عن طريقها ببعض الأفكار الوجودية في تلك الفترة وقرأت كل ما تُرجم من مسرحيات **سارتر***ويونيسكو".

---

[1]- حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق (في سوريا ومصر)، ص 129.

[2]- ونوس سعدالله : المصدر السابق، ص 83.

*)- **جان بول شارل ايمارد سارتر (Jean-Paul Charles Aymard Sartre)** 21 يونيو 1905 باريس 15 - أبريل 1980 باريس هو فيلسوف وروائي وكاتب مسرحي كاتب سيناريو وناقد أدبي وناشط سياسي فرنسي. بدأ حياته العملية أستاذاً. درس الفلسفة في ألمانيا خلال الحرب العالمية الثانية .حين احتلت ألمانيا النازية فرنسا انخرط سارتر في صفوف المقاومة الفرنسية السرية. عرف سارتر واشتهر لكونه كاتب غزير الإنتاج ولأعماله الأدبية وفلسفته المسماة بالوجودية ويأتي في المقام الثاني التحاقه السياسي باليسار المتطرف، كان سارتر رفيق دائم للفيلسوفة والأديبة سيمون دي بوفوار التي أطلق عليها أعدائها السياسيون "السارترية الكبيرة". برغم أن فلسفتهم قريبة إلا أنه لا يجب الخلط بينهما. لقد تأثر

بعد ذلك لجأ ونوس إلى أسلوب المسرح الملحمي حيث وجد فيه القدرة على التعبير عن واقع الأمة العربية وفي هذه المرحلة تأثر ونوس ببعض أدوات المسرح البريختي، حيث اتضحت لديه فكرة تأسيسس مسرح عربي له خصوصيته .

لقد انطلق ونوس في محاولته تلك من الجمهور، وذلك ناتج عن وعيه لواقع المسرح العربي لأن المسرح كما يقول " يمتاز عن بقية مظاهر النشاط الثقافي بأنه في جوهره حَدَثٌ اِجْتِمَاعِيٌّ"[1] وكي يصل ونوس إلى مُبتغاه، طرح فكرة التَّسْيِيس ،التي يهدف من خلالها إلى زيادة وعي الطبقات الكادحة بواقعها ، لأنه يريد أن يُسَيِّسَ الجماهير العربية، عن طريق العملية المسرحية لِتَرَى النور، وتَعِي واقعها الذي تعيشه، ومن ثَمَّ تثور لتغيير الواقع.

ويعني مفهوم التسييس عنده "أن تطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة ، ونحاول في الوقت نفسه استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشاكل أما الناحية الثانية في مفهوم التسييس فهي تلك التي تهتم بالجانب الجمالي ، إذ لا بد من البحث عن أشكال اتصال جديدة مبتكرة"[2].

يرى سعدالله ونوس "أن الأشكال والمضمونات التراثية يمكن أن تؤدي إلى نتائج عكسية إذا ما تم استخدامها بصورة سطحية، فقد تكون أشكال الفرجة الشعبية مجرد حلية شكلية ، وهي بذاتها ليست ضمانة لأي أصالة، إن ما يؤصل المسرح هو قوله وكيفية القول، وفي سياق هذه العملية المركبة يمكن أن نستفيد من تاريخنا وأشكال فرجتنا ، كعناصر في

الكاتبان ببعضهما البعض.أعمال سارتر الأدبية هي أعمال غنية بالموضوعات والنصوص الفلسفية بأحجام غير متساوية مثل *الوجود والعدم* (1943) والكتاب المختصر *الوجودية مذهب إنساني* (1945) أو *نقد العقل الجدلي* (1960) وأيضا النصوص الأدبية في مجموعة القصص القصيرة مثل *الحائط* أو رواياته مثل *الغثيان* (1938) والثلاثية *طرق الحرية* .(1945) كتب سارتر أيضا في المسرح مثل *الذباب* (1943) والغرفة المغلقة (1944) *والعاهرة الفاضلة* (1946) *والشيطان والله الصالح* (1951) *ومساجين ألتونا* (1959) .وكانت هذه الأعمال جزءا كبيرا من إنتاجه الأدبي. في فترة متأخرة من عمره في عام 1964 تحديدا، أصدر سارتر كتابا يتناول السنوات الإحدى عشر الأولى من عمره بعنوان *الكلمات* بالإضافة إلى دراسة كبيرة على جوستاف فلوبير في كتاب بعنوان أحمق العائلة .(1972-1971) لقد أصدر أيضا دراسات عن سير العديد من الكتاب مثل تينتوريتو ومالارميه وشارل بودلير وجان جينيه.كان سارتر يرفض دائما التكريم بسبب إخلاصه لنفسه ولأفكاره ومن الجدير بالذكر أنه رفض استلام جائزة نوبل في الأدب ولكنه قبل فقط لقب دكتور من جامعة أورشليم عام 1976م. ..(https //ar.m.wikipedia.org) اطلع عليه بتاريخ 2021/05/26م

[1]- ونوس سعد الله ، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد ، بيروت ،ط1، 1988، ص132.

[2]- ونوس سعد الله ، الأعمال الكاملة ، ج3،ص 83.

البنية العضوية للعمل، لا مجرد تزيينات ملزوقة على العمل "[1].وهنا يشير الكاتب إلى أن مهارة التوظيف ، وتقنية التطويع هي التي تصنع من التراث أشكالا وقوالبَ مسرحية تناسب معطيات العصر، وتخدم أفكار الكاتب وما يصبُو إليه.وهذا ما يعنيه الكاتب بعبارة (قَوْلُهُ وكَيْفِيَّة القَول).

لقد أُعجب ونوس بما يتوفر في المسرح القديم من تغريب فطري، ذلك أنه ينسَجم مع ما يسعى إليه، ألا وهو التواصل والتفاعل مع الجمهور لذلك حاول أن يتمثل تجربة الرواد المسرحيين، ودعا في سبيل ذلك إلى الإبتعاد عن القوالب الجاهزة [2] للبحث عن صيغ مسرحية ترتبط بالأمة العربية وحاضرها ،فالصيغ الجاهزة لا تستهويه،لأنها نابعة من ظروف مجتمع يختلف عن المجتمع العربي لذلك كانت العودة للتراث، من الوسائل التي أحس ونوس بقدرتها على خلق ذلك التفاعل والتغريب الفطريين ، وهنا لا ننكر تأثر ونوس ببعض أدوات المسرح البريختي .

1– طريقتة ورؤيته في التعامل مع التراث :

يُعَدُّ كاتبنا ونوس من القلائل الذين تَشَرَّبُوا المادة التراثية وأنتجُوا إبداعات ساخرة حادَّة، تعبِّرُ عن النقد والرفض والتمرد على مفارقات الواقع الفاجعة ، ولكنها في الوقت نفسه تَشْحَذُ الهِمَمَ وتوقظ الضمائر، وقد نجح في توظيف التراث واستطاع أن يُشخِّصَ أمراض الأمة العربية ويُعَايش مُعاناتها وآلامها وانكساراتها ، وفيما يلي نرى تعامل ونوس مع التراث من ناحية الشكل والمضمون.

– الشكل :

يرى ونوس أن أفكاره ومواده التراثية لا بد لها من إطار مناسب، لأن المضمون القريب من أذهان المتفرجين ، لابد له من شكل مألوف ومحبوب لديهم ، ولهذا كان ونوس من الأوائل الذين وظفوا الأشكال التراثية في المسرح ، فكانت "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" وأسلوبها المبدع الذي أراد من خلاله أن تكون حفلة سمر حقيقية " فالناس

[1]–ونوس سعدالله، الأعمال الكاملة ، ج 3، ص91.

[2]– ونوس سعد الله ،بيانات المسرح عربى جديد، ص 25.

الذين يسمرون يجتمعون على شكل حلقة يتحلَّق الناس حولها في ليالي الصيف المقْمِرَة "[1] وهو أمر مألوف لدى سُكَّان القُرَى لذا وظف اسم حفلة سَمَر، كما وظف الحكواتي لأنه يمكن أن يحقق الاتصال الفوري والمباشر" ومن هنا جاءت محاولة البحث عن أشكال نابعة من البيئة ويمكن التفاعل معها بصورة فورية وراهنة"[2]. وكان ذلك بعد الصحوة القومية التي سَادت الحياة الثقافية العربية حيث هَبَّ رجالُ المسرح العربي وعلى رأسهم ونوس إلى البحث عن مخرج لكسْرِ هيمنة الشكل المسرحي الغربي والخروج بشكل مسرحي عربي يرتكز على الموروث الشعبي والتاريخي لتأكيد الهويَّة القومية العربية الإسلامية، وهذ الشكل من شأنه أن يكشف عن روح الأصالة في أمتنا العربية الإسلامية ومن أجل مُتابعة مَسَار التقدم والتطور.

– المضمون:

تعامل ونوس مع التراث على أنه قيمة لا وقائع وأشخاص ،والأديب لا يستطيع أن يعيش معزولا عن مجتمعه ولكنه "حين يتأثر بالمجتمع إنما يعكس فهمه هو على هذا المجتمع والأدب تصوير لهذا الفهم ونقل له، والأديب لا ينتج أدبه إلا في الحال التي تستقل فيها ذاته عن المجتمع ويتخذ موقفا فكريا خاصا به"[3] اختار ونوس من التاريخ فترات الحرج والصراع الدرامي، والتي تتسع رقعتها للجدلية التي تحكم علاقته مع هذا التراث ، وعموما فهو لم يختر أزمنة التسطيح ، والرخاء والانتصارات كونها لا تتناسب مع منطقه الجدلي، "وهو يرفض تناسي أحداث التاريخ الدامية والقفز فوقها، والاكتفاء بتسطيح الأمور التي هام بها جيل من المثقفين ... لماذا وقعنا في هذا الفخّ التبسيطي بحيث يبدو وكأننا نبني مشاريعنا وأعمالنا خارج سياق التاريخ أو بالقفز فوق التاريخ"[4].

لعل ونوس بهذا القول يشير إلى أن توظيف أزمنة االنصر والفتوحات في الفن والإبداع ، هو ضرب من الغرور، يحمل الجماهير على القفز فوق الحقيقة ، دون تقييم للذات ، وتصحيح للأخطاء، مما يُعجّل بالصدمة والسقوط الحُرّ.

---

[1]– صقر أحمد، توظيف التراث في المسرح العربي مركز الإسكندرية للكتاب ، الإسكندرية ،ط1،1998، ص46.

[2]– ونوس سعد الله ، الأعمال الكاملة ، ج 3، ص 98.

[3]– إسماعيل عز الدين ، الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، بيروت ،ط4، 1968 ، ص 44.

[4]– ونوس سعد الله : المصدر السابق ، ج3، ص447.

إن ونوس يريد أن يَتَحسَّسَ مناطق الظلِّ في التاريخ ،إنه يبحث عن أوجَاع الماضي، وعن الجراح التي ترقد في ذاكرة الزمن ،حتى يقوم بتحويرها وتطويعها فتغدو بَلْسَما يداوي به أو بِتِرْيَاقِهِ مُحِبَّ الحَيَاةِ أَو المْنْتَحِر .

هـ– المصادر التراثية في مسرح ونوس:

إن المصادر التراثية التي أخذ منها ونوس متعددة ، فلا نجد مصدرا إلا وله أثر في مسرحه ولم يكن توظيفه لمصادر التراث بدرجة واحدة ، حيث نلاحظ حضور التراث الشعبي العربي بكثرة في مسرحه على عكس التراث الأجنبي ، وهكذا لا يترك ونوس فرصة للتقرب من المتفرج إلا اِغْتنمَها .

المصدر الإسلامي:

يبدو أثر القرآن الكريم في أكثر من موضع في مسرح ونوس ، وتجلَّى ذلك في اللفظ والتعاليم الدينية ، ثم الحوادث والشخصيات ، يلجأ ونوس في بعض الأحيان إلى استخدام اللفظ الديني لتلخيص حوادث مَنظرٍ كاملٍ من مسرحيته مثل قوله: " فيها ما لا عينٌ رَأتْ ولا أُذُنٌ سَمِعتْ"[1] وهذا القول يُلَخِّصُ مضمون المشهد الذي يتحدث عن قيام مُجَمَّع سِيَّاحي كبير فيه ما لذَّ وطاب ، وهو الشيء الذي لم يعرفه أهل القرية في حياتهم. وهكذا نلاحظ أن اللفظ الديني والأفكار الدينية حاضرة أبدا في مسرح ونوس، لأنها تُسيّر الحدث وتوضّح مغزاه وتؤثر في نفسية القارئ ، لا سيَّما أن الإنسان العربي أدمن سَماعها .

وتُدافع بعض الشخصيات عن أفكارها من منطلق ديني، لما تملكه الفكرة الدينية من تأثير ثابت في أذهان الناس، فحين ينتقد النظام العالمي الجديد في مسرحية (ملحَمة السَّراب) يقول :"يارب تلطف بنا ، ولا تجعلنا كتلك القرية التي أَمَرْتَ مُتْرَفِيهَا أن يفسُدوا فيها، حتى حقَّتْ عليها اللَّعْنة"[2]. بهذا الأسلوب يوصِلُ أفكاره ، فتبدوا قريبة من أذهان المتفرجين ووجدانهم بدلا من إغراقهم في مناقشات عقلية قد لا يستسيغها أو يفهمها.

---

[1]–ونوس سعدالله،الاعمال الكاملة ،ج2،ص695.

[2] – المصدر نفسه، ص 701.

2- المصدر الأجنبي :

ونعني بالتراث الأجنبي ما لم يكن عربيا أو إسلاميا ، وهو نادر في مسرحه إذا ما قِيْسَ بالتراث العربي الإسلامي ومع ذلك فقد استطاع أن يُعَبِّرَ من خلاله عن روح العصر من جهة ، وعن مشكلاتنا المعاصرة من جهة أخرى، وقد خالف الواقع التاريخي عند تناوله للأساطير فاكتفى من الأسطورة بما يوحية إلينا العنوان من حقائق عامة ، وأدت الأسطورة في موضع آخر دور الحدث الموازي للحوادث المعاصرة[1]. وكأن ما حدث في الماضي يتكرر باستمرار وبأساليب مختلفة في الحاضر.

3- المصدر الشعبي:

يُعَدُّ المصدر الشعبي الأكثر انتشارا في م ونوس ، فقد وظف أغلب مواد التراث الشعبي من عادات وتقاليد وأمثال وحكايات شعبية ومعتقدات وشخصيات في مسرحه ، ويبدو أن التراث الشعبي هو المرآة التي عكست بوضوح أفكار ورؤى ونوس، ولعل التراث الشعبي هو الذي ساعد ونوس في تحقيق مُبتَغَاه وهو إشراكُ الجمهور في العمل المسرحي، فقد عثر في بعض أشكال الفرجة ما يعينه على ذلك، فوظف منها الحكواتي، والراوي والأراجوز، وكان للمعتقدات الشعبية دور كذلك في كشف سلبيات المجتمع وعيوبه، وللشخصيات الشعبية نصيب مما وظفه ونوس في مسرحه، وقد أدت دورا بارزا على غرار صنوف الأدب الشعبي كما وظف ونوس المثل الشعبي الذي سما به إلى درجة المثل المُمَسْرَح ، ففي مسرحية "رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة "تقوم عدة أمثال بتوضيح فصول المسرحية وبيان مغزاها . وسنوضح ذلك بالتفصيل في الفصول القادمة من البحث .

[1]- حسن على المخلف،توظيف التراث في المسرح،ص38.

الفصـــل الثانـي

- التاريخ وأشكال الفرجة الشعبية في مسرح ونوس –

أ– مفهوم التوظيف

ب– أسباب التوظيف ودوافعه

ج – أشكال توظيف التاريخ في مسرح ونوس

د– الفرق بين نقل التراث وتوظيفه .

هـ– أشكال الفرجة الشعبية في مسرح سعد الله ونوس.

مفهوم التوظيف:

التوظيف نوع من التناص يحدث بصورة مقصودة وواعية وتستخدم فيه مواد التراث لنقل رؤى وأفكار معاصرة ، ولا يعد ناضجا ما لم تحمل الموضوعات التراثية أبعادا معاصرة.

"وتوظيف التراث هو عمليه مزج بين الماضي والحاضر في محاولة لتأسيس زمن ثالث منفلت من التحديد هو زمن الحقيقة في فضاء لايطوله التغيير"[1] ويعني أيضا الاستفادة من الخامات التراثية في الأعمال الأدبية، وشَحْنُهَا برؤى فكرية جديدة، لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية والمتاح من أشكالها فنيا وجماليا . وتوظيف التراث يمكن أن يكون "مرئيا أو مسموعا أو بنيويا أو نصيا وإذا كان التوظيف المرئي والمسموع مرتبطا بالحرفة المسرحية أي بالإخراج، فإن التوظيف البنيوي النصي مرتبط بالتأليف "[2].

يلجأ الكاتب إلى تراثه ، فيأخذ منه ما يُمكّنه من تجاوز عقبات معاصرة ، وطرح أفكاره بصورة مُحبّبة ومفهومة للقراء. وعندما يعود بوعي وإدراك إلى تراثه يقوم بانتقاء الموضوعات و المواد التي تضمن له الوصول إلى هدفه من جهة، و التي تحمل الرمز المطلوب والمفهوم من لدن القارئ من جهة ثانية. فالكاتب يقوم بعملية انتقائية لمواد التراث ، ونجاحه مرهون بمدى تعامله مع المادة التراثية ، وعليه أن يتعامل معها لا على" أنها مادة ميتة أو مقدسة ،بل يتعامل معها على أنها مادة قابلة للتجدد والانبعاث"[3] و يرى الدكتور الجابري أن التعامل مع التراث يتم على مستويين :

- مستوى الفهم أي استيعاب تراثنا ككل بمختلف منازعه وتياراته .
- مستوى التوظيف والاستثمار: أي البحث عما يمكن استثماره في حياتنا الراهنة [4].

---

[1]- عبد السلام المسدي ، توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، مجلة العربي الكويت ، ع412 مارس ،1993،ص 85.

[2]- رشيد بوشعير ، دراسات في المسرح العربي المعاصر، دار الأهالي، دمشق،ط1،1997، ص 45، 46.

[3]- عمارة محمد،نظرة جديدة إلى التراث ، دارقتيبة ، بيروت ، ط2، 1988، ص 8.

[4]- محمد الجابري ، نحن والتراث، دار قتيبة بيروت ،ط2،1982 ،ص67.

و يكون التوظيف بذلك مرحلة متطورة من مراحل التعامل مع التراث، يأخذ فيها من مواده ما يمكن استغلاله في حمل قضايا راهنة تخص إنساننا العربي. ويختلف التوظيف عن التناص من ناحيتين:

القصدية :

ففي حين يتم التناص بطريقة لا شعورية أحيانا، نجد أن الكاتب يعمد إلى نص أو شخصية تراثية دون أخرى في عملية التوظيف.

المرحلة الزمنية:

في توظيف التراث يعود الكاتب إلى الماضي، ولا يمكنه توظيف نصوص أو شخصيات معاصرة لنقل تجربته ومعاناته، بينما يتم التناص مع نصوص قديمة وجديدة. فالتوظيف إذن عملية استحضار واعية لمواد من التراث، واستخدامها رمزيا لحمل معاناة الكاتب أو للتعبير عن إشكاليات وحوادث معاصرة، وجد في الماضي ما يشابهها، فيتم استحضار الحادثة القديمة، لتعميق الإحساس واستخلاص الحكمة من الحادثة المعاصرة. كما أن توظيف التراث يتطلب معرفة واسعة بمواده وحوادثه وعليه فإن توظيف الحادثة المناسبة في الموقف المناسب يعطي للتوظيف قيمة والتراث تجلّه، إذ لا يمكن توظيف صفة الكرم في شخصية عنترة وقد اشتهر بالشجاعة. ومن ثمة فإن استعادة التراث دون إجراء تعديل يحمل روح العصر، يفقد التوظيف قيمته والتراث جماليته ،بحيث يغدو التوظيف مجرد إعادة لدرس تاريخي، عن حادثة أو شخصية تراثية ، والذي يجعل من التوظيف ذا دور أساسي ،هو عملية التمازج التي يقوم بها الكاتب بين ما يأخذه من التراث والواقع المعيش، بحيث ينتج لنا نصا ثالثا تتشابك فيه خيوط التراث الأصيلة فتضفي عليه جوا من الرهبة المحُبَّبَة، وكذلك الأمر بالنسبة للشخصية التراثية التي تَلِدُ من جديد حاملة معها قداسة التراث ، كاشفة في طياتها ما خَفِيَ علينا ناقلة لنا أدقَّ تفصيلات حياتنا وأكثرها تعقيدا [1]. وهذا ما لمسناه في مسرح سعد الله ونوس الذي أبدع في توظيف التراث، فلا نكاد نقرأ إشكالية معاصرة إلا نقلها إلينا عبر توظيفات

[1]- حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح ، دراسة تطبيقية في مسرح ونوس، ص42.

تراثية رائعة يَتَنَفَّسُ فيها النص والشخصية التراثية هواء معاصرا. "ولم يُغْرِق في بحر التراث بل نجده يكشف ويُعرّي هنا وهناك ، ويناقش بجرأة محمودة وموثقة أمورا تتعلق بشخصيات تراثية طالما تعودنا أن نضفي عليها هالة من التبجيل "[1]. ولم يكن هدف سعد الله ونوس الحط من قيمة الشخصية التراثية التي نعتز بها ، وإنما كان حسن التوظيف والنقد هو الذي يحمل على مثل هذا التعامل المبدع والعقلي مع التراث. ولذلك منح ونوس نفسه حرية في تعامله مع التراث، دون أن يفسد ما وظفه من عناصره، فقد جعل من التراث محفزا للتفكير، ووعاء للشحن والتغيير، فلم تعاكس حريته الثوابت التراثية الراسخة في الوجدان الشعبي" بحيث يبقى التعامل مع العنصر التراثي ضمن دلالة رمزية، تلك الدلالة المترسبة في الوجدان الشعبي والتي منها يستمد العنصر مصداقيته، وتغييرها أو الاختلاف معها قد يؤثر على هذا الوجدان، ويقترب بالمنتج من تزييف التراث"[2].

وهكذا نلاحظ أن عملية التوظيف تتعلق بالمبدع، وطريقته في التعامل مع التراث هي التي تحدد نجاحها أو إخفاقها، وكلما تفاعل المبدع مع النص التراثي، ازداد قدرة على تحميله رؤى وأفكارا معاصرة.

ويتضح من خلال التوظيف وأسبابه، وما وظفه ونوس من مظاهر الفرجة الشعبية، أهمية الدور الذي أدته هذه الأشكال التراثية في تقريب فكرة المسرحية من أذهان المتفرجين، وفي شد انتباههم وإشراكهم في العملية المسرحية وهكذا ساعدت الشمولية التي تتميز بها مظاهر الفرجة الشعبية على جعل المسرحية مجالا للمناقشة والمحاورة بين المتفرج أو القارئ و بين الممثل أو الكاتب نفسه . فالأغاني كلها ساعدت بصورة أو بأخرى على تحقيق هذا الاندماج، فلم يكن الحكواتي مجرد تقنية تراثية تجذب المتفرج، بل إن نوعية الأحاديث التي يتفوه بها تجعلنا أكثر اندماجا مع النص المسرحي، كونه يتحدث بأحاديث لها رصيد في وجداننا وعواطفنا، وطريقته في القصة عايشناها مع أهلنا الكبار[3].

لذلك حَقَّقَتْ الأشكال التراثية في مسرحيات ونوس فائدتها على صعيد الشكل والمضمون، وقد نقل المضمون المطعّم بالرؤى والأفكار المعاصرة بلغة سردية سهلة ومألوفة في أذهان الناس ومُحبّبة إليهم بوصفها جاءت على لسان الراوي أو

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 42.

[2]- أحمد العشري، مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة،ط1، 1989، ص308.

[3]- حسن علي المخلف ، المرجع السابق، ص 43.

الحكواتي فلم يشعر القارئ أو المتفرج بها،"لأن العرض المسرحي يعيش مع المشاهد، ويعتمد عليه فيعيد تحليل جميع بُنى العرض وإذابتها في داخل معرفته المسبقة وتجربته وخبرته التي هي في الوقت نفسه حياته وتاريخه وطقوسه وعاداته وتقاليده "[1]. وهكذا نجحت مسرحيات ونوس المعتمدة على التراث من جهة المضمون وطريقة إيصال أفكاره وعلى تعميق إحساس الناس بواقعهم.

ب- أسباب التوظيف ودوافعه :

لم يكن توظيف التراث في المسرح العربي صدفة واعتباطا، بل هناك أسباب وعوامل حفزت الأديب والمبدع إلى العودة لتراثه ، باعتباره خزانا للتجارب والأفكار التي تمنح للأدباء القدرة على التعبير عن أفكارهم ، عندما ضاقت بهم السُبل ،وتقطّعت بهم الأسباب، وهم يحاولون التواصل مع أمة توالت عليها النكبات، وتكالبت عليها قوى الشر والعدوان، فكانت العودة إلى الماضي هي سبيل الخلاص من ويلات وهزائم الحاضر.

وفي ظلّ الصّراعات الفكرية والاجتماعية والسّياسية الّتي رافقت الذّات العربية في عالمها المغمور بالضبابية والغموض، والّتي أصبحت جزءا من الواقع المعيش رفضت أن تخنق ويُكبل طموحها، فحاولت هذه الذّات تفريغ كبتها العميق وترجمة انفعالاتها وتجسيد أفكارها بطرح موقفها .محاولة التخلص من هذا الواقع المرير، فلجأت إلى التّراث واتّخذته وسيلة للعودة إلى طبيعته الأولى باعتبار" أن التّراث منجم طاقات إيحائية لا ينفذ له عطاء، فعناصره ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر لا تنفذ وعلى التأثير في النفس البشرية، ما ليس لأية معطيات أخرى، لأن هذه المعطيات التّراثية تعيش في وجدان النّاس وأعماقهم وتحفُّ بها هالة من القداسة "[2].لأن التراث جزء من الذات والهوية.

[1]- دفينيو ،جون ،المسرح والتغيير الاجتماعي ، دار سحر للنشر، تونس،ط1، 1995، ص 2.

[2]- بوعشة بوعمارة ،الشاعر العربي المعاصر ومثاقفة التراث، كلية الآداب واللغات، بسكرة، العدد 08،ص 15.

لذلك سعى الكُتّاب المحدثون إلى" إعادة قراءة التراث بكل مشخّصاته ووقائعه، وذلك بكشف كنوزه وتوجيه الأنظار إلى ما فيه من قيم فكرية وروحية وفنية صالحة للبقاء والاستمرار ،حيث أدركوا أنّه لا نجاة لإبداعنا من الهوة الّتي انحدرت إليها بغير ربطه بتراثه العريق"[1] .باعتباره حاضنا أساسيا لعناصر الهوية ، ومكونات الشخصية العربية.

إن الكاتب المعاصر لم يدرك ماهية التّراث بهذا الفهم إلاّ بعد الخمسينيات من هذا القرن، بظهور جيل جديد احتكّ بالثّقافة الغربية وتأثر بها تأثرا عميقا وقويّا، غير أن الأدب المعاصر" لم يشكل السابقة الأولى في توظيفه لهذا التراث، فقد كان هناك رعيل أول مهّد الطريق وذلّل الصعوبات فشكّل بحضوره أثرا في تجربة الكتاب اللاحقين ،في كيفية تناول هذا التراث وآليات توظيفه واختيار رموزه ،التي تضفي على التجربة الإبداعية بُعدها الفنّي والإنساني ،لأن موقف المبدع من التراث قد حدد القيم الجمالية منها، حيث أصبح التّراث الإنساني لدى االمبدع جانبا من تكوينه الأدبي، ذلك أن تجربة الكاتب هي محاولة جاهدة لاستيعاب الوجدان الإنساني عامة من خلال إطار حضارة العصر وتحديد موقفه من التراث كإنسان معاصر"[2]. أضف إلى ذلك أن توظيف المبدع للتّراث يضفي على عمله الإبداعي "عراقه وأصالة ويمثّل نوعا من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة، كما أنّه يمنح الرؤية الإبداعية نوعا من الشمول والكلية"[3]، فيجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان، فحاول الكاتب العربي المعاصر أن "يعيد النظر في التّراث لتفجير ما فيه من قيم روحية وإنسانية وتوطيد الرابطة بين الحاضر والتراث[4] ،وذلك عن طريق استلهام مواقفه الروحية والإنسانية في إبداعنا الادبي وانتاجنا العصري .

1-الأسباب السياسية والاجتماعية: عندما يشتد الظّلم والقهر، وتحتل الأرض وتُكبّلُ الحرية ، ويُفرضُ الصمتُ الرهيب على أصحاب الكلمة الصادقة، فلا ملجأ لهم إلاّ التعبير عن آراءهم وأفكارهم بطريقة فنية غير مباشرة، لا

[1]- علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الغريب،القاهرة،ط4،2006،ص 262.

[2]- إبراهيم الرماني،الغموض في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، ساحة بن عكنون، الجزائر،ط1،1991، ص 57.

[3]- كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في التشكيل القصيدة العربية المعاصرة، (قراءة في المكونات والأصول)، اتحاد كتاب العرب ،ط1، 2004،ص 17.

[4]- المرجع نفسه، ص 56.

تعرضهم لبطش السُّلطة، ولذلك وجد الكاتب في التراث مُتَنَفَّسًا يُعَبِّرُ فيه عن رؤاه وأفكاره السياسية التي كان يسعى لتأسيسها كما "وجد فيه الملَاذَ لكل تهويمات نفسه القَلِقَة الباحثة عما يَسُدُّ الفراغ واعتبره البديل الذي يمكن أن يمُدّه بطاقة سحرية تكون غذاء وعيه ، ولهذا كانت العودة للتراث بعناصره ، تُجسّد حالة من الانكسارات، وما اجتاح الضمير الإنساني من تناقضات وأزمات حضارية"[1]، فكان التراث الملجأ الذي يجد فيه الكاتب الأمان والاستقرار الفكري، ما جعله منطلقا يخوض فيه معاركه السياسية والحربية متخذا إياه الدرع الواقي، الذي يحميه ويضلل من ورائه السلطة ليتوغل في متاهات الواقع السياسي ويطرح رؤاه الشخصية أقنعة التراث التي تلجأ إليها الكلمة كقنبلة تهزُّ الذات السّاكنة، وتُوخِزُ الضمائر النائمة.

كان للظروف السياسية القاسية التي مر بها الوطن العربي وقع قاس على المثقف العربي. جعلت الكُتّاب يلجؤون للتراث وشخصياته يتسترون خلفها ويرسلون من خلالها رسائلهم وأفكارهم . ولم يكن هروب الكُتّاب من السلطة السياسية التي مارست عليهم إرهابا فكريا ردحا من الزمن فحسب، بل قد يكون هروبهم من سلطات اجتماعية وثقافية تتسلم مقاليد الأمور، وتُعاقبُ مُعارضيها بالنفي الاجتماعي، "فيختفي الكُتّاب في هذه الحال وراء الأسطورة والرمز والمعتقدات، ليُحمّلوها انتقاداتهم لمفاسد العصر وسلبياته، وهذه السلبيات متعددة الأوجه، لم يستطع المبدع أن يقف أمامها مكتوف الأيدي مكمم الأفواه، ولم يكن مسموحا له التعبير عنها بحرية ، فكان التراث العزاء الوحيد والطريق الأسلم لبث الرؤى والأفكار"[2].فعكف الأدباء على تراثهم وجعلوا من مضموناته وعناصره أدوات يعبرون بها عن الواقع، وأقنعة يقولون من خلالها ما لا يستطيعون التعبير عنه بصورة مباشرة.

2-الأسباب النفسية:

يعاني الإنسان العربي عموما، والأديب خصوصا، من الاغتراب والقلق لما يسود العالم من تفكير ماديّ ، حيث صار الظلم قوة والتسامح ضعفا مما دفع الكُتّاب للبحث عما يعبر عن فطرة الإنسان النقية وأمانيه ، فوجدوا في

[1]- عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العرب ، بيروت لبنان، ط1، 1984م ، ص105.

[2]- حسن علي المخلف،توظيف التراث في المسرح ، ص 44.

الأسطورة والمعتقدات الشعبية والخرافة عفوية الأحلام الأولى وسذاجتها واستطاعوا من خلالها فضح بعض القيم المعاصرة والتعبير عن التمزق والتشتت النفسي الذي يعانيه الإنسان العربي ، والأديب هذا الإنسان المرهف ، أشد إحساسا بوقع الفاجعة. عاد إلى التراث يوم كانت الحياة كريمة والكرامة محفوظة ليجد فيه من الأحلام والقدرات ما يعينه على اكتشاف بَصِيصَ أمل لما يعيشه من دمار وتَشَظٍّ على جميع المستويات. فالجانب النفسي هو منطلق العمل الإبداعي، فالابداع تعبير عن مكبُوتات داخلية ووجدانية وعلى الرغم مما وصلت إليه الحضارة من تطور علمي، فهي لم تُورِثُ الإنسان إلاّ الأحزان والضياع والإحساس بتفاهة الحياة وخُلُوِّها من أي معنى وربما كان **ت، س،إليوت***"في "أرض الخراب" التي تصف مظاهر الحياة من أقوى الشعراء إحساسا بهذا اليأس حين قال:

مَدِينَةُ اَلْوَهْمِ[1]

تَحْتَ الضَّبَابِ اَلْأَسْمَرِ فِي اَلْفَجرِ شِتَائِي

اِنْسَابَ جُمْهُورٌ عَلَى (جِسْرِ لَنْدَن) غَفِيْرٌ

مَا كُنْتُ أَعْرِفُ أَنَّ اَلْمَوتَ قَد طَوَى مِثلَ هَذَا اَلْجَمْعِ الغَفِير

حَسَرَاتٌ قَصِيرَةٌ، مُتَقَطِّعَةٌ، كَانُوا يَنْفُثُونَ.

إنّ هذا الشعور بالانفصام بين الإنسان المعاصر والعالم من حوله ليس السبب الوحيد في اغترابه، بل هناك وجه آخر من "الاغتراب الاجتماعي الناتج عن شعور الإنسان بعدم إمكانية التواصل والعيش مع الآخرين" [2]، وهنا يلجأ المبدع إلى أحضَان التراث هاربا من سطوة الواقع المعيش وذلك بسبب إحساسه بالغُربة وبجفاف الحياة المعاصرة

*)- **توماس ستيرنز إليوت (Thomas Stearns Eliot)**،(ت. س. إليوت – T. S. Eliot) شاعر أمريكي-إنجليزي، كاتب مسرحي، ناقد أدبي، ومحرر. زعيم حركة الحداثة في الشعر، أعماله أثرت في العديد من الشعراء في العالم ، حائزٌ على جائزة نوبل في الأدب في 1948. وُلد في 26 سبتمبر 1888 وتوفي 4 يناير 1965. كتب قصائد: أغنية حب جي. ألفرد بروفروك، الأرض اليباب، الرجال الجوف، أربعاء الرماد، والرباعيات الأربع. من مسرحياته: جريمة في الكاتدرائية وحفلة كوكتيل ..http://www.jehat.com/ar/Sha3er/Pages/Eliot28-4-2013.html .اطلع عليه بتاريخ :2021/01/25م.

[1]- دزيرة سقال،أرض الخراب والشعر العربي الحديث ،منشورات ميرم،ط1،دت، ص120

[2]-كاملي بلحاج، الشعر العربي المعاصر قراءة في الوظائف والسمات ،ص 4

وتعقيدها"[1] لذلك حاول الكُتّاب والأدباء المعاصرون التعمق في البعد التراثي للتجربة الإنسانية ككل، لعل ذلك يوفر لهم سبيل الخلاص من زيف هذه الحضارة والهروب من دنيا الواقع التعيس إلى عالم وهمي رحب، حيث الفطرة والسذاجة وصفاء الروح والحُب الممزوج بالقداسة والبراءة.

3- الأسباب الفنية :

إن التراث غَنِيٌّ بالمواد والنماذج التي تَرفُدُ النص المسرحي بشُحْناتٍ تعبيرية هائلة، مما أَغْرى الكاتب المسرحي ودفعه إلى استلهامه والغوص في أعماقه بحثا عن الأصداف واللآلئ، قصد توظيفها وإغراء المتفرج بها ، وغنى التراث بأشكال مسرحية تجذب المتفرج وتحقق اندماجه في العمل المسرحي ومشاركته الفعالة فيه، جعلت من التراث ضرورة فنية مُلِحَّة وقد استطاعت هذه الأشكال التراثية أن تستقطب اهتمام الكُتّاب العرب ، وازدادت حاجتهم إليها، كلما توغلوا فيها وأدركوا صلاحيتها لحمل معاناتهم ومعاناة شعوبهم ، إذ تكفي الإشارة لموضوع تراثي لتحريض ذاكرة المتفرج أو القارئ وشدّ انتباهه لمتابعة العمل المسرحي ،لارتباط التراث بوجدان الإنسان العربي، فالتراث يؤدي دور المنبه والمحرض للذاكرة، فيمزج الإنسان العربي ما يقرأ أو يشاهد وبين ما يحمله من أفكار حول هذا الموضوع أو ذاك من موضوعات التراث، فيستطيع استنباط الحكمة ، والحُكم على الأمور بتعقُّل وموضوعية ، فيعرف حقيقة ما يعيشه من أمور، من خلال تلك الحقائق التراثية التي يعانيها. وإذا كانت الحاجة أم الاختراع فإن التعبير عن حاجات الإنسان المعاصر وهمومه دفعت الكاتب المسرحي للبحث عن سُبُل تعبيرية تجعل المتفرج يندمج في العملية المسرحية، ولعل الحاجة إلى تلك الوسائل التعبيرية الشعبية هي التي جعلت من توظيفها وسيلة لتحقيق غايات فنية كبيرة، وحين يُلوّن الكاتب مسرحياته بشخصيات تراثية فإنه يمنح نصَّهُ نوعا من الأصالة، فيكتسب النص أبعادا تتخطَّى حاجز الزمن وبذلك يصير التراث وسيلة الانتقال من الحاضر إلى الماضي والمستقبل[2]. فيحقق بذلك النص بعده الفني والجمالي .

---

[1]- ينظر- أحسن تليلاتي: توظيف التراث في المسرح الجزائري ،أطروحة دكتوراه،جامعة منتوري،قسنطينة ،سنة 2010/2009م،ص19.

[2]- حسن علي المخلف : المرجع السابق، ص 45.

يحتاج الكاتب دائما لتأثيث نصّه بالرموز المختلفة والأساطير ليوغل في أعماق النفس والكون ويسري بالقارئ إلى دلالات النص بطريقة تجعله يؤمن بالتجربة ولا يكتفي بتفسيرها، " أضف إلى ذلك أن توظيف الكاتب المعاصر للتّراث، يضفي على عمله الإبداعي عراقه وأصالة ويمثّل نوعا من امتداد الماضي في الحاضر وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة، كما أنّه يمنح العمل الإبداعي نوعا من الشمول والكلية"[1].وبه يكتسب النص صفة الخلود.

ويؤكد **كُولُريدج**[*] أنه كثيرا ما تكون هناك فكرة في أسمى معنى لهذه الكلمة، عصيّة على التوصيل إلا بطريق الرمز، ذلك أن الرمز لا يظهر أبعادا وعناصر للحقيقة تظل من نواحي أخرى عصيّة على التناول فحسب، بل يفتح أبعادا وعناصر من أنفسنا تماثل أبعادا وعناصر للحقيقة[2]. ويرى النقاد أن حضور االتراث في النص يتطلب تكتيكا فنيا ومهارة من قبل الكاتب وأن الأمر يشبه أن يختار الشخص مكان الشّمعة من الغرفة المظلمة، فقد يضعها في مكان فتضيئ زاوية وقد يموضعها في مكان غيره فتضيء الغرفة كلّها.

4– الإعجاب بمظاهر التراث الأجنبي :

قد يجد الكاتب في التراث الأجنبي ما يلفت انتباهه ، ويخدم رؤاه ، فيأخذ منه ويوظف بعض مظاهره ويعدّ هذا الأخذ نوعا من التقليد ، أو إظهار المقدرة ، لذا نجد التباهي في استخدام الأسطورة ، أو تبني الكورس وغير ذلك من المظاهر التراثية عند الكُتّاب، ويكون تأثير هذا العامل في المراحل الأولى من تجربة الكاتب، ثم ما يلبث أن يتمكن من استنب الله ونوس إذ تطالعنا الأسطورة و الكورس في مسرحياته الأولى، وهي من التراث الإنساني، ثم بعد تطور أدواته، وصار أكثر حذقا ومهارة أخذ من التراث العربي نصوصا وظواهر فاقت في تأثيرها الأسطورة والكورس .

---

[1]– فريدة سويزف ،توظيف التراث في شعر عبد الصبور، عود الند مجلة ثقافية فصلية، الناشر د عادل الهواري، الجزائر، ع9، 2018

[*]- **صامويل تايلر كولريدج (Samuel Taylor Coleridge)** : شاعر إنكليزي وناقد ومشتغل بالفلسفة .أعلن مع زميله ويليام ووردزوورث بدء الحركة الرومانتيكية في إنكلترا بديوانهما المشترك الأناشيد الغنائية. أحد شعراء البحيرة، ويُعرف بقصائده أغنية البحار القديم وقبلاي خان. كما يُعرف بعمله النثري الهام/https://www.marefa.org .اطلع عليه بتاريخ :2021/01/25م

[2]–روبرت بارث اليسوعي، الخيال الرمزي عند كولريدج والتقليد الرومانسي، ترجمة عيسى العاكوب، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط1، 1992، ص27.

أما النصوص والأشكال من تراثه ، ويبتدع طرائق جديدة في التعامل معها، وهذا الأمر ينطبق على كاتبناسعد الله ونوس إذ تطالعنا الأسطورة و الكورس في مسرحياته الأولى، وهي من التراث الإنساني، ثم بعد تطور أدواته، وصار أكثر حذقا ومهارة أخذ من التراث العربي نصوصا وظواهر فاقت في تأثيرها الأسطورة والكورس.

ج– الفرق بين نقل التراث التاريخي وتوظيفه:

كلما ارتقى التعامل مع التراث والتاريخ إلى درجة الإتقان والمهارة، اقترب من مرحلة التوظيف. والفرق بين نقل التراث وتوظيفه، هي مسألة تتعلق بمدى القدرة على التعامل مع التراث بروح جديدة ، ومدى القدرة على تحميل التراث رؤى وأفكارا معاصرة، دون أن يُخلّ ذلك بالبنية التراثية للنص، ويبقى المتلقي في حالة شعورية أنه أمام نص تراثي، مشحون بالإشكالات المعاصرة. إن أول خطوة للتعامل مع التراث كانت عبارة عن استلهام من هذا النبع الذي لا ينضب، ونقله دون محاولة الاستفادة منه وذلك بتحويره وتطويعه ثم تحميله إشكالات معاصرة، وفي هذه الحالة يكون الكاتب قد نقل التراث ولم يوظفه.

إن التوظيف الحقيقي للتراث لا يعني المحافظة الشكلية على قداسة التراث والصلاة في محرابه، بقدر ما تكون عملية التغيير و التطويع والتحوير إلى حد لا يبعده عن خطوطه وحكمته العامة، ولأن الأديب ليس مؤرخا يتقيد بالحوادث التاريخية كما هي، بل هو فنان ماهر يملك أدوت تمكنه من أن يضيف ويختصر ما يتفق وهدفه من هذا التوظيف،لأن "جوهر التوظيف الشعبي هو تحميل التراث دلالات معاصرة جديدة ، وقد أثبت التراث قابليته من خلال التجارب الناضجة للتوظيف، على أن يعكس هموم العصر وعقده، إذا أُحسن توظيفه."[1].

إن توظيف التراث هو مرحلة متقدمة من مراحل تعامل الكاتب معه، إنها مرحلة تتجاوز أنماط إحيائه واستلهامه إلى التعامل معه فنيا، فتنتقل رؤية الكاتب المعاصرة إلى العناصر التراثية التي يعيد بعثها وتأليفها وفقا لواقعه الجديد، أي أن المسرحية تتضمن وفقا لذلك روح التراث ومكوناته وتعبر به عن روح الواقع المعاصر، فالكاتب يأخذ من التراث مادته ثم يحقنها بدماء جديدة فتستعيد العناصر التراثية حيويتها، مؤكدة قدرة البقاء والتجدد أمام عواصف الحداثة والمعاصرة.

[1]– حمادي صبري مسلم،أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،ط1، 1980 ،ص 160

ونخلص في الأخير أن نقل التراث هو التعامل السطحي التوثيقي معه بينما التوظيف مرحلة لاحقة متطورة، يُعادُ فيها تركيبه وبناؤه ثم تحميله بالرؤى والأفكار المعاصرة .

– تجليات التراث التاريخي في مسرح ونوس :

يُعدّ سعد الله ونوس من أبرز كُتّاب المسرح المعاصرين الذين احتلَّ التاريخ مكانة هامة في أعمالهم المسرحية ، فقد آمن بضرورة العودة إلى الماضي في الحياة الإنسانية ، واعتبر حضور التاريخ في الحياة الثقافية المعاصرة شرط ضروري لاكتمال الحضارة ، لأنه جزء فاعل فيها ، وانطلق في ذلك من فكرة جوهرية مفادها " أن حرمان المجتمع من تاريخه هو واحد من أهم آليات تهميش المجتمع المدني وسيادة الاستبداد"[1] . وقد تجلى الموروث التاريخي في مسرح ونوس كما يلي:

1– الحوادث التاريخية:

إن إعجاب سعد الله ونوس بوقائع التاريخ وما تكتنزه من دلالات فكرية واجتماعية وسياسية وثقافية صالحة لكل زمان ومكان ، هو الذي دفعه إلى توظيفها بكثافة في العديد من النصوص المسرحية التي أبدعها مثل "رأس المملوك جابر" و "منمنمات تاريخية" و"طقوس الإشارات والتحولات"، ففي نص "رأس المملوك جابر" عاد إلى حدث بالغ الأهمية والمأساوية في حياة الأمة العربية الإسلامية هو سقوط بغداد في يد المغول على يد القائد (هولاكو) بمساعدة وزير الخليفة العباسي (المعتمد بن عباد)، وقد اختار استحضار هذه الحادثة من مصدرها الشعبي ليطرح من خلالها موضوعا جوهريا يتعلق بموقفه من هزيمة حزيران 1967 وهو "الصراع على السلطة والاستنجاد بالأجنبي". وعاد في "منمنمات تاريخية" إلى حدث لا يقل أهمية ومأساوية في التاريخ العربي الإسلامي وهو حصار دمشق، ومن ثم سقوطها وتدميرها على يد التتار، وكان غرضه من اختيار هذه الحادثة الحرجة أن يطرح موضوعا مهما حول علاقة الثقافة والمثقف بالواقع الاجتماعي ، ومدى مسؤولية المثقف من تحديد معالم ذلك الواقع ، و مدى إسهامه في صنع التاريخ.

[1]– سعد الله ونوس، هوامش ثقافية ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1992 ، ص 664 .

وفي هذه المسرحية طرح الكثير من القضايا على لسان عدة شخصيات ، فهناك شخصية المؤرخ القديم الذي يعرف الوقائع التاريخية بشكل عام، حرباً كانت أم سلماً، ويصف حال المدينة في الحرب، وفي غير الحرب، ويستخدم توصيف نهر بردى في جريانه أوفي شُحّه حسب المناخ السائد أثناء حصار دمشق.

ولعل المسرحية تحتوي كماً كبيراً من الشخصيات لكنها لا تمثل حالات فردية، وإنما تعكس كل شخصية إما فئة من الناس، أومؤسسة من المؤسسات التي تقوم عليها المدينة. كما أن هذه الشخصيات التي يقدمها ونوس لايطلقها بشكل كامل، بل يضع أمامها شخصيات أخرى من الفئة نفسها لكن تختلف مع الشخصيات الأولى التي تنتمي إلى الفئة نفسها في حساباتها وأفكارها وطموحاتها. ويتجاوز ذلك التشكيل في شخصيات رجال الدين، إذ لا يضع ونوس هذه الفئة في توصيف واحد، بل نراه يباين بين رجل دين وآخر، فمنهم من تعنيه مصالحه الشخصية على أي شيء حتى الوطن. ومنهم من يكون وسطاً بين مصالحه الشخصية ومصلحة البلاد – برهان الدين التاذلي – نموذجاً.

ويقدم ونوس نموذجاً آخر لرجل دين متنور وواع ومبدئي، يدفع ثمن هذه المبادئ ويدعى جمال الدين الشرائجي. كما أن ونوس لا يرسم شخصية سلبية إلا ويضع معادلا ومواجهاً لها في شخصية أخرى. فقد نرى مثلا شخصية مروانالشاب الجبان، وما يعنيه من الدنيا السلامة والأمان بأي طريقة، ويقابلها ونوس في شخصية أخرى وهي أحمد شَابٌّ رافضٌ للاستسلام لكنه متهّور وغير مبدئي، وكذلك في شخصية **ابن خلدون*** المتواطئة، بينما يقابله شهامة تابعه شرف الدين الذي يترك رُفْقَةَ مُعلمه ابن خلدون عندما يدرك أنه قَارَبَ الخيانة في عزِّ المحَنَة التي تعيشها دمشق من حرب وحصار.

***)- ابن خلدون (Ibn Khaldoun):** .هو عبد الرحمن بن محمد ابن خَلدون أبو زيد ولي الدين الحضرمي الأشبيلي1406 – 1332) م(، ولد في تونس وشبَّ وترعرع فيها وتخرّج من جامع الزيتونة حيث رحل إلى بسكرة وغرناطة وبجاية وتلمسان وفاس، وليَ الكتابة والوساطة بين الملوك في بلاد المغرب والأندلس ثم انتقل إلى مصر حيث قلده السلطان برقوق قضاء المالكية .ثم استقال من منصبه وانقطع إلى التدريس والتصنيف فكانت مصنفاته من مصادر الفكر العالمي ومن أشهرها كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في معرفة أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر) ، وظلَّ بها ما يناهز ربع قرن (784–808 ه)، حيث تُوُفِّيَ عام 1406 عن عمر بلغ ثلاث وسبعين عامًا ودُفِنَ قرب باب النصر بشمال القاهرة تاركاً تراثاً ما زال تأثيره ممتداً حتى اليوم ويعتبر ابنُ خَلدون مؤسسَ علم الاجتماع الحديث ومن علماء التاريخ والاقتصاد ويعتبر ابن خلدون أوّل من وضع علم الاجتماع على أسسه الحديثة، وقد توصل إلى نظريّات حول قوانين العمران ونظرية العصبية، وبناء الدولة وأطوار عمرانها وسقوطها. وقد سبقت آراؤه ونظرياته ما توصّل إليه لاحقًا بعدّة قرون عدد من مشاهير العلماء كالعالم الفرنسي أوجست كونت. https://ar.wikipedia.org/wiki .**اطلع** عليه بتاريخ/2021/06/05م

الخطر يُهدِّدُ مدينة دمشق بينما نائبها يَهُمُّ بالفِرَار ويترك الناس ضحية **لتيمور*** وجنوده، بعدما سقطت مدينة حَلَب وَحَمَاهْ في يد تيمور الذي يزحف مع جيشه نحو دمشق والناس أصابها الرُّعب، ولاتدري ما يجب عليها أن تفعل. وهنا إدانة مباشرة للحُكَّام والناس معاً، فالحكام لا يعتنون برعيتهم، ولا الرعية تسعى لتطوير وعيها.

" **مؤرخ قديم** : وفي ثامن عشره وصل الهاربون من حلب وحماه وأخبروا أن تيمورلنك متوجه بعساكره إلى دمشق. وفي تاسع عشره همّ نائب الغيبة في دمشق بالفرار فوقف له العامَّة وأهل القبيبات ينتظرونه، فلما خرج، ضربوا بالمقاليع وسلُّوا السُّيوف ونالوا منه فرجع إلى دار السعادة. وفي نهر بَرَدَى يجري الماء في غاية الضَّحَالة وقد كَثُرتْ الضفادع فيه كثرة فاحِشَة"[1].

وكأن ونوس أراد من الطبيعة المتمثلة في نهر بردى أن تُواكِب تطور الأحداث التي ستطرأ على مدينة دمشق التي يتجمَّعُ في ساحاتها الناس، منهم من يستفسر، ومنهم من دَبَّتْ الحَميَّة فيه، وخصوصا بعد أن يعلن والي دمشق نائب الغيبة، منع إشهار السلاح في وجه العدو، وتسلم المدينة دون قتال، فيهبُّ الشاب أحمد ويصطدم مع دَلاَمة التَّاجر المحتَكِر والمستفيد من هذه الأوضاع، ويصل الصِّدام حدَّ إشْهَارِ السلاح.

" **دلامة**: هذه شؤون خطيرة، ولا يجوز أن يخوض فيها إلا الكبار.

***)- تيمور والمعروف بتيمورلنك (Tamerlan)** . تيمورلنك أو تيمور الاعرج الشيعي هو سلطان التتار الذي كان نقمة على العالم الإسلامي وقام بمجازر وحشية يندى لها جبين الإنسانية رغم ادعائه الإسلام والتدين كان يتلذذ ببناء أبراج مشيدة من جماجم ضحاياه ، وكان قائدا عسكريا حيث قام بحملات توسعية شرسة أدّت إلى مقتل العديد من المدنيين وإلى أغتنام مجتمعات بأكملها ، وقد عرف بإنه أسوأ الشخصيات عبر التاريخ وأقذر ملوك الدنيا ، وتيمورلنك (1336 – فبراير 1405 م) هو قائد أوزبكي من القرن الرابع عشر ومؤسس السلالة التيمورية (1370 – 1405 م) في وسط آسيا وأول الحكام في العائلة التيمورية الحاكمة والتي استمرت حتى عام 1506م وتعني كلمة ''لنك'' ''الأعرج'' نتيجة لإصابته بجرح خلال إحدى معاركه ، ولكن هناك رواية لم يتحقق من مصدرها بعد تشير بأن تيمور في بداية حياته كان لصا أطلق عليه سهم أصابه في رجله وظل أعرجا ، أما كلمة تيمور فتعني بالأوزبكية والتركية ''الحديد'' ، أما لنك فتعني الأعرج لذلك يسمى تيمورلنك أي تيمور الأعرج ، وقد ذكره المؤرخون أيضا بأنه تيمور بن ترغاي السفاح ولد في مدينة كش في جنوب سمرقند في يوم 25 شعبان عام 736 للهجرة وهو من القبائل البدوية التركية في بلاد ما وراء النهر أي سمرقند وبخاري ويوم مولده هو بحق يوم نحس في تاريخ العالم الاسلامي فقد كان نقمة على البلدان الإسلاميه ومجازره تشيب لها رؤوس الولدان ، وفي بداية أمره تمكن بمساعدة مجموعة من الرعاع والأنذال من السيطرة على سمرقند ومنها أنطلقت فتوحاته الدموية فسيطر على إيران والعراق وهاجم العثمانيين في الأناضول وقتل السلطان بايزيد كذلك هاجم الهند وروسيا ووصل إلى موسكو ونهبها ، ولم يكن تيمورلنك قائدا أو محارباً عادياً في زمنه ، بل كان أشرس قائدي الإمبراطورية المنغولية في القرن الـ 14 ، إذ قتلت جيوشه نحو 17 مليون شخصاً على مدار سنوات حكمه ، فشهد له الجميع حينئذ بأنه الخليفة الأمثل للإمبراطور الدموي جنكيزخان https://adenkhbr.net/48373/ .- اطلع عليه بتاريخ /2021/06/05م

[1] –سعد الله ونوس، هوامش ثقافية ص 322.

أحمد: بل يجب أن يخوض فيها الجميع.

دلامة: والله ما أفلحنا إذا صار كل واحد في هذه المدينة رأسا.

أحمد: والله ستضيع رؤوسنا، إذا بقي هذا النائب رأسا.

دلامة: ولكن أخبرنا من أنت؟

أحمد: أنا ابن الشاغور. قدوتي وشيخي بُرهان الدين التاذلي، فأخبر بما علمت"[1].

وتتكشَّفُ الأمور كل لحظة، فقد ندرك أن هناك الكثير من الناس يشتغلون عند أعيان دمشق ومشايخها، وهذا كشف للواقع الحالي. وبهذا ينقسم الناس الى قسمين الأول يريد التسليم. متمثلا بنائب الغيبة وأتباعه. والثاني يريد المقاومة والدفاع متمثلا ببرهان الدين التاذلي، ويبدأ الصراع، بينما التاذلي يذهب ليعقد اتفاقا بالدفاع عن دمشق مع أميرها عز الدين آزدار وهذا اختراق لفضاء جديد منفصل عن فضاء مدينة دمشق. فآزدار يمثل المؤسسة العسكرية، و فضاؤها المكاني هو حدود قلعة دمشق، وترتبط بفضاء عام متمثلا في مصر فضاء السلطة، لكن آزدار يخاف أن يكون بذلك تجاوز حدود السلطان من جهة وقد خالف فضاء التاذلي دمشق الذي يتمثل بالعلماء الذين يمثلون فكر التاذلي وفضاءه. فينفي التاذلي التخويف، ويتفق مع آزدار على تحصين دمشق كفضاء واحد وتحت عنوان واحد هو المقاومة، إذ يأمر آزدار بإغلاق أبواب دمشق وتحصين المدينة. حيث يسمع صوت المنادي ينادي على المقاومة والجهاد.

المنادي: يا أهل الشَّام... يرسم نائب القلعة ويأمر.. من يهرب ينهب. والمدينة تحصن وتحفظ.. ومن أراد سلاحاً أعطاه الأمير سلاحاً....." [2].

لكن العلماء الذين اجتمعوا في الجامع الأموي يتشاورون في شؤون المقاومة والدفاع عن دمشق. إذ تتمظهر هذه المقاومة بالدفاع عن المصالح الشخصية. فابن مفلح يملك أراضي خارج السور، فهو لا يرضى بإقرار المقاومة إلا بعد

[1] –سعد الله ونوس، المصدر السابق، ص 323،324.

[2] – المصدر نفسه، ص334.

أن يعدهم التاذلي بحماية أملاكهم خارج المدينة وداخلها، وهنا يكشف ونوس وبجرأة المصلحة الشخصية التي تتمظهر بالدين، إذ يلتقي التاجر والمرابي دلامة هؤلاء العلماء، كما تتم محاكمة جمال الدين الشرائجي الرجل التنويري، في هذا الاجتماع الذي يكون ضحية العلماء لحماية أطماعهم الشخصية، للمقامرة بينهم وبين التاذلي.

" **جمال الدين**: وما قضيتي؟

ابن النابلسي: الكفر والزَّنْدَقَة. أيها العلماء... أخبرني شاهد عدل أن هذا الملحد يخوض في القدر، ويتعاطى مقالات الكفار والزندقة.

ابن مفلح: القَدَرُ مجوس هذه الأمة.

التاذلي: أتخوض في القدر يا ابن الشرائجي؟

جمال الدين: ما وهَبَنَا الله العقل إلا لكي نفكِّر ونتأمل ونعْتبر. قال سبحانه وتعالى(فَاعْتَبِرُوا يَا أُولِي الأَبْصَار)" [1].

فبإلغاء دور الشرائجي بالمقاومة ، يتوضَّح الشَّرْخ في تعزيز انفصال المقاومة عَبْرَ رجال الدين، فالشَّرائجي يمثل العقلانية الدينية، والتي تمتلك القدرة على المحاكمة، ووضع أسس دقيقة لطبيعة المقاومة. ويختم الشرائجي كلامه قبل أن يُسَاق إلى السِّجن وتُحرَقُ كُتُبُهُ في صحْن الجامع الأُمَوِي.

جمال الدين: ما أَتْعَسَ حالنا إذا كان علماء الأمة يُسَمُّونَ الاجتهاد والعلم كفراً !!" [2].

وهنا يوضح ونوس كيفية إقصاء أصحاب العقول النَيِّرَة عن إمكانية أخذ القرار، بينما يتفرد المنتهزون من رجال الدين، وأصحاب الجاه والمال موقعا يمكنهم من اتخاذ أي قرار يخدم مصالحهم فقط.

وبذلك يكون اجتياح دمشق من قبل علماء الدين متزامناً مع اجتياح جسد ابنة الحلبي الصغيرة من قبل دلامة الذي يرمي بذرة تسليم المدينة مع ابن مفلح حين يقول له: " هي فكرتي.. وهي فكرتك أيضاً. ليس ابن مفلح من

[1] – سعد الله ونوس، المصدر السابق، ص 338..

[2] – المصدر نفسه، ص 341.

تدير رأسه المواكب وجعجعة العراضات"[1].

ويقع التاذلي في مجموعة من التناقضات كانغلاقه على ذاته، والازدواجية التي يعيشها في داخله بين رأيه، وإدراكه برأي العلماء المتخاذلين حول موضوع المقاومة، وإحساسه بالندم حول عزل الشرائجي من فضاء المدينة المقاوم، كما يعيش تناقضاً آخر مع أمير القلعة آزدار الذي يعزل أيضاً محمد بن أبي الطيب من المقاومة، ويعده خطراً عليه، ويتهمه بالخيانة.

"**محمد:** أَلَسْتُ من البلد وناسها؟

آزدار: لايُسَلِّحُ المرء أعداءه.

محمد: سامح الله الأمير. أتساوينا بالأعداء؟ في الملمَّات ينسى الأهل ما يفرق بينهم ولا يبقى إلا حنين الدم للدم.

آزدار: وأين كان حنين الدم للدم حين جَاهرْتَ بعداوتك للسلطان، وأيَّدتَ مُتَآمراً أشْعَلَ فتنة وأراد أن يغتصب السلطة؟ "[2].

فالعقلية العسكرية التي تسيطر على آزدار الذي يعدّ أن الولاء للسلطان هو جزء من المقاومة. فالسلطان هو المدينة ، والمدينة هي دمشق، وابن أبي الطيب ينتمي لهذه المدينة الذي يشكل خطراً عليها، وهذا يعني أنه يشكل خطراً على السلطان، هذا هو الفهم العسكري.

أما في نص" طقوس الإشارات والتحولات" فإن الكاتب عاد إلى حادثة تاريخية غير مشهورة وقعت في القرن التاسع عشر في دمشق ، وكان هدفه من استحضارها هو التعبير عن ظاهرة الانحلال الأخلاقي الذي أصاب المجتمعات العربية في الفترة الأخيرة.

---

[1] – المصدر نفسه، ص 345

[2] – سعد الله ونوس، المصدر السابق، ص 352.

وإذا كان عدد من كُتَّاب المسرح ، قد أثروا مرحلة تاريخية معينة كما هو الحال في مسرح أحمد شوقي وإبراهيم رمزي وعزيز أباظة حيث فضَّل هؤلاء التاريخ القديم ، فإن ونوس وخلافا لهؤلاء كان أكثر قربا من تاريخ العصر الحديث لبلده الأم سورية ، وذلك التزاما منه لخدمة بلده ، ومظهرا من مظاهر الولاء للوطن ، ولا يعني تركيزه على اختيار تاريخ بلده انعزاله عن تاريخ العالم العربي ، بل كان شديد الاهتمام لتاريخ أمته ، فواكب ظروفها وما مرت به من نكبات وأزمات ، وعايش ما جد فيها من نُظم سياسية ، وما خاضته من صراع في سبيل الحرية.

ويختلف سعد الله ونوس عن غيره من الكُتَّاب في توظيفه للأحداث التاريخية التي تشير إلى تدهور الأوضاع خاصة السياسية منها ، لأن الأحداث السياسية هي التي استدعت حاجة الإنسان إلى التاريخ ، فجسدت مسرحياته ما تختزنه الذاكرة من علامات الانكسار العربي.

ولعل اختياره للفترات الدامية كإطار زمني لنصوصه يعود إلى كونها تتلاءم وتتوافق مع معطيات الراهن مما يجعلها أكثر قدرة على إفراز الدلالات والقيم السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية من أجل الوعي بتناقضات الحاضر ، كما أن رُقعتَها تَتَّسِعُ للجدلية التي لا توفرها فترات الهدوء والارتخاء. لقد كانت نظرته إلى حوادث التاريخ شمولية بعيدة الأفق ، ولم تكن عودته إليه "عودة يائس هارب من الحياة وقسوتها بل نجدها في أماكن متعددة من كتاباته عودة واعية عقلانية تعرف كيف تستخلص من أقصى مراحل التاريخ الدواء الشافي لأوجاع الحاضر"[1]

ويبدو أنه يعطي عملية اختيار المرحلة التاريخية عناية كبيرة لأنها مسألة في غاية التعقيد و الحساسية ، فأساس الفن هو الاختيار ، و" عنصر الاختيار الواعي عامل حاسم في المعالجة عندما يُصبح إطار البناء درامي يُعاد خلاله تشكيل هذه الوقائع لينفد المبدع من خلالها إلى معالجة قضايا العصر الحميمة، ومشكلات الإنسان الأبدية "[2] .

ولقد كان اختياره للفترات الحرجة في تاريخ العرب كإطار زمني لنصوصه يعود لكونه رآها ذات دلالة ، فتجاوز ما ليس

[1]- حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح ، ص 22.

[2]- سعد أبو الرضا ، التعبير الدرامي ، اللغة الوظيفية،منشأة المعارف،القاهرة،ط1998،1ص 51.

كذلك ، لأنه "لا تصلح كل أحداث التاريخ كما انتهت إلينا ، فالتاريخ ليس في النهاية إلا أحداث كانت ذات يوم وقائع لحياة عصرية شديدة الاختلاط، مختلفة الرموز والدلالات"[1] .

وهو عندما استعان بأحداث التاريخ ليس على اعتبارها إطارا لا يمكن تجاوزه ، وإنما استعان بها على اعتبار ما تطرحه من قضايا و مسائل ، وهو في مسرحياته استعان ببعض أحداث الماضي وليس الماضي ككل ، بمعنى أخر استعان منه بما يضفي على نصوصه درامية أكثر قربا من الواقع ، لأن ما يرغب به المتلقي ليس تطورات الأحداث بل الصيغة الفنية التي تتقولب فيها من جديد تلك الأحداث وما تفرزه من دلالات جديدة ، حيث إن" كثير من أحداث المسرحيات العالمية الكبيرة يكون معروفا لدى المشاهدين من قبل، ومع ذلك يُقبلون على مشاهدتها وهم يعرفون ماذا سيحدث بعد، لأن وقائع الحدث المادية الا تهمهم في المقام الأول بقدر ما يهمهم متابعة الحدث في صورته الفنية من حيث هو خلق فني جديد لذلك الحدث من أحداث الحياة، وعرض لدلالات جديدة فيه أو كشف

دلالات كانت له ، ولكنها تظل خافية حتى يجلوها فنُّ الكاتب المبدع"[2] فالأهم ليس الحدث التاريخي في حد ذاته، بل في طريقة التعبير عنه وتقديمه للمشاهد أوالقارئ بما يحمله من دلالات جديدة.

ولم يكتف ونوس في استلهامه للأحداث التاريخية معزولة ، بل خلق بعض الأحداث الثانوية لتغذيتها ، وهذا أمر مُباح له لأنه ليس مؤرخا يهدف إلى تسليط الأضواء على حقب التاريخ ، وإنما يهدف إلى تقديم رؤية معاصرة لتلك الأحداث الماضية ، فخلق في كل مسرحياته التي تستلهم حوادث تاريخية أحداثا مُتخيّلة شكلت براعم الحدث الرئيسي وأعطته عبق الحياة، كما أن الالتزام بالحدث الرئيسي يُقلّص من مساحة المتلقي ويجعله ينظر إلى المسرحية التاريخية من بوتقة ضيقة حتى يُخيّلُ إليه أنها مجرد إعادة لدرس تاريخي عن تلك الأحداث.

لقد كان الكاتب ذكيا في تعامله مع أحداث الماضي فاستحضر الفترات الأكثر دلالة وأخضعها للمسرح ، كما خلق إلى جانبها أحداثا متخيلة ليجعلها تتماشى مع أحداث الحاضر التي يودّ التعبير عنها.

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 51.

[2]- عبد القادر القط ، من فنون الأدب ، المسرحية،دار النهضة العربية،بيروت،ط1 ، 1978 ص 18.

–استدعاءُ شخصياتٍ تاريخيَّة :

لم تَغِب الشخصية التاريخية عن إبداعات المسرحيين العرب لاسيما بعد أن أدركوا ما تحتويه من دلالات صالحة لِأَنْ " تحمل الهمَّ المعاصر بأبعاده وتناقضاته، مما يسهل على الكاتب أن يمتطي هذه الأفكار ويطير معها إلى عالمها ليقول معها، ومن خلالها ما يشعر به وما تقع به من أخطاء الماضي ، أو في بعض الأحيان ما تقوم به من مواقف إيجابية توازي غالبا ما قامت به شخصية من الشخصيات".[1] . وقد مر تعامل الكُتّاب عامة في استحضارهم للشخصية التاريخية بمراحل ثلاث هي :

– اختيار ما يناسب تجربة الكاتب من ملامح هذه الشخصية .

– تأويل هذه الملامح تأويلا خاصا يلاءم طبيعة التجربة.

– إضفاء هذه الأبعاد المعاصرة لتجربة الكاتب على هذه الملامح [2]. فإذا كان بعض الكُتّاب قد استحضروا الشخصيات التاريخية بهدف الإفادة من ملامحها النبيلة ، حيث أن استدعائهم" للشخصيات الخالدة يتم تحت الرغبة في خلق جيل مماثل إلى القيم والمثل السامية التي تتحلى بها تلك الشخصيات التاريخية "[3]. فإن سعدالله ونوس لم يدّخر جُهدا في الاستفادة من جميع صفات الشخصية التاريخية ، فأظهر الصفات الإيجابية والسلبية من ملامح الشخصية التاريخية وذلك وفق ما يلائم موضوعه والفكرة التي يريد إيصالها .

وهذا ما تجلى واضحا في مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني ، هذه المسرحية التي صور فيها واقع النصف الأول من القرن التاسع عشر إبان الاحتلال العثماني وسيطرة الُبنى الإقطاعية على مُقدّرات المجتمع بأشكاله كافة ، وتسلط هذه المسرحية الضوء على التجربة التنويرية التي أراد القباني أن ينهض بها من خلال المسرح في وقت كانت فيه البلاد تشهد التحرك للخلاص من الاستعمار العثماني.

---

[1]– حسن علي الخلف، توظيف التراث في المسرح ، ص 121.

[2]– علي زايد عشري ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1997، ص 121.

[3]– عبد الله البوصيري، حول فاعلية المسرح وامتداده الجماهيري ، طرابلس ، ط1، 1998 ، ص64.

و في مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني "ازداد سعد الله ونوس نُضْجًا وتمَرُّسًا بصيغته المسرحية، وكان موفقاً في اختيار الموضوع الذي يسمح لمفردات هذه الصيغة جميعاً بالاستخدام المشروع، والمقنع، والناجح معاً "[1]. جاءت هذه المسرحية على مستويين من العرض، ومن الرؤية معاً، المستوى الأول يقدم ونوس مسرحية القباني ذاتها(هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب) كما كان يقدمها أبوخليل تماماً، هذا على مستوى الشكل، أما على مستوى الرؤية أراد ونوس أن يؤكد أن القباني خرق الحواجز الاجتماعية بجرأة فكرية ناضجة، فقدم العوالم الداخلية لقصور الخلفاء والأمراء بذاك الزمان حين أخفَتْ زوجة الخليفة عشيقة زوجها وجاريته قُوتَ القلوب. وكيف استولى الحزن على الخليفة هارون الرشيد، وكيف صار حاله حين بلغه وَهْمًا أن قُوتَ القُلوب ذَوَتْ وماتَتْ.

"**هارون الرشيد**:ماذا أسمع؟ قوت القلوب ذوت وماتت، وارحمتاه لِسَقِيمٍ عَزَّ دواؤه وزاد به الحزن ما دهاه"[2].

ويتابع ونوس كيف كان القبَّاني ينتقد الحكام من خلال شخصية هارون الرشيد التراثية ، وكيف نسي هذا الخليفة شؤون الدولة من أجل ملذاته. وكيف تُعَلِّقُ الجماهير وَتَتَهَكَّمُ على مثل هؤلاء الخلفاء، وهذا يعمِّق عند القباني حسّ المشاركة مع الناس، كما يعمق سعد الله ونوس البعد الدلالي لكيفية مشاركة الجماهير وتدخلها في شؤون البلاد عندما يكون الحاكم غير كُفْءٍ للحكم. ولعلها إشارة واضحة إلى مانعيشه اليوم من فساد في كل المجالات ،وانهيار في القيم ، وانقلاب في المعايير .حين يعتلي السُّفهاء وعبيد الشهوات سَدَّةَ الحكم ،فيصبح الوضيع رفيعا والذليل عزيزا ،والرويبضة أو الرجل التافه يتكلم في شؤن العامة. وصدق رسول الله حين قال في حديث ورد في عدد من كتب الحديث عن أبي هريرة قال :قال رسول الله صلى الله عليه وسلم :(سَيَأْتِي عَلَى النَّاسِ سَنَوَاتٍ خَدَّاعَاتٍ ،يُصَدَّقُ فِيهَا الكَاذِبُ وَيُكَذَّبُ فِيهَا الصَّادِقُ وَيُؤْتَمَنُ فِيهَا الخَائِنُ ،وَيُخَوَّنُ فِيهَا الأَمِينُ وَيَنْطِقُ فِيهَا الرُّوَيْبِضَة ،قِيلَ وَمَا **الرُّوَيْبِضَةُ*** يَا رَسُولَ اَللهِ ؟قَالَ الرَّجُلُ التَّافِهُ يَتَكَلَّمُ فِي أُمُورِ العَامَّة)رواه أنس بن مالك وأبوهريرة .

"**هارون الرشيد**: وأسفاه.. وَاحَرَّ قَلْبَاهْ يا جعفر.. وقعنا في أعظم المصائب وَحَلَّتْ بنا جميع النوائب...قوت

---

[1] – علي الراعي، سهرة مع أبي خليل القباني والغرباء، مجلة العربي الكويتية، عدد18، الكويت، 1988، ص 124

[2] – ونوس سعد الله، الأعمال الكاملة، مج 1، سهرة مع أبي خليل القباني، دار الآداب، بيروت،ط1، 2004، ص703

*)–**الرُّويبـضة** تصغير رابضة ،وهو العاجز الذي ربض عن معالي الأمور وقعد عن طلبها .فليس له تجربة ولا علم ،ولا حكمة.

القلوب...آه..قوت القلوب.. لقد عظُمت لفقدها الكروب...

جعفر: أيها السيد الشديد والكامل الرشيد، أسألك بالذي رفعك إلى هذا المقام أن تصبر على المصائب، وتتجلد عند حلول النوائب.

هارون الرشيد: أصبر على الدهر الجاني الذي لم يَرْعَ حقِّي ومكانتي...وقوت القلوب كانت في مودتها أنيسة. فأخذَتْها المنيَّة. أَعْلِنْ الحِدَادَ العام يا جعفر في القصر وفي سائر أنحاء الدولة...

متفرج: العمى! حداد عام من أجل جارية؟

جعفر: (مُرْتَبِكاً) لاينبغي لمولانا السُّلطان كثرة الهموم والأحزان على جارية مرغوبة وغادة محبوبة، وفي قصره أجمل منها، وشؤون الدولة كثيرة، وتصريفها لا يستقيم إلا بحكمته السديدة.

هارون الرشيد: دعني من تصريف شؤون الدولة يا جعفر، فقلبي يشتعل وفكري منشغل"[1].

يوضح ونوس أن هُمومَ الحُكَّام ذاتية ولا يعنيهم إلا ملذاتها، هذا ما كان يقدمه القباني في ذاك الزمن،. ويتابع ونوس تصوير ما كان يقدمه القباني حول ما حل بالخليفة هارون الرشيد. كما يوضح حالة فساد الولاة في عهده، وكيف يتصرفون مع الرعيه التي تنتظرهم لتقدم لهم مظالمها لكن هارون الرشيد مشغول إلى الأذقان بحزنه على الجارية قوت القلوب .

" **جعفر**: يا ذا الجلال ومعدن الجود والأفضال...قلبك أشدُّ من المصائب وفكرك لا يؤثر في صفاته النوائب. هناك شؤون عاجلة وتدبيرها لا يتم إلا بهمتك العالية، عامل مصر لم يرسل الخزانة ! وابن سليمان يرتكب المظالم بالبصرة ! وأصحاب الحاجات يتزاحمون على باب الديوان منذ خروجك للصيد والسلوان.

هارون الرشيد: قل لمسرور أن يذبحهم جميعاً..عامل مصر..وعامل البصرة.. وأصحاب الحاجات.. وفوقهم جميعا جعفر الوزير اِمْضِ من قُدَّامِي واتركني لأحزاني...مالي وهذه الأمور السقيمة يكفيني بلائي العظيم وشقائي الجسيم

[1] – ونوس سعد الله ،المصدر السابق، ص704- 705

قوت القلوب أتذكر حسن زمان مضى وعيش بالسرور قد انقضى..اكشفوا لي عن قبرها، لأرى ضجيعتها في سرها .. أيتها الجواري ازدادت أشجاني ..وتلهبت نيراني..ولايمكن أن أبرح مكاني...دعوني هنا سأنام..ولعلي أراها في المنام.

متفرج: العمى. سَتُخَرِّبُ هذه الجارية دولة بني العبَّاس.

متفرج 2: خَرُبَتْ وَخَلاَصْ.

متفرج 3: أما ملك، يترك شؤون الدولة ومشاكلها كرمال زانية.

متفرج 4: عيب يا ناس، هارون الرشيد خليفة للمسلمين "[1].

وقد نجح ونوس في عرض هذه الصفحة التاريخية ، بطريقة تُزعجُ الجماهير، وتستفزُّهم بل وتحرِّضُهم على الثورة والتغيير، وتلك هي غاية ونوس اليقظة دائما وعدم الاستغراق والاندماج في الأحداث بطريقة سلبية.

وفي المستوى الثاني يقدم ونوس مجموعة من المجريات الوثائقية والتاريخية التي توضح مسألة بناء فن المسرح على يد أبي خليل القباني وما واجهه من صِعَابٍ ومشكلات.و ذلك حين يقول: "وهنا أُحِبُّ أن أشير إلى أن المرحلة التي عالجتها مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني قد أعطتني السند التاريخي لانتصار إيجابي. ففي تلك الفترة شبه الذهبية توافق الفكر التنويري مع صعود اجتماعي معين... ليمكنني القول بأنني حاولت بناء مسرح عربي عبر طرح إشكالية المجتمع العربي وليس عبر طرح إشكالية الشكل أو عبر استعارة الحكواتي أو عبر خلق احتفال مسرحي تشارك فيه الصالة والخشبة "[2].

وكيف يكون التداخل من الجمهور ضمن معطيين، الأول جمهور العامة الذي تجرأ على هارون الرشيد. والمعطى الثاني جمهور المتنفذين والذين يبذرون بذور الفتنة بذريعة الدين فحين يتدخل أحد المتفرجين من عامة الشعب بقوله: "أما ملك!! يترك شؤون الدولة ومشاكلها كرمال زانية"[3].تثور ثائرة محمد فتح الله أحد الوجهاء الرجعيين.

---

[1] – ونوس سعد الله ،المصدر السابق، ص705- 706.

[2] – حفار، نبيل،مع الكاتب المسرحي سعد الله ونوس، مجلة الطريق، عدد 2، نيسان أيار، بيروت، 1986،ص106-107.

[3] – ونوس سعد الله، الأعمال الكاملة، سهرة مع أبي خليل القباني، ص 706

" **محمد فتح الله:** وَيُمَسْخِرُونَ خُلَفَاءَ المسلمين..والله إنها لكبيرة يا ابن القباني"[1].

فمحمد فتح الله لم تُثَار حفيظته لأنهم يمسخرون خلفاء المسلمين، بل لأن قاطع التذاكر طلب منه أجرة الدخول فوجد فرصة لتأليب الناس على القباني" يوضح سعد الله من خلال مسرحيته المعركة الاجتماعية والسياسية والفكرية التي خاضها القبانى في الوقت ذاته والمعاناة القاسية بسبب رجال الدين في ذلك الوقت ممثلين بالشيخ سعيد الغبرا وقصور رؤيتهم الفكرية، لكنه في الجانب المقابل يوضح بدايات الحركة القومية ورغبتها في التخلص من الاستعمار العثماني "[2].

يقسم ونوس المسرح ثلاثة أقسام على الجهة اليمنى حلقة الذكر والشيخ سعيد الغبرا في وسط المسرح مقر الوالي العثماني، أما القسم المتبقي في الجهة اليسرى من المسرح فيصور مقهى شعبياً يجلس فيه الناس المتنورون، ورجال مقاومة الاحتلال العثماني وأصحاب الرؤية القومية. ومع التنقلات المشهدية تتضح الصورة السياسية والاقتصادية والفكرية لمدينة دمشق في حينها، ويبدأ ونوس في توضيح الرؤى الفكرية عنده للأقسام الثلاثة التي تعبر عن البنى الفكرية في دمشق حينها.

"**الشيخ سعيد الغبرا:** يترك ابن القباني حلقات الذكر.. حلقتي أنا لينصرف إلى هذه الأعمال الشائنة أعوذ بالله إلى أي درك تقودنا الأيام... إنهم يُشَخِّصُونَ هارون الرشيد خليفة المسلمين.. تَصَوَّرْ أن يقف الصَّعَاليك، ويتقمَّصُوا أمام الناس خلفاء المسلمين..فيصغر شأنهم... لماذا لاننظر إلى أبعد، فبعد فترة لن يَتَوَرَّعُوا عن تشخيص أعيان دمشق وعلمائها والسَّادة فيها... وهذه البدعة يمكن أن تخرِّب مُجتَمَعًا بأكمله"[3].

ونوس في هذه المسرحية يريد أن يوضح موقعه من التاريخ لا يفتخر به، ولا يزدريه ولايعطيه تفسيراً جديداً، إنما يعرف الناس عليه كما هو، ويسعى لكشف حقائقه بموضوعية ساعياً وبشكل جاد لوضع هذه الحقائق أمام الناس ليتعلموا، ويحرض وعيهم ليتمكنوا من المعرفة، التي تقودهم إلى الفعل، فونوس يضع المشاهدين في مكانهم الحقيقي من

[1] – ونوس سعد الله ،المصدر السابق، ص 706

[2] – عمار، فاتن علي، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع،الكويت ،ط1، 1999، ص121.

[3] – ونوس، سعد الله ، الأعمال الكاملة، مج 1، سهرة مع أبي خليل القباني، ص766

التاريخ ويحملهم مسؤولية من يقف في وجه تقدم هذا الوطن وتحرره.

كما أن هذه المسرحية تضعنا أمام حقيقة نضال القباني لتأسيس الفن المسرحي في دمشق ، فعندما يرى القباني استجابة الناس لمسرحه يقرر بيع أملاكه، وشراء أرض يقيم عليها مسرحا لكن رجال الدين يعمدون إلى رفع شكوى للوالي في الأَسِتَانَة للتخلُّصِ من مسرحه الذي يؤسس إلى رؤية تحررية. والسبب يعود إلى أن المسرح يعتمد وبدرجة عالية على الصراع، والصراع له أشكال عدة: صراع بين الإنسان والآلهة أوبين الانسان والمجتمع، أوبين الانسان وذاته، ويوضح ذلك محمد عزيزة بقوله: " الصراع غير معروف في الإسلام لأنه دين يُجبِرُ الإنسان على الإستسلام كُلِّيَةً للخالق، وللقَدَر، ولأمير المؤمنين، أي بكلمة أخرى: إن المواطن في المجتمع الإسلامي مَسْحُوقٌ ومُسْتَسْلِمٌ كلياً"[1] . ولعل هذا القول فيه نوع من المبالغة والإجحَاف و يطغى عليه التحيز الفكري والهوس الايديولوجي، فالإسلام كدين سماوي لم يسحق الإنسان ولم يسلبه حريته ، بل جاء ليخرج الناس من ظلمات الوهم إلى أنوار العلم والفهم ، ولعل دعوته للقراءة في أول تنزيل لأكبرُ دليل على أنَّ فَتْحَ العقول فيه أسْبق من فَتْحِ الحُصُون، ولعلَّ كلام عزيزة هنا قد يصدق على رجال الدين، لكنه لا يصدق بالضرورة على الدين الإسلامي.

ويتابع سعيد الغبرا عبر الأقسام الثلاثة، إذ نراه عبر النص ينتقل من حلقة الذكر التي يقيمها على يمين المسرح، إلى وسط المسرح مكان الوالي في الأستانة.

" **الشيخ سعيد الغبرا:** أدركنا يا أمير المؤمنين(السلطان في الأستانة) فإن الفِسْقَ والفجور قد تَفَشَّيَا في الشام... فهُتِكتْ الأعراض وماتَتْ الفضيلة وَوُئِدَ الشَّرف، واختلطتْ النساء بالرجال. إن وجود التمثيل في البلاد السورية مما تعافُه النفوس الأبية...فيمثل على مرأى الناظرين ويسمع المتفرجين أحوال العشق وما يجدونه من اللذة في طيب الوصل بعد الفراق فتطبع في الذهن سطور الصَّبَابَة والجنون وتميل في النفس أنواع الغرام والشُّجُون...." [2].

وعلى الرغم مما عاناه القباني من جور وظلم، حتى من قبل أطفال الشام الذين لاحقوه بالحجارة في كل مكان. لم

[1] – عزيزة، محمد ، الإسلام والمسرح، تر، رفيق الصبان، دار الهلال، القاهرة،ط1970،1، ص 62.

[2] – ونوس سعد الله، الأعمال الكاملة، مج1، سهرة مع أبي خليل القباني، ص766.

يتراجع عن مشروعه النهضوي، ومعه فريق عمله من الشبان الذين لاقوا ما لاقوه من أعيان دمشق ورجال الدين. لكن الشيخ سعيد الغبرا ينجح في تحريض السلطان وخصوصا عندما يوضح له أن هؤلاء يريدون تغيير البلاد والتمثل بالغرب. فيأتي الشيخ سعيد الغبرا ويقرأ القرار علناً أمام أهل الشام.

" **الشيخ سعيد الغبرا:** يأمر خليفة المسلمين.....أغلقوا هذا الماخُور....حَطِّمُوا المكان ومزقوا كل ما فيه...أَحرِقُوا هذه الدار، حتى تتطهر دمشق من بدعة التمثيل ونجاستها... شتتوا شملهم، واتبعوهم بالتحقير والإهانة أُرْجُمُوهم بالحجارة واللعنات..اِمْنَعُوهم من تدنيس هذه المدينة مرة أخرى..." [1].

وهكذا انتهت تجربة القبانى وهى لازالت في الرحم. لكنها أسست ركيزة أولى لبناء فعل فني وضع القباني معالمه الأولى وفكري تجلى في عروضه التي حرضت الشباب للاهتمام بقضاياهم الوطنية، والتحررية عبر فهم للتاريخ البعيد الذي يتمثل في تصوير الحاكم الفرد فاعلا في الواقع، مؤثراً فيه، حتى وهو غائب. هذا ما نراه عند غانم الذي يخاف الوصال من قوت القلوب لأنها تخص الحاكم. ووجود الطليعة المثقفة التي تكون فاعلة في الواقع مؤثرة فيه وهو فهم للتاريخ القريب.

" واستمرت المعركة بين المسرح والأجناس الأدبية من جهة والتزمت والعقلية المتخلفة والجامدة من جهة ثانية. وكانت هذه المعركة طويلة ولعلها مازالت مستمرة حتى يومنا هذا ولقد خاض التنويريون هذه المعركة بحماسة وكفاءة وكان منهم من يحس أنه مطالب بالدفاع عن الجديد، ولعل سجالات هذه المعركة المتواصلة تشكل الجانب الحي من تراثنا الثقافي المعاصر"[2].

و هكذا يكون ونوس في تعامله مع تلك الشخصيات التاريخية موضوعيا فلم ينساق وراء عاطفته في توظيفه للشخصيات بل رسمها وفقا لما تُمليه عليه الحقائق التاريخية، فيناقش بجرأة محدودة وموثوقة أمورا تتعلق بشخصيات تاريخية لطالما طبعت عليها هالة من التبجيل وهذا طبيعي لأن النهج الذي اتبعه يتخذ بُعدا واقعيا يتفق ونظرتة إلى

[1] – ونوس سعد الله ،المصدر السابق، ص٧٧٢

[2] – ونوس سعد الله ، في البحث عن مسرح عربي جديد، الحياة المسرحية، عدد 34-35 ، وزارة الثقافة،دمشق،ط1، 1990، ص28.

مهمة الفن المسرحي، فاظهر في مسرحية " سهرة مع أبي خليل القباني" إيجابية (أبي خليل القباني) في كفاحه من أجل إقامة دعائم الفن المسرحي في سورية، وأبرز في مسرحية "منمنمات تاريخية" سلبية "ابن خلدون" في صنع تاريخ أمته.

ولم يهتم في توظيفه للشخصية التاريخية بالتركيز على التاريخ الفردي والشخصي لها وإنما اقتبس من حياتها ما شكل همّا جماعيا ، فحين تناول شخصية (ابن خلدون) أهمل الجوانب كافة فيما يتعلق بعلمه وركز فقط على موقفه من غزو (تيمورلنك) لدمشق لينتقل من خلال هذا الموقف إلى طرح رؤية وأفكارا فيما يخص المثقفين عامة الذين كانوا على شاكلته في كل عصر وفي كل مكان هؤلاء الذين يبيعون نفوسهم ووطنهم لأجل ترف زائل. كان انتقاده لابن خلدون انطلاقا من مواقف متعددة تثبت وجهة نظره ، والتي لم يكن هدفها الطعن بقدر ما كان هدفها تحديد الوعي وفتح نافذة للتأمل بأن موقفه كان متخاذلا لا تهمه سوى المصلحة الذاتية .وقد حرص سعد الله ونوس على توظيف شخصياته التاريخية بما يتوافق والمصادر الموثوقة حتى يتمكن من تحميل نصة الإبداعي عنصرا تاريخيا فاعلا يعطي رؤية جديدة لذلك الماضي فيما يخدم الحاضر، وقد كان استدعائه للشخصيات التاريخية من منطلق واع للحقيقة التاريخية، فحملت صفاتها التي تحيل عليها، وشغلت مساحتها في الواقع، وابتعدت عن النمطية التي تسبب في انفصام بين الرمز والمرموز له في ذهن المتلقي. ولم يحافظ سعد الله ونوس على كل ملامح شخصياته الموظفة بل نجده في كثير من الأحيان يتصرف في بعض خصائصها ، فأعطاها نفسا جديدا كما أكسبها كيانا إنسانيا جديدا، مما جعل القارئ يتقبلها بصورة أكبر ، ومن جهة أخرى جعلها تخدم رؤيته، وتكشف في الوقت ذاته عن الغاية من انتخابها دون غيرها. ورغم ما توفره الشخصية التاريخية على مدى اندماجها ضمن الإطار العام للنص المسرحي ومقدار إسهامها في تحقيق دلالات النص وأهدافه لما تتمتع به عناصرها من نشاط في الوعي الجمعي ،غير أن الكاتب المسرحي مطالب ببعد آخر خيالي يقربه من طبيعة فنه" فكاتب التمثيليات التاريخية ينتقي كل الشخصيات ومعظمها من بين صفحات التاريخ ويضيف إليها أخرى من مخيلته ليحسّن قصته ويقوّي أثرها"[1]. ولعل الحديث عن هذه الشخصية يشبه ما تراه الناقدة (آن إيبارسفيلد **Anne ubersfel**d)حيث ترى أن كل تحليل لشخصية يجد بالمواجهة أو بالمجاورة

[1]– ماركس ملتون ، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها،تر،فريد مدور،دار الكتاب العربي،ط1،1965 ، ص 254.

كل تحاليل الشخصيات الأخرى من كل المستويات، فتحليل حركة شخصية معزولة هي دائما عملية مؤقتة،لأن كل ملمح لشخصية هو دائما محدد بما يقابله في شخصية أخرى.[1]

وانطلاقا من الوظيفة الجوهرية التي تقوم بها الشخصيات المتخلية ضمن العمل الفني حرص سعد الله ونوس كغيره من الأدباء على خلقها ، فلم يكتف بالشخصيات التاريخية معزولة عن كل الارتباطات من أحوال وعلاقات بشخصيات أخرى ، بل سعى إلى إدماجها مع شخصيات من نسج خياله خاصة وأن هذه الأخيرة تمنحه الحرية في التعامل بها كيفما أراد لأن هذه "الشخصيات لا تحدها مرجعية ، ولا تقيدها نصوص التاريخ ، فهي ليست وليدتهم إنما هي وليدة تمازج الأفكار وتبلورها على نحو خاص "[2] . وما يلاحظ على شخصياته المتخيلة أنها تملك جوانب سلبية أكثر منها إيجابية ، وهذه خاصية طبيعية في مسرحه لأنه مؤمن أن ما وقع في المجتمع العربي من مشكلات وأزمات سببها المباشر سلبية الأفراد فيه. وهذا هو ديدن ونوس يسعى دائما لاستفزاز القارئ أو بالأحرى الجمهور، وإثارة حفيظته ،عن طريق اختيار مقصود للشخصية وللحادثة التي تدفعه للتساؤل وأحيانا للقلق ،خاصة عندما يضعه وجها لوجه أما ما حدث ومايحدث ،بُغية شَحْنِهِ بطاقة التغيير ،وشَحْبِ الواقع المرير.عن طريق الثورة والتمرد.وتلك هي غاية المسرح عند ونوس.

د– أَشْكَالُ الفُرْجَة الشَّعْبِيَّة في مسرح سعدا لله ونوس:

يملك الجمهور العربي إرثا ضخما من أشكال الفرجة الشعبية كحلقات المداحين والرواة والحكواتية وهذا الإرث التراثي جعل المتفرج العربي يملك خاصية متميزة، يجب الانتباه إليها ومراعاتها في العمل المسرحي.

وقد أدرك ونوس هذه الحاجة، لذا اتخذ من تجربة الرواد أساسا ونبراسا وهاجا به يقتدي وعلى ضوئه يهتدي في مسالك الدروب الوعرة، وهو يرسم معالم مسرحه الخاص وكانت تلك نقطة الانطلاق الصحيحة رغم ما يشوبها من نقص أوعيب، وقبل أن يستخدم هذا الإرث من المظاهر الفنية التراثية صرح منذ البداية أن مسرح الرواد انطلاقة

---

[1]– Anne ubersfeld: lire le théatre; éditions sociales; paris 1978; p: 1. نقلا عن أحسن تليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري ،أطروحة دكتوراه،جامعة منتوري،قسنطينة ،سنة 2010/2009م،ص19.

[2]– نضال الشمالي ،الرواية والتاريخ،بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية ،عالم الكتب الحديث، الاردن،ط1،2006 ، ص 233.

صحيحة وسليمة وأن إرشاداتهم المسرحية المهمة ستكون بعد قرن من التحديات الأساسية التي عرفها المسرح الأوربي على أيدي مسرحيين مثل (**بيسكاتور***،و بريخت ، **وبيترفايس***)[1].

كان ونوس واحدا من هؤلاء الذين ولعوا بالأشكال الشعبية ووظفوها بشكل ناضج، فاغلب مسرحياته توظف أشكالا شعبية تستفيد من التراث، كما هو الحال في مسرحياته، حفلة سمر، الفيل يا ملك الزمان، مغامرة رأس المملوك جابر"[2] ، لم تكن عودة ونوس إلى تلك الظواهر التراثية سطحية أو مجرد زينة شكلية، بل كانت وسيلة من وسائل الاتصال مع المتفرج ، وإشراكه في العملية المسرحية، لأنه يهدف إلى بناء الوعي، ولا يريد تقديم وعي جاهز، ففهمه للمسرح، وطريقته في التعامل مع الجمهور، وسعيه لتأليف مسرح عربي جديد مما دعاه إلى التعامل مع هذه الأشكال التراثية التي أدت وظيفة جمالية، إلى جانب وظيفتها العملية في النص.

لم يقتصر الأمر على الأشكال التراثية العربية، بل نرى أشكالا أجنبية كالكورس الذي انتشر في مسرح الإغريق، مزج ونوس بين التراث العربي والتراث الأجنبي، لينتج مسرحا شعبيا ثوريا تقدميا في آن واحد متعدد الأدوات، وعميق الأطروحات، شديد الربط بين الممارسة و التنظير. ولعل ثنائية النص والعرض هاجسا من هواجس ونوس في كل ما قدم، فيضع حوارات طويلة وتوضيحات إخراجية تعكس التناقض الجدلي الشهير بين النص والعرض."[3]. ومهما يكن من أمر فإن استيعاب النص التراثي لرؤية الكاتب يعتمد على قدرته على استيعاب قدر ممكن من الانزياحات الأسطورية، أي أن تخضع العناصر التراثية الأصلية "لتعديل يُجريه الكاتب أو الأديب حتى يلائم بينها وبين موقفه

***)- بيسكاتور:اروين بيسكاتور. E . piscatore** (1893-1966) مؤلف مسرحي ألماني أحد مؤسسي المسرح السياسي **في** العالم ، ويرى أن على المسرح ألا يهمل السياسة **في** ريبرتواره او دراماته وأن يمتزج كل من المسرح السياسي والسياسة بالأخر . ويفسر (بسكاتور) فلسفة المسرح السياسي الذي تبناه ، بأن فكرة الفن للفن ما هي إلا تسلية عابرة ومؤقتة استخدم تقنيات جديدة في المسرح.

***)- بتر فايس.peter weiss** هو كاتب ورسام ألماني. ولد عام 1916 في برلين وتوفي 1982 في ستوكهولم. شب فايس في برلين وبرمين. وفي عام 1934 هاجرت عائلته عبر لندن إلى براج وفي عام 1939 هاجرت العائلة عبر سويسرا إلى السويد. ومنذ عام 1945 أصبح فايس مواطناً سويديا. عمل في البداية رساماً، ومنذ عام 1947 عمل كاتباً باللغتين السويدية والألمانية. وهو معروف بشكل خاص بمسرحياته *مارات / ساد* و *التحقيق* وروايته *جماليات المقاومة*. https://theaterars.blogspot.com/2018/05/blog-post_34.html . اطلع عليه نتاريخ :2021/06/06م

[1]- حسن علي المخلف، المرجع السابق ، ص 47.

[2]- رمضاني مصطفى،إشكالية التسييس في مسرح ونوس،مجلة الآداب بيروت ، ع5،السنة1999،ص 34.

[3]- بصل محمد ، نحو نظرية لسانية مسرحية، دار الينابيع، دمشق،ط1، 1996، ص38 .

ونظرته. ولو كانت مجتمعات اليوم كمجتمعات الأمس البعيد لما كان ثمة حاجة إلى إجراء التعديل الذي يزيح هذه العناصر عن أساسها وهيكلها الأولي.

فنظرة الأديب مضطرة أن تضع في حسابها كثيرا من المستجدات كروح العصر وظهور مخترعات حضارية ونشوء علاقات جديدة بين الطبقات الاجتماعية وتغيّر في الاتجاه السياسي العام، وقيّام أنظمة وسقوط أنظمة تُجبر الأديب على توظيف التراث توظيفا جديدا، كالمفاهيم والقيم الأخلاقية والطموحات الفكرية"[1]. ويبقى توظيف التراث فعلا تجريبيا في تشكيل النصوص الحديثة... ومعيار التوفيق في ذلك هو قدرة ومهارة المبدع في تفجير الدلالات التي استعار النص التراثي لأجلها مهما كانت الصورة أو الآلية التي يستحضر بها هذا التراث.

1- الحكواتي :

الحكواتي فن من الفنون التمثيلية العربية القديمة، عرفه العرب قبل الإسلام، وما يزال منتشرا إلى اليوم، وانتقل إلى المسرح كونه ظاهرة تراثية تؤدي دورا تأصيليا وتفاعليا كبيرا في المسرح العربي، وانتشر الرواة في الجاهلية، فرووا الأشعار في الأسواق، وكان الناس يتمتعون برواياتهم الغريبة " ثم ظهر نوع جديد من الرواة يسمى (الحكواتية) مفردها حكواتي، وهي لهجة دمشقية قديمة "[2] وقد حاول الباحث اللبناني حداد يوسف رشيد التدقيق أكثر في المصطلحات المستخدمة للدلالة على هذا الشكل المسرحي التراثي فحاول أن يحدد له الأسماء ويبين له الوظائف كما يأتي(حاكية حكواتي، مُقَلِّد سَامِر،رَاوٍ في السهرات،مُحَدِّث :الذي يروي حوادث وعروض أسطورية وحكايات من القصص القرآني القصاص شكل احتفال شعبي.مداح أو مقلد مثل الحاكية. الحاكي مرفه،مضحك،شاعر منشد مشعوذ مُغن، راوي حركات وسير وانتقادات قدحيه ومواعظ شعبية.) [3]

---

[1]- حنا عبود، النظرية الأدبية والنقد الأسطوري، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1999، ص152

[2]- أبو شنب عادل ،مسرح عربي قديم ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق، ط1، دت، ص 20 .

[3]- Youssef Rachid Haddad :art du compteur, art de l'acteur, art du spectacle. Rédaction et diffusion . :cahiers théâtre Louvain -Arssand delcampe diffusion France, p 20. نقلا عن أحسن تليلاتي: توظيف التراث في المسرح الجزائري ،أطروحة دكتوراه،جامعة منتوري،قسنطينة ،سنة 2010/2009م،ص

ويروي الحكواتية الحكايات بأسلوب خطابي تمثيلي، ويؤدي ذلك على مرتفع خشبي والحكواتي" شخصية تتمتع بقدرات فنية متعددة، فهو يحكي حكاية من الحكايات التراثية، ويرويها ويجسدها بأسلوبه معتمدا في ذلك على تعابير وجهه وحركات يديه وجسده كله موظفا في كل ذلك نبرات صوته محاولا من خلال ذلك كله اجتذاب اهتمام السامعين."[1]، وكان يتصدر المقاهي والبيوت، ويقص السير والملاحم الشعبية، وتعد الكلمة وسيلته في الأداء، ويجيد تمثيل الروايات المشهورة[2] وهذا يدل على إجادة الحكواتي التمثيل، وللحكواتي دور تنويري يتجسد في تعليقاته على الحادث، شارحا ظروف الحادث وملابساته، فيقوم بدور تعليمي إلى جانب الدور الترفيهي وكانت علاقة الأخذ والعطاء والتأثير المتبادل السبب الأساسي في اقتناع ونوس بفعالية دوره، فلم يكن مجرد حلية شكلية وقطعة أثرية من الماضي تزين النص، إنما كان تقنية تساعد على إنشاء مسرح شامل، مسرح تُلغى فيه المسافة بين الممثل والجمهور. بعدما حاول ذلك عن طريق أشكال تراثية أخرى في مسرحياته الأولى حكايا جوقا التماثيل [3] .

أثبتت تجربة ونوس هذه على أن الموروث الشعبي يملك قدرات إيحائية، ومزايا فنية تجاري أكثر النظريات تقدما في مجال المسرح ولم يكن وجود الحكواتي مجرد راو للأحداث، كونه رمزا للخلفية الثقافية والاجتماعية للبيئة التي عاش فيها. والمقهى في مسرح ونوس يؤدي دورا يتعدى كونه مكانا عاديا، فالمقهى ليس مجرد فضاء يستوعب الحدث المسرحي والشخصيات والمواقف. المقهى بيت تحل به أسرة أوسع من الأسرة التي نعرف، بيت يجمع الرفاق والأقارب والغرباء داخل مكان واحد وزمن واحد"[4]. وهكذا يتحول المقهى بمثابة مسرح أخر أشد ارتباطا بالذات العربية، إنه الفضاء الذي اعتادت عليه الجماهير العربية، لذلك سنجد للحكواتي والمقهى شأنا في مسرحه وتحديدا في مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) فقد حاول عبر توظيفه للحكواتي في هذه المسرحية كسر الحاجز بين الجمهور والممثلين. إن المهمة الأساسية للحكواتي في هذه المسرحية هي ما يسمى بكسر الإيهام وجعل المتفرج يندمج ذهنيا مع الحدث المسرحي وليس وجدانيا، كي تتاح له الفرصة لمراقبة الحوادث والتعليق عليها، أما شخصيات زبائن المقهى التي قام بأدوارهم

---

[1]- حسن علي المخلف،توظيف التراث في المسرح، ص48.

[2]- قطاية سلمان ،المسرح العربي من أين وإلى أين ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق،ط1، 1972، ص 67..

[3]- أبو هيف عبد الله ، ألإنجاز والمعاناة ، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،ط1 ،1988،ص 30 .

[4]- حسن علي المخلف: المرجع السابق ، ص 48.

مجموعة من الممثلين فكانت تحريضا للمتفرج على المشاركة، وحثه على تحريك لسانه ومناقشة قضايا تخصه "فهي شخصيات معاصرة تمثل ضمير المتفرج تنوب عنه بالتعليقات المختلفة على الحوادث "[1] ولو لم يكن مقتنعا بقدرة هذه الأشكال التراثية على تحقيق تواصل مسرحي مع الفئات الشعبية لما وظفها في مسرحه فهذه الأشكال ذات حضور قوي في الذاكرة الشعبية، ولها سلطة لا يمكن إنكارها على المثقف أو على المتلقي العادي، فقامت بأدوار مختلفة بدءا من الدور الجمالي التراثي، وانتهاء بالدور التعليمي التحريضي.

تَبنَّى سعد الله ونوس أفكار المسرحيين العرب القدماء، وأحس أنها بداية سليمة ومتطورة تساعد على طغيان الفكر العربي والشكل العربي في المسرح وليس هذا من باب التنكر للتراث الإنساني، بل يدخل ضمن ما يصبو إليه من تحقيق الاندماج بين المتفرج والممثل، ونظرا لهذا الوعي والحس الدرامي في طبيعة المتفرج كان اللجوء إلى الحكواتي الذي يحقق العفوية والاندماج، هو التأصيل الحقيقي في نظره ، "لأنه في عملية التأصيل التي يمارسها مَهُوسٌ بالعلاقة الحيَّة والحميمة التي استطاع الرواد أن يقيموها بمتفرجي زمانهم " [2] وهكذا نلاحظ أن ونوس نقل من أجل مشروعه هذا ما تعودت الجماهير العريضة من الحكواتي على عمله في حفلة السمر، وكأنه يحاول أن ينتزع منا الخمول والاستسلام، ليصيره مشاركة ومقاومة. إلا أن هذه الأشكال التراثية "إذا لم تُوَظَّف دراميًا في مكانها الصحيح، وقُدِّمتْ خارج سياقها الدرامي فإنها ستبدو مُبْتَذَلَة وسطحية "[3] وهكذا أراد سعدالله ونوس عَبْرَ توظيفه لشخصية الحكواتي أن يخلق أُلفَة وانسجاما بين الجمهور الذي لم يعد يناقش ويتذوق العمل المسرحي ويركز على طريقة العرض منذ بدايتها، مراعاة لهذا المتفرِّج الذي شُوِّهتْ ذائقته وفقد مشاعره تجاه المسرح، بسبب سياسة التجهيل والتسطيح والتدجين حتى بات لسان حاله يقول:

سُقِينَا الذُلَّ أَوْعِيةً ...

سُقِينَا اَلجَهْلَ أَدْعِيَةً ...

---

[1]- رمضان خالد عبد الطيف ،مسرح سعد الله ونوس، شركة المنابر للنشر والدعاية والإعلان ، الكويت،ط1، 1984،ص 133.

[2] - حسن علي المخلف، المرجع السابق، ص 49.

[3]- المرجع نفسه، ص 49 .

مَلَلْنَا السَّقْيَ وَالسَّاقِي...[1]

لذلك راح ونوس منذ بداية العرض يجذب المتفرج"الأغاني تلعب دورا هاما في تهيئة الجو لِبَدْءِ المسرحية. إنها ستتيح لنا الفرصة لتحقيق التآلف الذي يمهد للبدء بحكاية السهرة"[2] وبعد ذلك يأتي دور الحكواتي أشد عمقا و أبلغ تأثيرا من الأغاني التي هيأت للسهرة فيؤلف حضوره عاملا آخر لجذب المتفرج إلى خشبة المسرح "فالعلاقة الصريحة بينه وبين الزبائن، تسمح له بأن يضطلع بدور الرواية عن طريق الفرجة، واللغة تصبح حركة وفعلا"[3].

" **زبون** 1 : أي والله .. لولا العم مُؤْنِس ماكنا نعرف كيف نقضي السهرة.

زبون5 : أَقْفِل الراديو مادام العم مؤنس قد وصل"[4]

و هكذا يكون ونوس قد ذَكَّرَ المتفرجين بعادتهم القديمة في الفُرجة ودعاهم إلى عدم الاستغراق الكامل بالعادات الاستهلاكية الجديدة ، التي لن تستطيع أن تكون بديلا عن المسرح في جعل الإنسان يعيش ماضيه وحاضره ومستقبله في آن واحد " إن فاعلية المسرح في أن يكون وسيلة معرفية توسع أفق المتفرج معرفيا . وسيلة جمالية توقظ في ذهن المتفرج قابليات الذَّوق والتذوق مختلفة وتتقاطع مع القيم الجمالية التي يُعمِّمُها الفن والإعلام السائدين ، وبالذات التلفزيون"[5] لقد حاول ونوس في البداية عن طريق الحكواتي جذب المتفرجين وشد انتباههم لا سيما أنهم يشاهدون أمرا اعتادوه وألفوه كما أن هذا الشكل الجديد يعطيهم فرصة للنقاش أكثر جرأة، ولا يحقق مجرد استخدام الحكواتي شيئا معينا ما لم يرتبط " بمشكلة راهنة وساخنة ، وبمشكلة سياسية وتاريخية حادة وموجعة"[6] وبعد هذا التودد إلى المتفرج ومحاولة كسبه و إشراكه في العمل المسرحي يأتي الدور الأساسي الأخر للحكواتي وهو محاكمة الماضي والحاضر والمستقبل، يُعد ما يبديه الحكواتي من مناقشات وآراء حكما معجونة بالتجربة ومستندة للعقل والواقع، وأضاف إلى

---

[1]- https//thakafamag.com/ -اطلع عليه بتاريخ:2020/04/23م.

[2]- ونوس سعد الله ،الأعمال الكاملة،ج1 ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق 1996،ط1، ص134 .

[3]- بصل محمد، نحو نظرية لسانية مسرحية،دار الينابيع،دمشق،ط1996،1 ، ص 91.

[4]- ونوس سعد الله،الأعمال الكاملة ، ج 1، ص 136.

[5]- المصدر نفسه ،120. ج3، ص115 .

[6]- المصدرنفسه، ج 3، ص

شخصية الحكواتي المعروفة قدرات نقدية وانتقائية إذ عُدّ الحكواتي ضمير التاريخ ولسان حاله ومنحه سمات وملامح خاصة "رجل تجاوز الخمسين، حركاته بطيئة، وجهه يشبه صفحة من الكتاب القديم الذي يتأبطه، عيناه جامدتا النظرة، ورغم اختلاط لونهما، فإنهما توحيان بالحياد البارد، أهم تعبير يمكن أن نلحظه في وجه مؤنس الحكواتي هو الحياد البارد".[1] نلاحظ أن ونوس يدقق في إبراز الملامح الخاصة للحكواتي لأنه يدرك أهمية الدور المنوط به داخل فضاء المقهى.

إن الحكواتي يؤدي في مسرحه دورا مزدوجا، فهو يسهم من جهة العرض في إشراك المتفرجين في المسرحية، لقربه من وجدانهم وتراثهم، ولأن طريقة الحكواتي في عرض الحوادث ترى أن "المتفرج متلق ومرسل في آن واحد. إذ أن فعالية المتفرجين وارتجالاتهم كانت تكمل عمل الحكواتي، وترتقي بالسرد أو القص على مستوى العرض الشعبي الحي..."[2] ، أما من جهة المضمون يؤدي الحكواتي دور الناصح والموضّح، فهو يوضح تتالي حوادث الماضي ويعلق عليها، ويقدم النصح لنا في الحاضر اعتمادا على تجارب الماضي، فتأتي حكاياته مشابهة لحكايات الحاضر الذي تعيشه الجماهير.

"**الحكواتي**: لكن القِصَصَ مرهُونة بتسلسلها و أوانها. لكل قصَّة أَوانٌ. "

الحكواتي: الحكايات مربوطة ببعضها، سيرة الظاهر يجيء دورها عندما نفرغ من قصص الزمان الذي بدأنا حكايته"[3].

ولهذا يرفض الحكواتي طلب زبائن المقهى وهم ينتظرون منه أن يحكي لهم قصة على الظاهر بيبرس وبطولاته،إنه يقوم بعملية انتقائية انتقادية في آن معا، حيث يرى أن الزمن الذي يعيشون فيه لا يصلح لسرد القصص عن بطولات الظاهر بيبرس التي تلهيهم عن واقعهم البائس ، فَيُلِحُّ بذلك على سرد حكايات مظلمة، تناسب ما يعيشه الناس،

---

[1]- ونوس سعد الله، الأعمال الكاملة ، ج 1 ، ص 136 .

[2]- المصدر نفسه،ج 3، ص 611 .

[3]- المصدر نفسه، ج1، ص 138 .

وتُحرِّضُهم على فهم أخطاء الماضي والاستفادة منها لعدم تكرارها " فيرفض الحكواتي القيام بدور المهرب الذي يُهرّب الزبائن إلى عالم جميل، فيضعهم وجها لوجه مع عالم يذكرهم بمآسيهم اليومية"[1].

زبون 1: حكاية البارحة كانت كئيبة يسودُّ لها قلبُ السامع.

الحكواتي: هذه الحكايات ضرورية... وينبغي أن نرويها"[2]

إن الحكواتي يُلبّي رغبة ونوس وهدفه في المسرح، فهو يرفض أن يكون المسرح مكانا للتنفيس والتفريغ، بل يريده مكانا للشحن والتحريض، مكانا نواجه فيه أنفسنا بصراحة مطلقة ودون مجاملة ،لذلك نجد الحكواتي لا يتحرّج في رفض طلبات مُعجَبِيه برواية الظاهر بيبرس لهم، كونه يمتاز بالحياد تجاه تعامله مع الحوادث الماضية، وينأى عن الحياد عندما يبدأ في الحديث عن الحاضر، موجها كلامه إلى زبائن المقهى، فيعبر عن سلبيتهم واستسلامهم فيجيبهم عندما يسألونه متى يبدأ حكاية الظاهر بيبرس أن الأمر مرهون بهم ، أي أنه سيبقى يتحدث عن أسباب الفرقة وما تخلفه من دمار، وسيظل يحكي لهم عن أيام الضعف والتفرق التي تجلب القتل والويلات، إلى أن يشرعوا بتغيير واقعهم ، هناك سيروي لهم حكاية الظاهر لتكون لهم دافعا ومحفزا للتغيير، أما هو فلن يستطيع بحكايته جلب الفرح والسرور ولا دفع الويلات والشرور.

زبون2: إذا لم تبدأ سيرة الظاهر غدا فلن أسهر بعد الآن في هذا المقهى ...

زبون 3: كلنا مثلك – الحكواتي وهو يخرج ماذا قلت يا عم مؤنس هل تبدؤها.

الحكواتي : لا أدري ربما الأمر يتعلق بكم...

زبون 1: يتعلق بنا "[3]

---

[1]- بصل محمد، نحو نظرية لسانية مسرحية، ص 89.

[2]- ونوس سعد الله، الأعمال الكاملة، ج1، ص 138

[3]- المصدر نفسه،ج،1ص218.

لقد استطاع ونوس من خلال الحكواتي أن يحقق أمورا كثيرة ، منها أنه جذب المتفرجين من خلال وسيلة يتعاطفون معها، ومن خلال الحكواتي طرح مفهومه للمسرح الذي يحمل شعار لا للتنفيس والتفريغ نعم للشحن والتغيير، مُتأثرا في ذلك بالمسرح التحريضي البريختي الذي يحُضُّ على الثورة وهذا عن طريق الحكواتي الذي يقنع الناس بوجوده وكلامه فالحكواتي يرفض حكايات البطولة ويرفض نسيان أزمان التمزق والضعف، كما هو الحال عند ونوس الذي يريد أن يشحن ويحرض، يحقق الحكواتي نوعا من الألف بين الجمهور والخشبة فيحقق ونوس غايتين الأولى فنية تتعلق بإلغاء الحواجز بين المتفرج و الممثل ، والثانية فكرية تتعلق بمفهوم المسرح ودوره و اعتمادا على ما يقوم به الحكواتي من تصرفات وانتقاء ونقد فيندمج ويتفاعل المتفرج مع الحكواتي، وينسى نفسه ووقاره واستسلامه، ليبدأ نقاشا خاضه أهله قبل عشرات السنين، ويعرف أيضا أن الحكواتي لن يقُصّ له ما يُسلّيه ولن يبتعد عما يزعجه ويكدّر مزاجه، فيتضح له الأمر على لسان الحكواتي، أنه جاء ليشاهد ويحتكم ولم يأت للتسلية المحضة ولا للسماع فقط، وبهذا يكون مسرح ونوس التسييسي أدّى وظيفته على أكمل وجه، وعن طريق التراث يبدأ التحريض، على عكس ما عرفناه من استخلاص مواد مخدرة من هذا التراث، فهو يطمح من خلال الحكواتي الذي يمثل المسرح بأن يتم هذا التفاعل الخلاق بين الجمهور والمسرح فغدا الحكواتي بداية هذا التفاعل ، ولعل الأيام تسمح بتفاعل أكبر دونما حاجة لمحرضات و ترغيب عن طريق توظيف عناصر التراث .

ويمكن القول في الأخير أن النجاح الذي حَظِيَتْ به مسرحيات ونوس يعود لعوامل كثيرة منها الحكواتي، فهو مسرح نابع من الجماهير، ويطرح حوارا ديمقراطيا على الجماهير والممثلين ولذلك فإنه ليس لعرض الحكواتي بداية معينة محددة، ولا يحتاج إلى ستار إنه تفاعل عفوي وحيّ يتنقل من خلال الفكر بين الأزمان الثلاثة دون رقيب [1] .ولا ندري ماالذي تحتاجه دمشق اليوم وهي تشتعل فتنة ،وتتمزق طائفية ،أهي بحاجة إلى شخصية الحكواتي الذي عُرف فيها تراثيا ،أم بحاجة إلى الظاهر بيبرس تاريخيا ،أم أنها بحاجة لسعدالله ونوس مسرحيا ،أم تُراها بحاجة إليهم جميعا لأن الخطب عظيم والمصابُ جلل.

[1]- حسن علي المخلف،توظيف التراث في المسرح ، ص 52 .

2- الجوقة (الكورس)* :

تُعدُّ الجوقة الظاهرة التراثية الثانية في مسرح سعد الله ونوس حيث تأتي بعد الحكواتي في الأهمية، وهي من تقنيات المسرح العالمي التراثية، والجوقة إغريقية الأصل اعتاد الكُتّاب الإغريق التراجيديون منهم بالذات، على التمهيد لمسرحياتهم بأناشيد الجوقة وأحداثها.

استخدم الكُتّابُ العرب الجوقة في أعمالهم المسرحية، وهو بعض ما تأثروا به من التراث المسرحي العالمي، " ومن أبرز الكُتّاب العرب الذين وظفوا الجوقة على غرار بريخت، ألفريد فرج الذي جعلها طرفا أساسيا في تطوير الحوادث من خلال محاورة سليمان الحلبي في المسرحية التي تحمل الاسم ذاته "[1] ، ولعل كاتبنا المسرحي سعدا لله ونوس من الذين أُعْجبُوا بالتراث المسرحي العالمي فقد تأثر بالمسرح الإغريقي في توظيفه للجوقة التي أدت في مسرحه وظائف سطحية تارة وأساسية تارة أخرى .

وقد عَرَّفَ الدكتور إبراهيم حمادة الجوقة في معجم المصطلحات المسرحية فقال :"الجوقة أو الجوق هي الجماعة من الناس والجمع أجواق ويقال جوّق القوم، أي ارتفعت أصواتهم، وقد استخدمت كلمة الكورس في بداية تعرف العالم العربي على المسرح الأوربي، ثم أطلقت لفظة الجوقة أو الجوق على الفرق التمثيلية أما الجوقة مسرحيا فتعني مجموعة المغنين ، أو الراقصين وتشترك في التمثيل بمحاورة الممثلين أو التعليق على الحوادث أو بصمتها المعبر"[2]، وقد حصر بعضهم وظيفتها في التعليق على الحادثة، وقد تقوم بذلك إحدى شخوص المسرحية في استخدام الجوقة كعنصر

*)- يشير مصطلح **الكورس Chorus** ، إلى جماعة من الممثلين المنشدين كما يتجلى لنا هذا فى الدراما الإغريقية حيث كانت التراجيديا تتكون من سلسلة من الفصول الثمانية بينها فصلات غنائية يؤديها ممثل فرد يتجاوب مع الكورس بالتدريج، أصبح الكورس يشترك ويتداخل فى دائرة المعلقين والمفسرين للحدث الدرامي. https://ahmedsaker.ahlamontada.net اطلع عليه بتاريخ 2021/05/29م

[1]- رشيد بوشعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، دار الاهالي ،دمشق،ط1997،1 ، ص 142 .

[2]- حمادة إبراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية ، مكتبة الإنجلو المصرية ، ط3، 1994، ص 91 .

أساسي ثم تلتها مرحلة تراجع فيها توظيفها حتى كادت أن تختفي ، غير أن بعض الدراميين عادوا إليها من جديد، محاولة منهم تقديم دراما ترقى إلى مستوى الدراما الإغريقية.[1]

بدأ استخدام الجوقة دينيا عند الإغريق، وكانت ذات صلة بالشعائر الدينية، يؤديها رجال مُقنّعون، ومن ثم جاء ممثل واحد، أو اثنان عند (**إسخيلوس eschyleus)*** ثم ثلاثة رجال عند **(سوفوكليس Sophocle)*** وانتقل استخدام الجوقة من الإغريق إلى الرومان، ثم فقدت قيمتها في المسرح الإليزابيثي وصار يؤديها شخص واحد كما في بعض مسرحيات **(شكسبيرShakespeare)** يكمن الفارق في استخدام الجوقة قديما وحديثا، في وظيفتها ودورها، فقد كانت قديما من الشعائر الدينية ووسيلة لا غني عنها لمعالجة النقص في عدد الممثلين وصارت في المسرح الحديث والبريختي بالتحديد وسيلة مقصودة لذاتها، فليس هناك قلة في عدد الممثلين ولا شعائر دينية، فصار الكورس يقدم دورا دراميا[2] يؤثر في المتفرج ويستفزه ويحرضه على مناقشة ما يجري من أمور على خشبة المسرح، وقد تشارك الجوقة في إقناع المتفرج بفكرة ما، أو إثارته ضد فكرة ما، فيشارك المتفرج بذلك بعقله وعاطفته. وفي الوقت الذي كانت فيه الجوقة مسؤولة عن

---

[1]- و هبة مجدي، معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان بيروت،ط1، 1974 ص 67 .

*)- **إسخيلوس** (**Eschyle**) (456/ 55 – 525 / 24) ق.م هو كاتب مسرحي يوناني ويعتبر من مؤسسي اللون التراجيدي **في** الأدب اليوناني. ويعتبر إسخيلوس واحد من أقدم ثلاث كتاب مسرح يونانيين وهم سوفوكليس و يوريبيدس. كتب العديد من المسرحيات التي جسدت التاريخ اليوناني ويقدر عددها بحوالي سبعين مسرحية ولم يصلنا **في** الوقت الحالي منها سوى سبع مسرحيات. كان ابنا لأحد نبلاء أثينا و اسمه (يوف وروين) توفي في حفلته بعد أن كتب مسرحيته الرائعة (قيود برومنيوس) . أ دخل الممثل الثاني في معظم مسرحياته بعد أن كان واحداً أيام ثيسبس.وهو بهذا قد قام باهم عمل في الدراما المسرحية مكثفا الحوار ونمو الفعل الدرامي.

*)- **سوفوكليس (Sophocle)** (4/ 495 أو 6 / 497) ق . مؤلف مسرحي إغريقي تراجيدي شغل مناصب رسمية رفيعة من القرن الخامس . اشتهر سوفوكليس في صباه وشبابه بجماله، فكان يقود فرقة المنشدين ''الجوقة''، في الأعياد تلك الفرقة التي كانت وقفاً على أبناء الأغنياء ويتصدَّر المهرجانات والأعياد بجسمه الجميل وكان أبوه غنياً، تدرُّ عليه صناعته للأسلحة أموالاً كثيرة، فعلّم ابنه وثقّفه وهذّبه ، ولذا جاء شاعرنا رقيق النفس واسع الإطلاع كثير المعارف يتقن الرقص والموسيقي وتحيط به مجموعة من الأصدقاء يقدرونه ويحترمونه، ويأخذون برأيه. كتب سوفوكليس حوالي 123 مسرحيه فيما ذُكِرَ عنه، لكن لم يصل إلينا منها سوى سبع مسرحيات هي : (أوديب الملك –أوديب في كولونا –أنتيغونا–إلكترا –إياس –فيلوكتيتس –المرأة التراقينية). وتجدر الإشارة إلى أن مسرحيات سوفوكليس تغمرنا في بحور الألم وتطلعنا على الشقاء الإنساني، أكثر مما ترينا جمال الحياة البشرية وعذوبتها. وقد نستغرب ذلك من سوفوكليس، كما نستغرب قوله:(كان خيراً للمرء ألا يولد).

[2]- عيد كمال ، المسرح بين الفكرة والتجريب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع و الإعلان طرابلس ليبيا،ط1984،1 ص.90.

وصف كلام المسرحية عند إسخيلوس قَلَّ استخدامها عند كل من سوفوكليس و **(يوربيدس euripides)*** أما عند **(سينيكا Seneca)*** فهي مجرد مقاطع وفواصل كلامية بين الفصول"[1].

كانت الأغنية التي يقوم عليها الكورس في بلاد اليونان تسمى **(dithyromb)** و يقوم بأدائها مجموعة قادة الكورس، يلبسون أزياء معينة تتناسب مع مهرجان إله الخمر والإخصاب، والوفرة (ديونيسيوس) وأغان الدثرامب، نوع من الإنشاد سُمّي بذلك نسبة إلى (ديو) وتعني اثنين و اثر امبيوس)وتعني الضرب فيكون معنى الكلم(ديثرامب)الإنشاد وبعضهم جعل كلمة المأساة **(tragos)** نسبة إلى الأغنية النثرية فكلمة **(dragos)** نسبة إلى الماعز لأن قائد الجوقة يلبس أحذية تشبه أرجل الماعز[2] أما في العصر الحديث فعلى الرغم من ذلك الانحسار في استخدام الجوقة إلا أننا نجدها تفرض نفسها في العصر الحديث، لأسباب أخرى فلم تعد ضرورية لقلّة عدد الممثلين وإنما استخدمت لسببين أولهما برغبة بعض المسرحيين وعدم قدرتهم على التخلص من هذه التقنية الإغريقية ، لأسباب ارتضوها لأنفسهم

---

*)- **يوربيدس (Euripide)** (480-406) ق.م مؤلف مسرحي تراجيدي إغريقي، أدهشت واقعيته معاصريه ، وأدهشت نقاد القرن التاسع عشر كان من الطراز الأول. ولد يوربديس في يوم معركة سلاميس بالذات وأكبر الظن أن مسقط رأسه هو تلك الجزيرة التي يقال إن أبويه فرا إليها هرباً من الغزاة الميديين. وكان أبوه رجلاً من أصحاب المال والسلطان في مدينة فيلا Phyla الأتكية، وكانت أمه تنحدر من أسرة شريفه. وإن كان منافسه أرسطو فان يصر على أنها كانت تدير حانوت بدال وتبيع الفاكهة والأزهار في الطرقات. وقضى يوربديز أيامه الأخيرة في سلاميس، مولعاً بعزلة تلالها، وجمال مناظرها، وزرقة بحارها؛ وكما أراد أفلاطون أن يكون كاتباً مسرحياً فكان فيلسوفا كذلك أراد يور بدس أن يكون فيلسوفاً فكان كاتباً مسرحياً. ، وكان صديقاً حميماً لسقراط وبلغ من صلته به أن بعض الناس يظنون أن قد كان للفيلسوف يد في مسرحيات الشاعر. وكان للحركة السفسطائية كلها أثر كبير في تعليمه، واستحوذت عن طريقه على المسرح الديونيشي، فكان ، يعبد العقل ويلمح إلى هذه العبادة في ثنايا مسرحياته .بعض النقاد يؤكدون أنه لم يبد في حياته ما يدل على أنه من طبقة أرستقراطية أو متوسطة،وأن مؤلفاته توشك أن تكون خالية خلوا تاما من التقاليد القديمة التى هي من طابع الأسر النبيلة.قال سوفوكليس معاصر يوربيدس "أصور الرجال كما يجب أن يكونوا بينما يصورهم يوربيدس كما هم.

*)- **لوكيوس أنّايوس سينيك** ويعرف باسم **سينيكا (Seneca)** (4ق.م-60م):من أهم مؤلفي التراجيديا الرومان ،رجل دولة وبحاثة كان أكثر عائلة هسيانو تميزا وشهرة . فيلسوف وخطيب وكاتب مسرحي روماني،كتب أعماله باللغة اللاتينية.ولد **في** قرطبة Corduba في إسبانيا وتوفي بالقرب من روما. ويلقب بسينيكا الفيلسوف أو الأصغر تمييزاً له عن والده الخطيب الشهير. تزوج في سن باكرة ومات ابنه الوحيد طفلا. كان هذا الرجل ، من أكثر الشخصيات فتنةً وإثارةً للجدل في الأزمنة القديمة. كان خطيبا مفوّها ومؤلّفا و"واعظا أخلاقيّا" بلغة هذه الأيّام وأحد أشهر أقواله التي تُقتبس عنه دائما هو قوله: **لم نُعطَ حياة قصيرة بل نحن من يجعلها كذلك لدينا الكثير من الوقت لكنّنا نضيّعه**.."كان سينيكا أحد منظّري الفلسفة الرواقية التي ترى أن الإنسان يجب أن يتحرّر من انفعالات الفرح أو الحزن وأن يُخضِع كلّ تصرّفاته وأفعاله لأحكام الضرورة .المفارقة أن هذا الفيلسوف صاحب الأفكار الإنسانوية والتعاليم الأخلاقية كما عبّر عنها في كتاباته، هو الذي علّم أحد أكثر أباطرة روما استبداداً ودمويه أي نيرون بل وعمل عنده مستشارا إلى أن لقي مصرعه أخيرا على يد معلّمه https://ahmedsaker.ahlamontada.net . اطلع عليه بتاريخ 2021/05/29م

[1]- حسن على المخلف، توظيف التراث في المسرح ص54 .

[2]- سرحان سمير،دراسات في الأدب المسرحي ،دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الشؤون الثقافية بغداد،ط1 ،دت، ص16.

عندما أرادوا التزام ذلك التقليد، وثانيهما ماوجد في المسرح الملحمي من أهداف تسعى لإشراك المتفرج في العرض المسرحي، فكانت الجوقة وسيلة من تلك الوسائل التي تساعد في منع المتفرج من الاندماج العاطفي مع الفعل المسرحي .

وقد استخدمت الجوقة في المسرح الحديث من طرف العديد من رواد المسرح العالمي والعربي أمثال: (ت.س.إليوت و بيرتولت بريخت و **أونيل يوجين***وعزيز أباظة وألفريد فرج ، نجيب سرور وسعد الله ونوس) وآخرون ، وبرزت اتجاهات ووظائف جديدة في توظيف الكورس، الجوقة، كما سيأتي ذكره.

أ– وظائف الجوقة بين القديم والحديث:

تلتقي وظائف الجوقة قديما وحديثا في بعض الأمور العامة، وتختلف من جهة الأسلوب، ففي حين وجود الجوقة إجباريا في المسرح القديم، صار اختياريا مقصودا لدى بعض المسرحيين في العصر الحديث، وانتقل إلى الوظائف التي ترجى من توظيف هذه التقنية الإغريقية والجديد في وظائف الجوقة هو الدعوة للتغيير وعدم قبول الأمور بوصفها مُسلّمات. أما من جهة التوظيف الفني فصارت الجوقة تؤدي دورا بارزا في كسر الإيهام ودفع المتفرج إلى عدم الاندماج العاطفي مع الحوادث الجارية في المسرح، ونظرا إلى تشابه الأهداف، وإلى احتواء الأهداف الجديدة للكورس على أهدافه القديمة، سنقوم بدمج الأهداف وتسجيلها، دون تمييز بين القديم والحديث :

1– التمهيد للحوادث والتعليق عليها، والإخبار عما مضى منها، وهذه الوظيفة وجدت في المسرح الإغريقي واستمرت في المسرح الحديث .

2– المشاركة في الحوادث مباشرة أو بطريقة غير مباشرة .

3–نقد المواقف والحوادث والشخصيات، والنقد يكمن في المسرح القديم والحديث .

***– أونيل يوجين (Eugene O'Neill)** (1888–1953) مؤلف مسرحي أمريكي ولد في فندق يقع في وسط منطقة النشاطات المسرحية في نيويورك ولد ممثل ناضج تأثر بشعر التراجيديين الإغريق، نال جائزة ويلتيزر عن مسرحية الوراء الأفق "وقد صدرت عام 1920. ، بدأ بكتابة المسرحيات بحلول عام 1913 بعد سلسلة من الوظائف والأعمال الأخرى وبحلول خريف 1916 كان أول إنتاج فني من مسرحية له **في** نيويورك وهي الحدود الشرقية لكارديف التي قدمت **في** العرض الافتتاحي لمسرحProvincetown Players .

4 -تقديم النصح والإرشاد، كي يمنع تكرار الخطأ أو يمنع قبول الأمور بوصفها مُسلّمات.

5- التنبؤ بالحوادث والحكم عليها .

6- تنوير المتفرجين بحقائق غير معروفة ومحاولة التقرب منهم لتحقيق الإبعاد وكسر الإيهام ، كي يدرك المتفرج أن ما يقدم أمامه ليس حقيقة فالجوقة تقوم بالإخبار عما ستصير له الأمور، وبذلك تمنع المتفرج من الترقب ، وهذا ما يسمى بقطع حالة الإندماج الوجداني.

7- تلخيص الأمور العامة، عن المجتمع والعصر الذي تتحدث عنه المسرحية وبأسلوب رمزي.[1] والجديد في وظائف الكورس كما ذكرنا، هو محاولة التغيير والمشاركة في الحوادث إضافة إلى كسر الإيهام .

ب- دواعي استخدام الجوقة قديما وحديثا:

إن دواعي استخدام الجوقة اختلفت بين القديم والحديث، لقد كان استخدامها في المسرح القديم لضرورة فنية، سببها قلة الممثلين، ولم تعد هذه الضرورة قائمة في المسرح الحديث إذ بات الإمكان استخدام ممثل أو اثنين أو ثلاثة أو أكثر من ذلك من دون إشكال .

لقد انقضى رَدْحًا من الزمن ظل فيه الكورس يحظى بأهمية بالغة إذ قسمت التراجيديا إلى خمسة أجزاء رئيسة، يحددها لحظات دخول الكورس إلى حلبة المسرح في معظم الأحيان: "بل إن ثلاثة أجزاء من النص التراجيدي اكتسبت أسماءها من علاقتها بما يفعله أعضاء الكورس أو يقولونه فبعد المقدمة كان أعضاء الكورس ينقسمون عادة إلى قسمين يدخلان إلى الحلبة من يمين الخلفية الخشبية أو الصخرية وشمالها، وهما ينشدان أغنية المدخل **Parados** يتبع ذلك مشهد يؤديه الممثلون ثم يتبعه ما يسمى **Stamsimor**، وهي أغنية يؤديها الكورس وتتناوب المشاهد التمثيلية والأغاني الكورالية الفاصلة لتصل إلى النهاية التي اكتسبت هي الأخرى من خروج الكورس واختفائهم لهذا كانت تسمى **Exodos** "[2]. أما في المسرح الحديث ، والملحمي خاصة تنبع أهمية الكورس من الوظيفة الفنية التي

---

[1]- حسن علي المخلف ، توظيف التراث في المسرح ، ص 55.

[2]- حمودة عبد العزيز ، البناء الدرامي ، دار البشير ، عمان ،ط1، 1988، ص182.

يؤديها، إذ يصل إلى التغريب والتغيير من أقصر الطرق، ويُعدُّ بريخت رائد المسرح في الاستفادة من التقنيات التراثية، التي تحقق التغريب، فيجعل الكورس يتخطى دوره في المسرح الأرسطي، حيث تقتصر مهمته على مجرد التعليق وربط الحوادث فصار دور الكورس هو النقد وتنبيه المشاهد باستمرار إلى أنه في مسرح، وأن ما يشاهده هو تمثيل وليس حقيقة .

ج– الوسائل البديلة عن الجوقة :

حاول الكُتّاب المسرحيون الاستعانة بوسائل تقوم بدور الجوقة وتؤدي وظائفها، دون أن تؤدي تلك الوسائل البديلة إلى إفساد الحدث كما تفعل الجوقة في بعض الأحيان. ومن أجل ذلك لجأ الكُتّاب إلى الشخصيات، والمجاميع من الناس، إضافة إلى الأحاديث الجانبية والممثل الفرد الذي ينطق بآراء الكاتب وتصوراته، فالشخصيات وأحاديثها الجانبية تقص عن الشخصيات الفاعلة في المسرحية تشرح أحوالها واتجاهاتها، ولم يكن استخدام الشخصية المسرحية وقيامها بدور الجوقة جديدا على مستوى الكتابة المسرحية، فقد نادى **أرسطو(Aristot)*** بضرورة أن يكون الكورس فردا من أفراد المسرحية له دوره كممثل، وحمّل شكسبير هذه الشخصيات في مسرحياته مشقّة القيام بدور الكورس الذي اختفى فكان عليه أن يضع هذه المهمة على كاهل كل الشخصيات المسرحية ليقول ما يريد أن يقوله[1]. وقد استخدم الكاتب المسرحي(**ت.س إليوت..** **T.S ELLIOT**)، مجموعة من الأشخاص لتقوم بدور الكورس، ففي مسرحيته جريمة قتل في الكاتدرائية، قامت نساء كانتيري بدور الكورس، وقد تؤدي شخصية واحدة دور الكورس، وتؤدي وظيفته ففي مسرحية أرنز ميلا منظر الكوبري أدت شخصية الفيري دور الكورس".[2]

د – ملامح استخدام الجوقة وفنياته في مسرح سعد الله ونوس:

---

*- **أرسطو**:322-384ق.م. **(Aristote)** أو أَرِسْطُوطَالِيس أو أرسطاطاليس وهو فيلسوف يوناني، تلميذ أفلاطون ومعلم الإسكندر الأكبر وواحد من عظماء المفكرين، تغطي كتاباته مجالات عدة منها الفيزياء والميتافيزيقيا والشعر والمسرح والموسيقى والمنطق والبلاغة واللغويات والسياسة والحكومة والأخلاقيات وعلم الأحياء وعلم الحيوان.من أشهر كتبه فن الشعر .-https://theaterars.blogspot.com/2018/05/blog post_34.html. اطلع عليه بتاريخ :2021/07/15م

[1]- حسن علي المخلف ، توظيف التراث في المسرح ، ص 57.

[2]- المرجع السابق ، ص 57.

إن توظيف الجوقة عند ونوس مر بمراحل تطورية بدأت بالتوظيف التقليدي الأرسطي وانتهت باستخدام الجوقة كوسيلة من وسائل التغريب وكسر الإيهام، التي يعمد إليها ، للوصول إلى مسرح عربي يندمج فيه الممثل والمتفرج، في عرض شبه عفوي يعُجُّ بالمناقشات والمجادلات دون رقيب أو حسيب. وإذا كان المؤلف الإغريقي يلجأ للجوقة بسبب قلة الممثلين فإن سعد الله ونوس وظفها كتقنية اختيارية، يرمي من ورائها إلى مزج التراثي بالمعاصر ليكسب من خلاله ميل الجمهور وانجذابه، نحو أداة من أدوات التعبير عرفها منذ زمن بعيد ويصل صوته، ويحقق هدفه المسرحي بالدرجة الأولى .

لقد أوكل سعد الله ونوس استخدام الجوقة إلى بعض شخصيات المسرحية، لذلك نلاحظ اختلافا في طريقة توظيف الجوقة تارة يقوم جماعة من الفلاحين بدور الجوقة، وتارة يوكل المهمة إلى شخصيات نافذة، مهمتها التعليق على تصرفات بعض الشخصيات، ونقد أفكارها ولم يكن دور الجوقة مشابها لدورها التاريخي "الأرسطي" إلا في مسرحياته الأولى، قبل أن يبدأ مشروعه الكبير بناء مسرح عربي جديد، منطلقه التاريخ وعادات الفرد العربي في الفرجة ومنتهاه المستقبل ومعضلات الحاضر وطرائق حلها. تأثر ونوس بتجربة الكاتب المسرحي (بريخت) فيما يتعلق بتوظيف الجوقة، فأضحت بذلك وسيلة من وسائل التوجيه والإرشاد، يتسم بمحاولة التغيير والتدخل[1] المباشر في مجريات الحوادث، وتسعى هذه المحاولة لإعطاء المسرح سمة المحفز على التفاعل الجماعي في حل الإشكالات والموضوعات العامة.

ورغم أن ونوس تناول الجوقة في بداية الأمر تقليديا، بعد ذلك أخذ منحى آخر، حيث تحولت الجوقة في مسرحياته المتأخرة إلى شخصية مسرحية فاعلة ومشاركة في الحوادث، توصلت درجة النصح والإرشاد لديها إلى حد الانتقاد اللاذع، والتوجيه الصريح لطرق التغيير وأدواته. وقد توزع هذا التوظيف في مسرحياته مغامرة رأس المملوك جابر" و "حفلة سمر" و "الملك هو الملك" و" لعبة الدبابيس ".ولعل هذا التوظيف أضفي طابعا شعبيا على بعض مسرحياته ، فكاد أسلوب السرد والوعظ يشعر المتفرج بالقرب أكثر مما يعرض عليه من مآس في بعض مسرحياته، حيث جعل شخصياته تتصرف بما يشبه تصرفات الجوقة، حيث تقدم خلاصة تجاربها في الحياة، بأسلوب ينم عن خبرة وتعقل

[1]- حسن علي المخلف ، المرجع السابق ، ص 60.

مشحونة بمشكلات الزمن ومآسيه، على أنه لم يقتصر ظهور العناصر الملحمية في مسرحه على أعماله المعتمدة على التراث الشعبي فقط بل هناك ما يشبه الجوقة في أعمال لا تتصل بالتراث ،كما في مسرحية (فصد الدم.)[1]

إن التفكير المتواصل والسعي المستمر، في مسألة الأصالة، والجمهور والعرض، هو الذي جعل كاتبنا ونوس يتحايل ويغير في طرائق توظيفه للجوقة، لشعوره بأنها تعطي للمسرحية العمق في طبيعة العمل المطروح وتأصيله من جهة، ولارتباط الجوقة في ذهن المتفرج بصفة الأصالة.

إن الجوقة تحضر في مسرحية "مأساة بائع الدبس الفقير " بوصفها رمزا من رموز المسرحية اليونانية، ويطرح قضية معاصرة تتناول قضية الظلم والقسوة التي تمارسها السلطة الظالمة على شعوبها. ويستعين ونوس بالجوقة التي تقوم بدورها الأرسطي التقليدي في الشرح والتعقيب. تستهل هذه المسرحية الحديث بكلام أولي للجوقة يشير إلى تثقل المأساة المعاصرة حيث تعتبر أن المأساة الإنسانية المعاصرة مع السلطة وظلمها أقسى و أمر من المآسي القديمة والأقدار المعاصرة أشد وطأة من الأقدار التي عانى منها الإنسان في العصور البدائية وهذا الدور للجوقة يضعنا أمام المشكلة الحقيقية منذ البداية، إذ تحدد الجوقة المشاعر التي تسيطر على الناس، فالخوف من الأقدار وعدم القدرة على التدخل في مجريات الأحداث وما تعانيه الجوقة ليس إلا معاناة الإنسان المعاصر وما تخافه الجوقة مخاوف الإنسان المعاصر .

«**الجوقة**: فنحن مثلكم ... الخوف يُلْجِمُنَا، والريبة منهجنا ...

يقال ما ينفع الحذر عند القدر ...لكن من يتعلم الارتياب تشُقّ عليه الصراحة .

حين كنا نُغنّي في مآسي الإغريق، كان القدر مختلف إلى حدٍّ بعيد .

كان أكثر منطقية وأقل تفاهة . أما الآن... آه...بائسة مُدُن **الأقدار التافهة***.

لا تتوقعوا تَدَخُّلَنَا في مُجريات الأحداث "[2]

---

[1]- حسن علي المخلف ، المرجع السابق ، ص 58.

*)- الأقدار ليست تافهة عندنا نحن المسلمون بل هي ركن من أركان الإيمان.

[2]- ونوس سعد الله ، الأعمال الكاملة ،ج1، ص 225.

إن حديث الجوقة يشير إلى ما سيلاقيه (خضور) الفقير من استدراج على يد رجل الاستخبارات (حسن) ومن ثم سجنه وتعذيبه، وتنفي الجوقة إمكانية تجنب ما حصل لخضور، فلا سذاجته ولا فقر حاله ، يعفيه من سياط الجلادين ، إذ تقول في البداية ما ينفع الحذر عند القدر، فالظلم صار قدرا واقعا لامحالة. ثم يأتي تعليق الجوقة على نهاية المنظر الأول الذي نشهد فيه قبض رجال الاستخبارات على خضور، ولم تجد استغاثاته نفعا أمام قسوتهم و وحشيتهم .

«**الجوقة:** صمتا، صمتا ...

الشجاعة ماتت، واستحال الكلام .ما أشدّ تغير الأحوال ،بين الحاضر وغابر الأزمان."[1]

وتواصل الجوقة تعليقاتها ، الرمزية حيث تتفوه بأحاديث تبدو من عالم الكهنة البعيد ترسل من خلاله موعظتها، وتنقل أحوال المجتمع عامة. ويبدو أن الجوقة لم يكن توظيفها عميقا وفنيا بالصورة التي وظفت فيه بقية الأشكال التراثية في مسرح ونوس فكان دورها تقليديا ، لم يتعدى الدور التراثي الذي كانت تقوم به، فلا نلاحظ أي مشاركة لها في الحوادث، حيث تكتفي بعرض ما سيحصل وبعض النقد للحياة المعاصرة، إذ ماتت الشجاعة واستحال الكلام .

«**الجوقة:** أوه.... أوه...أوه

العين لَعْنَةُ رَبِّ غاضب الأذن لعنة رب غاضب

الناس الذين كانوا، والذين ليسوا الآن

يتساقطون أيضا ... يتهمشون أيضا ...

صمتا...صمتا...وخضور يجري

ماتت الشجاعة واستحال الكلام".[1]

[1]– ونوس سعد الله ، المصدر السابق ،ج 1 ، ص 233.

هكذا يبدو من حديث الجوقة التشابه بين ظلم الماضي وظلم الحاضر، وكيف ينال الضعفاء العذاب على مدى الأزمان دون أن يكون للجوقة أي تتدخل أو مشاركة، أما شكليا فالجوقة تساعد على الفصل بين المتفرج والحوادث، وتعطي المتفرج فرصة للتفكير بما يجري ذهنيا بعيدا عن العواطف، إنها تقوم بكسر الإيهام، والسرد الذي تقوم به الجوقة في بداية كل منظر يساعد في تلخيص حوادث كثيرة جرت في الماضي، يصعب تجسيدها على خشبة المسرح فيعطي حديثها انطباعا محزنا لما حصل ولم يشاهده المتفرج:

"**الجوقة:** الشهور...خلف الشهور. خلف الشهور..في بكرة الصبح هوت فؤوس ...

تحطم تمثال...تمثالان وتكوم جصّ وغُبار

لا فَلْتَمُتْ الألسنة ...فَلْتَفْنَ الكلمات.

ما نحن إلا الخوف والانتظار

وها هو بائع الدبس قادم"[2].

إن الإيضاحات التي تقدمها الجوقة (ها هو بائع الدبس قادم) توقظ المتفرج وتشعره أنه في مسرح وأن ما يجري أمامه ليس حقيقة، وإنما هو تمثيل فلا يندمج مع الحوادث فيتذكر بذلك ما اعتاد عليه من الرواة والحكواتية، حيث يستمع إلى شرح حوادث الماضي وحكاياته، مطعمة بين الفينة والأخرى بجمل من الراوي فيها نقد ووعظ .

"**الجوقة:** اندثر... اندثر ... وفي ضمير الساحة ماتزال حكايات أخرى لم ترد

عن موظف مصلحة المياه ، عن طالب المدرسة

عن حارس مصنع الكونسروة...عن السكرتيرة الجميلة.

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

---

[1]- المصدر نفسه ، ج 1، ص 242.

[2]- ونوس سعد الله ، المصدر السابق ،ج1، ص242.

كل الحكايات متشابهة ،وثغرات التفاصيل الصغيرة تسدها الخيالات الذكية."[1]

هكذا نلاحظ جوقة من الماضي، البعيد وأحاديث من واقع العصر، تساعد في زيادة التفاعل بين المتفرج وخشبة المسرح.

أما في مسرحيته (الرسول المجهول في مآتم أنتيقونا) فإن الجوقة تشغل نصف المسرحية وتقوم بوظيفتها التقليدية من شرح للحوادث وتعليق على المآسي فيها، ونلمس في هذه المسرحية ربط بين "مأساة أنتجونا" ومأساة "خضرة" المعاصرة إنه نوع من الدمج الذي ألفناه في المسرح اليوناني حيث تقدم في المدخل الخيوط العامة للمسرحية، وتهيئ الجو النفسي للمتفرجين. قدم ونوس تلخيصا لحوادث أنتجونا ودمج بينها وبين قصتة خضرة في المسرحية، تعد أنتجونا في الأساطير القديمة رمزا لمقاومة الملك الظالم ، ورمزا للتضحية التي لاتعرف الحدود، ولا تخشى المنايا، إن توظيف هذه الأسطورة عند ونوس ينمّ عن ذوق إبداعي رفيع، ومعايشة لمأساة معاصرة تشبه تلك التي حدثت في الزمن القديم، ولعل المهم لدينا هو الجوقة وما تُقَدِّمُه من شرح لهذه الأسطورة أمام المتفرجين، وفي ذلك يتم المزج بين أسطورة أنتجونا وقصة خضرة، التي أضحت هي الأخرى عُرضة للعذاب فراحت تقاوم شراسة الملك الذي استولى على عرش المدينة، ويكون هذا العرض والدمج بين القضيتين، مؤشر يعلم بمقتضاه المتفرج ما ستؤول إليه الحوادث ونوعية المآسي التي ستحصل، وعن طريق هذه التقنية اليونانية يكون ونوس قد حقق غايته من المسرحية ، فالمتفرج صار يعلم بما سيقدم إليه، وبالتالي سيفكر بعقلانية ،ليستنبط الحكمة من المسرحية.

يمتزج الماضي بالحاضر والمستقبل عبر الموقف المسرحي، فنعيش مع الأساطير، والجوقة اليونانية مآسي حاضرنا وانكساره، ولعل اللجوء لهذا النوع من الأدب المعتم بالضبابية في مرحلة الستينات كان تعبيرا عن الإحباط وخيبة الأمل، لدى المواطن العربي عامة والكاتب خاصة، هذا الذي وجد في الأسطورة ملاذا يحرض على القول، والجوقة أداة هذا القول وجاذب الجماهير .

[1]- ونوس سعد الله ، المصدر السابق ، ج1، ص244.

إن التأويل الإبداعي الخلاق للتراث عبر، التوظيف الذكي يضيق المسافة بين التراث والحداثة ويحقق الانسجام والتواصل بين الماضي والحاضر. وهذا ما نلاحظه في تشابه(خضرة وأنتجونا) الذي يفسح مجالا لتوقع النتائج، فتبدو (خضرة) رمزا للمواطن الذي سُلب حقُّه، رمزا للأمة المهانة فتتعرض خلال المسرحية للإغتصاب والتعذيب بعد فقدان أهلها، وهي لاتزال تحلم بالفارس الذي يزيل الظلم، ويحيي العدالة ، ولكنَّ الجوقة تنتقدُ هذه الأحلام الاستسلامية، فلا الفارسُ يأتي، ولا الظلمُ يزول، ولا اللسانُ يتكلم، ولا الجراحُ تندملُ أو الدماءُ تتوقفُ عن النزيف.

مادام لسَانُ الحال يقول:

خُلِقَ المَوَاطِنُ مُجرمًا حَتىَّ يُدَانْ

وَ الحقُّ لَيْسَ لَهُ لِسَانْ

وَ العَدْلُ لَيسَ لَهُ يَدَانْ

وَ السَّيْفُ يُمْسِكُهُ جَبَانْ

وَ بِدَمْعِنَا وَ دِمَائِنَا سَقَطَ الْكَيَانْ

فَبِأَيّ آلاَءِ اَلْوُلَاةِ تُكَذِّبَانْ[1]

ولكن الجوقة تنتقد هذا الوضع المزري لتُعَبِّر عن الظلم المسَلَّط على الناس فتقول:

«**الجوقة:** الريح الرمادية ترش التوابل في العيون الذابلة والوجوه الرمادية ...

وعلى الأرض تناثرت جثث إخوة ...كانوا يتبادلون في الطفولة البسمات والدعابات

التمثال 1: فسد الدم...جمد الدم .

التمثال 2: وكانت الغربان تهزج في الفضاء .

الجوقة معا: أنتجونا ..أنتجونا...

[1]- محفوظ كحول ، أروع قصائد أحمد مطر، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع ،ط2007،1 ،ص82.

التمثال 3: حكاية قديمة صيرها الزمان مستحيلة...

التماثيل 3: وانطلقت تبحث عن أخيها لتواري جثته التراب.

التماثيل 3: لم تبال بوعيد سلطان جديد، لم تخف كل الأوامر. وبعرسها ضحت.

التماثيل 3: وافترس الجمال في حجرة تحرس نوافذها عيون الذئاب.

والأسوار تكتم الصراخ الأجوف.

التمثال 3: ومساء يوم قتل الكائن، وبرز كائن ذئبي آخر. هو الذي قتل ..هو الذي قتل...

الجوقة: والفارس صار طينا، يبس الطين وجف"[1]

وبهذا العرض لخصت الجوقة حوادث المسرحية، وعبرت عن نوعية الظلم الواقع على الناس من خلال الحكاية المعروفة لأنتجونا، واستطاع أن يعيد حكاية القصة القديمة في قالب معاصر وفسرها على ضوء الفكر المعاصر فتجعل مقابل كريون وأنتجونا في الأسطورة حسنا وخضرة.

ساعد تقمص الجوقة هنا دور المعلق والناقد على كسر الإيهام لدى المشاهد. إلا أن ذلك لم يغير في مجرى الأحداث المقدمة على المسرح. مما يدل أن ونوس قد وقف في مسرحيته هذه عند وظيفتها التقليدية في المسرح الإغريقي، ففي مواطن آخرى أخذت مجالا أكثر عمقا وتدخلت في مجريات الأحداث تنقل رؤية الكاتب تارة وتتحدث بضمير الخير تارة وتحث على التغيير تارة أخرى، ولعل هذا التطور في تناول ونوس للجوقة، يعود إلى تأثره بمسرح "بريخت "وسعيه الجاد لإيجاد مسرح تُلغى فيه الحواجز بين المتفرج والصالة ، فيغدو المسرح وسيلة للشحن والتغيير بدل المتعة والتنفيس . وتبدو الجوقة في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان "مجموعة من الناس وهم الممثلون، مما يساعد على التغريب وكسر الإيهام، عن طريق توجيه الحديث مباشرة إلى الجمهور.

"**الجميع**: هذه حكاية ..

[1]- ونوس سعدالله ، الأعمال الكاملة، ،ج 1، ص 259-260-261-263-266-267.

ممثل (5): ونحن ممثلون ..

ممثل (3): مَثَّلناها لكم كي نتعلم معكم عِبْرَتها .

ممثل (7): هل عرفتم الآن لماذا تُوجد الفيلة ؟

ممثل (3): هل عرفتم لماذا تتكاثر الفيلة ؟

ممثل (5): ولكن حكايتنا ليست إلا البداية .

ممثل (4): عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى..

الجميع : وفي سهرة أخرى سنمثل جميعا تلك الحكاية"[1]

يتمثل الوجه الآخر للجوقة في مسرح ونوس بإحدى شخصيات المسرحية، تتحدث باسم المؤلف وتعلق على باقي سلوك الشخصيات، تنتقد ما قد يصدر عنهم من تصرفات سلبية،" وقد استخدم هذا النوع من الجوقة منذ القديم، فكان اصطلاح الجوقة يلصق بممثل فرد لا اسم له يتحدث باسم المؤلف، كما في (روميو جولييت) أو بدرجة من الغموض يعبر عن تعليق عام ينتظر من الجمهور أن يساهموا فيه"[2]. ولعل إدراك الشخصية الجوقية لا يبدو واضحا ، إلا بعد الاستمرار في قراءة النص المسرحي حيث تتضح لنا أبعادها ووظائفها، ومثل تلك الشخصية نعثر عليها في مواقع متعددة من مسرحياته، ففي مسرحيته (مغامرة رأس المملوك جابر) نجد أن شخصية الرجل الرابع تحاور باقي شخوص المسرحية، بحيث نستشف من حديثها الوضع العام للمجتمع الذي تعيش فيه وطبيعة العلاقة بين السلطة والشعب.

وفي هذه المسرحية التي يتصارع فيها الخليفة والوزير على السلطة، ويلجأ الوزير إلى طلب النجدة من القوات الأجنبية، التي تجتاح البلاد في نهاية الأمر وتنشر الخراب والدمار، وتظهر مجموعة من المناقشات وتطرح مجموعة من

[1]- ونوس سعدالله ، المصدر السابق ،ج1، ص476-477.

[2]- حسن على المخلف ، توظيف التراث في المسرح ، ص64.

الأفكار، ليتضح من خلالها الوضع الداخلي للمدينة وشعبها. والملفت للانتباه استخدام ونوس لتقنيات متعددة في مسرحية واحدة، فاستخدم الحكواتي والجوقة التي تظهر بوجهين، الوجه الأول: هو شخصية واحدة تمثل الجوقة، تناقش تنتقد، وتوضح حقيقة السلطة وظلمها والوجه الثاني: هو مجموعة من الناس في بغداد، الذين يعانون الظلم والاضطهاد، ولايجرؤن على المقاومة، إنهم يأخذون دور الجوقة الإغريقية وطبيعتها ، التي تستسلم للقدر وتأخذ الأمور بوصفها مسلمات ولا تحاول التغيير.

تختلط أحاديث الرجل الرابع مع أحاديث المجموعة، فينتج لدينا صوتان ، صوت المجموعة التي تمثل الروح الانهزامية ، وصوت الرجل الرابع الذي يمثل صوت الحق وطريق الخلاص الأسلم إلى جانب نقله لأفكار المؤلف وآرائه.

وتقترب بذلك وظيفته من وظيفة الجوقة في المسرح الملحمي التي تسعى إلى التغيير، ولا تكتفي بطرح القضايا بل تقول رأيها فيما يقدم، وبهذا يقترب أكثر من دور الجوقة في مسرح بريخت وتسأل شخصيات المسرحية، وتستفسر عن تصرفاتها .

"**الرجل 2**: وعندما يُسَمِّي الخليفةُ وزيرَهُ يأمرنا بطاعته .

المجموعة: فنطيعه...

الرجل 3: وإن غضب الخليفة من وزيره ، وأفلح في عزله .

المجموعة: أيَّدءنَا الخليفة وأعْرضنا عن وزيره ...

الرجل 2: يأمروننا أن نطيع . المجموعة: فنطيعه "[1]

وتوضح المجموعة السابقة حالة الناس في بغداد، الذين يعانون الخوف و الجوع دون أن يستطيعوا فعل شيئ، فهم يشرحون ويكشفون حال المدينة التي يعيشون فيها، وبعد كل محاورة من هذا النوع يعلق فيها الرجل الرابع على

[1]- ونوس سعد الله ، الأعمال الكاملة ،ج1، ص140،141.

سلبية تعامل الناس مع ما يخصهم من حوادث. تعود المجموعة لتوضح الحالة الحقيقية التي يعيشها أهل بغداد، وطريقة تفكيرهم .

"**المجموعة 1**: مولانا الخليفة عنده حُرَّاسه وقواته ...

المجموعة 2: وسيدنا الوزير له حُرَّاسه وقواته .

المجموعة 1: قد يقع الصِّدامُ بين لحظة ولحظة ..

المجموعة: ننتظر ونرقب النتائج...

المجموعة : من يتزوج أُمَّنَا نُنَادِيهِ عَمَّنَا "[1].

ثم يتبعها تعليقات الرجل الرابع الذي ينتقد باستمرار .

" **الرجل 4**: فوق رؤوسنا يتعاركان .فوق هذه الرؤوس اليائسة ستنزل أقسى الضربات.إننا نتخلى عن رؤوسنا،نُسلمها للجَلاَّدِين وأسوأ من الجلادين .

الرجل 3: لن تُصلِحَ العالم على كل حال .

الرجل 4: لا أستطيع بمفردي أن أُصلِحَ ولو زاوية صغيرة في غرفة "[2].

يبدو صوت المؤلف هنا جليا، لأن ونوس آمن بضرورة الفعل الجماعي، ولا معنى عنده للفردية أو الأنانية والمصلحة الفردية الضيقة. وفي نهاية المسرحية يقوم الجميع بدور الجوقة موجهين حديثهم إلى المتفرجين، محرضين لهم، شارحين مغزى مسرحيتهم وداعين إلى فعل إيجابي يشاركهم في ذلك (الرجل الرابع).

"**الجميع**: (معا إلى الزبائن والجمهور) من ليل بغداد العميق نُحَدِثُكُمْ، من ليل الويل يمنعكم من أن تقولوا ذلك، لكل واحد رأي وتقولون،هذا رأينا.. لكن إذا أفقتم يوما ووجدتم أنفسكم غُرَبَاء في بيوتكم.

---

[1]- ونوس سعد الله ، المصدر السابق ،ج1، ص158.

[2]- المصدر نفسه ،ج1، ص159،160.

الرجل 4: إذا عَضَّكم الجوع ووجدتم أنفسكم بلا بيوت ...

المجموعة: إذا هبط عليكم ليل ثقيل ومليء بالويل لا تنسوا أنكم قلتم يَمَا فَخَّار يَكَسَّر بَعْضَه...ومن يتزوج أُمَّنَا نناديه عمنا..."[1].

هكذا تقوم مجموعة الأشخاص وذلك الشخص الواحد مقام الجوقة ، فتدخل بين الفينة والأخرى لتوضح شيئا معينا ، ولتنتقده ، أو تحاول تغييره .وهكذا يؤكد ونوس أن التغيير يجب أن ينبثق من أعماق الجماهير التي تعاني الظلم ، ويجب أن يتسَلَّحُوا بالوعي والإتحاد والشجاعة، ويبتعدوا عن الوهن والخُنوع والاستسلام للأمر الواقع، فالجُبَنَاء لايصنعون التاريخ واليد المرتعشة لا تستطيع البناء،لأن قبول الهوان يعني موت الضمير :

مَنْ يَهُنْ يَسْهُل الهَوانُ عَلَيهِ مَا لجُرحٍ بِمَيّتٍ إِيْــلاَمُ[2]

2-الراوي:

عرف العرب الرواة منذ الجاهلية، فكانوا ينشدُون الأشعار والخُطَبَ في الأسواق، ولا يزال الراوي حاضرا في أذهان الكثيرين ومؤثرا في مشاعرهم، من خلال طريقته في رواية الحوادث وتم إدخال الراوي في المسرح بوصفه تقنية تساعد على سرد الحوادث بالإضافة إلى كونها ملمحا تراثيا يجذب المتفرج، ويشد انتباهه" فالراوي في المسرح هو الشخصية التي تقوم بالتعليق السردي المباشر في العرض المسرحي، وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساسا على الجمهور، ويلعب الراوي دورا تمثيليا إلى جانب التعليق" [3].

إن الأسباب والدواعي التي دعت ونوس لتوظيف الراوي هي نفسها تلك التي دعته لتوظيف الأراجوز والحكواتي، وهو يسعى دائما لجذب انتباه المتفرج العربي و إشراكه في العملية المسرحية بالاقتراب من التراث والاستفادة

[1]- ونوس سعد الله، المصدر السابق ،ج1، ص217،218.

[2]- د يوان المتنبي، أبو الطيب المتنبي ، تحقيق ناصف اليازجي، دار الجيل، بيروت، ط 2 ،1996 ، ص948

[3]- حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح:ص 67.

من تقنياته في المسرح، وإن كان استخدام الراوي برز في المسرح البريختي فهذا لا يعني أنه صار تقنية أجنبية، فالراوي ليس بدعة مستوردة، بل هو شكل من أشكال الأداء الشعبي في التراث العربي.

ولعل كاتبنا ونوس تفطن إلى أن توظيف الراوي الذي يساعد على كسر الإيهام، على طريقة بريخت الألماني **(Brecht)** الذي وظف هذه التقنية في مسرحه. لكن ذلك لايعني أبدا أن الراوي الذي عرفته الشعوب العربية منذ مئات السنين تقنية غربية أجنبية. " لقد استخدم الراوي أولا في المسرح الإغريقي، حيث كان الرواة يتلون أشعار **هوميروس*** ثم تطور استخدام الراوي مع الزمن."[1] وكونه يحقق للمسرح أصالته، فقد تشابَهَتْ استخدامات الراوي في المسرح البريختي والمسرح العربي، فَعَمِلتْ على محو المسافة بين الممثل والمتفرج[2].

كان المسرح العربي في بداياته يتمتع بتغريب فطري، من ملابس وديكورات، إلى استخدام الرواية المباشرة . وتتلخص وظائف الراوي فيما يلي:

- تحقيق التغريب وكسر الإيهام.
- سرد حوادث طويلة لا يمكن تجسيدها على المسرح .
- تحقيق الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل.
- تقديم وصفين داخلي وخارجي للشخصيات.

---

*) **هوميروس(Homeros)** : بالإغريقية (Ὅμηρος) و بالإنكليزية (Homer) والفرنسية (Homère) : شاعرٌ ملحمي إغريقي أسطوري يُعتقد أنه مؤلف الملحمتين الإغريقيتين الإلياذة والأوديسة. قال هيرودوت إن **هوميروس** عاش قبل زمانه بأربعمائة سنة، مما قد يعني أنه عاش بين 899 ق.م – 799 ق.م .هوميروس شاعر إغريقي شهير وأحد أعلام الأدب في العصور التاريخية القديمة، احتل هوميروس مكانة عظيمة عند شعبه، فيعد رمزاً للوطنية ومصور للتاريخ اليوناني القديم وهوميروس هو صاحب الملحمتين الشعريتين الإلياذة والأوديسا" واللتين حصل نهما هوميروس على لقب" صاحب أعظم الملاحم البطولية في التاريخ هذا على الرغم من الغموض الذي يحيط به.قال أفلاطون عنه إن من بين الإغريق من يعتقد اعتقاداً راسخاً أن "هوميروس يستحق أن ينظر إليه كمعلم في مجال إدارة الشئون الإنسانية وتهذيبها، وأن على المرء أن ينسق حياته كلها مترسماً خطى هذا الشاعر." قام هوميروس في الإلياذة بالتعرض لحروب طروادة بأسلوب شعري دقيق وسهل واصفاً العمل الملحمي بدقة مستخدماً التشبيه والصور البلاغية الرائعة فكان متمكناً من أدواته الشعرية مما جعله يعرضها بشكل متميز وفي الأوديسا قام بسرد مغامرات البطل الإغريقي " أوديسيوس" وهو عائد إلى وطنه بعد سقوط طروادة. وتروي كتب التاريخ أنه كان ضريرا (أعمى).https://theaterars.blogspot.com/2018/05/blog-post_34.html . اطلع عليه بتاريخ :2021/07/15م

[1]– صقر أحمد ، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الاسكندرية للكتاب،الاسكندرية ، ط1، 1998 ،ص186.

[2]– ألكساندروفنا تمارا ، ألف عام وعام على المسرح العربي ترجمة، توفيق المؤذن دار الفارابي بيروت ، ط 1،1981 ،ص.247.

- نقل أفكار المؤلف ورؤاه .

أما الجديد في وظيفة الراوي فهو إبداء الرأي، ونقد ما يجري، بل الاعتراض عليه، وتقديم حلول بديلة. ومن الملاحظ أن المؤلف يمكن أن يأخذ دور الراوي، فيقدم شخصيات مسرحيته ويعطي فكرة عن صفاتها الخارجية، وانفعالاتها الداخلية، وقد تقوم شخصية مسرحية بدور الراوي، ولا يتطلب معرفة مثل هذه الشخصيات جهدا يذكر " فقد تقوم برواية الحوادث، وتربط بين حوادث الماضي والحاضر، وفي بعض مسرحيات بريخت أدت الشخصية دور الراوي في مسرحية القروش الثلاثة نرى شخصية(بيتشم) تُعادل دور الراوي الذي يقول الحوادث ويعلق عليها"[1] يكاد يحافظ ونوس على الدور التقليدي للراوي، فهو سارد للحوادث، رابط بين الماضي والحاضر، عارضا لحوادث الماضي بسرد مباشر، وهو بعد ذلك تقنية للتغريب وكسر الإيهام تعطي فرصة لمناقشة الأمور، لاسيما وهي قريبة من المتفرج العربي." إن استخدام المسرح السياسي السوري للراوي واحدا من وسائل التغريب، كان من اهتمامهم كسر الجدار الرابع إضافة إلى المتعة الفنية التي ألفها المتفرج العربي في هذه الشخصية، إنها ليست جديدة عليه يعرفها في شخصية الحكواتي الشعبية، وهي ليست شيئا مضافا لحياته، بل يعرف عنها الكثير ولا يفاجأ بأفعالها التي تبقيه في حالة اليقظة التامة البعيدة عن الاسترسال في توهم أن ما يحدث حقيقي، إنها شخصية متجذرة في وجدان المتفرج العربي، اعتاد على أسلوبها الذي يقطع الحدث ، ويعلق عليه، ويناقشه، يتناقش مع الجمهور ويحاوره."[2]. وبالرغم من أن استخدام الراوي يحقق نتيجة أفضل باستخدامه مع الموضوعات التاريخية، لملائمته مع طبيعة هذه الكتابة التاريخية ، إلا أن ونوس استخدمه في الكتابة التاريخية و غيرها . فالسرد الذي يقوم به الراوي جعل الجمهور ينفصل على الحوادث، ولا يندمج معها عاطفيا فيشاهدها ويحكم عليها وقد اختار ونوس صور التراث الأكثر التصاقا بالشعب ليقدم التراث في صورة تلائم الحاضر، ولم تكن غايته سوى تحريض القارئ والمتفرج على تأمل واقعه ، والمشاركة الإيجابية فيما يدور حوله من وقائع تهمه، وتحدد مصيره .

---

[1]- حسن علي المخلف ، توظيف التراث في المسرح العربي ،ص 68.

[2]- غنيم غسان ، المسرح السياسي في سوريا ، دار علاء الدين دمشق ، ط1، 1996 ،ص 281

يأخذ المؤرخ القديم في مسرحيته – منمنمات تاريخية– دور الراوي ، فهو يروي حوادث الماضي ، ويزيد على بعضها ألفاظا توضح طبيعة الموقف وإيجابيته ، بشرح حوادث المسرحية كلها، بل يوضح ما كانت عليه الأحوال عموما وما لم يكن خاصا بحوادثها ، وبعد أن ينتهي دوره يتجسد بعض مما ذكره من حوادث على المسرح ، كل ذلك يجعلنا نعيش تلك الأجواء الماضية بعيدا ، لنحكم عليها بعقلانية .

" **مؤرخ قديم**: وفي خامس عشرة خرج نائب دمشق، ومعه العساكر الشامية قاصدا حَلَبْ ونُودِيَ في البلد بمنع الناس من كراء الدواب للسفر ، وبمنع الناس من المسافرة ، ونُودِي أيضا بأمر القضاة بالكفِّ عن المنكرات ...وفي خامس عشرة وصل بريدي إلى دمشق ومعه بطاقة بكسرة العسكر الشامي ..." [1]

وهكذا الحوادث تتوالى عبر سرد المؤرخ لأحوال الزمان والإنسان في دمشق حيز المكان وطبيعي أن حديثه لم يكن ليتحول إلى مشاهد مسرحية ، بسبب الأحداث المتفرقة في روايتها ويسمى هذا النوع الراوي المقتحم[2] **(omterisove narratear).** ويتجلى دوره في هذه الحالة بنقل أحوال العصر كافة ، الاجتماعي منها والسياسي والاقتصادي، ولم يكن المؤرخ هو الراوي الوحيد في المسرحية، ففي بداية المسرحية يأخذ المنادي دور الراوي ، في نقل رسالة نائب الغيبة ومناقشة بعض شخوص المسرحية ، يوضح المنادي موقف نائب الغيبة المتخاذل عن طريق نقل رسالته :

"**المنادي** (مع دقات الطبل) يرسم نائب الغيبة ويأمر أهل الشام بمنع إشهار السلاح والضرب بالمقلاع ، يا أهل الشام ...يمنع التعرض لمن أراد السفر ، ونسلم المدينة بسلام " [3].

ثم يختم المؤرخ / الراوي/ المسرحية بحديث مروره عن نهر بَرَدَى ، الذي طالما تحدَّثَ عنه في كل مقطع ، والذي كان رمزا لاستمرارية الحياة ، بالرغم مما يحصل ربما قصد به استمرارية تكرار مثل هذه المآسي التي حصلت للعرب قديما وحديثا.

---

[1]– ونوس سعد الله ، الأعمال الكاملة ،ج2 ،ص 322.

[2]– عناني محمد ، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة مكتبة لبنان ناشرون بيروت، ط1، 1996، ص47.

[3]– ونوس سعد الله ، الأعمال الكاملة ،ج 2 ،ص326.

"**مؤرخ قديم** : وكان الماء يتدفق من بردي بزيادة وشدة لم تعهدها دمشق منذ سنوات طوال"[1].

ويبدو في استخدام ونوس للراوي توظيفه لإحدى شخصيات المسرحية، لتقوم بدور الراوي وسبقه إلى ذلك الكاتب الألماني بريخت في مسرحية (أوبرا القروش الثلاثة)، في استخدام شخصية مسرحية تقوم بدور الراوي ، وهي جزء من حوادث المسرحية وشخصياتها ، يعطيه دورا أعمق ويوصله إلى الجديد في دوره ، وهو النقد والرفض .[2] وهذا ما نلاحظه في مسرحية ونوس الأخيرة (الأيام المخمورة) حيث أن الحفيد وفي معرض تساؤله عن أحوال الأسرة يعود بنا إلى الوراء (الماضي) لتبدأ الحوادث من اللحظة التي يأخذ منها الجواب عن أسئلته:

"**الحفيد** : كنت في السادسة من عمري، حين غابت أمي يومين ، عادت بعدها ومعها امرأة عجوز شديدة الضعف والهُزال. في البداية خفت منها، ولكن حين تمليت وجهها وجدته مضيئا وآسرا لا تشبع العين من النظر إليه قالت أمي...هذه جدتك ..فيما بعد. .مع نمو إدراكي وفضولي ، أيقنت أن في العائلة دُمّلا يتستّر عليه الجميع ، وأدركت على نحو غامض ، أني لن أستقر في اسمي وهويتي إلا إذا كشفت الدُمّل وفقأته"[3].

إن تصريحات الحفيد(الراوي) وتأكيده لحدوث أمر معين يمنع المتفرج من الاندماج لأنها تضع أمامه حوادث تكاد تكون معروفة لدى المتلقي، ليتابع الحوادث بعقله، وهذه الطريقة السردية مُشوقة للمتفرج،و مُقنعة في الوقت نفسه، بأن ما يحدث أمامه مُجرد تمثيل وشرح لما قاله الراوي .

وها هي شخصية الراوي الحفيد تعود إلى شخصية من شخصيات المسرحية لتحاورها وتعطيها فرصة للحديث والتصريح بما حدث.

الحفيد: ما معنى متبوعة ؟

---

[1]- المصدر نفسه ،ج2 ،ص 466.

[2]- حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح ،ص 70.

[3]- ونوس سعد الله ، الأيام المخمورة الأهالي للطباعة والنشر دمشق،ط1997،1 ص 5.

ليلى: التابعة هي جِنِيَّة سفيهة تسكنها ، وتصاحبها كالطيف، والظل" [1]

ثم تعود شخصية الحفيد إلى راو للحوادث، عارف بخفايا الأمور وتجلياتها. فيوضح حال العصر وحال الناس، ويُجسّد حديثه المرّ عن حال العصر، في المشهد اللاحق على صورة حوادث لتعزز ما قاله الراوي .

"**ليلى**: وكانت تلك الأيام مخمورة، تَتَرَنَّحُ بالإباحة والشهوة، جاء السيد دي مارتل مفوضا سابقا كان مُحنّكا بلا وازع، وماجنا بلا رادع خطف عقول القوم، فخلعوا ما بقي من التقاليد والقيم القديمة. وانهمكوا على دين سلطانهم، في البحث عن المباهج والملذات. كانت الأيام مخمورة، تترنّح بالإباحة المفاجئة، والرغبات الذاهلة".[2]

نلمس في حديث الراوي هنا تقديم وتعقيب في الوقت نفسه، فبعد أن ينهي المشهد الذي يوضح كيف أن السيد عبد القادر غيّر لباسه القديم ، السترة والقمباز والميتان، ولبس البدلة وربطة العنق وكل هذا من تدبير أولاده، يأتي بعد هذا التغيير في اللباس والعادات الفصل الذي يلي حديث الراوي، وفيه مشهد جلسات المخدرات وتجارتها والترويج لها بين (البوري) و (سونيا) ، فيعقب الحفيد(الراوي) على الفصل السابق ، ويقدم للفصل اللاحق ، وينقد ما يحدث، ويعطي النتيجة السلبية في الوقت نفسه ، وذلك بقوله " فخلعوا ما بقي من التقاليد والقيم القديمة ، وانهمكوا على دين سلطانهم"[3] إنه يوضح تغير العادات والتقاليد، وتغير القيم إذ نرى أن تجارة المخدرات والدعارة ستجعل صاحبها يملك المال و اللذة والشهوة معا .

ولعلنا نلحظ ملمحا إبداعيا آخر، وهو أن يتحدث الراوي باسم المؤلف وينقل رؤاه، إنه نوع من إبداء الرأي الذي تميز به الراوي في المسرح الحديث، والذي يسعى إلى جذب الإنسان ثم تغييره.

---

[1]- المصدر السابق، ص 7.

[2]- ونوس سعد الله ، المصدر السابق، ص 27.

[3]- المصدر نفسه، ص 30

" **الحفيد:** هناك فجوات كبيرة، لم أجد ما يسعفني على ملئها إلا خيالي، وعلى كل، كنت كلما تقدمت في عملي أُدرك أن ما ألحقه وما أردته، ليس إلا أخبارا، يتشابك فيها ...والخيال معا"[1].

وما يزال الراوي الحفيد يغوص في نفوس الشُّخُوص ويكشف عن بواطنها وأسرارها ويحاكم الراوي هنا الشخصيات بطريقة غير مباشرة، ليشاركه الجمهور في ذلك وفي إطلاق الأحكام بعد ذلك لكن كل من زاوية مختلفة ووجهة نظر مغايرة ، وهكذا يتحقق التكامل بين الشكل والمضمون لدى ونوس، لينقل عن طريق التراث وتقنياته أكثر الأمور عصرنه وتعقيدا.

"**الحفيد** : بين أهلي أمي، كان خالي سرحان يُسبّبُ لي ما يُشبه الحكّة فأنا أنفُر من الحوار معه الآن...هو ملك اللذة في المدينة. لديه سلسلة من البيوت السرية والأوكار ونوادي القمار، والشقق الخصوصية، وما لا يعرفه إلا سماسرة رجاله "[2]. ويعقب هذا الحديث عن صفات الشخصية، حوادث وتصرفات تساعد على الحكم العقلي على منهج هذه الشخصية وسلوكها، يشرح بعدها الحفيد(الراوي)سلوك شخوصه المسرحية الأخرى .يبدو مما سبق أن الراوي يحظى بمنزلة خاصة في مسرح ونوس شأنه شأن الحكواتي تلك الأشكال التي ألفها الجمهور، والتي تحقق للكاتب أغراضه الفنية من حيث الشكل والمضمون وربما أفردت دراسات معمقة وموسعة عن الراوي والحكواتي في مسرح ونوس، تبرز لناما يملكه المسرح العربي من وسائل التغريب والإيهام المألوفة، "وإن كنا ننتبه إليها عن طريق كتاب المسرح الغربي فهذا لا يمنع الابتكار والتجديد وحسن توظيفها في مسرح ونوس".[3]

إن الغاية من استخدام الراوي عند ونوس هي ربط الحاضر بالماضي والتطلع نحو المستقبل ليقول لنا إن ما حدث بالأمس يحدث اليوم ، وإن اختلفت بعض تفصيلاته، وقد بلغ هدفه عن طريق الراوي الذي ساعده في إلغاء الاندماج العاطفي مع الحوادث لدى الجمهور، ليصيره شاهدا لها وحاكما عليها. إن الحديث المباشر الذي يوجهه الراوي إلى الجمهور، يحقق كسر الإيهام ويقنع المتفرج بأنه في مسرح، ويتوجب عليه التفكير فيما يحدث بعقلانية دون

---

[1]- المصدر نفسه، ص 63.

[2]- ونوس سعد الله ، المصدر السابق ، ص 67.

[3]- حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح ، ص 72.

الاندماج مع ما يحدث على خشبة المسرح، ولا يقتصر دور الراوي على السرد والشرح، بل يتخذ أحيانا موقف الناقد الذي يحاور الشخصيات وينقد التصرفات، ويدخل صلب الأحداث لينفصل مقدما أو معلقا على الحوادث التي انتهت .

"**الحفيد** : هل كُنْتِ تتعاطفِينَ مع الفيشيين ؟ أم أنَّكِ أخطأْتِ الحسَاب، ولم تعرفي كيف تُبَدِّلِينَ ولاءك في الوقت المناسب؟

سلمى : ..كان الفيشيون أصدقائي، ويقضون ساعات اللهو، وأحيانا ساعات الجِدِّ في صالوناتي.. وكنت بينهم الملكة، التي يشاطرونها أسرارهم ويُفَوِّضُونَهَا في ترتيب ما يحتاجونه من لهو ومتعة.

الحفيد: لو عَرفْتِ كيف تُغيِّرينَ ولاءك لبقيتِ مَلِكة .

هل أذوك حين أوقفوك ، واتهموك بالعمالة لحكومة فيشي ؟

سلمى: آذوني... كان التحقيق مسخرة، وبعد يومين أطلقوا سراحي كي يُوَارُوا خَجَلَهُم، وَيتَّقُوا سَلَاطَةَ لساني".[1] هكذا يحاور الراوي شخوصه المسرحية بهذه الطريقة، إنه يريد أن يصف لنا جوانب شخصياته، ليمهد لشرح التغيير الذي حصل لها، فبعد هذا الحوار يُوضّح ما حصل لخالته ملكة اللذة، وكيف تغيرت الأمور من حولها ووشي بها أخوها.. ثم بعد ذلك تُغيّر طريقة حياتها وولائها، كما سيقوله الراوي .

"**الحفيد** : وفي تلك الفترة بدأتْ خالتي تفقد إعجابها بالفرنسيين، تَبَدَّلَ اتجاه حماستها صارت تُمَجِّدُ لبنان وكل ما فيه... كذلك أقلعتْ عن الفرنسية، وتحولتْ إلى الهديل بالدَّارِجة اللبنانية، أما خالي الملك فكانت مملكته تزدهر وتزدهر.."[2]. وقد يأخذ المؤلف دور الراوي، ولا تتعدى وظيفته سرد الحوادث، عَبْر الزمن الماضي والحاضر مع التعليق اليسير عليها، ولعل دور المؤلف بوصفه راويا ، لايحقق ذلك الاندماج والمتعة الفنية التي يحققها الراوي عندما يكون منفردا أو عندما يكون شخصية من شخصيات المسرحية، ولعل ونوس عندما تقمص دور الراوي لضرورة فنية مُلحّة

[1]- ونوس سعد الله، الأيام المخمورة ، ص 105.

[2]- المصدر نفسه، ص 106.

أراد من خلال ذلك التقديم للأفكار التي هدف إلى مناقشتها ، فكثير من الحوادث طرحها كونها تفيد في فهم الحوادث المعروضة ، وكونها تلخص وقائع استغرقت زمنا طويلا.

وفي مسرحية (يوم من زماننا) يقدم المؤلف ونوس فيها لكل مشهد بمقطع يسرد فيه الجو العام لهذا المشهد، ويضيف بعض الرموز التي تعطي خلفية مهمة عن حال المجتمع والمدينة التي تقع فيها الحوادث .

"**المؤلف**: كان صباحا غائما وباردا ... قَرَعَتْ المدارسُ أَجراسَ الدخول ، وفتحت الحكومة أبواب وزارتها ، ودوائرها الظاهرة الخفية. انتشرت في أوصال المدينة صِيَّاحَاتُ الباعة المتجولين ، وصراعات المتسولين".[1]

يقدم لنا المؤلف في هذا المقطع وصفا لا يخلو من التهكُم، يمهد فيه لحوادث المسرحية ويصدر في نهاية وبداية كل مشهد تعليقا يوجز فيه ما حدث، ويقدم لما سيأتي ..فعندما يفاجأ معلم المدرسة فاروق بأن بعض الطالبات يحترفن الدعارة، وأن المدير لا يهمه سوى كرسيه وإبعاد المدرسة عن مرض السياسة، عندها يخرج وهو مصمم على متابعة هذه القضية، ويشرحها لنا المؤلف (الراوي) في حالة من الذهول بقوله:

"**المؤلف**: خرج فاروق من المدرسة ، وكأنه يَفِرُّ من بناء يتصدَّع ...كان مُشوَّش الذهن ، ولكنه كان مصمما على متابعة هذه القضية"[2]. وبعد أن يسأل فاروق شيخ الجامع عن العُهر المنتشر، ويطلب منه الإتيان بالشهود وإلا جُلد، ويحاول أن يعلمه الوضوء، إنه يتهرب من الجوهري ويقول له: إنّ الست فدوى التي تتهمها بالدعارة تصرف على الجوامع وتنفق الكثير من المال لبناء المسجد. وبعد هذه المحنة يقوم المؤلف الراوي بوصف حالة المدرس بعد هذه الحادثة، وشرح الحوادث.

" **المؤلف**: وكانت الساعات تدور...

---

[1]- ونوس سعد الله ، الأعمال الكاملة ،ج2، ص 193.

[2]- المصدر نفسه ، ص 207.

اجتاز فاروق صحن الجامع مُترنّحا، وحاملا حذاءه. فاضت معدته. ودهمه غثيان حاد ومؤلم خرج مسرعا. واتكأ على حائط الجامع محاولا أن يتقيأ... وجه ثري واللؤم المتيبس عليه . المدير. الست فدوى يرفع مآذن الجامع وتزين قبابه.."[1].

يتداخل ظهور الراوي في حوادث المسرحية، فيشرح قصة الحُبّ بين (فاروق ونجاة) وكيف تزوجا، ثم اكتشاف فاروق لزوجته وحبيبته وهي تزور بيت الست فدوى، وتعمل معها في الدعارة، قصد مساعدته دون تورّطها مع أحد غيره، كل هذا التمهيد يقدمه المؤلف، لتفسير اتفاقهما أخيرا على الموت سويا هربا من قساوة الحياة وتنكر الزمن الذي أجبرهما على الخيانة.

"**المؤلف**: هي ابنة خالته، وأحبَّها كما لم يحب أحدا في الدنيا. وكانت تقول: إنها تُحبّه كما لم تُحبّ أحدا في الدنيا. ولم يكن أبوها راضيا عن هذا الحب، فماذا يفعل؟ أيذهب إلى أخيه الساخر؟ سيصفق ويقهق ويقول: هذه هي الدنيا الحقيقية يابن أبي البكر، سيقول: حاولت أن أعلِّمَك السباحة في بحر الحياة، ولكنك رفضتَ وتَعاليتَ..." [2].

هكذا يشير المؤلف إلى تشابه الأيام، وتتالي الانكسارات، وانهيار القيم.

وفي مسرحية (رحلة حنظله من الغفلة على اليقظة) يلعب حرفوش دور الراوي الذي يقدم الشخصية "حنظله"و يعلق عليها، ويكشف جوانبها.تبدأ شخصية الراوي "حرفوش"منذ بداية المسرحية بالحديث عن قصة هذه الشخصية .

"**حرفوش**: أُنظروا أيها السيدات والسادة. هذا الرجل الضامر سيكون بطل السهرة ...لا تشعروا بالخيبة، فقد ولّى عهد الأبطال العمالقة، لكل مرحلة شخصيتها، وهذا الرجل الضامر. هوشخصية المرحلة".[3]

ويواصل حرفوش الراوي بملازمة هذه الشخصية منذ بدايتها إلى نهايتها. يقدم لكل مرحلة جديدة، و يعلق على كل مرحلة مضت .

---

[1]- المصدرنفسه ، ص 217.

[2]- ونوس سعد الله ، المصدر السابق ،ج2، ص 243.

[3]- المصدر نفسه ، ص14.

" **حرفوش:** وخرج صاحبنا من السجن دجاجة منتوفة. هل نواسيه؟... لا ريب أن شيئا من العطف والحنان يسعفه قليلا.. أسرع حنظله خارج السجن والمشهد الآن يدور في الهواء الطلق".[1]

يساعد التقديم الذي يقوم به (حرفوش) على كسر الإيهام من خلال بعض التعليقات التي تُشعر المتفرج أنه أمام ممثل، ومن ذلك قوله:"والمشهد الآن يدور في الهواء الطلق"هذه الملاحظات التي ترد على لسان الممثل تساعد المتفرج على الاندماج العقلي أكثر مع المسرحية وتسمح له بالمناقشة فالراوي (حرفوش)" ليس المقدم الذي يقدم لنا شخصية حنظله، ويحللها، ويكشف جوانب ضعفها فحسب. وهو ليس مجرد الراوي الشعبي الذي يبدأ الحكاية من أولها ويواصلها. إنه الوعي الشعبي الذي يكمن في داخل أبسط البسطاء"[2].ولعل استخدام ونوس للسرد عن طريق الراوي "حقق نوعا من التباعد الذي لايسمح بالانغماس العاطفي فيما نراه حتى يبقى العقل يقظا لاستقبال الرسالة السياسية التي تتضمنها المسرحية..."[3]. أما في مسرحية الملك هو الملك فقد لعبت شخصية زاهد وعبيد دور الراوي أو المنظم في عملية التوعية وتحليل بنية السلطة، "إن هؤلاء الذين يقدمون اللعبة، يتعلمون ويعلمون في آن واحد...وهم لا يُحلُّلون السلطة فقط، وإنما يناقشون أيضا حتى ولو كان النقاش مضمرا..." [4]

"**عبيد:** مناديا وسط الضوضاء، هي لعبة.

السياف: دعوني أسأل قبل أن نبدأ .أَأَنَا سيّاف أم جَلَّاد؟

عبيد: لا يهم ستكون سَيَّافًا يحمل بلطة إلى الجميع يا الله "[5] ،أما شاهبندر التجار و الشيخ، فإنهما ينتحيان ركنا، ويعبثان بالشُّخُوص والدُّمى.

" **زاهد:** سنبقى منزوين في هذه الحكاية، كما هو حالنا في الحياة".[1]

---

[2]- المصدر نفسه ، ص 14.

[1]- أمين العيوطي ، دراسات في المسرح مكتبة الأنجلو مصرية ،القاهرة ،ط 1، 1986، ص 115.

[3]- المرجع نفسه ، ص116.

[4]- ونوس سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة ،ج3، ص 153.

[5]- المصدرنفسه ، ج 1، ص 482.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الاستخدام يقتصر دوره على سرد الحوادث، ولعله اقتداء بما فعله بريخت لتحقيق هدفه في كسر الإيهام. وكان هذا الاقتداء نابع عن مجموعة من العوامل ساعدت على تبني مسرح بريخت، منها اجتياح الفكر الاشتراكي الوطن العربي، والشعور بالدور الفعال للمسرح في تغيير الواقع، والسبب الأهم هو التقارب بين الشكل المسرحي الملحمي وبعض الفنون العربية[2]. ومن خلال ماسبق يبدو استخدام الراوي في مسرح ونوس يسيرا في بعض الأحيان حيث اقتصر دوره على السرد ومتابعة أفعال الشخوص، كما اقتصرت تعليقات الراوي على أمور محددة "يستطيع الجمهور أن يفهمها دون إرشاداته، فيبدو دور الراوي ضعيفا وثانويا"[3]. وقد ساعد في مواضع أخرى على تحقيق اندماج مميز بين المتفرج والممثل.

3- الأراجوز

ظهر الأراجوز في البلاد العربية، وكان يسمى "خيمة كركوز في دمشق يديره مجموعة من الشخوص، وتميزت الحُبكة فيه بالمرونة. وقد عرف العرب هذا الفن منذ العصر العباسي، واستمر بعد ذلك، وتطورت أدواته إلا أنه نضج واستقر على يد الفنان **ابن دانيال*** الذي صنفه وطوره، وبذل فيه جهدا كبيرا ومن الملاحظ أن ابن دانيال واضع هذا الفن ومُطوّر أدواته جعل من إشراك الجمهور وشدّ انتباهه أساس النجاح وهدفه، وهو ما يسعى إليه الكثير من المسرحيين الآن.

---

[1]- المصدر السابق ،ج 1، ص 482.

[2]- بوشعير رشيد ، أثربرتولد بريخت في مسرح الشرق العربي، الاهالي للنشر والتوزيع،ط1 ، 1996 ، ص 359.

[3]- شاووك بول ، المسرح العربي الحديث ، رياض الريس للكتب ،بيروت ،ط1، 1989، ص 522.

*)- **ابن دانيال الموصلي** (**646-710**هـ/**1248-1311**م) الحكيم بن شمس الدين محمد بن عبد الكريم بن دانيال بن يوسف الخزاعي الموصلي الكحالة شاعر ولد في الموصل وتربى بها وتلقى مبادئ العلوم ، حيث كانت زاخرة بالعلوم والعلماء وبعد هجوم المغول على الموصل سنة**660**هـ تركها إلى مصر حيث اتخذ حرفة الكحالة التي لقب بها ودرس الأدب على يد الشيخ معين الدين القهري ،فصار شاعرا بارعا فاق أقرانه واشتهر دونهم في نظمه ونثره ،وقد كان حاد الطبع عصبي المزاج سليط اللسان.هو أشهر من كتب في فن خيال الظل ، وقد كانت تعرف تمثلياته في العصر المملوكي باسم البابات جمع بابة وهي من أهم وسائل الترفيه كانت تعرض في المسارح والمقاهي والأماكن العامة وكانت التمثيليات تناقش مواضيع سياسية واجتماعية وتاريخية بطريقة فكاهية ساخرة،من كتاباته ،عجيب غريب-طيف الخيال –المتيم والضائع الغريب-وانتشر خيال الظل في تركيا وسماه الأتراك "قره جوز"ومعنى قره أسود ومعنى جوز العين "فقره جوز" هي العين السوداء .وكان وقتها يعمل كحالاً. وفي تصوير شعري لحاله في تلك الفترة مستخدماً ألفاظاً مصرية يقول : " يا سائلي عن حرفتي في الوري.. وضيعتي فيهم وإفلاسي. ما حال من درهم إنفاقه.. بأخذه من أعين الناس وقد بعت عبدي وحماري معا.. وأصبحت لا فوقي ولا تحتي ." وصفه المؤرخون بأنه كان كثير المجون والشعر البديع، وأن كتابه طيف الخيال لم يصنف مثله .

مزج هذا الفنّ بين الجدِّ والهزل، واتَّسم بالألفاظ الجارحة الماجنة، ومما يتميز به هذا الفن أيضا أنه استقى موضوعاته وانتقاداته اللاذعة من الواقع المعيش، "فيخفي خلف المهازل والألفاظ البذيئة نظرة واقعية حادة للحياة ومشكلاتها. وكان هذا الفن شعبيا في بناء حكايته وشُخوصه وموضوعاته عامة وكان شعبيا في العلاقة المباشرة والحية مع الجمهور".[1] فالموضوعات قريبة مما يعانيه الناس ويشعرون به، والانتقاد اللاذع مما يتمنى الكثير من الناس قوله فيندمج المتفرج مع العرض لعلاقته المباشرة مع الموضوع المطروح ولما يقدمه الخيال من حرية تجعل المتفرج يتشجع ويعلق على الحوادث المطروحة، وتشحن تعليقات الخيال وتطاوله بالنقد والسخرية المتفرج بطاقات كبيرة، وتجعله أكثر جرأة على البوح بمكنونات نفسه ونياته.

والمفيد في توظيف سعد الله ونوس للأراجوز في مسرحه محاولته شدّ انتباه المتفرج لأن الأراجوز مما اعتادته الجماهير العربية، ومما ألفه المتفرج العربي، ويستطيع معه أن يناقش و يفكر بما يجري، أما الأمر الثاني فهو يناسب موضوع المسرحية التي وظف فيها، فمسرحية "الأيام المخمورة" تناقش الانحلال والفساد الذي أصاب بيروت، وانتشار ظاهرة التمدن والعصرنة. ولم يتعد ذلك التمدن في تلك الأيام سوى المظهر الخارجي اللباس والتصرفات الخارجية بينما ظلت البلاد ردحامن الزمن تحت وطأة الجهل والتخلف.وما جاء من تمدن لم يتجلّ سوى في الدَّعارة والمخدرات تتجلى فرقة الأراجوز في المسرحية لتمثل قضية لم تكن من قضايا الأراجوز المألوفة (زوجة شابة تخون زوجها العجوز مع شاب فتي)، ويتوصل سعد الله نوس من خلال حوار الأراجوز إلى فكرة مفادها أن ما يحدث ليس سوى مهزلة كمهازل الأراجوز." فيبدو الأراجوز كعنصر من عناصر الفرجة الشعبية وكتقنية تراثية فنية قريبة من وجدان المتفرج العربي قد لعب دورا بارزا في مسرح ونوس، فقد أدى دوره كوسيلة تحقق كسر الإيهام وتذكر المتفرج بأنه في مسرح وأن ما يحدث أمامه مجرد تمثيل وعليه أن يستنبط الحكمة ويفكر بحلول شخصية تناسب هذه المسائل"[2]. بمعنى إشراك المتفرج في العملية المسرحية.

---

[1]- حجازى حسنين سليم ، خيال الظل وأصل المسرح العربي ، وزارة الثقافة ، دمشق ،ط1، 1994، ص 9.

[2]- حسن علي المخلف ، توظيف التراث في المسرح ، ص 79.

إذا كانت المسرحية قد تميزت بالسخرية مما يحدث فإن الأراجوز كان الوسيلة المناسبة لتمثيل هذه السخرية وتعميقها لما اشتهر به من سخرية لاذعة وجرأة في طرح القضايا، والتلفظ بألفاظ جارحة جنسيا واجتماعيا.

تروي مسرحية الأيام المخمورة تلك الأيام التي كان فيها"دي مارتل" مفوضا ساميا في لبنان، وكان الرجل يمثل تحررا للتقاليد والأعراف وهذا التحرر ينتقل إلى أهل لبنان فيحدث صراعا بين الحاضر المتحرر من كل شئ و بين الماضي المحافظ على كل شئ، وهنا تبدأ الحياة بالتفسخ، والرذيلة بالانتشار، وتظهر هذه التغيرات عن طريق أسرة تتألف من جد بيروتي وزوجته الدمشقية تربطهما علاقة زواج رسمية خالية من أية عاطفة أو تجاذب، ومن أربعة أولاد، يتزامن مع المدة التي يكون فيها المفوض السامي "دي مارتل في لبنان هروب الجدة الزوجة مع حبيبها، فتتمزق الأسرة ليتعصرن الأب ويغير لباسه ويتخلى عن فكرة الثأر لشرفه، أما الابن سرحان فيصير ملكا للذّة والدعارة وتنحرف سلمى إلى طريق أخيها والتي تحاول في البداية أن تفرنس لبنان ثم تتخلى عن فكرتها، و تحاول أن تلبنن العالم، أما عدنان فيواصل عملية البحث عن الأم وليلى التي تتزوج من فدائي، أما الحفيد فيعيد إلى الذاكرة تساؤلاته ما مرّ على هذه الأسرة من حوادث و مواقف.

ما أراد ونوس قوله هو عدم وضوح الرؤية لدى الناس و تَخَبُّطِهِم و عشوائيتهم فهم بين منغمس في رذيلة التعصرن وبين محافظ ومتمسك بكل بَالٍ، مع إبراز إيجابيات ما يتمسك به ثم سرعان ما ينحرف هذا المحافظ إلى حياة التفسخ والانحلال، لذلك وجدنا الأراجوز يؤدي دورا مُهما في تأكيد أفكار المسرحية هنا وهناك ففي حين ينجح الأولاد في خلع ملابس الوالد القديمة (الطربوش) وجعله يرتدي الملابس الحديثة على أساس أنها سمة التمدن تظهر فرقة الأراجوز لتجري مفاخرة بين القُبَّعَه والطُّرْبُوش رمزي القديم والحديث وما ذلك إلا ذم للطرفين معا بألفاظ جارحة.

" **الأراجوز**: لأن أبطال الرواية وقُورُون والناس الوقورون لا يرتدون إلا الطرابيش.

الصبية: دعني من الوقار والمتوقرين. الطراطير أَلَيَقُ من هذه الطرابيش...

الصبية: إذن...يرتدون القُبَّعات بدلا من هذه الطرابيش.

الأراجوز: القُبّعة مُرقّعة .

الصبية: ما الطربوش إلا لباس تركي يقمع الرأس قمعا، وفي الصيف يحجُب التفكير تحت ضبابٍ من الحرّ واللّهب.

الأراجوز: ما القبعة على رأس الشرقي إلا فكرة هزمت فكرة، ورذيلة قالت للفضيلة أناجِئتُ فاذهبي.

الصبية: ما الطربوش إلا جمود ومرض.

الأراجوز: هي تشبُّه بالكفار، ومن تشبّه بالكفار فهو كافر. القبعة كفر وفجور...

الصبية: والطربوش مَسخرة وجمود...

الأراجوز: أتنسبين ديني وهويتي إلى المسخرة.

الصبية: وأنتي أترمين بالكفر والزندقة.

الأراجوز: الطربوش...هو الأصل...

الصبية: والقبعة...هي العقل"[1].

حقيقة إن الأراجوز أحسن ما يمثل مسخرة العصرنة التي تاهت فيها شعوب المنطقة واتّسمت بين من يرى التمدُّن في اللباس والانسلاخ عن القيم والأخلاق وبين من يرى أن التمسك بالبالي والفاسد من العادات هو الأصل، فكانت مثل هذه الحالة التي تثير السخرية تتناسب مع توظيف ونوس للأراجوز، فيكون أسلوبه أقرب إلى نفوس المتفرجين حيث ترتبط صورته في أذهانهم بالسخرية والتهكم، بذلك تتضح المأساة في أذهان المتفرجين الذين تحركهم تعليقات الأراجوز أكثر من تعليقات المسرحيين. مرة أخرى تتدخل فرقة الأراجوز لتحقيق هدفا فنيا وهو كسر الإيهام و إقناع الجمهور بأنه في مسرح، وهدفا مضمونيا وهو انتقاد هذا العصر الذي دخل أهله في فتنة شاب فيها الفتى وغدا اللبيبُ فيها حيران فغدا لسان حاله يقول :

رَأْسُنَا ضَاعَ فَلـمْ نَـأْسَ لهُ وَأَقـمْنَـا الجِـدَالَ لَمّـا فَقَـدْنَا النِّعَـالَ[1]

[1]– ونوس سعد الله ، الأيام المخمورة ،ص 20،21 ،22.

وذلك بصورة قريبة من وعي الجمهور وإدراكه. من أجل ذلك وظف ونوس الأراجوز ليبرهن ويكشف عن حقائق الأمور في هذه المسرحية خاصة عندما تقرر الزوجة سناء الهروب من بيت زوجها رفقة الشخص الذي تحبه وفي الذاكرة تزاحم الأفكار، وصراع بين التقاليد والحاجة إلى العيش السليم، وفي خضم هذا الحوار يدعو الأراجوز الجمهور لكي يناقش ويحلل ويفكر.

" **الأراجوز** : أرجوكِ أن تكوني لطيفة، وأن تتعاوني معنا، كي نسرد الحكاية بتوافق وسلاسة .

الصبية : ما أغباك. ألم تفهم بعد أن ميزة هذه الحكاية هي أن يرويها كل واحد على هواه...

الأراجوز : سنروي لكم جريمة العصر التي رَوَّعَتْ بلاد الشام في كل ريف ومصر ..

الصبية : سنروي لكم قصة حُبٍّ، كان يمكن أن يتحلَّى بها العصر، وأن تلفَّ بالشوق والحلم كل ريف مصر...

الأراجوز : ستسمعون وقائعَ تُبَلْبِل، وأقوالاً تخبل..

الصبية : تفاهات ومبالغات ... كل ما حدث هو جزء من أسرار الحُبِّ وتَقَلُّباتِهِ ...

الأراجوز : إذن اسمعوا أيها الأماجد والأكابر. كان رفيقي الغازي واحدا من الرجالات المرموقين كان علما وطنيا ..

الصبية : أنا امرأته صفية الحافي ، أدرى به من الأتباع والمرائين ،كان سقيما خائرا .. كان عنينا.

الأراجوز : كانتْ سُوقِيَّة الحركات ، مكشوفة الألفاظ ، وكانت الشهوة تفوح منها بلا حياء .

الصبية: كنتُ كالرَّغِيف الذي قَمَّرَهُ الفُرْن، أفوحُ رغبةً وحُبًا وحنانا.أما الرجل الوطني الكبير، فقد كان باردا ومتقززا مثل سمكة نهرية"[2].

---

[1]- محفوظ كحول، أروع قصائد أحمد مطر، سلسلة الشعر العربي المعاصر،نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع ،ط1 ،2007،ص 58.

[2]- ونوس سعدالله ، الأيام المخمورة ، ص 40.

هكذا نلاحظ كيف يبرهن ويكشف لنا الأراجوز عن مخلفات التمدن، ويمثل لنا مهزلة العصرنة والتحضر الشكلي أحسن تمثيل، حيث تاهت فيها شعوب المنطقة وانسلخت عن القيم والأخلاق، وتعلقت بقشور الحضارة، وراحت تلهث وراء بريقها الفاتن الفتّان الذي هو" كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَهَ عِنْدَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللهُ سَرِيعُ الحِسَاب"[1].هكذا نعيش مع الأراجوز بعضا من حوادث المسرحية، وهكذا استطاع ونوس أن يحقق أهدافه. وتنهي فرقة الأراجوز المسرحية ساخرة من تلك الأيام التي غاب فيها العقل والفضيلة وعَمَّتْ الشهوة والرذيلة، فغَدَتْ بحق تلك الأيام مخمورة .

"**الصبية** : ماهي الحقيقة ؟

الأراجوز : إِبْرَةٌ ضَاعتْ في مَزْبَله ...

الصبية : وكانت الناس تتمايل..

الأرجوز : وكانت الأيام مخمورة " [2].

فعلا كانت الأيام مخمورة، وحقا استطاع ونوس أن يكتشف تمايل الناس فيها، ويخرجه لنا من أعماق المجتمع بجلاء تام." لقد كان الأراجوز في مسرح ونوس بمثابة الضمير الجمعي الذي اتخذ من عصاه وسيلة لعقاب الشخوص الكريهة المبغوضة من الجماعة " [3].

إن عودة ونوس إلى مظاهر الفُرجَة الشعبية نابعة من إيمانه العميق بأنها خير مُعبّر عن هموم المتفرج العربي، وأنها السبيل الوحيد لتحقيق التفاعل معه ، فأدرك بحس الفنان المبدع حقيقة المسرح أنها ممثل ومتفرج، والعلاقة بينهما هي التي تحدد نجاح المسرح في مهمته أو إخفاقه [4]. وعموما استطاع ونوس بجدارة أن يستنبط الدلالة الرمزية لعنصر

---

[1]– سورة النور، الآية 39.

[2]– سعد الله ونوس، الأيام المخمورة، ص 83.

[3]– حسين كمال الدين ، التراث الشعبي في المسرح المصري ، الدار المصرية اللبنانية القاهرة، ط1، 1993، ص124 .

[4]– سعد الله ونوس ، الأعمال الكاملة ،ج3، ص 83.

الفرجة الشعبية المتجذرة في الوجدان الشعبي العربي. وذلك عن طريق اختيار ورسم شخصياته المستمدة من التراث، والتي تعد أصواتا يعبر بها الكاتب عن أفراحه وأتراحه، فتصير وسيلة في يد الكاتب يعبر بها عن رؤياه .

الفصـل الثالث

– الشخصية التراثية وهموم الوطن العربي في مسرح ونوس–

تمهيد: الشخصية التراثية.

أ–مصادر الشخصيات التراثية في مسرح ونوس:

ب–الملامح التي يوظفها الكاتب في الشخصية التراثية:

ج–تقنيات توظيف الشخصية التراثية

هـ– هموم الوطن العربي في مسرح ونوس

تمهـيد:

في البداية سنقوم بتحديد مفهوم الشخصية التراثية، وكيفية تحولها إلى تراث.

الشخصية التراثية:

الشخصية التراثية هي "جميع الشخصيات التي لها وجودها الحقيقي، مثل شخصيات الأدباء وغيرها من الشخصيات ذات الوجود التاريخي"[1]. وقد تكون هذه الشخصية أنموذجا تراثيا تعطي تعبيرا عاما، يتمثل فيها العام من خلال الخاص، والكلي من خلال الجزئي، فالأنموذج يمثل شخصيات لم توجد تاريخيا بأعيانها، وإنما وجدت بصفاتها كشخصية الخليفة مثلا، وجميع الشخصيات التي اخترعها خيال أديب.[2]

إن الشخصيات التراثية تُعدُ بمثابة المرايا التي يطل من خلالها الأديب ليعبر عن آماله وآلامه، ويستشرف النصر ويعتز به، ويبكي الهزيمة والنكبة بأحر البكاء وأصدقه. لذلك يعود الكتاب إلى منجم التراث" ليسبغ عليه رؤيته في ضوء الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية والروحية، عن طريق إحياء إحدى الشخصيات التاريخية أو الدينية أو غيرها، ليعيد خلقها خلقا عصريا يتماشى ورؤيته الحاضرة"[3] أو يعبر بها عن رؤاه المعاصرة من خلال مزج الماضي بالحاضر لتأكيد وحدة التجربة الإنسانية .

فاستدعاء الشخصيات التراثية تشير إلى مغازلة المبدع للرصيد الثقافي للمتلقي،" فمثل هذه الشخصيات مشحونة بمعنى مُسبق يذكِّر بحقيقة خارجة عن النص، أو بمعرفة غير متصلة بصفة مباشرة به، فالأسماء المكانية تُنشّط ثقافته الجغرافية، والأسماء التاريخية توقِظ مخزون معارفه عن الماضي على اختلاف مجالاته، والأسماء الثقافية تذكِّره بقصص قُصَّت عليه" [4]، ولذا فإنَّ الكاتب إذ يَستخدم اسمًا من هذه الأنواع يُحاول ما استطاع أن يحترمَ رصيد القارئ الثقافي عَبْرَ هذه الممارسة يُعلنُ تعاطيه مع مفردات البِنْية الثقافيَّة الفائتة، التي تُلِح على ضرورة توافُر المرجعيَّة التاريخيَّة لِمَا يتمُّ

---

[1]– حسن علي المخلف ، توظيف التراث في مسرح ونوس ، ص87.

[2] – على عشري زايد ،"توظيف التراث في شعرنا المعاصر. صول ، مصر ، مجلد1، أكتوبر ،ط1، 1980، ص 205.

[3]– حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق ، ص 257.

[4]– عبد الوهاب الرقيق ، في السرد ، دار محمد علي الحامي،تونس ، ط 1، 1998،ص141.

إبداعه ، وهو ما يستحضر بالتبعيَّة الكثير من الحكايات والنوادر التي تَزخر بها مُتُون كتب الأخبار العربية القديمة، ، إنه التُّراث الذي لَم يرغب الانعتاق من سُلطته، فقام بمدِّ روافد الفكر التوثيقي داخل نصوصه، وكأنه بهذا يَضغط على عقليَّة المتلقِّي لتحقيق هدفه الإقناعي؛ لأنَّ " البنية الدَّلالية للعمل الإبداعي هي ثمرة التناسق الكلي للأجزاء والعناصر، فالتناسق يشكِّل رُوح العمل الإبداعي، لأنه يَنبع من الجماعة، والفاعل الحقيقي للإبداع لا يتوقَّف على مستوى الفرد المبدع، ولكن على مستوى الجماعة، ودلالة التناسق تتجسَّد من خلال الانسجام بين الفردي والجماعي مما يجعل تفعيل هذا الانسجام شرطا لتحقيق غاية النص التواصُليَّة وإنتاجيَّته الدَّلالية ".[1]

تعتمد شخصيات ونوس على حالة من التأرجح بين واقع الحاضر وخبرات الماضي ويفجّر هذا التأرجح كيان الشخصية فيحولها من كيفية الماضي إلى كيفية الحاضر. وسنحاول من خلال تناول أعمال ونوس المستمدة من التراث أن نوضح إلى أي مدى وُفّق ونوس في رسم شخصياته، وما الفرق بين الشخصية التي أبدعها المؤلف من خياله وبين الأخرى التي وجدت في التراث. والتي لها أبعاد ومواقف لا يحيد عنها المؤلف الدرامي بحيث يجعلنا نعجب بالشخصيات التي قد يرسمها المؤلف والمستمدة من التراث أكثر من إعجابنا بالشخصية كما هي في التراث.

أ–مصادر الشخصيات التراثية في مسرح ونوس:

إن ثقافة ونوس واتساع أفقها خلقت تراثا شديد الغنى متنوع المصادر رهن تصرفه ولايمكن حصر هذه المصادر بدقة كونها ثمرة حياة كاملة أثرت فيه وكونت وجدانه الفكري، وليس هناك حد فاصل بين هذه المصادر، ففي بعض الأحيان تكون الشخصيات التاريخية شخصيات دينية كما أن كثيرا من الشخصيات التاريخية والدينية انتقلت إلى التراث الشعبي أو الأسطوري لتصير شخصيات تاريخية أسطورية إذا جاز التعبير.

1– المصدر الديني:

يحتل المصدر الديني مكان الصدارة في نتاج ونوس وفي الأدب العالمي أيضا، وكان الكتاب المقدس مصدرا للشعراء الأوروبيين الذين استمدوا منه الشخصيات والأنموذ جات الأد بية، إضافة إلى تأثر بعضهم بالقرآن الكريم، والموروث

[1]– لوسيان قولدمان ، مقدمات في سوسيولوجيا النص، ترجمة بدر الدين عردوكي، دار الحوار للنشروالتوزيع ، سوريا ، ط1، 1993،ص16،17.

الديني حاضر في أعمال ونوس وإن بدا في بعض الأحيان صدى لعادات دينية أكثر منه ثقافة متعمقة ولانقصد التقليل من توظيفه الخفي لبعض الشخصيات، فكان عن طريق ملامح عامة تعرفها العامة ولم يحاول التعمق أكثر، والموروث الديني كثير في شخصية ونوس الاسمية أحيانا والأنموذوجية أحيانا أخرى، أي التي تعطي تعبيرا عاما عن صفات اشتهرت بها شخصيات أخرى.

المصدر التاريخي:

كانت حوادث التاريخ وشخصياته المدرسة الكبرى، في مضمار تعلمنا وتحركنا باتجاه الماضي والحاضر والمستقبل، كون الشخصيات والحوادث التاريخية ليست" مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى" [1] . فما صدر عن الشخصيات التاريخية وما وجه من اتهامات شخصية ووظيفية صالحة لأن تحمل الهم المعاصر بأبعاده كلها وتناقضاته فالتاريخ"ليس وصفا لحقبة زمنية لوجهة نظر معاصرة لها، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليس هناك إذن من صورة جامدة ثابتة لأية مدة من هذا الماضي"[2]. لذلك يلجأ الكاتب للشخصية التراثية القادرة على حمل رؤاه وأفكاره المناسبة لطبيعة الهموم التي يسعى للكشف عنها، وتجدر الإشارة إلى أن شخصيات ونوس كانت تنسجم مع حساسيته وخوفه على أمته فتجسدت طبيعة المرحلة التاريخية من خلال الشخصيات التاريخية.

3- المصدر الشعبي والأسطوري:

كانت قصص ألف ليلة وليلة خزان مليء بالدَّلالات التراثية التي تتميز بها شخصياتها، فعكف المبدعون على هذا المصدر المهم ،لما تملكه هذه الشخصيات من قدرة على الإيحاء والتعبير، إضافة إلى روحها الشعبية القريبة من وجدان العامة وأحلامه وأحلام الضعفاء وطبيعي أن يكون هناك شبه بين شخصيات ونوس وشخصيات ألف ليلة

---

[1]- على عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة ، ط1، 1997 ، ص 120.

[2]- مصطفى ناصف ، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، ط 1، 1983، ص 205.

وليلة كونها أحلاما تؤدي إلى وعي جماعي شمولي جماهيري. ولا يقل الموروث الشعبي والأسطوري أهمية عن الموروث الديني والتاريخي، وعليه فإن الكاتب يوحد بين شخصية قديمة وحديثة يناصر الحق حتى يثبت للقارئ أهمية دور الشخصية الحديثة ويقنعه بتقبل تحويله إلى بطل شعبي.

ب– الملامح التي يوظفها الكاتب من الشخصية التراثية:

1– توظيف صفة من صفاتها :

على الرغم من إمكانية تناول شخصية ما في المسرح من جوانبها كافة، إلا أن الكاتب المسرحي سعد الله ونوس يختار في معظم الأحيان من صفات الشخصية ما يلائم موضوعه فيستعير من شخصية الزرقاء صفة التنبؤ، ويركز على موقف ابن خلدون من غزو تيمور لنك لدمشق، ليطرح رؤيته وأفكاره بخصوص المثقفين عامة. فحين يقول على لسان ابن خلدون :"هذا خبر مقلق، وأخشى أن يتوهم تيمور أن لي يدا في هذا الانقسام" [1].

وهو بذلك يفضح هذا التهاون والعمالة، وتنسحب هذه الصفات لتشمل مع ابن خلدون كل من كانوا على شاكلته في كل عصر، هؤلاء الذين يباركون أعمال الظالم المفسد ويهللون لغطرسته وعتوه ويفرحون أخيرا لسقوطه. وهم نُسَخٌ يَتَكَرَّرُ وجودها في كل زمان ومكان ، خاصة في الوطن العربي الذي ألف الهزائم وأدمن الإنتكاسات ،حتى غدا كثير من رجال االثقافة والدين بَيَادق تحركهم أيادي السلطة والأنظمة لِتُشَرْعِنَ بهم وجُودها وبقاءها ،وتُبرِّر بهم الظلم والإستبداد وتُكرِّس بهم الرَّداءة والعَمَالة والخيَّانة ، وهم حِيَّال هذا الأمر لا يملكون لأنفسهم فِكَاكًا ، خاصة بعد أن باعوا ضمائرهم بالمال والمناصب ، فَعَمِيَتْ بصائرهم وطُمِسَتْ أبصارهم ، فكانو خَطْبًا جَسِيمًا على صدر الأمة العربية وَوَصْمَةَ عار على جبينها.

2–توظيف بعض حوادث حياة الشخصيات :

كثيرا ما يلجأ الكاتب إلى التركيز على حدث مهم في حياة شخصية تراثية، ليسقطه على حدث معاصر تواجهه شخصية معاصرة، وقد" يجد أن ما يلائم تجربته من ملامح شخصية مستعارة ليس هو صفاتها المجردة ، وإنما بعض

[1]– سعد الله ونوس ،الأعمال الكاملة ، ج 2، ص 402.

أحداث حياتها ، وربما استعار الكاتب هذه الحوادث أو هذه المواقف للتعبير عن دلالات تجريدية ، ولكنه يستخدم في التعبير عنها هذا الموقف من مواقف الشخصية أو ذاك الحدث من أحداث حياتها"[1]. ولعل شهرة الحادثة وقربها من وجدان المتفرج وذاكرته، هي التي تستهوي الكاتب فيعكف على توظيفها لجلب الانتباه، ومن ذلك توظيفه لحادثة قتل(قابيل لأخيه هابيل) في مسرحيته ملحمة السراب حين يقول "بيع الأراضي يثير في القرية هيجانات وصدامات...وقابيل يقتل أخاه هابيل"[2]. ويبدو أن قضية الخير والشر ظلت تشكل ملمحا بارزا في العديد من الكتابات الأدبية، ولعل كاتبنا ونوس قد استعار هذه الحادثة، ليعزز بها التناقض بين الخير والشر، ليخرص النفوس المريضة، فترعوي وتحجم عن الوقوف مع الشر. كما تناول حادثة مشهورة عند تناوله لشخصية يوسف، ألا وهي تعرض امرأة العزيز لسيدنا يوسف عليه السلام، وإن كانت شخصية يوسف في المسرحية تقوم بعمل معاكس لما قامت به شخصية يوسف عليه السلام، وهو توظيف عكسي للشخصية لزيادة حدة التناقض بين ماكان عليه الإنسان وما صار إليه من تنكر للقيم والأخلاق.

3-توظيف مدلول اسم الشخصية التراثية:

إن توظيف مدلول اسم الشخصية التراثية من طرف الكاتب، يعني تحميلها رؤيته العصرية للحياة، كما نجد ذلك في مسرحية ميدوزا التي لا نجد من تفصيلات حياتها شيئا، إنما نستشف مدلولها عن طريق الإطار التراثي العام الذي يعبر عن صفات تلك الشخصية، ثم يقوم الكاتب بشحن هذا الإطار التراثي بالأفكار المعاصرة. وسعد الله نوس عندما وظف من أسطورة (**ميدوزا méduse**)* . كان يريد أن تبقى الشخصية التراثية غائبة عن النص تلقي

---

[1]- على عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر ، ص194،195.

[2]- ونوس سعد الله، المصدر السابق ، ج 2، ص629 .

*) **ميدوزا (méduse)** من الغيلان الغورغونات – وكانت تلقي الرعب في القلوب بمنظر وجهها الكالح ، و أسنانها الكبيرة وشعرها الذي يتألف من الأفاعي . أما نظرتها فكانت تحيل من تقع عليه صخرا ومع ذلك فهي الغور غوته الوحيدة التي لم تكن خالدة .ويقال أنها كانت فتاة شديدة المباهاة بجمال شعرها ، فعاقبتها الآلهة أثينا على غرورها بأن حولته إلى حزمة من الأفاعي ، ويقال أيضا أن أثينا مسختها لأنها تزوجت بالإله بوزيدون.وكما كثرت الأساطير حول موتها .وقام بقتلها البطل بيرسنوس الذي وجهته أثينا ، وقدمت له مساعدة قيمة استطاع أن يصل إلى ميدوزا ، ويقطع رأسها من غير أن يتعرض لنظرها ، لأنه كان ينظر إليها من خلال ترسه المصقول كالمرأة .وولد من دمها المسفوح كل من الحصان بغاش وكريزا ور ابني الإله الوحيد الذي كان يجرؤ على الاقتران بها .

بظلالها عليه فتشحنه بثوابت من صفاتها، وتساعده على إيصال مغزى النص المرتبط بتلك الصفة التي لم يعد فيها القتل ماديا بل صار معنويا أيضا، "وتظل ميدوزا هي الرمز العام الذي يلقي بظلاله الإيجابية على كل الأبعاد المعاصرة. لتجربة الكاتب " [1]. ولعل ونوس أراد أن يشير إلى الزيف الذي صار اسما مشتركا للعلاقات الإنسانية في الحياة المدنية المعاصرة، فيظهر قلقه من التحول المادي الخطير في حياة البشر. ويعود نجاح ونوس في هذا المجال إلى قدرته على طمس آثار التمييز بين التجربة التراثية التي تعبر عن الشخصية الأسطورية، وبين التجربة المعاصرة التي يريد إبلاغها. شريطة أن يكون هناك خيوط متشابكة تمتد من الماضي السحيق زمن الشخصية إلى تخوم الحاضر زمن التجربة المعبر عنها. فيكون هناك شبه بين القتل القديم المسلط من طرف ميدوزا والقتل الحديث المسلط من قبل أعداء البشرية .

لقد أدرك ونوس أن توظيف الأسطورة "يزيد الفكرة المعاصرة وضوحا، فهي العنصر الذي تنشط الأفكار عن طريقه، فاعتماد ونوس عليها لفهم تجربتنا المعاصرة كونها صورة عريضة ضابطة تضفي على الوقائع العادية في الحياة معنى فلسفيا ومن دونها تظل التجربة سديمة ممزقة "[2].

ج –تقنيات توظيف الشخصية التراثية :

يرى الدكتور علي عشري زايد أن عملية استخدام الشخصية التراثية تمر بمراحل ثلاث:

أولا: اختيار ما يناسب تجربة الكاتب من ملامح هذه الشخصية.

ثانيا: تأويل هذه الملامح تأويلا خاصا يلائم طبيعة التجربة.

ثالثا: إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الكاتب على هذه الملامح [3].

---

[1]– حسن علي المخلف ، توظيف التراث في المسرح ،ص92.

[2]– إسماعيل عز الدين ،الشعر العربي المعاصر ، ص 195.

[3]– على عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص240.

بالعودة إلى ما أنتجه سعد الله ونوس نجد أنه سارفي نفس الطريق لكنه كشف الواقع وعراه فنطقت شخصياته بحقائق مؤلمة تكاد تكون تختلج في دواخلنا. يختلف توظيف ونوس لها و توظيف الآخرين في النهج الذي سلكه في التعامل معها فلم يندمج بها اندماجا تاما، فقد استطاع أن يحول الشخصيات الحديثة في توظيفه الفني لها إلى شخصيات أسطورية عصرية .

وقد استخدم ونوس ثلاث طرائق في توظيف الشخصية التراثية وهي :

1- التوظيف الطردي :

ويعني ذلك أن تكون السمات المميزة للشخصية الموظفة تنسجم مع ما كانت عليه من صفات ويستخدم الكاتب هذا التوظيف لبث الرؤى المعاصرة، وسمي كذلك لأن الكاتب لايغير شيئا مما اشتهرت به الشخصية الموظفة كتوظيف زرقاء اليمامة للتعبير عن القدرة عن التنبؤ والكشف ، و ابن خلدون للتعبير عن المثقف المنعزل عن العامة. يلجأ الكاتب إلي هذا النوع من التوظيف عندما تكون نبرته أكثر هدوءا وعندما يعمد إلى تفنيد أفكارنا وتعرية نياتنا انطلاقا مما نؤمن به من أفكار ومعتقدات قديمة وثابتة، وونوس عندما يلجأ لهذا التوظيف يحاول أن يوفق بين النص الذي أنتجه وبين الأخبار التاريخية، كما أنه لم يدخر جهدا في الاستفادة من كل ما في الشخصية من صفات مهما كانت صغيرة فهو بذلك يتفق مع **ماكليش**(*) حين عَلَّقَ على توظيفه في المسرح قائلا: "إذا وجدت جدارا قديما كان

---

*)- **ماكليش MACLEISH-ARCHIBALD (1892–1982)** شاعر ومرب وناقد اجتماعي ،أمريكي تخرج من جامعة ييل كلية الحقوق في هارفرد .عاش في فرنسا في عشرينات القرن الماضي ،وفيها كتب أول أشعاره ،كان شديد الاهتمام بالأمور الاجتماعية، تقلد عدة مناصب عالية،كتب الشعر والنثر وطور المسرحية الشعرية نال جائزة البولتزر في الشعر والمسرح . تعدُّ أعمال ماكليش المبكرة عاطفية وفكرية، استخدم فيها المقاطع الحرة والمرسلة، والطرق الفنية التي استخدمها كبار الشعراء أمثال إزرا باوند، وت. أس. إليوت .ويمتاز عمله الأدبي الكونكستادوز (1932م) بالقوة، وهو إنجاز فردي يصف بصورة ملحمية بطولية اكتشاف الأسبان للعالم الجديد. وكسب ماكليش من هذا العمل الجائزة الأولى من جوائز بوليتزر الثلاث التي نالها. اتجه ماكليش في ثلاثينيات القرن العشرين للتعبير المباشر عن موضوعات عصره، نتيجة للاضطراب الاجتماعي في أمريكا ونهوض الفاشية في الخارج. درس هذه الموضوعات بوضوح في أحاديث عامة (1936)، وسقوط المدينة (1937)، وغارة جوية (1938). أصبحت أعمال ماكليش الأخيرة أقل ارتباطًا بالأحداث الجارية، وحافلة بالفلسفة. ناقش في مسرحيته الشعرية ج.ب (1957)المشكلة الداخلية لمعاناة الإنسانية، وتناول فيها قصة جوب الواردة في الإنجيل على ضوء الحياة الأميركية المعاصرة. نالت المسرحية جائزة بوليتزر عام 1959م. وقدم في كتاب الشعر والتجربة (1961م) وجهة نظر ناضجة عن قيمة الشعر بوصفه وسيلة للمعرفة اطلع عليه بتاريخ 2021/09/18م ،20:30، https://ar.wikipedia.org/wiki/ .

فيه عون لك "[1] . وقد كان كلامه ردا على من اتهمه باقتباس إحدى أدبيات التوراة فأجاب" لقد بنيت مسرحية حديثة داخل الجلال العريق لسفر أيوب، وذلك عندما تعالج قضايا أكبر من طاقتك ولكنها مع ذلك تُلحّ عليك فإنك تضطر أن تؤديها في مكان ما "[2].

نتناول في التوظيف الطردي مجموعة من الشخصيات، ونلاحظ كيف رسمها ونوس ونحاول أن نورد الأخبار التاريخية التي تتعلق بصفات الشخصية، وهل نقل عن طريقها رؤيته و أفكاره. يعتمد نجاح التوظيف أو إخفاقه في هذا المجال على مدى اندماج الشخصية التراثية مع الإطار العام المسرحي، ومقدار إسهام هذه الشخصية في تعميق دلالات النص المسرحي و أحداثه، وليس من خلال قياس مدى توافق أو تخالف التوظيف مع المصدر التراثي الذي يعد عنصرا خارجيا عن النص، ومن خلال مسرحيات ونوس اتضح عدم تركيزه على التاريخ الشخصي والفردي للشخصية وإنما يقتبس من حياتها ما يؤلف هما جماعيا ، وسنرى ذلك حين تناقش شخصياته ضمن هذا الإطار، فشخصية **زرقاء اليمامة*** ، وهي امرأة من أهل اليمامة ويُضْرَبُ بها المثل في قوة البصر، فقيل :(أَبْصَرُ مِنْ زَرْقَاء اليَمَامَة)[3].وهي

---

[1]- حسن علي المخلف ، توظيف التراث في المسرح ، ص 95.

[2]- المرجع نفسه ، ص 96.

*) - **زرقاء اليمامة**، شخصية عربية قديمه هي امرأة نجدية من جديس من أهل اليمامة ، ويُقال أنها كانت تُبصر الشَعْرَةَ البيضاء في اللبن وترى الشخص من على يوم وليلة. وسُميت بزرقاء اليمامة لزرقة عينيها.. تضرب العرب المثل بزرقاء اليمامة فيقال "أبصر من زرقاء" لجودة بصرها ولحدة نظرها، ويقال إن **اليمامة** اسمها وبها سميت بلدتها اليمامة، واسم البلدة **جَوّ** وتقع بلدتها اليمامة في سهل فسيح يسمى جو لأنه فسيح كجو الفضاء وربما قيل زرقاء الجو كما قال المتنبي: (وأَبصر من زرقاء جو، لأنني إذا نظرت عيناي ساواهما علمي) حكي لنا الشاعر الأندلسيُّ ابن عبد ربه في كتابه الشهير" العقد الفريد"، قصَّتها، فهي امرأةٌ كانت في منطقة "اليمامة" في شبه الجزيرة العربية، في المملكة العربية السعودية حاليا كانت تُبصر الشعرةَ البيضاء في اللبن وتستطيع أن ترى الراكب على مسافة ثلاثة أيام أي كانت تراه وهو على مسافة تبعد نحو ثلاثة أيام من السير عن المكان الذي هي فيه.مكَّنتها حدّةُ نظرها أن تُحذِّر قومَها من الجيوش إذا نوت غزوهم قبلها بمدّة كافيه فكانت تراهم قبل أن يصلوا إليهم بمسافة بعيده وهذا التحذير المبكِّر يساعد قومَها في الاستعداد لملاقاة العدو.عندما علم أعداء قومها بحدَّة نظرها احتالوا عليها بطريقةٍ عجيبةٍ ليتمكّنوا من غزو قومها بشكلٍ مفاجئ فقطّعوا شجراً وامسكوه بأيديهم، وساروا به، فأصبح فوق رؤوسهم. استطاع الأعداء التغلّب على قوم زرقاء اليمامة بخدعة رأت زرقاء اليمامة أنَّ الشّجر يتحرَّك على مسافةٍ بعيدة من قومها، فأخبرتهم بذلك قائلة "إنِّي أرى الشجر قد أقبل إليكم"، وبالطبع سَخِرَ منها قومُها، واتَّهموها بالخَرَف، وبأن حدّة بصرها المعتادة قد ذهبت، وأن ما تخبرهم به هو محض خيال ومجرّد تخريف لا حقيقة وراءه.لكنهم فوجئوا هذه المرة بالعدو يغزوهم من خلال هذه الخدعة.

[3]- أبو هلال العسكري ، جمهرة الأمثال ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الجيل ، بيروت ، ط2 ،1988، ص 241.

أرض **جديس***. وقد بالغ المؤرخون في وصف قدراتها حتى تحولت إلى شخصية أسطورية، رغم أنها شخصية تاريخية حقيقية. ويقال أن حسّان تحرك بجيشه لقتال قبيلتها فلما صاروا على مسيرة ثلاث ليالي صعدت الزرقاء فنظرت إلى الجيش، وكان قد حمل كل واحد منهم شجرة كي يضللوا الزرقاء فقالت: يا قوم لقد أتتكم الشجر أتتكم حمير فلم يصدقوها فقالت على مثل هذا الرجز:

أُقْسِمُ بِاللهِ لَقَدْ دَبَّ الشَّجَر أَو حَمِيرٌ قَد أَخَذَتْ شَيْئًا يُجَرّ

فلم يصدقوها ولم يستعدوا حتى صبّحهم حسّان فاجتاحهم، فأخذ الزرقاء فشقّ عينها فإذا فيها عروق سود من الإثمد وكانت أول من اكتحل بالإثمد من العرب [1].

فالزرقاء في التاريخ رمز النظر البعيد والحكمة والذكاء وصدق التنبؤ والانتماء، "ولذلك كان لكل أمة من الأمم كلام من كاهن أو مُنجّم أو وليّ يرتقبونه، أو دولة يحدثون أنفسهم بها وما يحدث لهم من الحرب والملاحم"[2]ولم تكن النبوءات شيئا عابرا، فقد خلفت حزنا عميقا أو دمارا عظيما، ولذلك عكف الكُتّاب على استلهام هذه الشخصية، لأنها فضاء واسع و أفق رحب للتعبير عن المجهول المرعب، أو الستار، ومن أشهر الرؤى رؤيا الملك في قصة يوسف عليه السلام، الذي رأى في المنام سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف، وفسرها يوسف عليه السلام بأنه سيأتي على مصر سبع سنين من الخصب تتبعها سبع من الجَدْبِ والقَحْط [3].

---

*) – **جديس وطسم** قبيلتان من العرب عاشوا في الألف الأول قبل الميلاد. وهم من سكان جزيرة العرب القدماء كالعماليق وعاد وثمود الذين كانت لهم حضارات عظيمة في وسط شبة الجزيرة العربية . وتتلخص الروايات بأنهما قبيلتان سكنتا اليمامة وماحولها، ويذكر أن جديسا ذلَّتْ على يد طسم بحكم رجل يُقال له عمليق، وجعل أن لا تُزَفَّ بِكْرٌ من جديس حتى تُسَاقَ إليه فيفترعها قبل زوجها، فكان أن انتقمت جديس غدرا بعد أن أصاب العار أخت سيد جديس ويقال له الأسود بن عفار، وكان اسمها شموس وَقُتِلَ عمليق على يد الأسود بن عفار وأصبح حاكما على طسم وجديس وَحَكَمَ بينهم بالعدل، ولكن رجلا من طسم يقال له رياح بن مرة استغاث بحسّان بن تُبَّع الحميري، فأجاب له طلبه وسار معه إلى اليمامة، فحاولت زرقاء اليمامة تنبيه قومها، فلم يصدِّقُوها، فَقُتِلَ من جديس على يد طسم والحميريين ودُكت منازلهم .https://ar.wikipedia.org/wiki/ . اطلع عليه بتاريخ :2021/09/18م.

[1]– أبو هلال العسكري ، المرجع السابق ،ص 241.

[2]– المرجع نفسه، ص 241.

[3]– ابن كثير، قصص الأنبياء ،تحقيق يوسف على بدوي ، دار ابن كثير ، دمشق ، بيروت ط1 ،1992، ص260.

وما رأته **عَاتِكَةُ بِنْتُ عَبْد المُطلِب*** في مَكَّه المكَرَّمه، إِذْ رأتْ شيخا يُلقي صخرة من فوق **جَبَلُ أَبي قُبَيْس*** فتتحول إلى فتات يتوزع على بيوت مكَّة، و فُسِّرَتْ هذه الرؤيا بأنه ستقع هزيمة نكراء على قريش، ولا يبقى بيت إلا وفيه قتيل، وقد تحقق ذلك في غزوة بدر[1].

وقد اتخذ ونوس من نبوءة الزرقاء وسيلة للجزم بما ستؤول إليه الأمة ففي مسرحيته (مَلحَمَة السَّراب) تقوم الزرقاء (مريم) بالدور المشهور لزرقاء اليمامة وهو التنبيه الدائم إلى الخطر المحدق، و الزرقاء هنا هي زرقاء معاصرة أي أن ونوس استعار الاسم وصفته فقط دونما توظيف لحادث كعادته حينما يوظف الحادث ومعه شخصيته ومن دون شك في أن الزرقاء هنا هي زرقاء حصين البحر وعلى الرغم من أن صفة النبوءة مشتركة إلا أن الزرقاء المعاصرة تغيب عنها هذه الصفة أحيانا وتفقد قدرتها على التنبؤ[2]

" **فاطمة:** ألا تبصرين يا خالة من اختارت هذه المرة...أو البيت الذي تحوم حوله ؟

الزرقاء: منذ زمن بعيد فقدت قدرتي على الإبصار يا ابنتي...

فاطمة: كانت أمي تروي عنك حكايات عجيبة، وقالت لي كيف تخبرين عما سيأتي، وكأنك ترينه أمامك.

---

*)- **وقد رأت عاتكة بنت عبد المطلب** ، قبل قدوم ضمضم بثلاث ليال ، رؤيا أفزعتها فبعثت إلى أخيها ، فقالت له : يا أخي، والله لقد رأيت الليلة رؤيا أفظعتني وتخوفت أن يدخل على قومك منها شر و مصيبة ، فاكتم عني ما أحدثك به : رأيت راكبا أقبل على بعير له ، حتى وقف بالأبطح ، ثم صرخ بأعلى صوته : ألا انفروا بالغدر في مصارعكم في ثلاث فأرى الناس اجتمعوا إليه ، ثم دخل المسجد و الناس يتبعونه ، فيما هم حوله (مثل به) أي (قام به) بعيره على ظهر الكعبة ،ثم صرخ بمثلها : ألا انفروا بالغدر لمصارعكم في ثلاث ثم مثل به بعيره على رأس أبي قبيس ، فصرخ بمثلها ، ثم أخذ صخرة فأرسلها فأقبلت تهوي ، حتى إذا كانت بأسفل الجبل تهشمت فما بقي بيت من بيوت **مَكَّة** ولا دار إلا دخلتها منها فلقة .

*) - **جبل أبي قبيس** سُمِّيَ بذلك لأن رجلاً يقال له: أبو قبيس، أول من قام بالبناء عليه. ويعرف جبل أبي قبيس بأنه أول جبل وضع على الأرض عن ابن عباس أن رسول الله قال "أول بقعة وُضعت من الأرض موضع البيت ثم مُدّت منه الأرض وإن أول جبل وضعه الله على وجه الأرض أبو قبيس ثم مدت منه الجبال" الراوي: عبد الله بن عباس المحدث الألباني ويسمى أيضا بالجبل الأمين بسبب احتفاظه بأمر من الله بالحجر الأسود في بطن الجبل، لأن الركن الأسود كان فيه مستودعاً عام الطوفان فلما بنى إبراهيم الخليل البيت نادى أبو قبيس أن الركن مني بموضع كذا وكذا وقيل أتى به جبريل من الجبل وسلمه إلى إبراهيم. وقيل سمي بأبي قبيس لأن الحجر الأسود اقتبس منه.

[1]- ابن هشام ، عبد الملك ابن هشام أبن أيوب ، السيرة النبوية ، تحقيق مصطفى السقا ورفيقية ، دار القلم ، بيروت ، ط1، دت ص 259.

[2]- حسن علي المخلف ، توظيف التراث في المسرح ، ص 98.

الزرقاء: نعم. كان ذلك يحدث أحيانا، ثم ضعفت هذه القدرة واختفت نهائيا بعد أن أنجبت ولدي مروان، بعد ولادته أحسست غشاوة لفَّتْ بصيرتي، وألقت عليها حجابا. كان آخر ما أبصرت هو داء الهواء الأصفر. أبصرته قبل شهرين من حلوله، وأبصرت أنه سيزهق أرواحا كثيرة "[1]

وبعد الانتكاسات الجديدة والهزائم العظيمة، ذات الصدمة القوية، تعود الزرقاء من جديد إلى وعيها والقدرة على الإبصار والتكهن بما ستؤول إليه الأمور .

" **الزرقاء:** ويلاه .. عُدْتُ أُبصر إني أُبصر..**الزرقاء** : ويلاه .. إني أُبصر..ويلاه **مما** أُبصر"[2]

لم يكن هذا الانقطاع في قوة البصر حقيقة عند الشخصية التراثية (اليمامة الزرقاء)، وإنما كان عند الكاتب سعد الله ونوس، لذلك يمكن القول أن الزرقاء في هذه المسرحية ماهي إلا زرقاء حصين البحر (سعد الله ونوس) لا سيما وقد صمت عن الكتابة ردحا من الزمن لما أدرك أن الواقع أصلب من أن يزحزحه كاتب مسرحي متمرد مثل ونوس، وذلك منذ كتابته لمسرحية (رحلة حنظله من الغفلة إلى اليقظة)، ولعل ونوس يقصد هنا عمى البصيرة وليس عمى البصر ولأن القلب إذا توالت عليه الأحزان تَكَدَّرَ صفوه، وتملَّكه غشاءُ حَجَبَ عنه الرؤية الحقيقية للواقع. والله تعالى يقول إنها "لَاتَعْمَى الأَبْصَارُ وَلَكِنْ تَعْمَى القُلُوبُ التِي فِي الصُّدُورِ"[3] ثم أعقب هذا الانقطاع عودة ميمونة لكتابة مجموعة من النصوص المسرحية مثل (يوم من زماننا) و (أحلام شقية) و (طقوس الإشارات) و (منمنمات تاريخية) و (ملحمة السراب)، أي أن القدرة على الإبصار عادت إليه بقوة، وأضحى قادرا على التنبؤ، وهو الأمر ذاته حصل عند الزرقاء في المسرحية.

تتحدَّثُ مَلحمَةُ السَّراب عن عالم المال والقيم البالية، ولا شك أن ونوس عاين الواقع العالمي الجديد و العربي خصوصا، واستشف ما نعيشه ونعانيه من تغير في كل شيء، وآلمه ما آلت إليه أمتنا في ظل سيطرة المادة على الروح، والرذيلة على الفضيلة، مما قتل كل المشاعر والأحاسيس النبيلة، وهنا يحشد لنا ونوس مجموعة من الشخصيات كل

[1]- ونوس سعد الله ، الأعمال الكاملة ، ج 2، ص 608، 607.

[2]- المصدر نفسه ،ج2، ص 661.

[3]- سورة الحج ،الآية 46.

منها يمثل شريحة معينة أما أسماء شخصياته فهي تعبر عن رؤيته وحقيقة الشخصية، فالغاوي المهاجر العائد الذي يمثل القيم السلبية الجديدة سيطرة المال والمصلحة، أراد ونوس من خلاله بيان أن الفتنة أشد من القتل، وهو يشير إلى طغيان المادة على العالم، وعليه فقد تنبأ ونوس بالخسارة إذا تم الخضوع لهذا الشبح القادم من الغرب، ولعل عودة عبود الغاوي هي عودة المستعمر بشكله الجديد، الذي بات يفضل القتل المعنوي الذي يقتل كل شيء في الإنسان، فيصير الجحيم رحمة، والشقاوة نعيما والعدل حيفا، فشخصية الغاوي من الغواية والغواية من الشيطان، فهذه الشخصية تمثل الأشخاص ذوي القيم البالية الذين يتنكرون لكل القيم، وتمثل أيضا الاستعمار المادي الجديد ولاشك أن ونوس يرمز إلى ما حدث من تطورات وتحول العالم العربي إلى ساحة لهذه التصادمات، ومع كل ذلك ونوس لا يقطع الأمل، فالأمل هو الشيء الوحيد الذي يبقيه حاضرا باستمرار"إننا محكومون بالأمل.وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ"[1] ولعل من الشخصيات التي تملك جذوة العاطفة الإنسانية أمين الفلاح الذي يجيب أخاه المتعلم الذي يريد بيع الأراضي ليتحول إلى مستهلك جديد.

"**أمين:** سأقدم لك يا أخي نصيحة لوجه الله . إياك أن تزدري الأرض أمام فلاح أعطاها كل قواه وأعطته أفضل خيراتها، هذه الأرض لا تعني بالنسبة لك إلا مبلغا من المال، هي بالنسبة لي رفيقة وعشيرة .

ضرغام : الأرض غالية ياشيخ "[2].

هكذا تنقسم القرية التي يصلها الغاوي وخادمه إلى معسكرين . المعسكر الأول: هو الغاوي وخادمه، والمختار ومعه شيخ القرية وبعض وجهائها . والمعسكر الثاني: الزرقاء والأستاذ، وبعض الشخصيات الأخرى.

أراد ونوس من خلال فضح الغاوي أن يُشرك معه أركان القرية مختار القرية وشيخها الذين يهتزون للمال، حتى يصل بهم الأمر إلى تحريض الناس على بيع الأراضي.

"**المختار:** (حائرا) ولم التعويض إني لا افهم شيئا؟.

---

[1]- ونوس سعد الله ، الأعمال الكاملة ، ج2، ص 601.

[2]- المصدر نفسه ،ج 645، ص2.

أديب: علم الغاوي أنك شجعت الناس على إيداع أموالهم لديه فأحب أن يكافئ ثقتك وجهدك "[1]

إن عودة الغاوي إلى القرية وشراؤه للأراضي لإقامة مجمع سياحي، ومشروع الزواج الذي ينوي القيام به يثير بين أهالي القرية انقساما عظيما بين أنصار الربح السريع والانحلال وأنصار التمسك بالأرض وعدم التفريط فيها.

وفي خضم هذه الأحداث المفعمة بتضارب الأفكار واختلاف المصالح يبدو لنا دور الزرقاء مهما، فقد رسم ونوس من خلالها فكرة مختصرة ومخيفة، إنها تتنبأ بالخراب، بالغواية التي سيطرت على الناس وستقلب حياتهم رأسا على عقب، ستتحول المودة إلى بغضاء، والتعاون إلى قطيعة، سيتحول إنسان القرية من فقير يخدم أرصه إلى فقير يخدم الأخر، إنه الذل بعينه .

"**الزرقاء:** تلك نقمة ليتني لن أستعيدَها ، إيْهٍ على أيامنا كانت الحياة أسهل صحيح أننا كنا نشقى في الأرض على مدار الفصول الأربعة، كي نُؤَمِّنَ لُقمة العيش، ونُربِّي أطفالنا، ولكن كانت الهموم بسيطة، والحاجات قليلة،ورغم الفقر والتعب كنا نشعر بالاطمئنان،والأيام تجري بيسر وأمان"[2]

يحمل الوافد الجديد إلى القرية جيبا مليئا بالمال ويطلب مثلها، يحمل أفكارا لا تترك لأي عاطفة إنسانية مجالا،لابدَّ أن يخلِّف الدَّمار، وهذا ما روته الزرقاء.

"**الزرقاء:** وهي تجر ساقيها هذا المساء راودتني اللاؤيا وينبغي أن أحبركم ماذا أبصر،لا يجوز أن أكتمه.لا لا يحق لي أن أكتم عنكم ما رأيت اللهم صلي على النبي،أبصرعاصفة رهيبة تتقدم .والناس طفل وحيد في العراء ليس هناك من يحميه وليس هناك ملاذ يلجأ إليه والعاصفة الرهيبة تُزَمْجِرُ وتتقدم".[3]

لو عُدْنا إلى ما أشرنا إليه بداية من أن ونوس ذهب إلى أبعد مِنْ فَضْحِ القيم الجديدة الغازية بلا رحمة ، والتي يجسدها عَبُّودْ الغاوي الذي عاد يحمل معه أفكاره الاقتصادية وتطلعاته التحديثية ليسيطر بها على الأرض و الناس ، ويسلب

---

[1]- ونوس سعد الله ، المصدر السابق ،ج 2 ، ص 697.

[2]- المصدر نفسه ، ج 2، ص 689.

[3]- المصدر السابق ،ج2 ،ص745 .

بها كل شئ، المعتقدات والإيمان "هكذا يأتي كالإعصار، كالمعجزة، ليهز الناس ويوقظ شيطانهم، كيف لا وهو الذي عقد مع خادمه ميثاقا بالدم شبيها بذلك العقد بين (**فَاوسَت و مُفِيست***) الخادم الذي لم يعطه ونوس اسما سوى الخادم كأنما ليقول إنه موجود في كل واحد منا،وإنه قابع في الأعماق عند كل واحد فينا.[1] في المسرحية إشارات ترمي إلى أبعد من ذلك، إنها ترمز إلى عودة المستعمر من جديد إلى بلادنا، كيف لا وونوس اشتهر بحسه القومي وبانفعاله لأي حادثة تصيب أمتنا العربية.

هناك إشارات متعددة تشير إلى هذا الأمر وترمز بصورة مباشرة أو غير مباشرة إلى أنه يرمي إلى تغيير المجتمع ، وما يؤكد هذا القول هو عودة الغاوي إلى القرية لكن بوجه جديد ، همه سلب الأموال، وصناعة الأسواق الاستهلاكية، والأشخاص الاستهلاكيين، وهي عودة تشبه عودة المستعمر بشكله الجديد إلى البلاد العربية، حيث لم تعد تهمه الأرض فحسب بل أكثر من ذلك الهيمنة على كل شيء، عن طريق سلطة المال، وهذا ما حصل مع الغاوي .

"ياسين الرجل مُقتدر ولديه أموال لا تأكلها النيران، إِنْهِ زمنٌ لئيمُ لا يُغدقُ أمواله إلا على اللئام"[2] وفي قدوم الغاوي الجديد (المستعمر) طرأ تغير في الأسلوب والأهداف صارت خافية ، بعدما كان الزواج هدفا ظاهرا مباشرا ، ويرمز هنا للأرض بالعرض .

"**أبو راغب**: وهناك من يقول من باع أرضه هان عليه عرضه.

***)- **فاوست (Faust)** تدور هذه القصة في شكلها الأساسي حول سعيه لاكتشاف الجوهر الحقيقي للحياة ،ما يقوده إلى استدعاء الشيطان ويمثله **مُفيستو فيليس** ليبرم معه عقدا يقضي بأن يقوم بخدمته طوال حياته ،ليستولي على روحه بعد وفاته ،لكن الاستلاء على روح فاوست مشروط ببلوغه قمة السعادة. وفاوست هو الشخصية الرئيسية في الفلكلور الألماني ،الساحر الخيميائي الألماني الدكتور يوهان جورج فاوست ، وأصبحت هذه القصة أساسا لأعمال أدبية مختلفة ،لكُتّاب مختلفين حول العالم، لعل أشهر هذه الأعمال هي **مسرحية فاوست لغوته** . https://ar.wikipedia.org/wiki. اطلع عليه بتاريخ :2021/06/27م

[1]- حسن علي المخلف ، توظيف التراث في المسرح العربي ، ص102.

[2]- المرجع نفسه ، ج 2، ص 612

ضرغام: ما تفضلت به يا مختار على الرأس والعين ...حين أتصور أني بلا أرض أشعر (حاشا الحضرة) كأني أمشي بين الناس بلا لباس، أو أنني تركت الضيعة وصرت غريبا لامقام لي إلا وحوش البرية " [1] وفي قدوم الغاوي الجديد طرأ تغير في الأهداف و الأسلوب .

"**عبود** : ومن يهتم بالزواج؟... ألم يخبركم أحد أن العلاقات بين الرجال والنساء في الغرب ميسورة وطبيعية وأن النساء هناك جميلات، وخبيرات بكل فنون اللذة ...ما جئت كي نفتح سيرة الماضي .. مسحت الإهانات وكلام السوء الذي كان يستقبلني ويودعني ، وجئت بسريرة صافية، كي نبني المستقبل، ونُحوّل هذه المنطقة إلى جنّة عامرة بالخير"[2].

يبدو من خلال المسرحية أن شخصية الغاوي ليس فردا إنما يمثل قطاعات بأكملها أشبه ماتكون بدول عظمى تتحكم في كل شيء .

"**الخادم:** ماذا دهاك يا سيدي ...أنسيت أننا أرصدة وأسهم وودائع وحركة سوق ..لقد جئنا كي نجد علاجا للتجدد، ونضمن تدفق الدماء من هذه البقاع الفتية، إلى عروقنا التي استهلكها الإسراف والشيخوخة...ونروضهم على الخضوع لجبروت السوق وتقلباته .

بسام: أَهُوَ تقدم وازدهار أن نبيع أرضنا التي كانت تطعمنا، لكي نشتري بثمنها طعاما مستوردا . ؟ أهوتقدم أن تنهار القيم وتتفكك الروابط بين الناس، ونغدو جميعا سلعا في هذه السوق المتوحِّشة أهذا هو التقـــــــدم والازدهار؟[3])هذا الاستغلال ونزوح الثروات، يشبه كثيرا ما تعانيه بعض الدول العربية التي لا تعد إلا سوقا للاستهلاك، "في عالمنا المعاصر الذي يمور بأشكال الصراعات والتزييف والهيمنة الكبرى وتسلط الأقوياء "[4]). بهذا تكون زرقاء اليمامة قد أدت دورها المنوط بها في المسرحية، إلا أن ونوس يطالعنا بشخصيات أخرى تحمل الهمّ نفسه،

---

[1]- ونوس سعد الله ، الأعمال الكاملة ،ج2، ص 645.

[2]- المصدر نفسه ،ج2، ص 622.

[3]-المصدر نفسه ، ج 2، ص 743.

[4]- عاطف معتمد عبد الحميد (الجغرافيا السياسية لعالمنا المعاصر) ، العربي العدد ، 529 ، ديسمبر 2002، ص 178،

إنه الوعي الجماعي الذي ينمو شيئا فشيئا هاهي شخصية (فضّة) في المسرحية تحلم حلم الزرقاء وتحمل رؤيتها، ويساير حب ونوس لهذا الوعي الجماعي.

" **فضة:** قيل لي إني تحدثت عن العالم الواسع، الذي يأتي إلينا، وعن الأشياء الجميلة التي تعبث بنا"

الزرقاء: الطريق الذي حدثتني عنه مرة، ليس الآن وقته، ذات يوم سيلمس الناس أن ما تدافعوا نحوه لم يكن إلا الموت والخراب، وعندئذ سيحتاجون من يزودهم بالمعرفة، ويدلهم على مخرج"[1]

هكذا تختم الزرقاء رؤياها بأن ما يقدمه الغريب الوافد من مساعدات مشروطة، ظاهره فيه الرحمة ومن قبله العذاب. وهكذا استطاع ونوس عن طريق هذه الشخصية التراثية، أن يكشف الحُجُب ويستشرف المستقبل .

"**الزرقاء** : (غدا صوتها متحشرجا وعجولا) وأخبرا أن الزرقاء قالت. لو أنكم لم تستعجلوا موتها، لكان ممكنا أن تبصر في البعيد شمسا تشرق بعد انقشاع هذا الليل الطويل الطويل.أخبرا" [2]

إن ونوس لا يعطي الحرية الكاملة للشخصية التراثية، فزرقاء اليمامة تنبَّأت بالويل وقد حصل أما ونوس فإنه لايعتبر أن ما حدث هو نهاية العالم فالأمل قائم فينا أبدا[3]، وهو بهذا يتمثل قول الله تعالى للملائكة لما خلق آدم وذريته قالوا لن تَسَعَهُمْ الأرض فقال الله إني جَاعِلُ موتا فقالوا إذا لن يَطِيبَ لهم عيش فقال إني جاعل أملا، وقدأثبت ذلك حين كان يصارع المرض العُضَال بإرادة الكتابة وقوة الأمل إلى آخر رمق من حياته ، فقدم روائع كتاباته في سِنيّ المرض وهوطريح الفراش ويتمنى لو أن هناك مُتَّسعًا من العمر ليرى ويرى، فهو يرى أن شمسا في الظلام تطوف، وبهذا جعل للشخصية التراثية مرونة معاصرة وممتعة .

2- التوظيف العكسي :هذا التوظيف هو الطريقة الثانية التي اعتمدها كاتبنا ونوس، في تناوله للشخصية التراثية وفي هذا الأسلوب يعمد الكاتب إلى إعطاء الشخصية ملامح ومواقف تناقض مدلولها التراثي ولا يكون التوظيف العكسي

---

[1]- ونوس سعد الله ، المصدر السابق ، ج 2، ص 733.

[2]- المصدر نفسه ، ج 2 ، ص 749.

[3]- حسن علي المخلف ، توظيف التراث في المسرح ، ص 106.

لصفة عامة في الناس، كأن تتصف شخصية بالجهل مثلا، بل يكون التركيز على السمة الرئيسية التي اشتهرت بها شخصية ما في التاريخ، كتوظيف الزرقاء مثلا لقصر النظر وعدم القدرة على التنبؤ، أو كتوظيف شخصية سيدنا يوسف عليه السلام مثالا للمُجُون وقلة العفة، وبهذا القلب لملامح الشخصية "يتولد في النفس إحساس أليم بالمفارقة، بين ما كانت عليه صفات الشخصية في الماضي، وما صارت عليه الآن ومن شأن هذه المفارقة أن تجعل الإنسان ينظر إلى قيم العصر الذي يعيش فيه، ويقارنها مع القيم النبيلة في عصور خلت من قبل، هذه العودة إلى دواخلنا وقيم عصرنا ومقارنتها بغية التغيير هي ما يهدف إليه الكاتب أولا وأخيرا"[1] فالكاتب عندما يستحضر شخصية تراثية إلى ذهنه، يجد نفسه قد اندمج مع تلك الشخصيات وعندما "يعبر شخص عن أفكاره بكلمات لايسيطرعليها، أو يقولبها في صيغ كلامية جاهزة، تخفى عليه أبعادها التاريخية، يظن أن أقواله تطيعه فيما هو الذي يخضع لمقتضياتها"[2]

إن توظيف الشخصية التراثية، وإن كان رمزيا، يجعل النص أكثر عمقا وتقبلا ومتعة، نظرا لما تتمتع به هذه العناصر من نشاط في الوعي الجمعي. إن شخصيات ونوس التراثية لم تكن غامضة لدى الأغلبية الساحقة، ففي مسرحية (الجراد) مثلا تصادفنا شخصية يوسف التي تم توظيفها عكسيا، بحيث أن القارئ يجد نفسه بين حوادث التاريخ والنص المسرحي معا فتحدث مراجعة مزدوجة للنص والتاريخ، مما يؤدي إلى ذم أمر ما مع توفر الدليل الإيجابي.

لم يذكر سعد الله ونوس صفات الشخصية التراثية بصورة دائمة، بل كان يعمد أحيانا إلى أسلوب خفي حيث يذكر شخصية تراثية معينة ثم يأتي بشخصيات أخرى يناقض زمان الشخصية المذكورة وصفاتها وذلك كما حصل في مسرحيته رأس المملوك جابر فنجد الحديث في البداية عن الظاهر بيبرس وبطولاته، وشوق زبائن المقهى لسماع قصصه، ثم تأتي حكاية المسرحية الأصلية التي تتحدث عن الجبن و الهزيمة، وهذا يجعل الإحساس بالمفارقة أعمق

[1]- حسن علي المخلف ، المرجع نفسه ، ص 136.

[2]- المرجع نفسه ،ص 140

وأبلغ، "وكما يرى(تودوروف Todorov)، أن ثمة عناصر غائبة من النص، وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصريين إلى درجة أننا نجد أنفسنا عمليا إزاء علاقات حضورية"[1] فعلاقات الغياب هي"علاقات معنى وترميز، فهذا الدال يدل على ذلك المدلول، وهذا الحدث يستدعي حدثا آخر، وهذا الفصل الروائي يرمز إلى فكرة ما وذاك الفصل يصور نفسية ما. أما العلاقات الحضورية فهي علاقات تشكيل وبناء"[2] ولجوء الكاتب إلى التوظيف العكسي يولد فينا إحساسا بالمفارقة بين ما هو إيجابي نحلم به وما هو سلبي نود تجاوزه، وسعد الله ونوس استطاع أن يعمق فينا الإحساس بهذه المفارقة. ومن الشخصيات الموظفة توظيفا عكسيا شخصية سيدنا يوسف عليه السلام في مسرحية (الجراد)، وإن كانت بعض المصادر تشير إلى أن المسرحية تستمد مضمونها من فكرتين "قابيل الذي قتل أخاه و أوديب الشديد التعلق بأمه."[3]، ومنهم من يجد فيها نوعا من التأثر بالفلسفات الذاتية، وبأساليب مسرح العبث، ما نجده عند يونيسكو **onesco**، و (**بكيت bekeeat***) والفكرة التي تتضح فيها أكثر هي التأثر بالتراث الديني، وليس هناك ما يشير فيها إلى أسطورة أوديب أو غيره، ولا نبتعد عن الحقيقة إذا قلنا أن هذه المسرحية تستمد مضمونها من القصص الديني لأسباب عديدة.

– المسرحية تعالج أخلاقيات العصر، عن طريق قصة سيدنا يوسف عليه السلام وامرأة العزيز، لكن بطريقة عكسية، ففي حين يلتزم سيدنا يوسف العفة والنزاهة والوفاء، نجد يوسف في المسرحية عكس ذلك تماما .

– وجود الرجل الغريب ذي الهيئة العجيبة، التي تبدو أقرب إلى الشياطين نوع من التأثر الديني بعلاقة الإنسان مع الشيطان، وملاحقة الأخير له باستمرار.

---

[1]– تودوروف ، الشعرية ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، ط2 ،1990 ، ص 30.

[2]– المرجع نفسه ، ص 31.

[3]– حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، ص138.

***)- صموئيل بكيت Samuel Barclay Beckett** صامويل بار كلى بكيت كاتب أيرلندي كاتب مسرحي بالإضافة أنه كان ناقد أدبي و شاعر(ولد **في** فوكس روك, دبلن **في** 13 ابريل عام 1906 _ توفى **في** باريس **في** 22 ديسمبر 1989). كان من أحد الكتاب المشهورين **في** القرن العشرين. كما أنه يعتبر من أهم الحداثيين ، من أبرز أعماله" **في** انتظار غودو"، وهو من رواد مسرح العبث .https://ar.wikipedia.org/wiki . اطلع عليه بتاريخ :2021/06/27م

- ولعل العودة إلى القَصَصِ القُرآني و ربطها بالمسرحية نجد أن ونوس قد نجح في توظيف هذه الشخصية عندما قلب صفاتها، إشارة إلى تغير المعايير وانقلاب القيم والموازين في هذا الزمن، ففي القرآن الكريم ترد قصة سيدنا يوسف على النحو التالي: بسم الله الرحمن الرحيم : (إِذْ قَالَ يُوسُف لأَبِيه يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيتُ أَحدَ عَشَرَ كَوكَبًا وَالشَّمسَ وَالقَمرَ رَأَيتُهُم لِي سَاجِدِين قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلى إِخْوتِكَ فَيكِيدُوا لَكَ كَيدَا إِنَّ الشَّيطَانَ لِلإِنسَان عَدوٌّ مُبِين) (إِذْ قَالُوا لَيُوسُف وَأَخُوُ أَحَبُّ إِلَى أَبِينَا مِنَّا وَنَحنُ عُصْبَة إِنَّ أَبَانَا لَفِي ضَلَالٍ مُبِينٍ اُقْتُلُوا يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيْكُمْ وَتَكُونُوا مِنْ بَعْدِه قَومًا صَالِحِينَ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَارَةِ إِنْ كُنْتُم فَاعِلِينَ) (وَرَاوَدَتْهُ التِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكْ قَالَ مَعَاذَ اَللهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ اَلظَّالِمُونَ [1].(قَالَ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأْبَا فَمَا حَصَدْتُمْ فَذَرُوهُ فِي سَنْبُلِهِ إَلاَّ قَلِيْلًا مِمَّا تَأْكُلُونَ ثُمَّ يَأْتِي مَنْ بَعْدِ ذَلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَاقَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلَّا قَلِيْلًا مِمَّا تُحْصِنُونَ).[2]

إذا كان النبي يوسف عليه السلام في القصص القرآني، اتصف بالعفة والفضيلة حتى حَظِيَ بمودة أبيه واستولى على قلبه حتى أضحى محسودا من طرف إخوته الذين دبّرُوا له المكيدة لكي يخلو لهم قلب أبيهم، ومع ذلك يبقى يوسف النبي رمزا للأخوة الصادقة والقلب الكبير حين يساعدهم ساعة العسرة. لكن شخصية يوسف في المسرحية تبدو عكس ذلك تماما وهي التي وظفها كاتبنا ونوس عندما يقلب هذه الصفات من الفضيلة إلى الرذيلة، محاولا بمهارته الفنية إبراز العُفُونة المعشَّشة في هذا الزمن الذي ضاعت فيه القيم، فغدا الشريف وضيعا والوضيع شريفا وبات لسَانُ حاله يقول : أَفَاضِلُ النَّاسِ أَغْرَاضٌ لِدَى الزَّمَنِ يَخْلُو مِنَ الهَمِّ أَخْلَاهُم مِنَ الفِطَنِ [3]

كيف لا وهو يتحدث عن زمن يختلف عن زمن الأنبياء، فالمعايير مقلوبة والنفوس مريضة والأيام مخمورة. يبدو يوسف في المسرحية طيَّب القلب، وهذا ما يثير دائما غضب زوجته ورفضها لتصرفات زوجها وطيبة قلبه.

---

[1]- سورة يوسف، الآية، 4-5-8-9-10-23

[2]- المصدر نفسه، الآية 47-48.

[3]- ديوان المتنبي، أبو الطيب المتنبي، تحقيق ناصف اليازجي، دار الجيل، بيروت، ط 2، 1996، ص 650.

"**ناديا**:... أنت طيب القلب، وهم يتقنون استغلال هذه الطيبة، ديدان لعينة لا تفرق بين الجُثث...وعلى كل ليس لي أن أتحدث عنهم بشر.فهم أذكياء، يفعلون ما يفعله كل إنسان، لديه قليل من التبصر."[1] ولعل الموازين تبدو مقلوبة في مطلع المسرحية، حيث يصير استغلال طيبة الآخر ذكاء وكل من يفعل ذلك حكيم يحسن التصرف، وطيبة يوسف غير نبيلة ، بسبب العلاقة المرفوضة بين يوسف وزوجة أخيه ناديا ، التي تسفر عن قتل الأخ، وهذا ما تجسده المسرحية وتهدف إليه، فيوسف كاسم مقرون في ذاكرتنا بِمَعَانٍ سامية وصفات حميدة بعيدة عن تلك التي تقوم بها شخصية يوسف في المسرحية، وهنا تبدو المفارقة والتغير في القيم والأخلاقيات العامة .

"**ناديا** : (صوتها أعذب من أي شعر بشري) ، أيها الحبيب الطيب .

يوسف : (متلهفا) ناديا .

ناديا : يارفيقي الأمين ...

يوسف : كانت يدك كعصفور بلا عُشٍّ ..هزَّتْ ملاستها نياط قلبي ، وأحسستني أغيب في دوارعميق ... لذيذ...

ناديا : أنت من أُحبّ ...

يوسف: (لاهثا بالنشوة) هل ستكونين لي ؟

ناديا : (هامسة) لك وحدك ...

يوسف: وسأقبل عينيك مرة و مرة ، حتى أنظفهما من الحزن ..."[2]

إن يوسف المعاصر يُعلّلُ تصرفاته ويجيزها، ويسعى إلى تحقيق رغباته المكبوتة، ولعل الذي يقرأ هذا النص تحضر إلى مخيلته شخصية يوسف النبي عليه السلام فيشعر بانتهاك القيم وتمزق بُرْقَع العِفَّة والحياء، وهذا ما يهدف إليه ونوس حيث تؤدي الشخصية التراثية دورها دونما حاجة إلى الخطابية المجردة .

---

[1]- ونوس سعد الله ، الأعمال الكاملة ، ج 3، ص 305.

[2]- ونوس سعد الله ، المصدر السابق ،ج 1 ، ص 312، 313 .

ويوسف الذي كان أَحَبَّ إخوته إلى قلبِ وَالِدِهِ، تَبَدَّلَ حالُه وصار حاسدا بعدما كان محسودا وحاقدا بعدما كان طيب القلب يعفو عمن ظلمه، فتزول المودة وتنفك عُرى الأخوة وتصير الأمور إلى النقيض أو الاتجاه المعاكس، وهذا ما يصبو إليه ونوس .

"**يوسف** :....ولكنَّكِ كُنتِ دائما تحبينه أكثر مني ...

الأم :.....وأنت تحسده ، وسوف أؤذيك لو حاولت إيذاءه "[1]

ولعل يوسف المعاصر بات صالحا لهذا الزمان الذي تردت فيه القيم وقد جسَّده النص أحسن تجسيد. والأمور لا تتوقف هنا بل طالت حتى علاقة الإنسان مع الشيطان، فبينما كان الإنسان في حرب مع الشيطان في سبيل الخير سابقا ، لذلك لجأ ونوس إلى شخصية الغريب والتي أشبه ما تكون بشخصية شيطانية، لإثبات تورط شخصية يوسف، وقد ورد وصف لهذا الغريب :"رجل وجهه بلا أنف وبلا ملامح، حفرتان مجوفتان في الأعلى للعينين، وشق للفم في الأسفل" [2]

ولعل في جعل ونوس الشيطان هو الذي يطارد الجاني أو (يوسف) ليوغل في حدة التنكر لفعله، وهو لم يخرج عن التصور الإسلامي، حين جعل الإنسان أكثر ضررا من الشيطان، وقد ذكر أحد المفسرين"أن شياطين الإنس أشد ضررا من شياطين الجن، وشرهم رؤساؤهم من الملوك المستبدين والعلماء المنافقين، والعُبّاد الجاهلين، والأغنياء المتكبّرين"[3].

"و العلاقة بين الإنسان و الشيطان لها تاريخ طويل، و أبرزها علاقة سليمان بالشيطان"[4].

"**يوسف** : (راجفا) وتدلهم علي؟

الغريب : طبعا . وسيرافقهم شيطانان صغيران ..

---

[1]- ونوس سعد الله، المصدر السابق :ج1، ص314.

[2]- المصدر نفسه ،ج 2، ص 309 .

[3]- رضا محمد رشيد ، تفسير الفاتحة ، الزهراء للإعلام العربي ، القاهرة ، ط1، 1985، ص 108.

[4]- حجاجي أحمد شمس الدين ، الأسطورة في المسرح المصري ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1، 1984، ص 224.

يوسف : (بضراعة) دعني ...

الغريب: لن ينقذك شيء بعد.. (باحتقار) كانت فعلة لئيمة ،لا يفعلها إنسان ولد من بطن أمه"[1].

لعل ونوس يهدف من خلال ما سبق إلى إدانة العصر الذي يعيشه الكاتب ، لأنه عصر تغيرت فيه المعايير والقيم، وهيمنت عليه المادة بجميع أشكالها فتغيرت كل المفاهيم لدى جميع الكائنات:

حتَّى الكِلاَبٌ إذَا رَأَتْ يَومًا غَنَـــيًّا فرِحَتْ به وحَرَّكَتْ أذْنَابَهَا

وإذَا رأتْ يَومـــًا فقِيـــــــــــــــرًا نبَحَتْ علَيْهِ وكشَّرتْ أنيَابَهَا [2]

وقد عمد ونوس إلى توظيف شخصية يوسف ودلائلها بطريقة عكسية تفرض على القارئ عقد مقارنة بين عصرين متناقضين، عصر صفت في النفوس فارتقت إلى عالم الطهر والنقاء، وعصر مرضت فيه القلوب واختلت فيه العقول، فهوت إلى الحضيض. وبهذا يكون ونوس قد حرك ضمير المتفرج أو القارئ وخلق فيه شيئا من الوعي وربطه بتراثه الديني، ومنه بث فيه روح التغيير وعدم الرضا بالواقع، وعليه يكون قد حقق شعار (الشحن لا التنفيس) وهي غاية المسرح عند ونوس.

ورداءة العصر تشمل أيضا الأحلام، فإذا كانت رؤيا سيدنا يوسف عليه السلام فيها المجد والرفعة وتتحقق رؤياه، فإن رؤيا يوسف المعاصر فيها الخيانة والقتل ، ناهيك أن رؤياه تنتهي دون أن يتحقق شيء ، إنها أحلام شقية.

"**الأب**: تَعِيسٌ أنتَ يا يُوسُف ...

الأم : (متقززة) أُخْرُسْ أَيُّهَا النَّجِس...

يوسف: تتمزق أمعائي. أَبَتِ. الجراد ينهش بطني..

يوسف: (ناهضا وهو يفرك عينيه) اللهم اكفنا الشرَّ" [3]

---

[1]- ونوس سعد الله ، الأعمال الكاملة ، ج1، ص316-317.

[2]- ديوان الشافعي ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، الناشر مكتبة الكليات الازهرية ، القاهرة ،ط2 ، 1985، ص100.

[3]- ونوس سعد الله ، المصدر السابق ،ج1، ص332-323-324.

ووراء هذا الحال الكابوسي ينقل لنا ونوس رؤياه واضطرابه، إن تأثره بالتيارات المسرحية التي كانت سائدة ، لم يمنعه من التعامل مع مخزونه الفكري بهذا الطرح المعقد، وفي توظيفه العكسي لهذه الشخصية يصف لنا تغير إنسان عصره الذي ينتظره هلاك بسبب السنوات العجاف التي عبّر عنها ونوس بالجراد الذي يأكل أعضاء يوسف، حتى يغدو قطعة نتنة بلا روح ولا إحساس.

ارتبطت مسرحيات ونوس ارتباطا وثيقا مع أصداء الواقع ، وقد لا يعيبه هذا القلب لصفات الشخصية، " فالشخصية التراثية لا تحمل دلالة ثابتة تعد مرادفا لها في الوعي الجمعي، فيمكن أن تصير شفرة حرة متفاعلة قابلة لتعدد الدلالة، ولهذا يجب أن ينظر إلى نجاح التوظيف أو إخفاقه فنيا من خلال مساهمة الشخصية في تعميق الدلالة الكلية للعنصر، وليس من خلال قياس مدى توافق التوظيف، أو مدى تخالفه مع المرجع التاريخي."[1]

3-التوظيف الاسمي:

في مثل هذا التوظيف تتم الإشارة إلى الشخصية التراثية في العنوان ضمن فصل من فصول المسرحية ، ثم تقوم الحوادث في النص بكشف هذه الشخصية وبيان صفاتها العامة ، وبذلك تقوم بربط ما استعصى علينا الوصول إليه من النص بالفكرة العامة التي توحي بها هذه الشخصية "إن دلالة العنوان تقوم باختيار وحدات من خطاب معين ..فتتكون علاقة تقاطع بين رؤية المرسل ممثلة في العنوان مع أسلوبيات القص واستراتيجياته ، وفي هذه الحالة يمارس إعلام العنوان سلطة على تأويل المتلقي للعمل."[2].**لم** يكن نجاح ونوس في هذا الأسلوب كسابقه من جهة التوظيف الطردي أو العكسي فنجد المعنى غامضا في بعض الأحيان كما في مسرحية (ميدوزا)، غير أن هذا الغموض وارتباك الرؤية والتأويل يزول تماما في مواضع أخرى [3] إضافة إلى ذلك، فإنه في أي عمل أدبي" لا بد أن تكون العلاقة بين العنوان والنص جدلية، إذ بدون النص يكون العنوان وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص باستمرار عُرضة للذوبان في نصوص أخرى، وعليه فإن العنوان كعلامة تشير إلى النص، يكون أشبه بالهوية، أو اللافتة الإشهارية

---

[1]-أحمد مجاهد ، أشكال التناص الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1، ص8.

[2]- محمد فكري الجزار ، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ، ط1 ، 1998، ص 115.

[3]- حسن علي المخلف ، توظيف التراث في المسرح ، ص 143.

وهو أيضا يُعدُّ عتبة للقراءة يلجُ منها القارئ إلى عالم النص". [1] ففي مسرحيته (ملحمة السراب) يعنون ونوس الفصل الثاني بعنوان يتضمن شخصيتين تراثيتين، ويبقى أثرهما وحادثهما الشهير مسيطرا على الفصل الذي ينتهي بنفس النهاية التي انتهت إليها الشخصيتان في التاريخ ويبدأ الفصل الثاني بقوله:" بيع الأراضي يثير في القرية هيجانات وصدامات، وقابيل يقتل أخاه هابيل ثم تتسلسل الأحداث بحيث تبقى حادثة القتل وأسبابها هي مركز الحوادث و نتيجتها ."[2]

و بالعودة إلى قصة قتل قابيل لأخيه هابيل، نجد السبب أن الله تقبل قربان هابيل الراعي ورفض قربان قابيل الزارع، وهنا دبّ الحسد في نفس قابيل فسوّلت له نفسه قتل أخيه فقتله حسدا له، وكان القُربان هو الفصل بينهما، إذ رفض قابيل أن يزوج أخته لهابيل، وكان الأصل أن يأخذ الأخ من توأم الأخت من التوأم الثاني، وهي أول جريمة قتل ، وتجدر الإشارة إلى أن الحادثة سببها (امرأة) والحسد الذي ملأ قلب قابيل، "وفي هذه القصة إشارة إلى أن أخلاق البداوة أفضل و أقرب إلى روح الله من أخلاق المدينة، ولهذا تقبل الله قربان هابيل الراعي ولم يتقبل قربان قابيل المنحرف عن الحق، وسبب هذا أن المدينة تشتهر بالترف والظلم."[3] ولعل هذا هو الأساس الذي انطلق منه ونوس لتأكيد حكمه بانحراف (مروان) الذي يعيش في المدينة وتأثر بالمدنية والزيف المادي حتى النخاع، فأراد أن يبيع الأرض التي من غلتها درس ومنها يعيش أخوه أمين الذي صرف عليه وستر جريمته بالاعتداء على إحدى قريباته بأن تزوج منها .

طرح ونوس قضية بيع الأرض وعدم مشروعيتها، لأن الرجل الذي يشتري الأراضي يريد استعباد الأهالي وتحويلهم إلى مستهلكين يركعون أمام شبح العولمة الجديد ، ولهذا أحسّ أمين بفطرته أن هذا الأمر خطير على القرية وأهلها ، وهنا ربط ونوس بين فطرة الراعي السليمة وفطرة أمين ، كما أضاف حادث اعتداء مروان على قريبته ، لتكون المرأة ، كما

---

[1]- الطاهر روابنية ، (الفضاء الروائي في الجازية و الدراويش) ، المساءلة ، إتحاد الكتاب الجزائريين ، العدد الأول ، ربيع 1991، ص 14.

[2]- ونوس سعدا لله ، الأعمال الكاملة ، ج 2، ص 629.

[3]- حسن علي المخلف ، توظيف التراث في المسرح ، ص 143.

في الحدث التاريخي سببا آخر في النزاع . وبهذا التوظيف الاسمي لشخصية قابيل وهابيل، نجد أنفسنا نتعامل مع الأزمة بصورة واضحة وشاملة، فحضور هذه الشخصيات إلى الذهن، من شأنه أن يعطي للحدث بُعدا تراثيا .

"**مروان:** أنا لا أنكر الفضل ...فضلك وفضل هذه الأرض التي آثرت أن تتفرغ لزراعتها...

أمين: آثرت. ولماذا آثرت أن تكون الزراعة نصيبي ؟ألا تذكر أنه كان ينبغي أن يُضحّي واحد منّا كي يتعلم الآخر[1]

هذه التضحية التي يبذلها الأخ لأخيه ، تذكرنا بموقف الأخ من أخيه في القصص القرآني، إذ ضحّى بروحه على أن يسبب أذى لأخيه. كما يوظف ونوس الخلاف بين قابيل وهابيل من أجل الزواج بحيث يضفي على الأخ من صفات القسوة والتنكر ما يليق بالقاتل قبل عملية القتل .

" **أمين:** هي قريبتي، سترتها وسترتني، أما أخي فأنهى تعليمه، وحصل على وظيفة معتبرة، وتزوج من فتاة لم تراه، وكافأنا على سنين الشقاء بالنسيان والجفاء." [2]

وينتهي الخصام بين الأخوين بالقتل كما انتهت الحادثة التاريخية بالقتل والندم .

"**مروان:** (يخرج مسدسا من حزامه) إياك أن تقترب ..وأنت. انهضي وهاتي السند.

أمين : أتحملُ مُسدّسا ؟وهل تظن أن هذه اللُعبة ستجعل منك رجلا ؟..خذ إذن...

مروان: (مذعورا) قتلته ..لم أكن أنوي .. استفزني .. ألم يستفزني؟ (يغدو صوته كالخوار..) قتلته.. قتلت أخي ...أمي لم أكن أنوي ..." [3]

استغل ونوس الاسم التراثي كغطاء لتنضوي تحته كل تفصيلاته التي تتشعب في النص فنقرأ النص وفي الذاكرة شيء من ذاك المخزون التراثي التليد.

---

[1]- ونوس سعد الله ، الأعمال الكاملة ، ج 2، ص 658.

[2]- المصدر نفسه ، ص 659.

[3]- المصدر نفسه ، ص 661.

لم يكن ونوس يصبو من وراء هذا التوظيف واستدعاء الشخصيات التراثية سوى قضايا أمته وهمومها وأمانيها، فكانت هذه الشخصيات مثقلة بأفكار الكاتب وطموحاته ،كما استطاع ونوس أن يصور لنا من خلال الشخصيات التراثية ، الطبقات الاجتماعية التي عاشت فيها تلك الشخصيات وفق طريقته الخاصة في التعبير عن عمق المعاناة، وكشف مواطن الفساد مع محاولة الإصلاح ، فكانت الشخصيات التراثية معادلا موضوعيا لملامح الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي وساعدت التقنيات التي استخدمها ونوس في تعميق الإحساس بالمفارقة وسلبيات الواقع .

وقد خطا ونوس خطوة إيجابية ، "عندما استخدم الإسقاط التاريخي وحاول أن يبعث التراث من جديد، وهذا العمل إن لم يكن قد أثر في القارئ أو المشاهد بشكل سريع وفعال ، إلا أنه ترك أثرا فيه ومنحه فرصة للتأمل والتفكير بواقعه، ومن ثمة اتخاذ موقف حيال ذلك الواقع. " [1]

لعل بعض الشخصيات في مسرح ونوس قامت بدور فني بارز، يخدم قضية **التغريب وكسر الإيهام***، التي نظّر لها وسعى لتحقيقها ، فقد أدت شخصية الراوي والحكواتي دورين الأول يتعلق بالمضمون وتقريبه من أذهان المتفرجين والثاني يتعلق بقضية التغريب ومحاولة إشراك المتفرج عقليا في العمل المسرحي. وهكذا يكون ونوس قد نقل لنا معاناة الإنسان العربي وهمومه ، وعبر بفنية وصدق عن أحلامه وأمانيه وأخذ بيده إلى برّ الأمان.

مسرح سعد الله ونوس وهموم الوطن العربي

الهموم التاريخية:

اهتم ونوس خلال رحلته مع المسرح بعدد من الهموم و القضايا العربية ، منها ما هو متعلق بالتركيبة السياسية أو الاجتماعية أو الدينية ، حيث تناول هذه القضايا اعتمادا على المصدر التاريخي الذي أعطى من خلاله لهذه القضايا أبعادا تاريخية في بعض مسرحياته ، غير أنها ليست واحدة من حيث الأهمية ، وحضورها يتفاوت من مسرحية إلى

---

[1]- حورية محمد حمو ، حركة النقد المسرحي في سوريا (1967، 1988) ، اتحاد الكتاب العرب ، ط1، 1998، ص 185.

*)- **التغريب وكسر الإيهام** : هي تقانة وفدت إلينا من المسرح البريختي ،والهدف منها إبعاد عاطفة المتفرج والإبقاء على ذهنه صاحيا ليفكر في الحل ، على نقيض المسرح الأرسطي الذي يقوم على إيهام المتفرجين بأن ما يجري أمامهم حقيقة ، ولذلك يتدخل الممثلون في بعض المسرحيات ليعلنوا للمتفرجين بأن ما يشاهدونه أمامهم عرض مسرحي وهذا ما حدث في مسرحية (الملك هو الملك) لسعد الله ونوس.

أخرى ، إذ كانت القضايا السياسية محورا أساسيا في عدد من مسرحياته . ولعل نكسة حزيران تركت أثرا عميقا في نفوس الكُتَّاب والأدباء ، وكان ونوس أكثرهم تأثرا وأشدهم ألما ، خاصة لما رآه على الأمة العربية من تشظٍ وتشرذمٍ، وهوانٍ ومَذَلَّةٍ ، فَعَبَّر عن ذلك الواقع المرير برائعته (حفلة سمر من أجل حزيران) والتي جَسَّد فيها الأثر النفسي للهزيمة التاريخية المريرة التي كانت دافعا كبيرا عند ونوس لكتابة هذا النص المسرحي، الذي خلق لديه تحولا كبيرا فكريا وفنياً، من خلال المعطيات التي بين يديه .وقد تُلَخصُ هذه المعطيات بالإحساس بالخيبة، والكشف السافر لكذب السلطات، حينها كانت فرصة له لكي يمارس الفعل السياسي بحرية، ومن دون قيود.يقول عن تلك الفترة:"أحسست معها بالأمل وبدأت أدرك أن جدوى الانسان الرئيسية أوالجوهرية، هي أن يكون الإنسان سياسياً"[1].

ولما كانت مسرحية(حفلة سمر من أجل 5 حزيران) الصياغة المبدئية لدخول ونوس عالم المسرح السياسي ، فقد عمل ونوس على إشراك المتلقي بالحدث وعده فاعلا ومنفعلا معاً في بنية النص درامياً. خصوصاً وأن القضية التي يثيرها ونوس هي قضية غير محايدة، وينبغي اتخاذ موقف مما يحدث أمامه وأن يدين الجهات المسؤولة عما حدث له من جهة، وما يحدث للوطن من جهة أخرى، وكأن ونوس أراد أن لايتقيد بما ينتهجه بيتر فايس كلياً بل نحا منحى يواكب الحركة الفكرية العربية "وإذا كان مسرح بيتر فايس مسرحاً متحيزاً ويقود الى إدانة موقف معين فإن مسرحية ونوس هذه عالجت واقع أمتنا بطريقة ارتاح لها اليمين واليسار على حد سواء ذلك أنها تتجه إلى الأشياء بأسمائها الصريحة "[2].

وهذا يعني أن ونوس كتب هذه المسرحية متأثراً بأسلوب بيتر فايس في صياغة النص المسرحي" والحقيقة فقد كتب ونوس حفلة سمر بأسلوب تسجيلي اعتمد فيه على الحقائق الواقعية، معبراً عن موقفه وموقف الجماهير العربية من هذا الحدث التاريخي"[3] . وعلى غير العادة يدخل المشاهد الى صالة المسرح، الكل مضاء الخشبة والصالة معا، الستارة مفتوحة، وأول ما يقتحم وجهك وعيونك لوحة(سوداء) متدلية في مقدمة الخشبة مكتوب عليها:

---

[1]– دوارة، فؤاد ، لقاء مع سعد الله ونوس، مجلة الهلال عدد أبريل ، القاهرة ،1977، ص193.

[2]– جمعة إبراهيم جنداري ، النص المسرحي العربي ونكسة حزيران ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 2004، ص 178، 179.

[3]– حمو حورية ، تأصيل المسرح العربي عند سعد الله ونوس ، مجلة الحياة المسرحية ، عدد 45، وزارة الثقافة ، دمشق ،ط1 ، 1998،ص5..

" في تمام الساعة التاسعة إلا ربعاً من صباح الخامس من حزيران عام 1967، شنت إسرائيل – دولة تمثل أخطر وأصعب أشكال الإمبريالية العالمية – هجوماً صاعقاً على الدول العربية، فهزمت جيوشها، واحتلت جزءاً جديداً من أراضيها. لئن كان الهجوم قد كشف بجلاء شراسة الإمبريالية وأخطارها المحدقة، فإنه قد كشف بجلاء أكثر حاجتنا لأن نرى أنفسنا، لأن نتطلع في مرايانا لأن نتساءل: من نحن، ولماذا؟ "[1].

هكذا بدأت مسرحية ونوس (حفلة سمر من أجل 5حزيران) بتلك اللافتة وهذا نهج ينتهجه بريخت في مسرحه والذي أطلق عليه المسرح الملحمي،. انطلاقاً من تمهيد ونوس لمسرحيته التي بدأها باللافتة والتي تجعل المتلقي يضع نصب وعيه مجموعة من الإجابات لما أثاره من أسئلة على اللافتة. فهذه المسرحية تدور حول محورين رئيسين: أولهما تقديم قراءة نقدية لواقع هزيمة حزيران من وجهة نظر السلطة الحاكمة التي كانت سببا رئيساً في هزيمة حزيران، و وجهة نظر الجماهير المغيبة.

أما المحور الثاني فيهدف إلى إشراك المتفرجين في إبداء الرأي والتمثيل أيضا، وهذا هو الهدف الأعلى الذي سعى إليه ونوس. فقد بدأ بإشراك المتفرج بالحدث مباشرة، فلجأ إلى تأخير موعد بدء العرض إذ حشر مجموعة من الممثلين بين الجمهور من دون أن يدري أحد، وأعطاهم صفات رسمية من رجال سلطة، ورجال عاديين آخرين فلاحين ولاجئين، وعلى الرغم من أن الصالة تعج بالناس، جلوسا ووقوفا، وهذا ما يجعل المتفرج يتساءل لم هذا التأخير؟ إذ يحفز ونوس المتفرج منذ اللحظة الأولى للعرض، وعندما لايجد المتفرج جواباً لأسئلته حول التأخير، تمتلئ نفسه بالدهشة ومن ثم النقمة، ونراه وبشكل تلقائي قد تدخل وأصبح يطالب بحقه حول احترام أصحاب المسرحية له، وبذلك يكون قد وضع اللبنة الأولى لتعليم المتلقي الاحتجاج والرفض، والمطالبة.

" ما هذا ؟ لسنا عبيد آبائهم..

- يا للمهزلة! أهو فندق أم مسرح؟

[1]– ونوس سعد الله ، الأعمال الكاملة ، مج 1 ، مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران ، دار الآداب ، ط 1 ، بيروت ، ص126

- إيه.... لم نأت كي ننام(ويزداد التذمر والقلق، أما الخشبة فما تزال خاوية)

- عطل فنى

- كالخطأ المطبعي تبرير سهل لكل الحماقات.

- لعلها أزمة وراء الكواليس.

- أو أن الممثلين ضيعوا أدوارهم.

- احتقار للجمهور على أي حال

- أو أنها مؤامرة إمبريالية "[1].

إذ كان من المفترض أن يبدأ عرض مسرحية صفير الأرواح، وبعد التذمر والتململ من الحضور ظهر مخرج العمل لكى يعتذر على تأخير العرض، شارحا لهم أن كاتب االنص (عبد الغني الشاعر) لم يوافق على عرض نصه، وعندما يسمع المؤلف ما قاله المخرج ينهض من بين صفوف المتفرجين، ويبدأ الحوار مع المخرج الذي على منصة العرض وكيف كان يتصور المسرحية. وأثناء تصوير المخرج المسرحية تتجسد أحداث الحرب بصورة بعيدة جداً عن الواقع، ويكون الزمان حينها هوإحدى القرى الحدودية، إذ تظهر مجموعتان، واحدة يتزعمها المختار الذي يحث الناس على الرحيل من القرية لعدم قدرتهم على مواجهة العدو والمجموعة الثانية ولايتزعمها أحد، لكنها تطالب بالبقاء والصمود، ولكي يتسنى لهم الصمود دون أن يمس الأعداء أعراضهم يقومون بقتل نسائهم، وأثناء هذه الأحداث يثارااللغط في الصالة. منهم الساخر، ومنهم المحتج على تصوير الحالة المزرية للحرب، ومن ثم يقر المؤلف أنه كان يسخر من المخرج، وقد جاراه ونفذ له المسرحية كما يبتغي، لكنه أحس بالندم، وشعر بأنه أخطأ، فطالب بعدم عرض نصه فينطق أحد **المشاهدين قائلا:** " ما هذه الحرب التي تصورها؟ الرجال هاربون، والأشباح تتراكض، هذه حربك لا حربنا منذ مئة عام لم نحارب. وعندما حدث الاشتباك امتلأت الشوارع بالناس. كنا نتعانق كنا نبكي من الانفعال والحماسة. إنها

[1]- ونوس سعد الله ، المصدر نفسه ، ص27.

حرب الأمل. لم نكن مذعوري الخطى كهذه الظلال السقيمة التي تعرضها علينا.

ويرد متفرج آخر: والله صحيح

وثالث: زغردت النساء عندنا في الحارة حتى بحَّتْ أصواتهن"[1].

وبعد أخذ ورد بين الصالة والمنصة، يحتار المخرج ماذا يفعل فيقترح على المشاهدين أن يقدم لهم برنامجاً في الغناء والرقص الشعبي، عوضاً عن العرض الذي ألغاه الكاتب. فيرفض الجمهور الذي في الصالة، لابل يسخر من المخرج، وبعد ذلك يصعد فلاح عجوز خشبة المسرح ويدعى عبد الرحمن يسأل عن القرية التي كانت هنا على الخشبةقبل قليل، فيقلق المخرج ولا يعرف ما يريد، فيشعر ولد الفلاح- ويدعى عزت- بالحرج فيصعد الخشبة لإحضار والده، لكننا نراه يتدخل في الحدث ويشارك في النقاش.

"**عزت**: ماذا تريد أن تفعل يا أبي؟ هذا لا يصح...

عبد الرحمن: ولم يا ولدي؟ السؤال ليس عيباً.

المخرج: يا عم هذه ليست قرية بالذات. إنها واحدة من قرانا. انها كل قرانا.

عبد الرحمن: لامؤاخذة .. أنا لم أتعلم في المدارس وعلى أيامنا لم تكن هنالك مدارس، لكن أيها المحترم

المخرج : (مغتاظاً) لا تنادني بهذه العبارة.

عبد الرحمن: سامحني. أنا فلاح جاهل، ولا أعرف أصول الكلام الصحيح بماذا تريد أن أناديك؟

المخرج : قل يا سيد. قل أي شيء آخر. ولكن يا عم ليس لدينا وقت كثير نضيعه. هناك برنامج نريد أن نتابعه. لقد كان ما رأيته قصة. والقصة كما تعرف تختلف عن الواقع"[2].

وفي الوقت الذي يستعد الموسيقيون لتوقيع لحن الميجانا يشد الابن أباه لكي يعيده الى مكانه في الصالة فنرى

---

[1]- ونوس سعد الله ، المصدر السابق ، ص142.

[2]- المصدر نفسه ، ص 175.

الأب يتجه نحو ابنه بعنف ويقول:

"**عبد الرحمن:** هل تحسبني مخرفاً ام ماذا؟ أيها السادة إذا كان ما أفعله منقوضاً تستطيعون أن تقولوا لي ذلك في وجهي. والله حين رأيت ما رأيت فرطت دمعتي، وتخيلت أني أرى ضيعتنا،(ملتفتاً إلى الوراء) يا أبا فرج ألم نتذكر ضيعتنا ؟!

أبوفرج: (من الصفوف الخلفية) ما لنا يا عبد الرحمن....

عبد الرحمن: تعال وانظر من قريب. ستقول إنها ساحتنا، وإن كان المنهل أقرب إلى باب الجامع (ومن ثم ينضم إليهم أبوفرج) هذه ضيعتنا. اسمها كفر زعرور. تعال يا أبا فرج(بينما ابنه عزت يناديه بصوت مكتوم) انزل يا أبي"[1].

يستمر الفلاح في التعرف على قريته، ويكاد المخرج يتمزق غيظاً من مقاطعة هذا الفلاح برنامج حفله الموسيقي الذي استعاض عنه بالمسرحية، بينما نسمع أصوات تطالب الفلاح بالمتابعة، ويغتصب الفلاح اهتمام الجميع وهو يحاور صديقه أبا الفرج عن هجر سكان القرية قريتهم، وعن معاناتهم في رحيلهم، لقد تركوا بيوتهم وحقولهم هاربين بأرواحهم فقط. يحتد المخرج، وينزعج، ويتضايق من احتلالهم المنصة، ولا يسمح لهم بالتدخل. بينما المؤلف يؤلبهم ويحثهم على المثابرة بالطلب وكشف الحقيقة، فيزداد الحوار حرارة والذي يكشف أن هذه الحرب غير مفهومة، وأن الجنود الذين حاربوا لم يفهموها أيضاً، ومن خلال الحوار ندرك التصور الخرافي لجنود العدو وهو دليل قاطع على جهلنا بأعدائنا. فمنهم من يقول: "إن لعساكر العدو أجنحة. وآخر أقسم بأنهم ليسوا بشراً بل آلات من حديد تمشي وتتكلم رصاصاً لا يخطئ، وثالث يقول: إنه عاد من الحرب دون أن يرى العدو، بينما جنودنا ينهزمون وهم يبكون، ولا يعرفون ما حدث"[2].

ومن ثم بدأ كل واحد منهم يروي قصة نزوحه عن قريته، وكيف هم الآن لاجئون، لا يهنأ لهم بال، ولايطمئن

---

[1]- ونوس سعد الله ، المصدر السابق ، ص 176-177.

[2]- المصدر نفسه ، ص185.

لهم قلب، ولايرون إلا الذل والهوان

" **أبوفرج**: أينما توجهنا تستقبلنا الألسنة الغاضبة والوجوه العابسة.

عبد الرحمن: حتى اللقمة، نأخذها معجونة بالشتائم.

عزت: لقمة أفضل منها التسول.

أبوفرج: إي والله يا عزت أفضل منها التسول.

عبد الرحمن: صحيح أحياناً نجوع في ضيعتنا حين لايهطل المطر، وتمحل المواسم نجوع في ضيعتنا، إلا أن كرامتنا لاتداس أبداً.

أبوفرج: وماذا بقي من الكرامة! قلنا مرة جهنم أفضل من البقاء، فبصقوا في وجوهنا.

عبد الرحمن: (يغصُّ في البكاء) ليت أمي لم تحبل بي.....يا خيبة العمر! إي والله عرف وجهي البصاق قبل أن تطويني الأرض"[1].

ويكثر الاحتجاج، ويتلمس الكثير من خلال الحوار واقعهم الذي آلوا إليه، فمنهم من يقول إنهم هم المسؤولون عما حصل لهم...غير أن الكلام لم يعجب الجالسين في الصفوف الأمامية، فيعطي أحدهم إشارة، فيقترب منه مجموعة من الرجال، يهمس بآذانهم فيتوزعون على مخارج الصالة، ومن ثم تظهر فرقة الرقص الشعبي، ويتأهبون للرقص والفلاح والرجل الآخر مازالا على المنصة، والمخرج يحاول انزالهما، بينما ترتدع أصوات الحضور من الصالة بأن يدعهما يتكلمان، ونسمع أصواتا من الصالة تقول:

" **متفرجون**: يا له من وقت مناسب للرقص والغناء...

[1]- ونوس سعد الله ، المصدر السابق ، ص188.

العدو أقرب من رمية الحجر وهويقدم لنا رقصاً وغناء.

يحاول أحد الحضور من الصالة يعود مرعوباً وهويهمس: إنه ممنوع الخروج "[1].

وتنتشر كلمة ممنوع في أرجاء الصالة بين الحضور. بينما الفلاحان يتابعان حوارهما حول النزوح وما لاقوه من حيف وضيم بعد هذا النزوح، فنسمع صوت أحد المتفرجين

" **المتفرج**: لماذا خرجتم حتى قبل أن تبدأ الحرب؟

ويحاول أن يعتلي المنصة أيضا بينما المخرج يمنعه قائلا: لا أيُّها السيد. أرجوك. هذه فوضى لا يمكن أن نقبلها للمسرح حدود يجب أن تحترمها.

(**المتفرج يواصل صعوده قائلا**): اسمح لي. هي أسئلة لابد أن تطرح. أفهم موقفك وأعرف أن المتفرجين عادة يخبئون ألسنتهم في أفواه مغلقة.

(**يمنعه المخرج**) إنك تضيع الوقت. أرجو أن تكون قد جلست في مكانك لترى جيداً روعةرقصنا الشعبي.

المتفرج: (يرتفع صوته) أنت وفرقتك الشعبية! يَالَلْعَيب! أتظنُّ أن كل ما يشغلنا هو ساعة من الرقص والغناء؟ اذهب وفرقتك الشعبية إلى بلاد ليس لها مشاكل. أما هنا فنحن في بلاد فيها خيام. فيها ناس تركوا قراهم ولا يعرفون لماذا؟ أتسمعني .. الدمل ينزف. والميجانا لا توقف نزيف الدمامل"[2].

ويستمر الحوار مع الفلاح الذي يشرح أن لا أحد يزور قريته إلا الدرك وجباة الضرائب، وقد روى أن في أحد الأيام زارهم رجل غريب في عينيه صفاء الينابيع وخضرة الحقول كان يحمل بندقية، لكنه لم يكن يرتدي لباس الجنود، كان فلاحاً مثلهم سرق الغزاة بيته وحقله، وعندما منعه الحكام من استعادة حقه طوال سنوات، حمل بندقية ليسترد حقه. ويستمر الحوار لتكريس البطل الثوري الذي رآه الفلاح، وهذا يؤكد أن ونوس في عمله المسرحي، يضع مشروعاً

[1]- المصدر نفسه ، ص186.

[2]- ونوس سعد الله ، المصدر السابق ، ص189، 190.

نضالياً شعبياً بعد فشل الحكومات في التصدي للمشروع الصهيوني التوسعي.

"إنه مشروع البطل الثوري الخارج على إرادة الحكام، وإنه(المقاومة الشعبية) التي اشتعلت شرارتها لحظة، ثم انطفأت من قبل السلطان، إنه يشير إلى الطريق الصحيح. فالحرب النظامية سلطانية، ولا يعرف الشعب ماذا يخبئ الحكام فيها من أحابيل وعقابيل"[1].

وبذلك نرى نمو المقاومة الفلسطينية، حين كرسها بوصفها بنية دلالية في النص.

ويجاهد المخرج كي يعيد الهدوء إلى الصالة ولكن عبثاً إذ نراه يصرخ بين لحظة وأخرى:

" **المخرج**: هل أصبح المسرح ساحة عامة؟

(وحين يستعيد رباطة جأشه) يقول: أيها السادة. بلغت حدها. اتركوا للفرقة مسرحها...وتفضلوا إلى أماكنكم"[2].

حينها نسمع الفلاح وهويستنكر هذه الأفعال، ويحتج على أمة مهزومة لا يشغلها سوى الفقس والرقص، فنراه يصرخ في أحد أعضاء الفرقة

"**المتفرج1** : قلوا... هذا مخجل، كيف تقبلون أن ترقصوا؟

عضومن الفرقة: نحن موظفون.

المخرج: فعلا إنَّهُ لَعيبٌ، لم يبق إلا أن تطردونا من المسرح.

المتفرج2: نحن أيضاً من حقنا أن نتكلم.

المخرج: كلا ليس من حقكم أن تتكلموا. الخشبة لنا ومقاعد الصالة لكم.

---

[1]- عزام، محمد ، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، دار علاء الدين، دمشق ، ط1 ،2003 ، ص182.

[2]- ونوس سعد الله ، الأعمال الكاملة ، مج 1، حفلة سمر من أجل5 حزيران ، ص 195، 196.

المتفرج 1: قلت لك حاول أن تكون متفرجاً، وسيعلمك هذا كثيراً مما تجهل"[1].ويعلو العراك والضجيج، بعض المتفرجين يريد أن يخرج من هذه المشكلة بينما الرجال المنتشرون يمنعونهم من الخروج، ويتساءل البعض: هل نحن في مسرح أم في سجن، فقد اختلطت الأوامر والأمور على الجمهور، وكما النار بالهشيم تسري كلمة سجن في الصالة، ويصعد المتفرجون إلى المنصة، وكأنه استيلاء بينما المخرج لا حول له ولا قوة يركن هادئاً وخائفاً، ويشتد الحوار بين الجالسين في الصالة والذين استولوا على منصة العرض، وكل يعبر بحرية وباللغة التي يستخدمها في حياته العامة. منهم من يتهم المهجرين الذين تركوا قراهم دون أن يطردهم أحد، والآخرون يردون عليهم بأنهم وقراهم منسيون، ولا أحد يحفل بهم، حتى معلمي المدرسة لم يحبوهم ولا يحبون قراهم.

"**عزت**: جاء معلمون إلى مدرسة ضيعتنا، كل سنة يأتي معلم. لكنهم جميعاً لم يكونوا يحبون الإقامة عندنا.

أبوفرج: نعطيهم أفضل غرفة في الضيعة، ونكرمهم بكل ما نملك.

عبد الرحمن: ندعوهم إلى بيوتنا، ونُرحِّبُ بهم في مجالسنا، ونحترمهم كالدَّرك.

عزت: غير أنهم جميعاً لم يكونوا يحبون بيوتنا ولا مجالسنا، ونادراً ما يتحدثون معنا. كانوا يشتمون من أرسلهم إلى ضيعتنا، ويتوسطون للانتقال"[2].

وكلما اشتدَّ الحوار اتَّضحت الرؤية، وهي المحصلة التي يريدها ونوس هذا النص المسرحي، فقد أدرك المتحاورون أن المقدمات التي حصلت قبل الحرب هي بالضرورة تؤدي إلى الهزيمة لكن المسؤولية تقع على الجميع. إني مسؤول. إنك مسؤول. كلنا مسؤولون. ما من أحد يستطيع أن يجد مخبأ من المسؤولية. لكن مسؤولية العامة سببها الخوف، الخوف الذي زرع في النفوس، وأصبح الكل يخاف الكل، ولا أحد يأتمن بأحد. فنجد هذا الحوار بين اثنين ممن يكرسون حالة الرعب والخوف.

"لا تتكلم. الكلمة فَخٌّ. من أجل المصلحة الوطنية اقطعوا ألسنتكم. وقطعنا ألسنتنا. لا تنس أن للمصلحة الوطنية

---

[1]- المصدر نفسه ، ص196،197.

[2]- ونوس سعد الله ، المصدر السابق ، ص202.

سجوناً لاتنفذ إليها الشمس ولومرة واحدة في العام. والشعب يتحول إلى ملايين الألسنة المقطوعة في أفواه مغلقة، خلف الأبواب المغلقة، وملايين الآذان المسدودة، تعوي فيها كلمات واحدة من الأكاذيب والتفاهات، وملايين العقول الملغاة في البراري وعلى الأرصفة ..لاتنظر حولك...لاتدس أنفك فيما لا يعنيك، ما الذي يبقى من صورة للمرء إذا ما قُطع لسانه وأنفه، وسُدّت أذناه وعيناه، وأُلغي عقله هذا هو وجودنا الحقيقي لقد تحول الشعب إلى مجرد ظل باهت، ولم يبق له من حقوق سوى المقاهي والصلاة والشاي والنرد وأوراق اللعب والحشيش والتناسل والأغاني. وهذه بعض وسائلهم لكي لا يبقى للشعب حقوق". [1]

إذن هكذا أرادها ونوس كشفاً ومكاشفة. في(حفلة سمر من أجل5حزيران)، كان ونوس واضحاً ومباشراً حتى الوجع، عرى السلطات وكشف هَمَّ الشعوب المقهورة، وأعلن بشكل مباشر أن الشعب مُكَبَّلٌ بكل ما أوتيت السلطات من وسائل. تكميم الأفواه، وإخماد العقول والنفوس وإلهاء السَّابلة والدَّهْمَاء بما يفرح قلوبهم من تفاهات ومخدرات بكل أشكالها. ومن يخرج عن ذلك فالسجون تستقبل الخارجين عن أولي الأمر ومن لفَّ لفيفهم. وبينما الناس في صالة العرض وهم يتحاورون، نرى المخْرِجَ وكأن عوده قد اشتد عندما يرى الموسيقيين قد بدأوابالانسحاب، فيجنُّ جُنونه ويتَّهمُ بأن ما يحدث هنا مؤامرة على الوطن والمواطنين الشرفاء، وقد يصرح أن وراء هذه المؤامرة أصابع أجنبية، وهذا ما يخل بالأمن والمصلحة العليا للدولة، ويختل توازن المخرج حين يسمع من على المنصة والصالة معاً أهزوجة.

"يا ولد يا ابن المرعوبة.

دع أمك واطلب بارودة.

البارودة خير من أمك

عشرة منها تحمي بلدك". [2]

---

[1]- المصدر نفسه ، ص206، 207.

[2]- ونوس سعد الله ، المصدر السابق، ص 227.

في هذه الأثناء يجنّ جنون المخرج ويشتبكُ مع الحضور على المنصة، ويحاول دفعهم، وفي لحظة حاسمة يقف رجل كان جالساً في صف الأول، وذو هيئة رسمية جداً وجهه غاضب، ومن إشارة من يديه لحراس الأبواب نرى هؤلاء الحراس يتوزعون كما البرق في أنحاء الصالة، ويحاصرون كل الحاضرين في صالة العرض، وأسلحتهم في أيديهم، ومن ثم يصعدالرجل الذي أعطى الأوامر إلى منصة العرض، فنسمع همساً في الصالة (فخامته..جلالته..)بينما رجال السلطة يلقون القبض على من يعدونهم مشاغبين لكي يلقي فخامته خطبة عصماء في الناس:

" أيها المواطنون، يا جماهير أمتنا المجيدة، إن الاستعمار وزبانيته من الكفرة وأعداء الله والشعب يتخيلون أنه صار ممكناً النيل من نظامكم العظيم الذي أفرزته آلاف من سنين النضال، وأجيال من الضحايا والمكافحين...."[1].

وتنتهي المسرحية بقول أحد الحضور.

" **المتفرج3** : الليلة ارتجلنا. "أما غدا فلعلكم تتجاوزون الارتجال"[2].

بهذا يكون ونوس وضّح وبشكل مباشر الموضوع المتضمن للحدث. وهو هزيمة حزيران، والتي كانت وراء رغبته التوجه المباشر إلى المتفرجين، عبر محاولة " إشراك الجمهور في الاحتفالا المسرحي والتفاعل الواعي معه. إضافة إلى كونه يستعين بتشخيص شهود من بين الجمهور يصعدون إلى خشبة المسرح ويحكون بكلمات بسيطة ما حدث"[3].

فقد أسهم ونوس في تحفيز بعض المتفرجين من غير الممثلين، وأراد" أن يكون الجمهور جزءاً من الممثلين، أو نوعاً من الجوقة إلى حد ما. وهو ما يريده الكاتب المسرحي سعد الله ونوس"[4].

ولعل مثل هذه الاستجابة العفوية تعد من أهم إنجازات ونوس النصية لأنه طور بذلك المعنى العام لماهية النص المرتجل. إذ تحولت مسرحية(حفلة سمر من أجل 5 حزيران)إلى شكل من أشكال المحاكمة، أدان فيها كل من كان وراء

---

[1]- ونوس سعد الله ، المصدر السابق، ص 227.

[2]- المصدر نفسه ، ص 228.

[3]- إ سماعيل فهد إسماعيل، الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس، دار الآداب ، بيروت ، 1981، ص 112.

[4]- قطاية سلمان ، السرح العربي من أين وإلى أين ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1972 ، ص 43.

هذه الهزيمة. وقد حقق ونوس في هذه المسرحية مقولة أن المسرح عمل جماعي حتى على مستوى الشخصيات فقد كانت البطولة في هذه المسرحية جماعية تماما، كما هو الحال في المسرح الملحمي والتسجيلي وكانت الشخصيات رموزاً لمواقف وانتماءات طبقية وفكرية.

ونستخلص أن ونوس الذي كتب(حفلة سمر من أجل 5حزيران) ، كان هدفه الأعلى خلق مسرح يوقظ المشاهد من أجل التطلع إلى واقعه والبحث عما أودى به إلى هذا الواقع من خلال نظرة تحليلية لواقع معيش عبر الاجتماعي والاقتصادي الذي يؤدي بالضرورة إلى السياسي، وهنا بيت القصيد عند ونوس الذي أراد أن يعمق مشروعه السياسي عبر نصوصه المسرحية التي تعنى بالسياسة من خلال" مسرح سياسي يحفز متفرجيه على التغيير، إضافة إلى أنه كان جريئاً في عرض ما يريد. منطلقا من المؤثرات الاجتماعية والسياسية والفكرية التي تقف وراء عمله ككاتب"[1].

ومن خلال هذا النص الحزيراني بامتياز، والحقائقي بوحشيته، والقوي بصفعه، يكون ونوس قد أسس حقيقة لكتابة نص مسرحي سياسي، كشف التأثيرات الحزيرانية على الناس والسلطة معاً، وما أفرز كل منهما. وهذا ما أراده ونوس في خلق مشروعه التسييسي من خلال نصوصه المسرحية السياسية، " لقد طرح ونوس مفهوماً جديداً للمسرح يتناسب و مواقفه الفكرية، وهو المسرح التسييسي، الذي يعد خطوة أعمق من المسرح السياسي، لأنه لا يقوم على طرح القضايا السياسية فقط، وإنما يعمد إلى تسييس الطبقات الكادحة، التي من المفترض أن يتوجه إليها، مع الاهتمام بالناحية الجمالية "[2].

وقد كانت مسرحية (حفلة سمر من أجل 5 حزيران)، أحد النماذج لهذا المشروع وأهم الركائز لخلق نص مسرحي يمتلك خصوصية شعبية. ويقول ونوس حول هذه المسرحية مختصراً تجربته وهويكتبها، وكأنه أحس بخيبة أمل كبيرة، جعلته بعد سنتين من البحث يدرك أسباب ذلك. "وأنا أمضي في كتابة(حفلة سمر...) لم أفكر بأصول

[1]- محمد المشايخ ، المسرح الحديث عن سعد الله ونوس ، مجلة الأقلام ، عدد 6 ، بغداد، ط1 ، 1998، ص9.

[2]- حمو حورية ، تأصيل المسرح العربي عند ونوس ، الحياة المسرحية ، ع4 ، دمشق ، ط1 ، 1998،ص6.

مسرحية...كان أدونيس أول ما هزني حين كتب لي (إنها مدهشة.. تكنيكيا بصفة خاصة)... ثم كانت 'خيبة الأمل حين عرضت المسرحية بعد منع طويل...ينتهي بتصفيق الختام. ثم يخرج الناس كما يخرجون من أي عرض مسرحي، يتهامسون أو يضحكون، ثم ماذا؟ لا شيء آخر، لا العمالة انفجرت في مظاهرة، ولا هؤلاء الناس الذين يرتقون درجات المسرح ينوون أن يفعلوا شيئاً.ويستكين الكاتب للواقع بعد أن تداعى الحلم وتبدد.إن الكلمة كلمة.والمسرح مسرح.وإن الكلمة ليست فعلا،وإن المسرح ليس بؤرة انتفاضة"[1] .فهل أحس ونوس أنه هُزم بعد أن كتب مسرحيته حفلة سمر، فكانت هزيمته مزدوجة. هزيمة من الحكومات التي تسببت في كسر الوجدان العربي إلى أمد بعيد بعد هزيمة حزيران، وهزيمة الناس الذين خذلوا مشروعه المرحلي عبر حفلة سمر" وكان الحلم ينأى منطوياً في سراب أووهم. نعم....تبدد الحلم وانطوى، أما الإشكال فبقي في مواجهتي ما يقلقني، ويدفعني إلى رحلة بحث جديدة. كيف أصوغ (كلمة – الفعل) وكيف أنجز بالكتابة طموحاً مزدوجاً أوربما متعارضاً !. أم أن هذه المحاولة مستحيلة، ومحكومة دائماًبالإخفاق !"[2].

لقد لامس ونوس وجع الناس واقترب منهم كثيرا في هذا النص المسرحي مؤكدا واقعيته ضمن مفهوم سياسي مباشر" من أجل إضفاء الطابع الواقعي على العرض، ناشداً المزيد من مشاركة المتفرجين"[3].لأن إشراك المتفرج يجعله مهتماً بقضاياه الاجتماعية والسياسية، و ينتج عن ذلك وعي سياسي لما يدور حوله، وما يُحاك ضده وبذلك يكون ونوس قد أدرك أن ما حدث في سبعينيات القرن العشرين هو" انقلاب جديد وواسع في مجال النتاج المسرحي. فقد تم التوجه نحو أهداف جديدة. فالنصوص والعروض تظهر العودة إلى مسرح عام، وهي إذ توضح شيئاً فشيئا أهدافها، ينتهي بها الإعلان عن توجهها السياسي الصحيح"[4].

وهذا ما يجعلنا نقول إن سعد الله ونوس يدرك جيداً أبعاد العلاقة الوثيقة بين المسرح والسياسة، فهوركز على الصراع بين الجماهير المغلوبة على أمرها والمغيبة، و السلطات التي تستغل الجماهير وتجعلهم يدورون في دوائر مغلقة،

---

[1]– سعد الله ونوس ، الأعمال الكاملة ، مج3 ، ص 238،239.

[2]– سعد الله ونوس ، المصدر السابق ص 239.

[3]– أحمد لبانة ، تطور الشكل الفني في مسرح ونوس ، الحياة المسرحية ، ع4 ، دمشق ، ط1 ، 1998 ،ص 16.

[4]– بائدولفي فيتو، تاريخ المسرح ، ج5 ، تر، الأب الياس زحلاوي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، ط1 ، 1989، ص237.

غارقين في وهم الخلاص. وبدأ ونوس البحث نحومشروع آخر يحرك وجدان الناس المهزوم. وخصوصاً بعد أن أدركت الأنظمة السياسية المهزومة بأنها إذا لم تجد ما يبرر الهزائم ستوقع نفسها بإشكاليات، فبدأت الأنظمة العربية تجد سبلا لترميم هزائمها بامتصاص الآثار التي نتجت عنها، ومن ثم بدأت تتكيف مع هزيمتها، وتمني شعبها بالانتصارات القادمة. وفي ظل الأمية والجهل الذي كان سببا مباشرا في كل الهزائم، يقول جينيه: " زرت مصر أواخر عام 1967. كانت القاهرة بعد الحرب خالية من السواح، ركبت تاكسي وذهبت إلى الأهرام، عرفت أن السائق يخطئ الطريق. فتحت الخريطة وأشرت إلى الطريق الصحيح فاكتشفت أنه أُمّيٌّ وأنه لا يعرف كيف يقرأ الخريطة، لحظتها فهمت أحد أسباب هزيمة حزيران"[1].وهي إشارة واضحة بأن الشعب الجاهل والأمّي لديه قابلية للاستعمار والاستعباد.

– الهموم السياسية:

لم يتخل المسرح عن دوره في تعليم وتوعية المتلقي ، فقد كان منذ بدايته " يحمل رسالة سياسية في طيات رسالته الفكرية، بل إننا نخطيء إذا توهمنا أن الأدب في كل صوره وعلى اختلاف مذاهبه ، لم يكن يعبِّر في المقام الأول عن رؤيا سياسية "[2]. فعلاقة المسرح بالسياسة ، علاقة قديمة قدم تاريخ المسرح ذاته " فالإنسان حيوان سياسي لا يمكن في الحياة أن نفصل بين السياسة ورغيف الخبز، وبين السياسة والفكر"[3].

إن المسرح السياسي في الأدب العربي لم يعرف كاتجاه قائم بذاته إلا عقب هزيمة 05 جوان 1967 التي شكلت منعطفا هاما في حياة الفرد العربي، والكاتب العربي "فالمسرح السياسي هو في أساسه مسرح أزمات، وهو لا يزدهر إلا في ظل الأزمات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية "[4]، ويُعدُّ سعد الله ونوس من أكثر الكُتَّاب انشغالا بالواقع السياسي، الذي ظل يُؤَرّقُه طيلة حياته المسرحية والإنسانية، و لا تكاد تخلو مسرحية من مسرحياته من الإشارة إلى

---

[1]– ونوس سعد الله ، مع جان جينيه حوار وتحلل، مجلة الكرمل ، عدد 5 ، فلسطين ، طياعة نيقوسيا ، ط1 ، 1982، ص 30.

[2]– أمين العيوطي ، المسرح السياسي ، عالم الفكر ، وزارة الإعلام ، ع 4 ، م 14 ، الكويت ، ط1 ، 1981 ، ص 79 .

[3]_ علي عقلة عرسان ، سياسة في المسرح ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1978 ، ص 24 .

[4]– المرجع نفسه ، ص 93 .

الواقع السياسي ذلك أنه يعتبر الإشكالية السياسية التي نعاني منها والتي ينبغي مواجهتها "هي الأزمة السياسية الاجتماعية ، ومن هذه الأزمة تتولد سلسلة من الأزمات الكبيرة والصغيرة "[1]

وكانت قضية السلطة من أهم القضايا السياسية التي انشغل بها وطرحها طرحا جريئا ، فتناولها في مسرحه معتمدا على الرمز الأسطوري، فطرح في مسرحية "لعبة الدبابيس "1965 مشكلة الحكم، كما صور كيفية وصول الحاكم غير الكفء إلى الحكم بمساعدة أولئك الانتهازيين الذين يرون في حكمه مصلحتهم، وبين أن الحكم لن يتغير في حقيقته مهما تغير الحكام ، كما بين أن الحاكم هو الذي يسيطر على الحكم ، وأن الرعية لا حول لها ولا قوة أمام جبروته.

وتطرق لقضية السلطة أيضا في مسرحية " ميدوزا تحدق في الحياة" 1967، التي أعطى من خلالها صورة للحاكم الفرد المستبد، الذي يُسخّر كل شيء في خدمة مصلحته، مثل الساحرة (ميدوزا) التي كانت تحوّل كل من ينظر إليها إلى حجر، ووراء كل ذلك يقف الشعب كعادته في موقفه السلبي، فلا يشارك في صنع مصيره .

وفي هذه النصوص "بدت رؤيته إلى قضية السلطة في علاقتها بالطبقات الضعيفة غير واضحة، حيث ظلت الرؤية الطبقية في أضعف ملامحها ".[2]

وإذا كان سعد الله ونوس قد اعتمد في البداية على الرمز الأسطوري ليعالج قضايا سياسية راهنة، ولينتقد السلطة وممارساتها ، فإنه في مرحلة ما بعد الهزيمة غيّر من توجهه، ففي مسرحية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" التي دشّن بها مسرحه الملتزم انطلق من الواقع العربي المهزوم ، ومن قلب النكسة ليطرح قضية الحرب التي تشتعل نيرانها ، فيكون الشعب وقودها ، وتنتهي ويتحمل تبعاتها، دون أن يدرك الأسباب الحقيقية التي قادت إلى النهاية المفجعة التي انتهت إليها تلك الحرب ، كما القطيع ترعاه الذئاب ، وصدق الشاعر حين قال:

---

[1]- سعد الله ونوس ، بيانات المسرح عربى جديد ، ص91.

[2]- جمال بوعجاجة ، سعد الله ونوس المسرح التسييسي وتسييس المسرح ، مجلة الحياة الثقافية ، ع207، وزارة الثقافة و المحافظة على التراث ، تونس، نوفمبر 2009 ، ص 68.

قَطِيعٌ نَحْنُ.. وَالجَزَّارُ رَاعِينَا.

وَمَنْفَيُونَ... نَمشِي فِي أَراضِينَا .

وَنحمِلُ نَعْشَنَا قَسْرًا ...بِأَيدِينَا.

وَنُعْرِبُ عَن تَعَازِينَا لَنَا فِينَا.

فَوَالِينَا أَدَامَ اللهُ وَالِينَا ...رَآنَا أُمَّةً وَسَطَا.

فَمَا أَبْقَى لَنَا دُنْيَا وَلَا أَبْقَى لَنَا دِينَا...[1]

ووجد بعد عملية التشريح أن العملية مشتركة، فالسلطة التي تضطهد الشعب وتسلبه أبسط حقوقه مسؤولة عن الهزيمة، لكن هذا لا ينفي المسؤولية عن الشعب الذي كرَّسَ الهزيمة بفعل تخاذله والسماح باستغلاله واستلابه. وعاد الكاتب في مسرحية " الفيل يا ملك الزمان" 1970 إلى التراث الشعبي ليطرح قضية السلطة وأجهزتها القمعية ، وبين خوف الشعب منها، حين توجه أهل المدينة بقيادة زكريا إلى قصر الملك لمطالبته بالتخلص من فيله الذي عاث فسادا في المدينة ، وهدد أمن سكانها ، ولكن هؤلاء يتراجعون بمجرد الوقوف أمام الملك ، بل إن خوفهم جعلهم يطلبون منه أن يأتي لفيله بفيلة تؤنس وحدته فكرس الشعب بموقفه المتخاذل الوضع القائم بل إنه زاده سوء وأعطى السلطة الحاكمة كي تتمادى في قهرها وتجبرها أكثر فأكثر . ولم يبتعد عن التراث الشعبي في تناوله لقضية السلطة في مسرحية "الملك هو الملك" 1972 حيث التقط خيوط مسرحيته من مسرحية مارون النقاش "أبو الحسن المغفل" الذي التقطها بدوره من ألف ليلة وليلة "حكاية النائم اليقظان" وانتقد من خلالها الطابع الخارجي للسلطة التي" صارت قائمة على الصولجان والتاج بعيدا عن الذات البشرية الحاملة للتاج".[2]

[1]– محفوظ كحول ، أروع قصائد أحمد مطر ، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع ،2007 ،ص82.

[2]– رضا بن صالح وقيس الهمام ، المسرح العربي بين التجريب والتغريب ، قراءة في مسرح سعد الله ونوس، الدار المغاربية ، تونس ، ط1 ،2008 ، ص 85.

تشير المسرحية الى أن تغيير الحكام لا يؤدي إلى تغيير طبيعة السلطة الحاكمة ، فالسلطة "لا تساوي الطابع والخصائص الفردية للأشخاص الذين يمارسونها ، فالطابع الرمزي للسلطة يبدو في نظر ونوس أهم بكثير من الأشخاص الذين يمارسون السلطة"[1] .يحَمّلُ سعد ونوس السلطة مسؤولية تدهور أوضاع المجتمعات العربية، غير أنه لا يلقي بالمسؤولية كلها على السلطة وحدها، بل إنه يؤكد دوما مسؤولية الفئات الشعبية عن تلك الأوضاع ومشاركتها في تكريسها من خلال لا مبالاتها وقلة وعيها . ولعل أهم ما لاحظه الدارسون على هذه المسرحيات " أنها تشترك فيما بينها بالتركيز على همِّ الإنسان العربي المنهزم و المنكسر ، كما ترصد علامات الهزيمة وتحصد نتائجها خلال ما آلت إليه حال الإنسان العربي المتطلع دوما إلى الحرية والكرامة " .[2]

ولم يهمل سعد ونوس قضية الحرية التي تعتبر أهم القضايا التي شغلت الكتاب والمبدعين عبر العصور ، وما تزال ، وقد تعرض لها من خلال قضية فلسطين التي أثارت حفيظته ، فتصدى لها انطلاقا من التزامه القومي ففي مسرحية "فصد الدم "1963 طرح قضية فلسطين من الداخل ، ففضح السلطة العربية التي تتاجر بالقضية الفلسطينية من خلال مواقف بعض الحكومات التي لا تتجاوز الدعاوى والتضليل والاتجار بالقضية للبقاء في الحكم ثم يكشف بجرأة عن الداء، كما أدان بجرأة سكوت الشعب العربي وسلبيته و بعده عن الفهم السليم لقضية وجوده الأولى ..

وأعاد طرح هذا الموضوع مرة أخرى في مسرحية " الاغتصاب " 1990 حيث طرح فكرة الصراع العربي الصهيوني ، وأبرز مدى عنصرية الإسرائيليين وحقدهم على الفلسطينيين ، وقدم صورة عن الممارسات الوحشية التي تقشعر لها الأبدان والتي يتعرض لها الفلسطينيون على أيدي رجال السلطة الإسرائيلية ، كما يؤكد عدم إمكانية تعايش الطرفين بسلام على أرض فلسطين .

---

[1]- فخري صالح ، مسرح سعد الله ونوس ، مجلة فصول ، ص 36 .

[2]- وطاء حمادي ، الخطاب المسرحي في العالم العربي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2007 ، ص 155.

ولم يكن الموروث التاريخي ببعيد عن تناول ونوس فيما يتعلق بقضية السلطة فقد كان موقفه واضحا منها في مسرحية" رأس المملوك جابر "التي تعرَّضَ فيها للسلطة وأجهزتها القمعية، وأشار إلى ما يترتب عنها من نتائج سلبية على المجتمع ، ولم يحملها المسؤولية وحدها ، بل انتقد روح الاستسلام التي تسيطر على الشعب ، الذي اعتاد عدم التفكير بشؤونه المصيرية ، وانشغل بتفاصيل حياته اليومية ، وقد عبَّر عن ذلك كله من خلال قناع التاريخ حيث أعطى هذه القضية وتفاصيلها أبعادا تاريخية من خلال استحضاره لحادثة سقوط بغداد دار العِلم في يد المغول عل يد (**هُولاَكُو**)* . وهو ما يذكّرنا أيضا بمأساة الفردوس المفقود الأندلس عندما كان ملوك الطوائف يُلَقِّبُون أنفسهم بالألقاب الرَّنَّانَة (المتوكل على الله ،المعتصم بالله ،المعتمد، المعتضد...) ذات الصبغة الدينية والملكية، ليحيطوا أنفسهم بهالة من الفخر والأبهة والجلال ، ولعل أبرز مايدلُّ على هَوَسِ هؤلاء الملوك باتخاذ الألقاب الجوفاء ما قاله الملك الإسباني **ألفونسو السادس*** متحدثا إلى سفير المعتمد بن عبَّاد ملك إشبيليا قال ألفونسو السادس:" كيف اَترُكُ

***)** – **هولاكو خان** (**Houlagou khan**) (1217–8فبراير1265) هو حاكم مغولي احتل معظم بلاد جنوب غرب آسيا بعد أن قتل الملايين من أهلها ،وتوسع جيشه كثيرا في الجزء الجنوبي الغربي للإمبراطورية المنغولية ، مؤسسا سلالة الخانات بفارس، وتوالت السلالات بعد ذلك إلى أن انتهت إلى إيران الحديثة، وقد اجتاح المغول تحت قيادته بغداد عاصمة الخلافة العباسية،كما تحول المؤرخون من الكتابة العربية إلى الفارسية في عهده.

***)– ألفونسو السادس (Alphonse Vl)** ولد قبل يونيو1040م – توفي 29يونيو 1109 (لقبه الشجاع) كان ملك ليون من 1065م إلى 1109م وملك كاستيا منذ 1072م بعد وفاة أخيه. كما أنه كان أول ملك اسمه ألفونسو يحكم مملكة كاستيا ، لذلك يطلق عليه البعض اسم (الفونسو الأول). في عام 1077م أعلن نفسه "إمبراطور الإسبان بعد ان ظلت الدولة الاسلامية في الاندلس ردحاً من الزمان متماسكة موحدة بدأت ممالك مسيحية في الظهور في شمال اسبانيا المحررة مثل ممالك" قشتالة "و " أراجون "و مملكة ليون و"الباسك" قامت دولة بني ذو النون في" توليدو "وبدأ صراع مع ملك"سرقسطة" ابن هود ولجأ الطرفان يطلبان مساعدة ملوك اسبانيا المسيحيون وكان هؤلاء يساعدون المسلمين علي بعض مقابل الحصول علي مال او قلاع أو أراض أو مدن واستمر نزاعهما من 1043 الي 1046 وبعد فترة صراعات بين البيت القشتالي انتهي بوحدة مملكتي قشتالة وليون تحت صولجان "الملك ألفونسو السادس،كتب ألفونسو للمعتمد كتابا جاء فيه "كثر –بطول مقامي– في مجلسي الذباب، واشتد عليّ الحرّ فأتحفني من قصرك بمروحة أُروّحُ بها عن نفسي وأطرد بها الذُّباب عن وجهي فردّ عليه المعتمد" قرأت كتابك، وفهمت خُيلاءك وإعجابك، وسأنظر لك في مراوِح من الجلود اللمطية تُروّح منك لاُ تروّح عليك إن شاء الله "يقصد أنه سيستعين بقوات خارجية، قام ملوك الطوائف وخاصة ابن عباد ووجهاء غرناطة وقرطبة وبطليموس بالاتفاق فيما بينهم على طلب النصرة من الدولة المرابطية الفتية على الرغم من كثرة الاعتراضات من بعض القادة بسبب خوفهم من تفرد يوسف بن تشافين زعيم المرابطين بالحكم وحده حال قدومه ويذكر أن ابن المعتمد عاتب أبوه على طلب مساعدة المرابطين إلا أن المعتمد قال قولته الشهيرة" أي بني ، والله لا يسمع عني أبداً أنني أعدت الأندلس دار كفر ولا تركتها للمسيحيين ، فتقوم علي اللعنة في منابر الإسلام مثلما قامت على غيري، تالله إنني لأوثر أن أرعى الجمال لسلطان مراكش على أن أغدو تابعاً لملك المسيحيين وأن أؤدي له الجزية ، إن رعي الجمال خير من رعي الخنازير. حوصر ألفونسو وبقية جنده ولم يتبق منهم سوى ألفونسو و500 فارس أغلبهم مصابين. قام من تبقى من جيش ألفونسو بالهرب ولم يصل منهم إلى طليطلة سوى 100 فارس. حدث ذلك في معركة مشهورة سميت **بالزلاقة**. وقعت هذه المعركة في سهل في الجزء الجنوبي لبلاد الأندلس يقال له الزلاقة. يقال أن السهل سُمي بذلك نسبة لكثرة انزلاق المتحاربين على أرض المعركة بسبب كمية الدماء التي أريقت ذاك اليوم وملأت أرض المعركة. تُسمّى لدى المؤرخين الغربيين بنفس الاسم العربي لها. https://www.marefa.org/. اطلع عليه بتاريخ :2021/07/10م.

قوما مجانين، تَسَمَّى كُلٌّ واحد منهم بأسماء خلفائهم وملوكهم وأمرائهم، المعتضد والمعتمد ، والمعتصم والمتوكل، والمستعين والمقتدر، والأمين والمأمون، وكل واحد منهم لا يَسُلُّ في الذَّبِّ عن نفسه سيفًا ولا يرفع عن رعيَّتِهِ ضَيْمًا ولا حَيفًا، وقد أظهروا الفُسُوقَ والعصيان ، واعتكفوا على المغاني والعِيدَان، وكيف يَحِلُّ لبشرٍ أن يُوَلِيَ منهم على رعيته أحدا ويدعها بين أيديهم سُدَا"[1] . لقد فعل هؤلاء الملوك الكثير من الجرائم التي لم تستطع ألقابُهم التي لقَّبُوا بها أنفسهم أن تُزيلها أو على الأقل تزينها في نظر العامة والخاصة من المسلمين. ولذلك قال فيهم الشاعر:

وممّا يُزهّدُني في أَرضِ أَندَلُسِ أَسمَاءُ مُعْتَمِد فيـــــها ومُعتضِد

أَلْقَابٌ مَمْلَكَةٍ فِي غَيْرِ مَوْضِعِهَا كَالْهِرّ يَحْكِي اِنْتِفَاخًا صَوْلَةَ الأَسَدِ[2]

وانطلق ونوس من هذا الحدث البالغ الأهمية والمأساوية في حياة الأمة العربية ، ليعرض لنا ظاهرة "الصراع على الحكم والاستنجاد بالأجنبي". بنى ونوس مسرحية " رأس المملوك جابر" وفق ما يخدم موضوعه على حادثتين الأولى متخيلة ويمثلها رواد المقهى بسياقه الشعبي الذي يملك سلطانه على الجمهور، ففيه تشترك الجماعة في الإصغاء إلى الأغاني والتفاعل معها على إيقاع قرقرة النراجيل ، والسُّعال الجاف ، والحوارات الجانبية ، والمقهى هنا لا يعتبر فضاء مكانيا فحسب بل إنه "يجسد البؤرة الفضائية التي تتجمع فيها الرؤى ويجري فيها الاختبار" .[3]

شكّل المقهى الفضاء المكاني الذي تتجمع فيه الجماعات وتشترك في الشروط الاجتماعية والسياسية ، وهذا الفضاء مفتوح لاستعاب أكبر عدد ممكن من الزبائن لذلك فالشخصيات فيه رمز لها الكاتب بأرقام يفترض أن تشكل عينة عكسية لأشخاص المساحة الثانية المرتبطة بالماضي ،كما أن زمن هذه الحكاية حاضرمتجدد ، لأنه يرتبط بالمحيط الخارجي من مشكلات راهنة يفترض أن تستهدفها المسرحية .

---

[1]- راغب السرجاني ، قصة الأندلس من الفتح إلى السقوط ، مؤسسة اقرأ ، مج 2 ، ط1 ، ص190.

[2]- المرجع نفسه، ص 191.

[3]- محمد الناصر العجيمي: وضعية الراوي في مغامرة رأس المملوك جابر فصول ،ع 1، 3 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، ماي 1989، ص 201.

أما الحادثة الثانية فلها كيان تاريخي مرتبط بالزمن الماضي أي موقع الحكاية (العصر العباسي) وهذه الحادثة أراد الكاتب أن يسقطها على الحادثة الأولى ، أي رواد المقهى من حيث أوضاعهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية لذلك أصرّ على استحضار حكاية مظلمة ترتبط بمشكلة سياسية وتاريخية حادة وموجعة تتناسب والموقف الحاضرفجعل الراوي يرفض أن يقصّ على رواد المقهى سيرة" **الظَّاهِرِ بيبَرس"*** لأنه لم يحن الوقت المناسب لسردها وأنه لا يمكن فهم هذه الحكاية دون فهم الحكايات التي سبقتها .

الحكواتي : الحكايات مربوطة بعضها ببعض، لا تأتي واحدة قبل الأخرى، سيرة الظاهر يجيء دورها عندما نفرغ من قصص هذا الزمان الذي بدأنا حكايته .[1]

يعي راوي ونوس دوره التنويري ، فتصادمه مع الزبائن الذين يهربون من واقعهم لتلمس حلم جميل في " سيرة الظاهر بيبرس " لم يجعله يرضخ لمنطقهم ، وإنما رضخ لمنطق التاريخ ، وإصراره على سرد حكاية مظلمة كان تكيفا مع أوضاع الحاضر، فينتقل بذلك رواد المقهى إلى الزمن الماضي الذي يكتشفون من خلاله أوضاعهم وكأن الماضي مرآة لعصرهم.

يعود الراوي لواقع التاريخ ليروي قصة الخلاف الذي دار بين الخليفة (شعبان المقتدر بالله) ووزيره(محمد العلقمي) ليعرض من خلاله لقضية صراع أقطاب السلطة السياسية وما يترتب عنها من تدهور الأوضاع الاجتماعية فلا يحمل

---

*)- **الظاهر بيبرس** هو ركن الدين بيبرس العلائي البندق داري الصالحي النجمي يُعتقد أنه من أصل تركي من منطقة كازاخستان الحالية، وُلد سنة ميلادي وقد كان عبدًا منذ طفولته، اشتراه الأمير علاء الدين البندق داري ولهذا ينسب له، ثم انتقل للقاهرة ليعمل في خدمة الملك صالح نجم الدين أيوب فأعتقه الملك وولاه منصب أمير في الجيش وذلك لما رآه من تميز في شخصيته وحنكته وقد سطع نجم الظاهر بيبرس في معركة المنصورة ضد الصليبيين عندما قاد الجيش للفوز بعد مقتل قائده في هجوم مفاجئ ثم أصبح وزيرًا في عام 1260 بعدما عفا عنه السلطان يوسف والذي حقد على المماليك بعد زواج عزا لدين أيبك من شجرة الدر ليستأثر بالحكم، وقدشارك الظاهر بيبرس في معركة عين جالوت ضد المغول ليساعد السلطان قطز في التخطيط الذكي للمعركة مما جعلهم يقتلون هولاكو وينتصر الجيش المسلم ولكن وبعد خلاف بين الظاهر بيبرس والسلطان قطز تمكن بيبرس من قتل السلطان و تم اختياره ليترأس الحكم. حيث تولى بيبرس الحكم في مصر عام 1260 بعدما قتل سيف الدين قطز ولقد لقب نفسه بالظاهر وقد تميز حكمه بالعدل وإحسانه للشعب فقد ألغى الضرائب العالية كما قام بتعديل الضرائب الأخرى لتصبح أكثر عدلًا، كما أنه أعاد فريضة الحج والتي أُهملت لسنوات من الدولة، وحين رفض الحاكم في مكة دخول أهل مصر للحج سار بيبرس بجيشه فقتل الحاكم وضم مكة لحكم المماليك في مصر، ولما حلّت المجاعة بأرض مصر كان يطعم الآلاف من الجياع يوميًا منالخزينة، كما قام باستيراد المواد الغذائية لينقذ الناس من الموت جوعًا، وحين أختتن إبنه تكفّل بختان وكسوة مئات الأطفال من فقراءالمسلمين وقد امتدت دولة المماليك في زمن الظاهر بيبرس لتشمل مناطق كثيرة حيث ضمت دولته بالإضافة لمصر كلًا من النوبة وبرقة والشام والأناضول والجزيرة العربية. ./https://www.marefa.org . اطلع عليه بتاريخ :2021/07/10م.

[1]- سعد الله ونوس ، الفيل يا ملك الزمان ورأس المملوك جابر ، دار الآداب ، بيروت ، ط 7، 2007 ، ص 53.

المسؤولية في ذلك السلطة وحدها ، وإنما يحمل الشعب بكل فئاته جزءا من تلك المسؤولية ، لأنه وقف موقفا سلبيا تجاه ما يمارس عليه .

وتجلى ذلك في عدة مواقف في المسرحية من خلال الحوار الذي دار بينهم.

الرجل الثالث : مالنا نحن وشؤون السادة .

الرجل الأول : يأمروننا أن نبايع .

المجموعة : فنبايع.

الرجل الثاني : يأمروننا أن نطيع.

المجموعة : فنطيع.

الرجل الثالث: في هذا العصر المضطرب من يعرف اليقين؟

المجموعة : ونحن عامة بغداد أثرنا السلامة والأمان ، نزف دماءنا الليل والنهار بحثا عن لقمة العيش ومحظوظ من تتوفر له في بغداد لقمة العيش.[1]

وتتجلى سلبية عامة بغداد في اللامبالاة بتلك الأحداث ، فلم يحاولوا معرفة سبب الخلاف بين الخليفة ووزيره لأنهم يعتقدون أن السكوت والابتعاد عن أمور الساسة هو طريق الأمان ، وسلبية عامة بغداد في تعاملهم مع أمور السياسة شبيهة إلى حد كبير بسلبية زبائن المقهى وهذا ما استنتجه الزبون الرابع.

زبون 4 : أي والله كأن الأحوال لا راحت ولا جاءت.[2]

يتدخل الكاتب في هذا الموقف ليزيد الفكرة رسوخا في أذهان الزبائن ، إذ يبدو أنه وجد صوت الوعي في شخصية الرجل الرابع الذي نقل أفكاره ورؤاه ، فيحاول إيجاد تفسير للخلاف بين الخليفة ووزيره ، وينبه أهل بغداد لواقعهم ، ويدعوهم إلى تغييره .

---

[1]- سعد الله ونوس ، الفيل يا ملك الزمان ورأس المملوك جابر ، ص58.

[2]- المصدر نفسه ، ص 58.

رجل 4: من الضروري أن نسأل عن سبب الخلاف أن يكون لنا رأي فيه ، وحق الله ليس هذا هو طريق الأمان لا أستطيع بمفردي أن أصلح ولو زاوية صغيرة في غرفة .[1]

لكن بقية المجموعة الذين يمثلون شريحة واسعة من سكان بغداد والذين رمز لهم (رجل 1، رجل 2، رجل 3 ، المرأة الأولى ، المرأة الثانية) يستسلمون للقدر، ويأخذون الأمور بوصفها مسلمات ، فلا يجدون مبررا للتساؤل عن سبب الخلاف ، ويكتفون بترديد المثل الشائع "مَنْ يَتَزَوَّجْ أُمَّنَا نُنَادِيهِ عَمَّنَا "حتى وإن كان ذلك يعود عليهم بالضرر. فسلبيتهم وعدم انشغالهم بقضاياهم المصيرية جعلتهم لا يستطيعون حتى تأمين خبزهم، وفي هذا الموقف يعرض الكاتب لقضية الفقر الذي تفشى بين أهل بغداد نتيجة ذلك الصراع السياسي، وبالتالي يشير إلى معاناة الشعوب العربية وفقرها في ظل الأزمات السياسية التي توالت عليها.

المرأة الثانية : محظوظ من يستطيع أن يشتري خبزه لأربعة أيام .

الرجل 2 : أختي لا تظني بي اليسر، والله سأفرغ كيسي كله في يد الخباز .

الرجل 1: أفضل لنا جميعا أن نفرغ أكياسنا الهزيلة ، لأن بعد قليل سيصبح

ما فيها كالعملة الباطلة.[2]

كما يعرض الكاتب في هذا الموقف أيضا لفئة التجار الانتهازيين الذين يستغلون دائما الأوضاع الحرجة ليخرجوا بأكبر قدر من الفائدة والأرباح.

الرجل 1: كأنك لا تعرفين تجار بغداد، إنهم يزقزقون اليوم .

الرجل 2: يزقزقون ويغردون.

المرأة الثانية: لو استطاعوا لأكلوا لحومنا نيئة.

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 77.

[2]- سعد الله ونوس ، المصدر السابق ، ص 71.

الرجل 3: هذا يومهم ولو تطورت الأزمة لأصبح كل شيء أغلى من الذهب. [1]

ولأن عامة بغداد اكتفوا بترديد عبارة " من يتزوج أمنا نناديه عمنا " لم يجد الخليفة (المقتدر بالله) معارضة في فرض الضرائب لتأمين نفقات قواته، ، ولا يكون ذلك إلا على أكتاف العامة إذ "يضيع في زحمة هذا الصراع الدامي بسطاء الناس والفقراء والمساكين الذين لا يجنون من الصراع إلا الفقر وزيادة الضرائب ".[2]

وفي ظل تطاحن أقطاب السلطة ، وسلبية العامة في بغداد يظهر المملوك (جابر) مثالا للعبرة والاعتبار لكل فرد يفكر في مصالحة على حساب العبث بمصالح الأخرين، برزت شخصية (جابر) في معظم أحداث المسرحية عبثية غير مبالية بمصالح البلاد والعباد ، ولم تكن انتهازية (جابر) صدفة بل هي نتيجة حتمية لمثل تلك الأوضاع السياسية السيئة التي سادت المجتمع العربي في عصور الانحطاط فلم" تكن هذه الأجواء السياسية المتعفنة لتفرز غير نماذج انتهازية تطمح إلى التمكن المادي ، والتغلغل داخل أركان السلطة من أجل مصالحها ، وهو النموذج الذي مثله المملوك جابر،إذسعى من أجل المرأة والمجد والمال دون انشغال بمصالح البلاد والعباد ، فكان الاستنجاد بالأجنبي ".[3]

وتجلت انتهازية (جابر) في رهانه مع المملوك (منصور) وميله للوجه الكاسب حتى وإن تطلب الأمر خيانته لمولاه وسيده.

جابر : لكل عملة وجهان، والمهم أن تميل في الوقت المناسب إلى الوجه الكاسب. [4]

أثناء تلك الأجواء المضطربة تلوح لجابر فرصة الارتقاء، فبعد أن سمع حديث المملوك أن (ياسر) و(منصور) عن الرسالة التي سيبعث بها الوزير إلى بلاد العجم سال لعابه وأدرك أنه قريب من تحقيق أحلامه المفعمة برائحة الشهوة والموت فأوقد فكرة لإيجاد التدبير .

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 72.

[2]- غسان غنيم ، المسرح السياسي في سورية ، ص 252.

[3]- جمال بوعجاجة ، سعد الله ونوس المسرح التسييسي وتسييس المسرح ، مجلة الحياة الثقافية ، ص 61.

[4]- سعد الله ونوس ، الفيل يا ملك الزمان ورأس المملوك جابر ، ص 64.

التزم الكاتب ببعض وقائع التاريخ، فاستمد منه حكاية كتابة الرسالة على جلد الرأس لما فيها من غرابة وإثارة لكنه أضاف إليه من خلال جعل (جابر) هو صاحب التدبير، ليكشف عن انتهازيته وطمعه.

جابر : ننادي الحلاق ، فيحلق شعري وعندما يصبح جلد الرأس ناعما كخد جارية جميلة ، يكتب الوزير رسالته عليه، ثم ننتظر حتى ينمو الشعر ويطول ، فأخرج من بغداد بسلام.[1]

ولم يدرك (جابر) أنه مجرد مملوك يمكن أن يُدَاسَ في زحمة الصراع ، ويبدو أن ذكاء(جابر) وانتهازيته قد أثرا في زبائن المقهى مما جعلهم ينعتونه بابن زمانه ، ويتوقعون أنه سيصل إلى أعلى المراتب ، وعلى خلاف هؤلاء فإن الزبون الرابع يدرك حقيقة الأوضاع لذلك يتوقع أن تصرفات (جابر) الطائشة ستكون وبالا عليه.

وتجلّت إضافة الكاتب إلى التاريخ في مشهد زيارة (زُمُرّد) (جابر) بعد أن حبسه الوزير في غرفة مظلمة لا يزوره فيها أحد إلا هو، حتى لا تنكشف الرسالة والسرُّ القاتل الذي تحمله، لكن (زُمُرّد) تمكنت من سرقة لحظات من النافذة بعد أن أغمض الحارسُ عينه ، ولعلّ هدف الكاتب من هذا المشهد هو تقريب الأحداث من طبيعة الحياة وإعطاء الموضوع عمقا أكثر من خلال الحوار الذي دار بين الشخصيتين .

جابر : فخّار يكسّر بعضه يا زُمُرّد المهم أن أُبلّغ الرسالة وأنال مكافأتي ... ماذا يعنيني ما تحتويه الرسالة ؟ لاشك أنها مليئة بالحماقات ، أعرف كيف تكون مراسلات الحُكّام.[2] و يستمرُّ الكاتب في خلق مشاهد تزيد الفكرة رُسُوخا فجعل الوزير يهيئ أمر رحيل مملوكه، ويعانقه وسط دهشة الحاضرين ، ويتمنّى له السلامة ، وهنا يتجلى نفاق الوزراء وكل من يعتلي السلطة ، في استغلاله لخدمة مصالحه ، وحماقة العامة في تطلّعها إلى أعلى المراتب دون أن يُدرك أنّ السقوط من أعلى المراتب ثمنُه الرأس . وتكمن نقطة ضعف بطل ونوس في أنه لم يسأل عن سبب الانشقاق هاويته دون أن يدرك .

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 108.

[2]- سعد الله ونوس ، المصدر السابق ، ص 64.

وتسهم بقية أحداث المسرحية في وصف حاله وهو مسافر لإيصال الرسالة إلى بلاد العجم، وقد عمق الكاتب لهذا المشهد ليفصح عن أحلامه بل مطامعه من خلال غنائه الذي يقربنا وزبائن المقهى من شخصيته .

جابر: أقسو على حوافر جوادي لأني مليء بالأشواق .كل ما ينتظريني لا يحبُّ الصّبر أو الفراق لا الزوجة ولا الثروة ولا المراتب. [1].

يصل جابر إلى بلاد العجم ويمثُل بين يدي الملك وابنه فيقرأ الملك نصّ الرسالة ومعها السر القاتل الذي استمد الكاتب نصه من التاريخ " كي يظل الأمر سرا بيننا أُقتُلْ حامل الرسالة من غير إطالة " وهنا تتجلى مُتَاجرة الحـــكام بهذه الطبقة الاجتماعية في قسوتهم واستخفافهم .

يصف الكاتب حال (جابر) في المسرحية وهو يُقاد إلى المقصلة ذاهلا لا يدرك شيئا سوى أنه وقع فريسة أطماعه ويضع السّياف رأس (جابر) على القاعدة الملطّخة بالدم اليابس ويضربه من بلطته المسنونة فيفصل رأسه عن جسده. كانت غاية الكاتب من خلال هذه النهاية المأساوية أن يسيّس الجماهير فيحذّر رواد المقهى الذين ينتمون إلى الزمن الحاضر إلى حقيقة وضعهم وما سيؤول إليه إن بقيت الأوضاع على حالها ، ولم يتحركوا لتغييرها نحو الأفضل " فيبدو الماضي الموضوع في هذا الإطار وكأنه يتداخل مع الحاضر ليقدم له المثل والدرس والتحذير ". [2]

يستمر الموقف السلبي الذي يمثله الشعب من الماضي إلى الحاضر ، فعلى نحو ما سكت سكان بغداد وأبدوا سلبيتهم فإن الأمر يتكرر في الحاضر وكأن التاريخ يعيد نفسه ، " فلا أهل بغداد سينكرون معيشة الغلاء وواقع الحصار والتآمر والخلاف ، ولا الرجل الرابع تجرأ لدفع الأذى ، ولا المملوك منصور اعترض على مغامرة جابر بل يكتفي بالانفعال من أجله حزنا وأسفا". [3].

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 148 .

[2]- ثمارا الكسندر وفنا ، ألف عام وعام على المسرح العربي ، تر، توفيق المؤذن، الفرابي، بيروت، ط2، 1990، ص 240

[3]- جمال بوعجاجة ، سعد الله ونوس بين المسرح التسيسي وتسييس المسرح ، مجلة الحياة الثقافية، ص62.

استمر الكاتب في الإضافة إلى التاريخ فخلق أحداثا متخيلة أخرى منها أنه جعل السّياف يخرج من مساحة الحكاية المرتبطة بالزمن الماضي إلى الحاضر ليجعله يقرّبُ الزبائن من وضعية (جابر) الذي سلم رأسه للسيف ولم يفكّر سوى في المطامع .

السياف : كان موته تحت فروة رأسه ولم يدر، كان يحلم بالعودة رجلا عالي الرتبة ، تنتظره زوجة وثروة ولكن بين الموت وهذه العودة سؤال المسافة. [1]

يرمي السّياف الرأس للراوي فيلتقطه ويقرأ ما كُتب على الرأس ، ويكشف السر القاتل، فيُفاجأ الزبائن وبذلك يخرج الرأس من مساحة الحكاية من أعمق مكان فيها من غرفة جلاد قافزا من حيّز الكابوس ليطارد اليقظة فلحظة كشف السر التي تلاها قطع الرأس شكلت "هاوية مزدوجة : الهاوية التي سقط فيها حُلمُ جابر، والهاوية التي سقط فيها حلم الزبائن أو المشاهدين الذين ارتكبوا خطيئة الاندماج بجابر من فرط الإعجاب بذكائه وانتهازيته "[2]. وهو بذلك يشير إلى فكرة دور المسرح في شحن الجماهير وتعبئتها للثورة والتغيير.

تنتهي المسرحية ويغادر الزبائن وقد أثقلت نفوسهم بحزن عميق وهم ينتظرون الليلة القادمة وحكاياتها، وقد رسخ في يقينهم ما قاله الراوي.

الحكواتي : من أجل أن نستمع إلى "سيرة الظاهر بيبرس" أيام المجد والانتصارات لابُدّ من حكايات كثيرة ودامية نستمع إليها"[3] والاستماع ل(سيرة الظاهر بيبرس) كما يروي الراوي يتعلق بالزبائن ودورهم في تغيير أوضاعهم .

سعى ونوس من خلال هذه المسرحية إلى إدماج المتلقي في الحوار وخلق التفاعل بين الخشبة والصالة ، وربط ذلك بفاعلية الماضي الذي من شأنه أن يخدم الحاضر لما له من سلطان على وجدان المتلقي، لأن " مسرحة الماضي (التاريخ) ليست مجرد رؤية مشهديه تُختزلُ بالرموز ولكنها ممارسة لا يتحقق أثرها إلا بنشاط المتلقي ودرجة استجابته

---

[1]- سعد الله ونوس ، الفيل يا ملك الزمان ورأس المملوك جابر ، ص 163.

[2]- خالدة سعيد ، الاستعارة الكبرى ، في شعرية المسرحية ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1، 2008، ص20.

[3]- سعد اله ونوس، الفيل يا ملك الزمان ورأس المملوك جابر ، ص 52.

التي تنعكس على عملية الاتصال في الفضاء المسرحي برُمّته بين السرد التاريخي والمسرحي الممسرح"[1]، وانطلاقا من المرجعية الفكرية للكاتب، فإن المسرح عنده رؤية تنويرية ولا بُدّ أن نختار الطريقة التي نُفعّل بها ذلك بالبحث عن مضامين تتصل بوجدان المتلقي ، ومن ثمّ إقحامه في غمار السياسة و " مطالبته باتّخاذ موقف مُحدّد مما يعرض أمامه بغية توجيهه للإسهام في تغيير أوضاعه السياسية والاجتماعية السيئة وممارسة دورة الإنساني الحضاري".[2] ولا يكفي في هذا المقام بمُجرّد عرض القضايا السياسية بقدر ما يشترط أن تُقَدَّمَ من وجهة نظر تقدُّمية تسعى إلى تأييد المفاهيم الثورية ، ومحاربة الاستغلال والتخلف في المجتمع العربي " لأن القضية ليست في مغامرة المملوك جابر برأسه التي قدمها أداة من أدوات الصراع الدائر بين الخليفة ووزيره ، لكنها قضية هذا العصر المضطرب وأمر عامَّة بغداد ".[3]

قام الكاتب بعملية إسقاط الحاضر على الماضي من خلال تداخل حادثة تاريخية قديمة مع حادثة معاصرة تتصف كل منها بصراع سياسي حاد ومُوجع ، وما الحادثة التاريخية المعاصرة إلا هزيمة 5 جوان 1967.

– الهموم الاجتماعية:

إن أهم القضايا الاجتماعية التي تأملها ونوس في نصوصه المسرحية هي قضية الانحلال الأخلاقي التي نبّهته إلى أن الانشغال بالسياسة ليس أمرا كافيا لتحقيق التقدم للمجتمع ، بل لابد من الانطلاق من المجتمع ذاته المسكون بالخرافة والأفكار والتقاليد البالية التي تُكبّل أفراده وتُسهم في بناء شخصية الفرد وقناعاته فتتحكم بالتالي في سلوكاته وتصرفاته

ولعل مسرحية "طقوس الإشارات والتحولات" أهم مسرحيات الكاتب التي عرضت ظاهرة الانحلال الأخلاقي بنوع من الجرأة والعمق، ويبدو أن عنوان المسرحية "طقوس الإشارات والتحولات" ليس اعتباطيا بل يشير إلى أن

---

[1]– إدريس قرقرة ، التراث في المسرح الجزائري ، دراسة في الأشكال والمضامين ، ج 1 ، مكتبة الرشاد للطباعة ونشر والتوزيع ، الجزائر، ط1 ،2009، ص.179.

[2]– يحي البشتاوي ، المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي ، دار الكندي ، الأردن ، ط1 ، 2004، ص14.

[3]– فاروق عبد القادر ، رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة ، دار الآداب، بيروت ، ط1 ، 1990 ، ص 218 .

التحولات لم تكن عادية بل جاءت بعد ممارسة طقوس لأنها اختارت مجاهرة التحول، فالشخصيات الأساسية في هذا النص تتحول ، وكل شخصية تخلع مرجعيتها ، وتتخلى عن دلالات كيانها النفسي والاجتماعي بحثا عن كيان آخر .

يتألف النص من جزأين ، ينقسم كل جزء إلى مجموعة من المشاهد ، يحمل الجزء الأول عنوان "المكائد" ويحمل الثاني عنوان" المصائر"، والجزء الأول هو الذي يحدد مسار الجزء الثاني ، فكل مكيدة لها ثمنها ، وكل مكيدة تقود إلى مصير معين. برزت مظاهر الانحلال الأخلاقي على طول الخط المسرحي وعمّق لها الكاتب في بعض المشاهد المستمدة أحداثها من التاريخ ، ففي المشهد الأول ينفرد نقيب الأشراف الذي منحه اسم (عبد الله بالغانية التي أعطاها اسم (وردة) وهما في حالة مجون.

وليتخلص الكاتب من النمطية ويزيد المشهد تبجُّحًا وتكتسب الحادثة دلالات عميقة جعل الجو مليئا بالشـــــهوة والسُكر الرقص والغناء والمجون.

وردة : أين العمامة الخضراء؟

عبد الله : إنها علامتي يا وردة ..

وردة : سأضع علامتك على رأسي وأزين بها رقصي[1].

ترقص (وردة) وهي ترتدي علامة نقابة الأشراف وفي تلك الأثناء يقتحم قائد الدرك الذي أعطاه الكاتب اسم (عزت بيك) المجلس، ويأخذ عبد الله على ظهر الحصان مقيدا ووراءه وردة بثياب نقيب الأشراف . ولعل غرض الكاتب من إدخال هذه العناصر ليس إلا لأنها صارت سمات المجتمعات العربية في العصر الحاضر.

يبتعد الكاتب في مشهد أخر عن التاريخ ويحاول خلق شخصيات ثانوية ليضعها في موقف ليكشف من خلاله عما آلت إليه أحوال المدينة العربية في العصر الراهن من انحلال أخلاقي وتفسخ القيم فيأخذ شخصيات من عامة الناس،ليؤكد أن هذه الظاهرة قد تغلغلت في المجتمع العربي على اختلاف طبقاته.

[1]- سعد الله ونوس ، طقوس الإشارات والتحولات ، الأعمال الكاملة ، م 2 ، دار الآداب ، بيروت، ط2، 1996 ، ص575 .

يجعل الكاتب الشاب المتحدث (سمسم) يكشف ل (عباس) عن خواء (العفصة) من الرجولة بقوله:

سَمْسَم: خبرناه فلم نجد لديه إلا مثل الرز أوفتلة القماش،عرفنا أن ما فينا فيه، وما يحكنا يحكه[1].

ويكشف أيضا أمر عباس الذي يختلس منه قبلة فيبرز المخبوء ويصبح لهما ظاهر و باطن ككل الناس .

العفصة : (منكسرا) هل سقطت من عينك؟

عَبَّاس: أنت الآن حبوبتي، وسأضعك في عيني .. انكشفت علي مثل حلالي، إن كنت طيعا، سأكون خيمة تغطيك وتحميك[2].

يعود الكاتب إلى التاريخ ليستمد منه شخصية من طبقة اجتماعية راقية وهي زوجة نقيب الأشراف ويمنحها صفات متميزة سواء من ناحية المظهر أو من ناحية السلوك، فهي لم تظهر مقتنصة الأفكار مسلوبة الإدارة كما في الماضي بل برزت شخصية ذكية، فعندما عرض عليها المفتي الخطة لمساعدة زوجها وإخراجه من السجن تفطنت تماما للانقلاب وخطورته لأنها تدرك دخيلة نفسها ، فما يعرض عليها المفتي مُغر وشبيه بحلم راودها منذ أن كانت صبية في بيت والدها.**مُؤْمِنَة** : الهاوية تهزُّني من جذوري ، يرعبُني السقوط ويغويني في الوقت نفسه ، وبين الرغبة والرُّعب اهتزُ اهتزاز الشجر في اليوم العاصف، هل تصدُق معظم أحلامي هو هذا المزيج من الرعب واللذة .[3]ولعل تخوف (مؤمنة) من تلك المغامرة المخيفة جعلها ترفض الدخول في اللعبة لأنها لو مثلت دور الغانية فستجر نفسها وكل سكان المدينة إلى الهلاك.**مُؤْمِنَة**: إني أرفض، لأني أقاوم الدخول في فتنة الغواية، لو قبلت،فسأنزلق إلى موقع الهشاشة هشاشتي وهشاشة أوضاعنا ، سأكون على طرف الهاوية ، وأخشى هذه المرة ، أن يجذبني نداء الهاوية بلا مقاومة.[4]

دفع المفتي (مؤمنة)

---

[1]- سعد الله ونوس ، المصدر السابق ، ص 492 .

[2]- المصدر نفسه ، ص 492 .

[3]- المصدر نفسه ، 497 .

[4]- سعد الله ونوس ، المصدر السابق ، ص 498 .

إلى منزلق خطير ، دون أن يفهم ما قالته ، واعتبره من باب الدلال، ولم يخطر بباله أن لها أفكارا وأهواء لطالما انتظرت الفرصة لتحقيقها ، ففاته أنها ستكون الممثل الرئيسي الذي سيدخل المسرح، ويستولي على خيوط اللعبة ، ويمسك زمام الأمور، ويقلب جميع المصائر .

وبما أن (مؤمنة) كانت غرضا من أغراض نقيب الأشراف وأداة طيعة في يد الأشراف قررت أن تقبل الدخول في هذه اللعبة ، لكن بعد أن تساوم هي بدورها على حريتها بالطلاق لتستعيد جسدها من رباط الزواج كتمهيد لمغامرة استعادته من القيود الاجتماعية التي تضبطه دون أن تعرف أن من استعاد جسده من المدونة الاجتماعية وحدودها هالك لا محالة.

يبتعد الكاتب عن التاريخ ويكسر رتابته ويجعل نقيب الأشراف (عبد الله) والغانية (وردة) يسجنان في سجن واحد، بينما في الحادثة التاريخية فقد سُجن نقيب الأشراف في سجن الرجال ، وسُجنت الغانية في سجن النساء ، ولعل غرضه من إحداث هذا التغيير ليس إلا ليتناسب مع الأحداث التي ستليه، فما يدور من حوار بين (عبد الله) و (وردة) في السجن يبين الكاتب من خلاله أنه لا مجال للحُبّ في العلاقات الجنسية المحرّمة.

يأتي بالحرمة (مؤمنة) من حيز المستور بعد أن تتزوق وترتدي ملابس السفور لتحل في السجن محل الغانية ، بينما ترتدي الغانية (وردة) ملابس مؤمنة المحتشمة فتبدأ طقوس التحول لكل منهما ، فما الملابس هنا إلا إشارة لتحول مقبل لكل منهما. تخرج الغانية من السجن وتبقى (مؤمنة) برفقة زوجها في السجن، فتبوح له بأن سبب دخولها اللعبة كان استجابة لنوازعها الخفية، وأعماقها المطمورة، وهي لم تحصل على الحُبّ، ولم تحقق ما كانت تحلم به ليلة عُرسها تحت ثقل الحياء والهيبة والطهارة .

مؤمنة : كنا منفصلين منذ ليلة زفافنا وكان كل واحد يدور في حلقة نفسه ، كنت مشغولا عني وكنت مشغولة عنك .. ما كان بيننا إلا العقد ، والسكن، وتلك العناقات المخنوقة تحت ثقل الحياء، والهيبة والطهارة ... ولو

حاولت أن أفكر في زواجنا لما تذكرت إلا الصمت وبعض المظاهر، ولزوجة تلك العناقات ...إن أحداث هذا اليوم ودخولنا هذه الزنزانة سيعجلان بالمخاض الذي ينتظره كل منا .[1]

يُزجّ قائد الدرك في السجن وتُعتق (مؤمنة) وزوجها (عبد الله) من السجن بعد أن اجتمع وجهاء الشام مع الوالي على ذلك، و بعد أن تعتق (مؤمنة) جسدها وتكسر قيد الزواج يجعلها الكاتب تلهث وراء حاجات جسدها بشكل هستيري، خاصة وأنها كانت ترى نفسها مسجونة داخل جسدها.

تزور (مؤمنة) الغانية (وردة) وتطلب منها أن تلقنها فنون الهوى لتصير غانية من غواني المدينة ، لكن هذه الأخيرة تشتكي لها همومها عن عالمها الذي تعيش فيه ، فتذكرها بما فعل بها الشيخ (محمد رسمي الخزار) –وهو والد مؤمنة – عندما كانت خادمة في بيته.

وردة : ألم أكن خادمة لديكم! ألم يكن الشيخ الجليل أبوك هو الذي علمني طبقات الفسق ومراتبه قبل أن أحيض ، ثم تناوب علي الابن مع الأب ثم ألقوا بي في الشارع .[2]

يكشف الكاتب في هذا الموقف عن معاناة المرأة في مجتمع يعبث فيه الفساد ، وتتربع على عرشه الرذيلة ، كما يعرض لظاهرة انتشرت في المجتمع العربي بشكل خطير وهي الاستغلال الجنسي لطبقة الجواري.

وبعد نقاش وحوار بينهما قبلت (وردة) طلب (مؤمنة) في دخولها عالم البغاء، فتمنحها اسما جديدا يتناسب مع ما ستتحول إليه ، ويبرق في حروفه ولفظه ، ويشع في عالم الرذيلة ، وهو اسما يدل على الانحراف، ولعل إصرار الكاتب على ازدواج الاسم (الماسة مؤمنة) إلحاحا على تضاد ينتهي إلى الانفصام ثم الموت.

تترأس (وردة) طقس تلبيس (مؤمنة) ثياب الفجور التي تبدو فيها شبه عارية، وتعلمها الرقص، فترقص (الماسة) عند التلبيسة ، وبالتالي تمارس طقس العبور ، أو الدخول في سلك الغانيات. تلعب الصورة واعتماد الأحداث على الحركة دورا بارزا في هذه المسرحية، حيث أن الكاتب قدم عناصر الطقوسية المتمثلة خاصة في الرقص الذي جعله جزءا من

[1]– سعد الله ونوس ، المصدر السابق ، ص 506 .

[2]– المصدر نفسه ، ص 534

مناخ المسرحية، وبعدا من أبعاد شخصياتها، فمعظم الشخصيات المتحولة بعنف ترقص بشكل أو بأخر ، إذ"يرقص الراقص ليمارس العبور المتابع بين جسده وأحواله المعطاة الموروثة، وبين الصورة الجديدة التي يخترعها لهذا الجسد "[1]

فرقص (وردة لعبد الله) بعد أن ارتدت العمامة بداية لتحولها ، ورقص مؤمنة (لعبد الله) في السجن، وبعد التلبيسة بداية لتحولها أيضا.

يكشف الكاتب في مشهد أخر عن انتشار بذور الفساد في المدينة، فالعفصة يحلق شاربه ويتعمد التخنث بحركاته وحديثه لأنه أراد أن يحلو في عين عباس ، ويقدم له شاربه هدية ، لكن هذا الأخير بعد أن نال منه حاجاته الخبيثة لم يعد يبالي به ، بل ويشمئز منه

عباس : إنك تثير نفوري ، ما أنت الآن إلا علق يتدرب على المجون.. ما كان بيننا مع قضاء الوطر ، وكان يلذ لي أن أعلو رجلا محسوبا على الزكرتية ، وأن أرى قامته تنكسر وتصاغر بين فخذي ، أما الآن ، فأي لذة سأجنيها من اعتلاء مُخنث وضيع [2] .

ظن (العفصة) أن لديه الشجاعة كي يعلن تحوله ويواجه الناس لم يلبث إلا أن انتحر بعد أن احتقره جميع الناس.

تنتشر فضيحة (الماسة) بين الناس وتصبح أكثر طلبا في سوق الرذيلة، وهنا تنزلق من أعلى الهرم الاجتماعي إلى أسفله، وتتحول من المرأة الشريفة ابنة الأسرة المتدينة، وزوجة الرجل الشريف إلى بائعة هوى، ولعل تحول (مؤمنة) من العفة والطهارة إلى الرذيلة لم يأت من فراغ، بل كان وليد الظروف التي عاشتها منذ أن كانت صبية في بيت والدها، فقد شاهدت شهوات والدها التي لا تفتر ، ومعها شهوات ابنه البكر الذي يتفاخر به، و رأت نار الحرقة في دموع أمها وصمتها الموجوع ، كل ذلك أنضج جسدها قبل أوانه، فصارت امتدادا لأبيها في شهواته ، لذلك فهي تدينه بأنه السبب في تمزيق حياتها بأفعاله الشنيعة التي كانت تملأ أركان البيت.

[1]- خالدة سعيد ، الاستعارة الكبرى في شعرية المسرحية ، دار الاداب ،بيروت ، ط1 ، 2008 ، ص 204 .

[2]- سعد الله ونوس ، طقوس الإشارات والتحولات ، الأعمال الكاملة ، ص 506 .

الماسة : لا تلمني يا أبي أنت من مزق حياتي ، وأنت من زرع الغواية في نفسي، نعم لقنتني كلمات ، لكن ما قيمة الكلمات وأنا أبصر كيف تمارسها ، وكيف تختلس النشوة من أضدادها ؟ حفظتني القرآن وعلمتني في الوقت نفسه كيف يكون ترتيل القرآن ستارا للهتك والفسوق ، إني ابنتك وأهوائي ثمرتك وما أفعله الآن تخمر ونضج بتلك الرائحة الكريهة التي كانت تنبعث من ظلمات البيت[1].

ورغم محاولات المفتي ووالدها لإيقافها عند حدودها، إلا أنها لم ترضخ لطلبهم، فتمد يدها للمعاصي بتهور، وتخــطو

خطواتها المحترمة نحو مصيرها المأساوي، إنها تدرك منذ اللحظة الأولى بئس مصيرها وتلهث وراءه ، وهي تتمسك باختيارها بعناد وتصميم، وتستبد بها شهوة الكشف ، وتحرقها تلك الرغبة القوية ، وهي لا تقبل نصيحة ولا تعرف ندما أو تتقي خطرا ، بل تمارس الجنس علنا.

الماسة :هذا مصيري يا أبي وسيصيبني المسُّ إن تَنَكَّرْتُ لمصيري.[2]

وليست (الماسة) شبقية بقدر ما هي وجودية، إنها تتجه نحو الحرية والاختيار وتحدِّ المصير المؤنث ، لذلك فهي تضرب بكل القيم الزائفة، وتقرر الانفلات ، حيث تحولت في نهاية النص إلى غانية.

الماسة : أريد أن أقطع الأمواس اللفيفة الخشنة التي تحفر لحمي وتقمع جسدي، أمواس مجدولة من الرعب والحشمة ومشاعر الدنس والقذارة.. من المواعظ والآيات والتحذيرات ، والأمثال ووصايا الأسلاف ، صفائح ، يذبل الجسد داخلها ويضمر، أريد يا شيخ قاسم أن أَعْتِقَ جسدي وأفكَّ عنه هذه الجبال التي تمتص دمه وتقمعه ... وأن يستقر في مداره الذي خلق به .[3]

---

[1]- سعد الله ونوس ، المصدر السابق، ص 515 .

[2]- المصدر نفسه ، ص 554 .

[3]- المصدر نفسه ، ص 515 .

ترفض (الماسة) عرض المفتي للزواج لأن في صدرها أهواء عنيفة تمنحها من أن تصير عبده من جديد لتلك التقاليد والأعراف البالية التي تجعل كل ما في جسدها عورة ، فتزين له الانحلال، وتفرش أمامه درب الغواية ، وتحاول أن توقع بكل من يحاول أن يضع ختمه عليها.

الماسة : وأول المقامات في رحلتي هو أن أرمي وراء ظهري معاييركم ، ينبغي أن أتحلل من أحكامكم ونعوتكم ووصاياكم كي أصل إلى نفسي ، ينبغي أن أتجاوز خطر الانتهاك كي ألتقي جسدي وأتعرف عليه صنعتم مني عورة هشة يمكن أن تنتهكها الكلمة والنظرة واللفتة ، جعلتم دأبكم انتهاك هذه العورة ، فصرنا زواحف تتناهش في مستنقع الأكاذيب والمظاهر والقيود ، أنا يا شيخ قاسم قررت أن أخرج من المستنقع النتن ، سأخلع عني صفة العورة وشرطها ، وسأغدو خارج حدود الخوف والانتهاك .[1]

ينتشر اسم (الماسة) فيسمى التجار عطورهم ومجوهراتهم وكل شيء فاخر باسمها، وفي هذا الموقف يشير الكاتب كعادته إلى شريحة التجار الانتهازيين الذين يتحينون الفرص للزيادة في الأسعار. بعد أن رفضت الماسة عرض المفتي للزواج لم يستطع المفتي أن يقاوم إغواءها، فمثل بين يديها لتفعل به فعلتها

الماسة: انظر إلى جسدك إنه كاللحد الذي يدفن وهج الحياة وفورة الرغبة،ارفع الصفائح،وانبش هذا القبر سنحتفل الليلة وسنبعث الحياة من اللحد، الليلة سأرقص لك، سأدع جسدي يتفتح ويتدفق فيغدو بحرا ".[2]

ركز الكاتب في هذه المسرحية على استخراج المواقف ، فلم يقدم (الماسة) كشخصية عاشت في زمن ما ، بل قدمها كموقف ، ف (مؤمنة) هي الشق الواعي الاجتماعي الخاضع لتاريخ أنثوي قمعي ، بينما (الماسة) هي النوازع والرغبات والغضب المكبوت ، هي الحلم الأنثوي المزمن ، ويتضح ذلك حين يُقدم الأخ الجبان بشكل مباغت على غسل شرف العائلة ، إذ بيد صفوان الذي لم يعترف له أبوه بالرجولة تموت (الماسة).

[1]- سعد الله ونوس ، المصدر نفسه ، ص 589 .

[2]- المصدر نفسه ، ص 589 .

الماسة : أنا يا صفوان حكاية والحكاية لا تقتل ، أنا وسواس وشوق وغواية والخناجر لا تستطيع أن تقتل الوسواس والشوق والغواية.[1]

لم تكن حكاية (الماسة) حكايتها وحدها، وإنما حكاية المرأة في المجتمع العربي المسكون بالأعراف والتقاليد البالية وحكاية (الماسة) لم تمت ولن تنتهي، بل تكبر وتنتشر في أحلام المرأة العربية.

والملاحظ على شخصيات هذه المسرحية أنها تحولت إلى أقصى النقيض ، إذ تحول عبد الله من الرجل الشهواني إلى الرجل المتصوف ، ويحدث التحول في (مؤمنة) بانجذابها لغرائز جسدها بعد أن كانت امرأة محتشمة ، ويتحول قائد الدرك من سجاّن إلى سجين غلب على عقله الجنون ، ويتحول المفتي من رجل الدين ذو السطوة والحكمة إلى رجل الزنا ، كما يُلقي هذا التحول بظلاله على أشخاص من عامة الناس إذ يتحول(العفصة)من الرجولة إلى التخنث فاضحا لرغباتها المحرمة ، ويتحول عباس إلى خادم للماسة.

وانطلاقا من موقع ونوس كمثقف تنويري فإنه لم يهمل قضية المرأة بل بذل جهدا كبيرا للتعبير عن همومها ومعاناتها ، وندب عددا من مسرحياته للحديث عنها وعما تكابده من هموم ومشاكل ، وتعد هذه المسرحية من أهم المسرحيات التي اهتم فيها ونوس بجنس المرأة بل وجعلها محور عمله و حاول من خلالها أن يقف على قضية مهمة جدا من خلال قناع التاريخ ، وهي قضية المرأة المقهورة و المضطهدة ، وما للعادات والتقاليد المهترئة من تأثير على سيرورة حياتها ، فرغم ما وصل إليه المجتمع العربي من تطور وتحضر نسبي ، إلا أن المرأة فيه مازالت تعاني الكثير من القهر والاضطهاد ، فهي مكبلة بجملة من الرغبات والميولات المكبوتة القابلة للانفلات والممارسة بشكل خاطئ يعود على بنية المجتمع برمته فيغير من مصائر الأفراد.

لقد استحضر الكاتب شخصية زوجة النقيب ثم أعاد بناء داخلها بعمق بعد تأملاته الطويلة في الأنوثة وتاريخ المؤنث العربي ، وهو لا يصطنع تمردها بل يبنيه على عوامل وشروط يؤسس له تاريخا شخصيا وتأملا طويلا ومعرفة واسعة ، ولا يقدمها كنزوة أو مجرد مزاج أو خصوصية خلقية تتصف بها (مؤمنة).

[1]- المصدر نفسه ، ص 597 .

والمرأة في هذا النص تخرج عن فكرة الرمز ، فبعدما كانت رمزا للأمومة والخصوبة والتضحية في معظم نصوص المبدعين المتقدمين وحتى المتأخرين ، صارت في النصوص الونوسية الأخيرة تسعى للانفلات من القيود ، ولكن سعيها هذا يتخذ بعدا وجوديا.

وتناول الكاتب في هذه المسرحية موضوع الجنس الذي أخذ موقعا هاما في سلسلة أولوياته، ويمثل عمودا من أعمدة بنائه المسرحي لحضوره الهام في أعماق الشخوص، ولما له من تأثير سلبي على مصائر الشخصيات إذ لم يأت بالطريقة المحللة والمنظمة.

غاص الكاتب في هذه المسرحية داخل النفس البشرية بما تحمله من رغبات ونزوات، فالشخصيات خلقتها ضرورة المواقف وجاءت لتعبر عن الواقع النفسي بحيث يتسع المجال لمعالجة مشكلات إنسانية أكثر منها سياسية أو اجتماعية ، وهذا ما أشار إليه الكاتب في مقدمة المسرحية بقوله :" إن أبطال هذا العمل هم ذوات فردية تعصف بها الأهواء والنوازع وترهقها الخيارات وسيكون سوء فهم كبير إن لم تقرأ من خلال تفردها، أو كثافة عوالمها الداخلية ، وليس كرموز تبسيطية لمؤسسات تمثلها ، إن أبطال هذا العمل ليسوا رموزا ولا يمثلون مؤسسات وظيفية ، بل هم أفراد لهم ذواتهم ومعاناتهم المتفردة والشخصية".[1]

فجّر ونوس في طقوسه معنى الدرامية عندما جعل الذات المفردة هي مركز الثقل، فقد كان حريصا أكثر على التغلغل في أعماق شخوصه ، وتقديمها وهي لحظة صدق مع ذاتها ، وتحدث في تجربته المسرحية منذ البداية عن الممنوع ، ونقد الواقع والمجتمع ليجعل أجواء الحياة صحيحة ، وازداد ميله إلى تبني هذه القضايا في مسرحياته الأخيرة خاصة في مسرحية"طقوسالإشارات والتحولات" حيث حرص على تعرية الشخوص والمحرم لأنه " أراد أن ينزع عن وجه المدينة أستارها، وأن يعرّي جسدها عن أخره، فيكشف عوراته لنواجه الحقيقة وجها لوجه مع المدينة العربية... أراد ونوس أن يكشف عن عورتنا كما نتطهر لنبدأ من جديد ".[2]

[1] – سعد الله ونوس، طقوس الإشارات والتحولات، الأعمال الكاملة ، ص 496 .

[2]– أحمد سخسوخ ، أغنيات الرحيل الونوسية دراسة في مسرح ونوس ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ،ط1 ،1998 ، ص 121 .

وبحديث ونوس عن بعض قضايا المبادئ والقيم تحول إبداعه في مرحلته الأخيرة إلى ما يشبه الحالة الثقافية التي تمس جوهر الإنسان العربي . ولعل جرأة الكاتب في طرح هذه المواضيع هي التي جعلت نصه يرقى إلى هذا المستوى الإبداعي الكبير، حيث صار محط أنظار الدارسين والقراء والمخرجين، فقد قدمت رائعة "طقوس الإشارات والتحولات " على خشبة المسرح المصري وعلى خشبة المسرح اللبناني ،وأرجعت " نضال الأشقر" مخرجة العرض سبب اختيارها لهذه المسرحية كونها " تنطوي على فضيحة المجتمع والعلاقات فيه، ليس بالمعنى الفضائحي، بل بمعنى الكشف الجارح ، فسعد الله ونوس لعب في نصه كما لعبة الورق ، وهو بدل أن يعمر بيتا بنى مدينة ، عندما يسقط فيها أول قناع تتدرج الأقنعة والشخصيات، وتتهاوى كما النهر الجارف.مسرحية ونوس درس اجتماعي قاس وعميق وجارح"[1]. تعتبر مسرحية "طقوس الإشارات والتحولات" خطوة متقدمة في عالم ونوس المسرحي فكرا و موضوعا ، بما طرحته من أفكار وطروحات تتعلق بماضي وحاضر المجتمع العربي بل وأفاق مستقبله ، إضافة إلى أنها قدمت قراءة برؤية ما للواقع الاجتماعي المتفسخ ، وبحثت في أسباب ما وصلت إليه الأمور .

إنه يطرح فيها قضية تتعلق بمنظومة القيم الأخلاقية ، التي تسكن المجتمع بكل أطيافه ومستوياته، ويبني صراعا داخليا مع الأنا، التي تتعارض مع واقعها الخارجي، الذي ينهش الشخصيات التي تتخفى وراءه، وتبحث عن حق مشروع للمتعة، وتخوض صراعا ضد القانون الديني والاجتماعي والمدني، والحرام والحلال، من أجل تحقيق رغبات حال دونها ستار كثيف من القيود، التي سرعان ما تتكسر أمام الشهوة الجامحة، التي تخرج من حيز سيطرة الشعور ، إلى مرحلة اللاوعي ،"وأن هذا اللاوعي عاص وعنيد، وبالتالي فإن الذات البشرية التي تنبثق من هذه الصيرورة الأوديبية هي ذات منشطرة ممزقة بين الوعي واللاوعي على نحو محفوف بالمخاطر ،حيث يمكن للاوعي أن يعود وينزل بها البلاء".[2]

---

[1]- أحمد سخسوخ ،المرجع السابق ، ص 136.

[2]- الحريم الفرويدي ، بول روزن ترجمة ثائر ديب ، دار كنعان للدراسة والنشر ، دمشق 1995، ص14، نقلا عن حسن علي حسن أبو ندى ، القناع في مسرح سعد الله ونوس ، دراسة نقدية تحليلية ، رسالة ماجستير ، جامعة الأزهر غزة ،ص 116.

فعندما تفقد القيم التي تحفظ للإنسان جوهره ويعوزه العدل والسلام ،" فإن الدراما كفنّ تستطيع أن تكشف هذه الحاجات الإنسانية ، وضرورتها للبشر ، حتى تتوازن وتستقيم جوانب الحياة نفسها ، ويصبح الوجود الدرامي للفن من خلال بنيته المسرحية الكاشفة بلغتها هو المعادل الموضوعي للوجود الإنساني ، كما يحفّز المتلقي على تغيير واقعه نحو ما يهفو إليه"[1] . لم يترك سعد الله ونوس المسكون بهموم شعبه ووطنه ، والحريص على تغيير أوضاع المجتمعات العربية قضية من قضايا تلك المجتمعات إلا وتحدث عنها في مسرحه ، فنقد كل سلوك وكل ظاهرة يمكن أن تقف في وجه تطور تلك المجتمعات ، وحرصه على تناول تلك القضايا جعله يستنجد بعدة مصادر من مصادر الكتابة الإبداعية للحديث عنها ، ومن بينها المصدر التاريخي ، حيث يعطيها في " طقوس الإشارات والتحولات " أبعادا تاريخية ليبين أنها منتشرة في كل زمان ومكان ، ولا بد من التعرض لمناقشتها ، ومعرفة أسبابها حتى نتمكن من التصدي لها.

– **الهُمُوم الديـــنية** : لم تكن القضايا الدينية بعيدة عن اهتمامات سعد الله ونوس المسرحية ، ورغم أنه يبدو متحرجا من تناول بعض الشخصيات الدينية كالأنبياء والمرسلين ، إلا أنه على العكس من ذلك كان يعرض إلى رجال الدين بكثير من الجرأة ، وقدمهم على أنهم عنصرا سلطويا ، فهاجمهم وانتقدهم وكشف تآمرهم على الشعب في سبيل تحقيق مصالحهم الفردية.

ويجد المطلع على أعماله أثر القرآن الكريم واضحا في أكثر من موضع في مسرحياته ابتداء باللفظ والتعاليم ، وانتهاء بالحوادث والشخصيات ، وهو "عندما يجري على لسان شخصياته بعض تعليمات الدين وألفاظه ، فإنما يقوم بذلك في معرض الانتقاد أوالمدح ، وذلك حسبما تقتضيه الفكرة التي يريد طرحها". [2]

أَدَانَ الكاتب فئة رجال الدين الذين يبيعون ضمائرهم ودينهم مقابل مصالح شخصية، ونزوات فردية في العديد من مسرحياته ، فأعاب في "يوم من زماننا " 1993 تخلي هذه الفئة عن واجبها المتمثل في الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، فشيخ المسجد الذي يقصده (فاروق) ليعينه على التصدي لتيار الفسق والفجور الذي تقوده

[1]– سعد أبو الرضا، فن الدراما ، ص 51.

[2]– حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح ، ص 35 .

الست (فدوى) مع أنه يعلم جيدا أن هذه الأخيرة تزرع بذور الفساد في المجتمع ، لكن طمعه والأموال الكثيرة التي تغدقها عليه، غطّى على بصره و قلبه وأخرس لسانه عن قول الحق وإقامة حدود الله . وإذا كان الكاتب في هذه المسرحية يدين فئة رجال الدين الذين باعوا دينهم بدنياهم لأجل المال والشهوات فخسروا كل شيء فأضحى حالهم كحال القائل:

نُرَقِّـــعُ دُنْـــيَانَا بِدِيـــــــننَا فَلَا دِينُ لنَا يَبْقَى وَلَا مَا نُرَقِّـعُ[1]

فإنه في "طقوس الإشارات والتحولات" شَنَّ حربا على شيوخ الدين المرتزقة، وأشار إلى تحالفهم لحماية مصالحهم، كما فضح أولئك الذين انساقوا وراء نزواتهم وشهواتهم متخفين وراء ستار الطهارة والتقوى، والسَّمْتِ والوقار واتَّخَذُوا من الدين غطاء لانتهاك المحارم وهتك الأعراض وباسم الدين أطلقوا العِنَان لنزواتهم وشهواتهم تعيثُ فسادا في الأرض فصدق فيهم قول الشاعر :

وَسَمْتُكَ سَمْتُ ذِي وَرَعٍ ودِيـنٍ وفِعْلُكُ فِعْلُ مُـتّبِـعٍ هَـوَاهْ [2]

وكل ذلك من خلال قناع التاريخ، حيث استحضر حادثة نقيب الأشراف الذي قبض عليه قائد الدرك مع مُومس، فسارع المفتي الذي كان على خلاف معه لإنقاذ سُمعته متناسيا العداوة مؤقتا، ودفعه إلى الاستقالة بعد ذلك.

و إذا كان سعد الله ونوس قد ركز في "رأس المملوك جابر" على ظاهرة صراع أقطاب السلطة السياسية من أجل الوصول إلى الحكم ، ونبّه إلى نتائجها الوخيمة على المجتمع ، فإنه في هذه المسرحية اهتم بقضية تحالف رجال السلطة الدينية ، وحذّر من نتائجها على حياة الأفراد ، في عدة مشاهد من هذه المسرحية .

فمن المشاهد التي تمسك فيها بالحقيقة التاريخية مشهد غضب المفتي الذي أعطاه اسم (محمد قاسم المرادي) حين سمع بما جرى لنقيب الأشراف الذي لا يعتبره عدوا كما يراه الأخرون ، وإنما يعتبر ما بينهما خلافا في الاجتهاد والرأي ، فيفكر في إيجاد تدبير ينقذ سمعة النقيب والأشراف جميعا ، وإذا كان البارودي في مذكراته يفتخر بتماسك

[1]- مجد الدين بن الأثي ، المختار من مناقب الأخيار ، تحقيق مامون الصاغرجي و عدنان عبد ربه ،ومحمد أديب الجادر ، مركززايد للتراث والتاريخ، ط1 2003 ، ص 190.

[2]- ديوان الحلاج وفي مقدمته أخبار الحلاج لابن الساعي ، تحقيق ودراسة الشيخ ،أحمد فريد المزيدي الطبعة الكاملة ، ط1 ، ص،185.

الدمشقيين في ذلك الزمان ، فإن سعد الله ونوس خالفه الرأي إذ جعل من تماسكهم وتحالفهم لا يقوم إلا على المصلحة المشتركة، ويتجلى ذلك من خلال البعد التخييلي الذي خلقه الكاتب من خلال مواجهة المفتي لقائد الدرك ليؤكد له أنه غالى فيما فعل، وأنه أهان بفعلته الأشراف جميعا.

المفتي: أعني أنك غاليت، وتجاوزت في الصيد حدود المعقول ، كان يكفي أن يشعر بالخزي أمامك، أما أن تخزيه أمام عامة الناس فهذا علو واستهتار.[1]

فإذا كان المفتي بموقفه هذا قد حمى نقابة الأشراف في الماضي، فإن الكاتب يجعله في المسرحية أكثر حرصا على مصالحه ومركزه الاجتماعي ، لذلك أقام الصلح مع نقيب الأشراف ، ونسي الخلاف الذي كان بينهما ، فمن يهين نقابة الأشراف إنما قد يعامل المفتي بالطريقة نفسها لدى أول خلاف.

المفتي : أهنتَ الأشراف وأهنتَ عمامتي أيضا، ومن يعامل نقيب الأشراف بهذا الاستخفاف، قد يعامل المفتي لدى أول خلاف بالاستخفاف ذاته.[2]

تقيد الكاتب بالواقعة التاريخية حين جعل المفتي يقترح تبديل الغانية بزوجة النقيب لينقض سمعة نقيب الأشراف ، وبالتالي سمعة نقابة الأشراف جميعا، لكنه جعل من هذه الحادثة الحقيقية مدخلا لإلقاء الضوء على عدد من الشؤون التي تدور في أروقة المجتمعات العربية التي يقوم بها رجال يدّعون التّقوى ، فالعلاقات بين الشخصيات الإيديولوجية لا تقوم إلا على أساس المصلحة ، فمفتي الشام لم يبادر إلى إنقاذ نقيب الأشراف من ورطته لأنه يتضامن معه ، وإنما بادر لإنقاذه لأن تلطخ سمعته يعني تلطخ سمعة نقابة الأشراف، وبالتالي سمعة الأشراف جميعا .

ومن جهة أخري يكشف الكاتب في هذا الموقف أن السلطة الدينية لا تبالي بما يحدث في المجتمع من انحلال أخلاقي بل قد تغضّ الطرف إن كان ذلك لا يمس استمراريتها ، أما إذا كان الأمر يهدد وجودها فإنها تسارع للتّصدّي له .

[1]- سعد الله ونوس ، طقوس الإشارات والتحولات ، الأعمال الكاملة ، ص 486 .

[2]- المصدر نفسه ، ص 485.

المفتي : (مخاطبا قائد الدرك) الفسق والسكر والعربدة ، وأنت سيد العارفين، ليست أمورا نادرة في مدينتنا،والسلطة تعودت أن تغضّ الطّرف ، إلا في حالات الأذى العام ، أو حين يكون في رأسها موال .[1]

ومع هذا الحضور للقضايا الاجتماعية والدينية إلا أن السياسة كانت حاضرة هي الأخرى كخلفية بعيدة ، إذ لم يركز عليها الكاتب كثيرا لكنه تعرّض لها من خلال تحالف رجال السلطة الدينية مع السلطة السياسية في موقف اجتماع وجهاء الشام في دار الوالي من أجل الوصول إلى حل في أمر قائد الدرك، فاقترح سجنه والإفراج عن نقيب الأشراف وزوجته ، هكذا اختار رجال الدين الذين تحالفوا مع الوالي الذي يمثل السلطة السياسية أن يضحوا بقائد الدرك مقابل أن لا تداس سمعة النقيب وبالتالي سمعة الأشراف جميعا.

وهذه حقيقة تاريخية أراد الكاتب من خلالها أن يبين كيف" أنّ السلطة تحمي نفسها من الناس عبر الحفاظ على تحالفها بغض النظر عما بين أركانها من الخلاف والضغينة، لعلمها أن قوتها تكمن في تحالفها في وجه المحكومين"[2]

وترسيخا لفكرة إدانة رجال الدين خلق الكاتب مشهدا تخييليا آخر يؤكد من خلاله هذه الفكرة، فحين نقل قائد الدرك في الحادثة التاريخية إلى مدينة أخرى وباشر عمله من جديد، جعله الكاتب في المسرحية يخطو نحو نهايته فيصاب بالجنون، فتبدأ علامات التحول عنده حين أنكر الجنديان أنهما قبضا على الغانية.

عزَّت بيك (قائد الدَّرك) : جنون ورأس أمي هذا جنون ، اختلت الموازين، وعميت العيون ، ودفنت الحقيقة بمؤامرة وتدبير ، لم تكن زوجته ، ولو أجمعت السماوات والأرض على ذلك، ماذا أفعل ؟كيف أتفق أن أحدا لم يقف معي! كيف أتفق أني الوحيد الذي رأى! أحقا رأيت!.[3]

فبعد أن كان قائد الدرك جاهلا لحقيقة المؤامرة التي حيكت حوله في الماضي جعل الكاتب في المسرحية مدركا لحقيقة الأوضاع، ليكشف من خلال شخصيته " كيف أن الطبقات الحاكمة تستهين بأفكار الناس ومشاعرهم، ولا يهمها كثيرا، إذ أنهم من الممكن جدا أن يُزوّرُوا الحقائق ويقلبوا الحق باطلا إن استدعت مصالحهم

[1]- سعد الله ونوس ، المصدر السابق ، ص 486 .

[2]- فخري صالح ، مسرح سعد الله ونوس، مجلة فصول ، ص 331.

[3]- سعد الله ونوس ، طقوس الإشارات والتحولات الأعمال الكاملة ، ص 488 .

ذلك، دون أي اعتبار لآراء الناس ولما شاهدوه، لأن ثقة أولئك المتسلطين كبيرة بأنفسهم، حيث أنهم عبر القمع أو سواه يمكن أن يبدلوا الحقائق، ويقنعوا الناس بما تراه تلك الفئات، حتى لو كان أولئك الناس قد رأوا منذ فترة قصيرة غير ما يسمعون الآن، لكن لا حلّ أمامهم وهم مُستلبوا الإرادة".[1]

ومن صور المتاجرة بالدِّين وتوظيفه لأغراض شخصية تَدَخُّل الوالي في أمر الفتوى، فعندما يصدر المفتي الفتوى التي جاء في مضمونها تحريم الخمر يثور على هذه الفتوى لأنها تَحْرِمُهُ من كأسه التي أدمن على على معاقرتها. وهذه مأساة ماتزال تؤرق الوطن العربي قاطبة إلى يوم الناس هذا، ولعل هذا ما يصبو إليه ونوس حين يستنطق التاريخ ويغوص في أعماقه المظلمة لينتقد ويعري الحاضر عسى أن تستيقظ الضمائر وتعلو الهمم ، فالوالي هو حامي الوطن وإذا كان هذا تفكيره ومستواه فإن الوطن في خطر.

"وَطَنِي يَا أيُّـها الأَرْمَـدُ تَرعَـاكَ السَّمَاء.

أصَبَـحَ الـوالي هو الكَحَّـالة فَابْـشِرْ بِالعَـمَى.." [2]

"**الوالي** : واقعة سوداء... هذا المفتي...، هل تخبل؟ كيف يُصدر هذه الفتاوى ؟ أيريد ولايتي مقبرة أو مأتما؟ ما الذي لم يحرّمه...لن يحرمني شيئا، حَفَرَ حفرته بيده، وسأطمره بها، ماذا يريد..؟ وكيف يتجاوزني بهذه الصلافة ...؟ " [3]

وبلغ استهتار أدعياء الدين والمتاجرين به حدا جعل أراذل الناس من أصحاب البطانة الفاسدة والسريرة القذرة ومن هم دون مستوى الإنسان العادي يتدخلون في أمر الفتوى التي أصدرها المفتي، وذلك حين يقترح أحد الخصيان على الوالي نصيحة الموافقة على الفتوى مبدئيا على أن يتم رفعها للتصديق عليها في عاصمة الدولة العليا حتى يكسب الوالي وقتا ليتمتع بكأسه التي تروق مساءه من جهة، وليتجنب ثوران العامة من جهة ثانية.

---

[1]- أحمد جاسم الحسين ، سعد الله ونوس في المسرح العربي ، دار الكنوز الادبية ،بيروت ،ط1 ، 1999 ، ص 75.

[2]- محفوظ كحوال ، أروع قصائد أحمد مطر ، ص57.

[3]- سعد الله ونوس،طقوس الإشارات والتحولات، الأعمال الكاملة ، ص 572 .

والصورة العامة التي قدمتها المسرحية لأولئك الشيوخ الانتهازيين المتاجرين بالدين والمتحالفين مع السلطة السياسية " وهم يركعون أمام أقدام مصالحهم، وهم الذين يحاولون أن يفسِّرُوا الدين والتقاليد الدينية بحسب أهوائهم مستفيدين من مراكزهم ومواقعهم، وقد جعلوا الدين قابل لكل المقولات التي تحقق مصالحهم، وكل من يحاول أن يقف بوجههم يرفعون له راية التفكير سلاحهم الهدام أو أنهم يتهمونه بأنه قد وقع في دائرة الشك، وإن لم يرتدع فإنهم يشنون حملة شعواء عليها إن شيوخ الدين المرتزقة جزء من أدوات القمع التي تستعملها الأنظمة ، حيث تحرص على علاقة إيجابية معهم، وبدورهم يقومون باستعمال شرطتهم الدينية لتقمع كل من يحاول أن يقف في وجه طاعة أولى الأمر" .[1]

يواصل ونوس تعريته لهذه الشريحة ويسقط عنها تلك الأقنعة التي ظلت تختفي وراءها، ومن ملامح هذه الإدانة أنه استحضر حادثة نقيب الأشراف وهو في وضع مخل بالحياء مع مومس كما جعل الجو مليء بالسكر والرقص والضحك والغناء، فهذه الأخيرة وضعت عمامته التي تدل على منصب نقيب الأشراف على رأسها وزينت بها رقصها

عَبدُ الله : ضعيها أنّى شئت ، سأقول لك أمرا جادا يا وردة ، عبد الله لا يقبل أن يشاطره أحد الماء الذي يحييه لو علمتُ أن رجلا أخر يمس هذه الكنوز .. ستبرق الدنيا وترعدة.[2]

ومن الملاحظ أن الكاتب في هذه المسرحية ركّز على الملابس فأصرّ على تجريد شخوصه من ملابسها لتظهر على حقيقتها ويكشف الباطن،لأن" للملابس دلالتها النفعية والجمالية والاجتماعية والوظيفية ، وللمنصب ملابسه وأن يتجرد صاحب المنصب من ملابس منصبه يعود إلى طبيعته ، ويتخلى عن تنكره ، ويقف عاريا أمام مرآة الذات".[3] اهتم الكاتب بالملابس لما لها من دور درامي و اجتماعي في أن معا، وقد أولاها أيضا عناية كبيرة في مسرحية "الملك هو الملك" من حيث أن المظهر يخفي مخبر، ومن سطوة هذا المظهر الذي غالبا ما يتجلى في الملابس وأشارت المسرحية إلى نفاق رجال الدين، فمفتي الشام يخون وظيفته ودينه ، إذ لا يصدر حكم الزنا في حق نقيب

---

[1]- أحمد جاسم الحسين ، سعد الله ونوس في المسرح العربي ، ص 102.

[2]- سعد الله ونوس، طقوس الإشارات والتحولات ، الأعمال الكاملة ، ص 475.

[3]- محمد نديم معلا ، فن المسرح ، ص 161.

الأشراف وعشيقته، بل يسعى لتبرئته، وإخراجه من السجن بمؤامرة ، وإذا أورد البارودي هذا الموقف ليشيد بتماسك الدمشقيين في الماضي، فإنّ ونوس يقف منه موقفا مناقضا ، فيرى أن ما فعله المفتي خيانة لدينه .

وليتمكن الكاتب من فضح هذه الشريحة من المجتمع جعل المفتي يزور (مؤمنة) في بيتها ، ويطلب منها إنقاذ زوجها بينما في الحادثة التاريخية فزوجة النقيب هي التي قدمت إلى بيت المفتي ، فأفهمتها زوجة المفتي القضية وأرسلوها إلى السجن ، ووضعوها محل الغانية .

ولعل غرض الكاتب من التحوير في هذه الجزئية التاريخية هو جعل المفتي يغرم (بمؤمنة) التي تحولت فيما بعد إلى (الماسة) ومن ثم يسقط في مستنقع الرذيلة أمام إغراءات الجسد .

وجعل المفتي يحاول الفرار من خفقات قلبه ورعشة روحه، لذلك قرر إصدار فتوى تقضي بإهدار دم البغايا نساء كانوا أو رجالا كما تحرم قراءة الكتب غير الدينية ، ويحرم معها الرقص والخمور ، لكنه تراجع عنها بفعل إغراءات الجسد فحُبُّه للماسة جعله يزيح حجابه ليتدفق وجده كنهر عظيم أفلت بعد انحباس ، فبعدما وقع في حُبها مثل بين يديها فجردته من علاماته ونزعت عنه جبته وعمامته ليظهر كفرد من عامة الناس وينزلق نحوى الرذيلة وبالتي نحو نهايته ويظهر مغرما إلى حد التلف ويبرز حواره حاملا لبعض الحوارات الصوفية.

المفتي : ما كنت أظنه طمأنينة لم يكن إلا حجابا يستر الأهواء المقموعة، والأشواق المحبوسة ، كان الوجد يتخمر ويفور في الدنان المسدودة ، حتى لاح ضوؤك، فانزاح الحجاب وتدفق الهوى كنهر عظيم أفلت بعد انحباس..إني أطمع بالكثير،ولكني أقنع بما تسخو به نفسك...وكلما ازددت نايا ازددت هياما..ستكون اللفتة فيضا، والبسمة سخاء،.إن أعضائي تذوب وتسيل إن قلبي يفلت من صدري هذا هو الفناء إني أفنى فيك وإني أولد جديدا في فنائى.[1]

أصبح المفتي سقيما إذ كان يحاول الفرار من الماسة منذ أول لقاء بينهما ولكنه لم يستطع الفرار لأن الوجد غلبه ولم يصدر الفتوى إلا لكي يقهر نفسه فهو لم يجرب الحب من قبل ولم يعرف صبوات الشباب ولكنه بعد أن عرف ذلك لم يبال بمنزلته الاجتماعية، وأحرق سفنه وراءه وانتظر أن يأخذه الله.

[1]- سعد الله ونوس ، طقوس الإشارات والتحولات، الأعمال الكاملة ، ص 589 .

بعد أن حافظ المفتي على مكانة الأشراف وألقى اللوم على نقيب الأشراف في الماضي فإن الكاتب في المسرحية جعله ينساق بدوره وراء غرائز جسده ففضح بفعلته أحوال أكابر المدينة، وأطاح بمكانة الأشراف، وإذا كان النص قد افتتح بفضيحة (عبد الله) مع (مؤمنة)، فإنه انتهي بفضيحة المفتي مع (الماسة) .

استمر الكاتب في نقده لهذه الفئة من المجتمع فبين بشاعة أولئك الذين يدعون التقوى لكن وراء مظهرهم الطاهر تختبئ نفس متعطشة لحاجات الجسد وذلك من خلال خلقه لشخصية (محمد رسمي الخزار) الذي كان يدعي التدين كغطاء يخفي انحرافه الأخلاقي وشهواته التي لا ضابط لها ، فكان يحفظ ابنته القرآن الكريم وفي الوقت ذاته يعلم الخادمات الصغيرات السن طبقات الفسق ومراتبه ثم يتناوب عليهن هو وابنه البكر الذي يتفاخر به.

ومن الملاحظ أن الكاتب عمل على إظهار الشخصيات الإيديولوجية التي ينظر إليها المتلقي أو المتفرج نظرة احترام وهي في أقصى حالات تناقضها لتسقط أمامه ويقارن بينها وبين مثيلاتها في الواقع ، كما أنه جعل نهاياتها فاجعة ، فالمدينة المبنية على الأركان العتيدة والشخصيات الإيديولوجية (نقيب الأشراف والمفتي وقائد الدرك) تتفكك العلاقات فيها وتتهاوى الشخصيات ، قائد الدرك في زنزانة يهذي ، متسائلا عن الحقيقة ، والمفتي يتحول من الديني إلى الدنيوي ثم يقبع ذاهلا في بيته فاقدا مكانته وقوته المسيطرة، ونقيب الأشراف يصبح مجنونا يتمتم بعبارات مبهمة يعتقد أنه دخل الصوفية .

كان في رؤية سعد الله ونوس لبعض رجال الدين الكثير من الحزم والشجاعة و الجرأة وهذا ما قد لا نجده عند الكثير من الكتاب العرب ، وإدانته لهؤلاء لا يعني خلو المجتمع من رجال الدين الذين يأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر ، فالتاريخ العربي حافل بأسماء رجال الدين الذين حملوا على عاتقهم مسؤولية خدمة دينهم ومجتمعاتهم.

الفصـــل الرابـع

- التراث الشعبي في مسرح ونوس -

أ- مفهوم التراث الشعبي .

ب- موضوعات التراث الشعبي.

ج - دواعي العودة إلى التراث الشعبي

د- توظيف التراث الشعبي في مسرح ونوس .

أ)– مفهوم التراث الشعبي :

إن الآراء تختلف عند تحديد مفهوم التراث الشعبي، فالتراث الشعبي وفق ما وضعه الدارسون العرب هو الموروث الشعبي بتعاقب الأجيال، من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكيات وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة وطرائق الاتصال بين الأفراد والجماعات والحفاظ على العلاقات الودية في المناسبات المختلفة بوسائل متعددة ، والتي يبدو من طرائقها عدد كبير من معتقدات الشعب الدينية والروحية والتاريخية.[1] هذا التعريف يشير إلى المواد التي يشتمل عليها الأدب الشعبي، فيشمل كل ما تتوارثه الأمة عبر الأجيال من سلوك وعادات وأقوال، فهو يركز على الجانب المروي، لكن بعض التعريفات تشير إلى أن التراث الشعبي لا يقتصر على ما تناقله الناس شفاها فقط بل يمكن أن يندرج تحت هذا المفهوم التراث المدون، وبذلك تتحقق استمرارية الأدب الشعبي عبر الكتابة والتدوين، والتراث الشعبي بناء على ماسبق "هو الثقافة سواء الفكرية أو المادية التي يتوارثها الناس عبر الأجيال."[2] وبهذا يكتسب التراث الشعبي صفة البقاءوالاستمرار، ومن التعريفات أيضا هو "أن **الفلكلور*** يطلق على التراث الروحي للشعب خاصة التراث الشفهي." [3] ومنها أيضا "الفنون والمعتقدات وأنماط السلوك الحيّة التي يعبّر بها الشعب عن نفسه، سواء استخدم الكلمة أو الحركة أو الإشارة أو الإيقاع أو الخط أو اللون أو تشكيل المادة أو آلة بسيطة"[4]، ومنهم من يطلق عليه الطقس (**rite**) "وهي عبارة تعني عادات و تقاليد مجتمع معين كما تعني كل أنواع الاحتفالات التي تستدعي معتقدات تكون خارج الإطار التجريبي."[5]

---

[1]– بدير حلمي، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ، دار المعارف ، القاهرة ،ط 1،1986 ، ص15.

[2]– حسن علي المخلف ، توظيف التراث في المسرح ، ص 149.

*)– **الفلكلور** (**Folklore**) مصطلح حديث معرب عن الإنجليزية ، و الكلمة رائجة في معظم اللغات العالمية ، وهي مركبة من مقطعين، فولك بمعنى الشعب أو **الناس** أو الجماعة ،ولور ، بمعنى الحكمة أو المعرفة، وقد ظهر هذا المصطلح على يد الإنجليزي وليم جون توماس ويشمل هذا العلم دراسة التقاليد والعادات والعقائد،و الأساطير، والأغاني ، والآداب الشعبية.

[3]– الجواهري محمد ، علم الفلكلور ، دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية ، دار المعارف ، القاهرة ، ج 1، ط1، 1978 ، ص 33.

[4]– حسن علي المخلف ، المرجع السابق، ص 149.

[5]– نور الدين طوالبي، الدين والطقوس والتغيرات،ترجمة وجيه البعيني ، منشورات عويدات، بيروت،باريس،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1988،ص 34

كمايعرفه الدكتور فاروق خورشيد بأنه"مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية، التي بقيت عبر التاريخ وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة، ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي القديم كما يضم الفولكلور النفعي أو الفولكلور الممارس وسواء ظل على لغته الفصحى أو تحول إلى العاميات المختلفة السائدة في كل بيئة من هذه البيئات وسواء كان الفولكلور النمطي العربي العام أم كان من الفولكلور البيئية[1] الذي تفرضه ظروف البيئة وظروف الممارسات الحياتية في هذه البيئة . "هذا يعني أن التراث الشعبي هو ذلك الموروث الشعبي من عادات وتقاليد ومعتقدات وفنون وسلوكات وأقوال يعبر بها الشعب عن نفسه .

كما أن "التراث الشعبي ليس مقتصرا على طبقة عامة من الشعب كما يظن بعضهم، بل هو تعبير عن الشعب بكل طبقاته وميوله الشخصية[2]. يمكن القول بأن التراث الشعبي يشكل رافدا ثقافيا يعبر عن طموحات الإنسان ومعتقداته وأفكاره كما يعد محركا علميا معرفيا يدفع الإنسان إلى التفكير لذاته واكتشاف قدراته. ويكون التراث الشعبي بهذا المعنى حصيلة نشاطات المجتمع وأداة تعبر عن مشاعره، إنه يعبر عن الضمير الجمعي العام، وهو غير مقيد بالانتساب إلى أحد، ولذلك نجده حافلا بالسخريات اللاذعة والنكت النابية، ولعل الشعوب تجد في التراث الشعبي فضاء واسعا تصبّ فيه مكنُوناتها في حالتي السُخط والرضا، وعليه فإن الأدب الشعبي موضوع مهم من موضوعات التراث الشعبي والأدب الشعبي هو "الفلكلور الذي يعتمد على الكلمة فحسب وعلى ذلك فهو يتضمن الألعاب الجماعية، أو الرقصات الجماعية، ولكنه ينسحب على كثير من الأشكال التي تستخدم الكلمة المنطوقة، كالأقوال المأثورة واللعنات، والتوريات الشعبية جنبا إلى جنب مع الأشكال التقليدية الأخرى كالحكايات و الأمثال والألغاز"[3].ويشمل التراث الشعبي المعتقدات الشعبية والمعارف والعادات والتقاليد والثقافة المادية والابداع الادبي الشعبي من فنون شعبية وحكايات وحكم وامثال وغناء شعبي .

---

[1]- فاروق خو رشيد ، الموروث الشعبي ، دار الشروق ، بيروت، لبنان، ط1 ،1552 ،ص12.

[2]– سناء كامل شعلان، توظيف ألف ليلة وليلة في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس،مجلة التربية والعلم، مجلد 13،العدد 1، 2011 ،ص213.

[3]– مرسي أحمد علي ، مقدمة في الفلكلور ، دار الثقافة، القاهرة ، ط 2، ،1981 ، ص 114.

والتراث الشعبي تعبير عن وجدان الشعب" يحمل في أعطافه الملامح النفسية والفكرية للمجتمع"[1]. إنه ثقافة الشعب التي تراكمت منذ نشأة هذا الشعب وانتشرت وتطورت، وهو الذي صنعها وأوجدها، فهي تكشف بلا شك عن ملامحه الوطنية والقومية من جميع جوانبها، فإذا كان التراث الشعبي يعبر عن أمال الشعب وتطلعاته وبنيانه النفسية ، فإنه أيضاً يعمق شعور الإنسان بالانتماء ويثبت أصالة الشعب، كما أنه يرتبط بماضيها وتراثها، وذلك يسهم في تكوين وحدة الثقافة بين أبناء الوطن في الداخل والخارج والحق أن أمة بلا ماض وبلا جذور هي أمة بلا مستقبل وأن التراث والماضي والتاريخ العريق هي البوصلة التي توجه مسيرتنا وتعيدنا إلى جذورنا وتحافظ على هويتنا. وحين تتعرض أمة لخطر داهم يهدد كيانها القومي، فإنها لا تلبث أن ترتد تلقائياً بحركة رد الفعل إلى جذورها الوطنية والقومية، تتشبث بها في استماتة لتؤكد كيانها في وجه هذا الخطر الداهم، والتراث بصفة عامة والتراث الشعبي بصفة خاصة واحد من تلك الجذور القوية التي ترتكز عليها كل أمة في مواجهة أي رياح تحاول أن تعصف بوجودها القومي فتمنحها إحساسا قوياً بشخصيتها، ويقينا راسخاً بأصالتها وعراقتها.

ب) – موضوعات التراث الشعبي:

هناك تصنيفات كثيرة للأدب الشعبي ، وتصبّ معظم هذه التصنيفات في أربع مجموعات استقر عليها الباحثون : – المعتقدات الشعبية –العادات الشعبية– الفنون الشعبية –الأدب الشعبي.

1– المعتقدات الشعبية :

تتميز المعتقدات الشعبية ببعض الخصائص التي تميزها عن باقي الأنواع الشعبية الأخرى (فاللغة الشعبية تنطق وتكتبوتتطلب شريكا ليتم معه الحديث، ومجتمعا يتفق على رموز هذه اللغة، وهذه المعتقدات خبيئة في صدور الناستختمر في صدور أصحابها، وهي منتشرة بين جميع الشرائح الاجتماعية (الريف، المدينة، المثقف، الجاهل)، ومن خصائص المعتقدات الشعبية أنها ذات أفكار عامة عكس العادة الشعبية التي تحمل بصمة شعب معين، كما أن

[1]– مرسي أحمد علي ، المرجع السابق ،ص115.

المعتقدات الشعبية لا تنتسب إلى مرحلة تاريخية معينة.[1] أما عن تصنيف المعتقدات الشعبية العربية يمكن أن نذكر منها: الأولياء، السحر، الأحلام، الروح، النظرة إلى العالم، الكائنات فوق الطبيعة، الطب الشعبي.

2- العادات الشعبية :

تعد العادة ظاهرة من ظواهر الحياة الاجتماعية والإنسانية، لذلك حظيت باهتمام واسع في الدراسات الفلكلورية، وهي حقيقة من حقائق الوجود الاجتماعي، وهي في كل مجتمع تؤدي الكثير من الوظائف الاجتماعية المهمة عند الشعوب، إنها ظاهرة تاريخية ومعاصرة في آن معا.

لا يمكن فهم العادات الشعبية فهما كاملا إلا إذا نظرنا إليها بوصفها تعبيرا عن واقع اجتماعي وإنساني، وانعكاسا لروح الشعوب والأمم، ولعل مراسيم الولادة والزواج والأعياد والمناسبات والعلاقات الأسرية كلها يندرج ضمن العادات والتقاليد الشعبية .

3-الفنون الشعبية :

تتجلى أهمية الفنون الشعبية في قدرتها على الكشف والتجلي، وفهم تراث الجماعات المنعزلة والهامشية، وعند هذه الجماعات تكون الفنون تعبيرا عن روح الجماعة، وعن الذوق والقيم الجمالية الشعبية، وتشتمل على الموضوعات التالية: الرقص، والألعاب الشعبية، الموسيقى الشعبية، فنون التشكيل الشعبي

4-الأدب الشعبي:

يعد الأدب الشعبي من أهم مواضيع التراث الشعبي، باعتبار أن القول والكلمة المسموعة أو المكتوبة، تشغل الحيز الأكبر من مواد التراث الشعبي. ولهذا عُدّ الأدب الشعبي "وجه من وجوه التراث الشعبي الذي يستغرق مظاهر الحياة الشعبية قديمها وحديثها ومستقبلها، وهو أبقاها على الزمن ."[2] تحاول دراسات الأدب الشعبي التعبير عن ارتباط الشعب صاحب الأدب الشعبي بجذوره الإنسانية، أما موضوعاته فهي كثيرة يندرج ضمن التعريف الأتي لمفهوم هذا

[1]- حسن علي المخلف ، توظيف التراث في المسرح، ص 152.

[2]- المرجع نفسه، ص 153

الأدب وخصائصه" الأدب الشعبي هو العبارات والجمل والأمثال والأشعار والخطب والقصص والأساطير التي تنعكس في ضمير الشعب وقلبه وعقله انعكاسا مطبوعا لا مصنوعا، ويدخل في هذا التعريف الكنايات والأمثال والتعليقات والأشعار والقصص، حتى الخيالي منها "[1]. ومن أنواع الأدب الشعبي : الحكايات الشعبية، الحكاية الخرافية الأسطورة، المثل، اللغز، النكتة.

ج– دواعي العودة إلى التراث الشعبي :

ارتبطت حركات إحياء التراث الشعبي في العالم ارتباطا وثيقا بالوعي القومي، وما كان لهذا التراث أن يبعث و يتطور إلا في ظل النهضات القومية التي شملت أنحاء العالم. [2]

وتؤلف المأثورات الشعبية معينا فنيا، يستقي منه الفن الحديث مواده، لأنها فضاء واسع، يعبر عن مزاج قومي ويضرب بجذوره في أعماق الماضي والحاضر. ولا يخفى على أحد أن الأدب الشعبي "ضرورة حيوية لفهم نفسية المجتمع العربي في تشكيلة قومياته، وتحديد نقاط التقائها معا على قاعدة التفاعلات التي ترسي دعائمها عناصر الجيرة وصراعات التاريخ، ووحدة اللغة "[3].لأنه ذاكرتنا التي تنادينا من وراء العصور.

د–توظيف التراث الشعبي في مسرح سعدالله ونوس:

إن العودة إلى التراث ولاسيما التراث الشعبي، كانت مع بدايات المسرح العربي، ولعل مارون النقاش (1817–1855) يعد أول من استقى من منبع التراث الشعبي، إذ أن مسرحيته (أبو الحسن المغفل) هي أول عمل مقتبس من (ألف ليلة وليلة) وتبعه أبو خليل القباني (1832، 1902) وغيره فحاولوا التعبير عبر التراث الشعبي عن قيم العدالة والمساواة المفقودة فألفوا صراعا بين الواقع والخيال وبين الحقيقة والحلم. إضافة امتلاك التراث الشعبي بعدا جماليا شعبيا على مستوى التواصل مع الشرائح الشعبية العريضة، فهو يجسد روح الشعب وتفكيره ووجدانه، ولذلك

[1]– حسن علي المخلف ، المرجع السابق، ص154.

[2]– سعد فاروق ، من وحي ألف ليلة وليلة ، المكتبة الأهلية ، بيروت، ط1 ، 1962، ص 7.

[3]– زكي أحمد كامل ، الأساطير ، دار العودة ، بيروت ،ط2 ، 1979، ص 261.

نجد كاتبنا المسرحي العربي الذي يعد من أبرز الكتاب المسرحيين الذين امتلكوا ناصية التأليف المسرحي ونجحوا إلى حد بعيد في كتابة نصوص مسرحية تجمع بين قابلية العرض وأدبية النص الذي يستطيع أن يعيش بمعزل عن خشبة المسرح بوصفه عملا أدبيا يقرأ بمتعة كما تقرأ سائر الأعمال الأدبية السردية، وهذا الكاتب هو سعد الله ونوس الذي تعامل مع التراث الشعبي الشفوي والمكتوب على حد سواء تعاملا مبدعا تجلّى في كثير من مسرحياته مثل (مغامرة رأس المملوك جابر، سهرة مع أبي الخليل القباني ، الملك هو الملك و قد أولع بالتراث الشعبي، ووظفه توظيفا واعيا فأخذ من التراث الشعبي الشكل والمضمون معا ليبثّ في ثنايا الماضي أفكاره، حيث استطاع أن ينقل الجماهير إلى عالم خيالي، تشعر من خلاله أنها تعيش في عالم "ألف ليلة وليلة "بخوارقه وعجائبه، والذي يتجلى وراءه حاضرها بكل تعقيداته وصراعاته وتناقضاته.

ولعل الجمهور الذي يريده ونوس هو تلك الطبقات الكادحة من الشعب التي تحيا ظروفا معيشية قاسية ولها ما لا يحصى من المشاكل والأزمات، ومن ثم ربط جسور التواصل مع أصحابها، وبالتالي العمل على توعيتها بمصيرها ، وحثها على تغيير واقعها ، لذلك يصرح ونوس قائلا : " إننا نصنع مسرحا لأننا نريد تغيير وتطوير عقلية وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعا "[1] . ومن هنا يعتقد ونوس أن أصالة التراث وقدرته على تحقيق معظم وظائفه المرجُوّة في استحضاره لا يمكن أن تكون إلا من خلال معرفة عميقة بالجمهور الموجه إليه ، حتى يتمكن من استنباط الحكمة من استدعائه .

ويظهر من خلال تحديد الكاتب لنوعية المتلقي،مدى تأثره بأفكار الكاتب الألماني برتولد بريشت ، ومسرحه الملحمي،الداعي إلى الثورة والتمرد، حيث اتخذ (بريخت) بدوره من الطبقات الكادحة جمهورا يتوجه إليه بأعماله المسرحية. فإذا كان ونوس ينطلق من واقع المتلقي، ويريد تحقيق أقصى درجة من التواصل معه، فإنه يرى أن شكل التعبير الذي يجب أن يتبعه الكاتب المسرحي يجب أن يتلاءم ومستوى الجمهور المختار وذوقه ، فهو يدعو إلى ممارسة التجريب على الشكل إلى جانب المضمون لتحقيق الاستجابة لدى الجمهور ، كما يرى إمكانية استغلال أشكال

[1]– سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط1 ، 1988 ، ص 23 .

الفرجة الشعبية في مسرحنا العربي ، ومن هنا بدأ يبحث في الأساليب المألوفة التي تسمح للمتفرج بالانزلاق في العملية المسرحية والتورط فيها لتتماهى الحدود الفاصلة بين قاعة العرض وقاعة المتفرجين ، ومن ثم تتحقق الوظيفة التواصلية ويدمج المتلقي في الحوار لمعالجة قضاياه المصيرية ، وفي هذا يقول ونوس : "منذ الستينيات كنت أبحث عن صيغة مسرحية ما تكون أليفة لدى الجمهور، وقادرة على أن تكون فاعلة في الواقع الراهن ... قلت في نفسي ، لماذا لا ننطلق من الراهن، ومن وضع متفرجينا ، لماذا لا نستفيد من عاداتهم في الفرجة وأشكال استجابتهم لها... ومن هنا نشأت حفلة سمر ، ومن هنا نشأت محاولات البحث عن أشكال الفرجة في المملوك جابر وسواها ، لم يكن مهما بالنسبة لي أن نُسمّي التجربة احتفالية أو طليعية ، وإنما أن نُقدم مسرحا قادرا على الفعل والتأثير".[1]

لعل حضور التراث الشعبي، بكل ما يحويه من أمثال وحكايات شعبية. في مسرح سعد الله ونوس يعود إلى ما تكتنزه هذه المادة التراثية " من قوة التعبير عن كل ما له علاقة بالتغيير في مواجهة القوى المحافظة .وعلى هذا كانت هناك مجموعة من القواسم المشتركة تجمع بين المواد التراثية الشعبية التي استخدمها" ونوس، وهي تعبيرها عن عدم الرضى عن الوضع السائد ومحاولتها تغيير هذا الوضع أو تعديله على الأقل"[2] ولعل الأسباب التي جعلت سعد الله ونوس يعود إلى التراث الشعبي تتمثل في العناصر التالية:

– غنى التراث الشعبي العربي و تنوعه و قدرته على تمثيل روح الشعب ومنطق تفكيره، وذلك عن طريق المسرح باعتباره مؤسسة جماهيرية شعبية، تمّ من خلالها اللقاء المباشر بين المبدع والمتلقي حيث"يخاطب فيها الكاتب جمهوره بل إنه يؤلف ما يؤلف من خلاله" [3]

–الأدب الشعبي يعكس إلى حدٍ ما الاهتمام الروحي للشعب ويعبّر عن احتياجاته النفسية في كل زمان ومكان لأنّ الأدب الشعبي ينبع من اللاوعي واللاشعور الجمعي ...وعنه تصدر الأفعال والتعبيرات الواعية.[4]

---

[1]– سعد الله ونوس، هوامش ثقافية ، ص 460.

[2]– حورية حمو، محمد مروشية ، توظيف التراث الشعبي في مسرح سعد الله ونوس الملحمي وتقنياته، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد43، ع6 ،2012 ،ص120.

[3]– انظر عزام محمد، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي و التجريب الحداثي ، دارعلاء الدين، دمشق2003 ، ص39.

[4]– إبراهيم نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط4، ص3.

لعلّ ذلك كله جعل ونوس أكثر إهتماما بالتراث الشعبي و الجمهور فحاول إضفاء الطابع الشعبي على قالب مسرحياته من أجل تحقيق نوع من التآلف بين الموضوع الشعبي وعناصر الأداء الشعبي التي استمد أغلبها من أدوات القصّ الشعبي في ألف ليلة وليلة الذي يعدّ المصدر التراثي الأول في المسرح العربي.

ومواد التراث الشعبي التي وظفها ونوس في مسرحه متنوعة وشاملة، تتضمن المعتقدات والمعارف والأدب الشعبي فتطالعنا في مسرحه المثل الشعبي والحكاية ، إلى جانب الألعاب الشعبية، وكان توظيفه للحادثة من (ألف ليلة وليلة) الدور الأكثر وضوحا وعمقا في مسرحه.

1-الحكاية الشعبية:

تشكل الحكاية الشعبية المنقولة إلينا عبر كتب التراث أو من خلال التواتر الشفهي عبر الأجيال جزءا من تراث الشعب ومصدراً ثرياً استقى منه ونوس العديد من موضوعات مسرحياته إذ ساعدته الحكاية الشعبية بحكم مرونة بنيتها التي تسمح بالإضافة والحذف والتغيير على التدخل بثقافته و براعته الإبداعية في إنشاء صيغ جديدة للحكاية الشعبية. وهو في توظيفه للحكاية الشعبية يلجأ إلى حكاية يعرفها المتلقي مسبقا وتشكل جزءاً من وعيه الثقافي لكن دلالتها بهتت مع الألفة فأراد إثارتها من جديد لتصبح موضوع تأمّل مرة أخرى ومناسبة لحوار حول ما يعانيه الإنسان من قضايا وهموم.[1]

فليست الغاية إذن التعريف بما هو معروف بل تحويل ما هو معروف إلى دراما جدلية تعليمية، تكسر إيهام المتلقي وتشركه في إنتاج دلالات جديدة، وقد عبر ونوس عن ذلك بقولة" لم تخطر ببالي إطلاقاً مسألة تأصيل المسرح عبر اختيار حكاية شعبية، ربما خطر ببالي أن استلهام إحدى حكايات التراث وهذا واضح في الفيل يا ملك الزمان، يمكن أن يحقق فرصة لكي يتأمل الجمهور أمثولة يعرفها بصورة أكثر عمقاً و صفاءً، أي إنه لا يأخذ بسيرورة الحكاية لأنه يعرفها مسبقا ، و إنما يكون العرض بالنسبة له فرصة لتأمل هذه الحكاية، وتدبر العبرة المستخلصة منها".[2]

[1]- حورية حمو،محمد مروشية، توظيف التراث الشعبي في مسرح سعد الله ونوس الملحمي وتقنياته، المرجع السابق،ص121.

[2]- ونوس سعد الله ، الأعمال الكاملة ،مج3 ، ص268.

استلهم ونوس في مسرحية الملك هو الملك إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، والتي وردت في الليلة الرابعة والخمسين بعد المائة وتحكي قصة رجل اسمه أبو الحسن الخليع، كان والده تاجرا في خلافة هارون الرشيد، مات وترك لولده مالا كثيرا، أنفق معظمه على أصدقائه، الذين ما لبثوا أن تخلوا عنه، فلما عاين منهم الخيانة، والتنكر أخذ يتمنى لو أن الأمر يكون بيده، ليثأر من هؤلاء الأصدقاء، وذات يوم يخرج الملك (هارون الرشيد) مع سياف (مسرور) و هما متنكران في شوارع المدينة، كما اعتاد الخليفة، كلما شعر بالضيق، فيصادفه أبو الحسن، وبعدما يشرح له حاله، وتبدل الدهر وتغير الناس معه وأمنيته أن يصير خليفة ولو يوما واحدا لينتقم من أعدائه، يُعجبُ الخليفة بذلك، فيدُسّ المنوم في الشراب ويأخذه للقصر، ويُلبسه ثوب الملك، ويُجلسه على العرش، وإذا به يمسك الأمور بحزم وقسوة أكثر من الملك السابق، بعدما تأكد أن الناس ينادونه الملك.[1] .ولقد استفاد ونوس من بنية الخروج التنكرية هذه، حيث تحكي المسرحية حكاية ملك ملول يُسمّى فخر الدين المكين، الذي ينزل مع وزيره متنكرين إلى أزقة المدينة، لكي يُروّح عن نفسه فيعثر على رجل في الطريق يُدعى أبو عزة ، يحلم بالملك والسلطة، كي يثأر من شاهبندر التجار والشيخ المتسببين في إفلاسه وتخطر للملك فكرة ممتعة، ماذا لو تم تخدير هذا المغفل وإلباسه ثوب الملك، ثم وضعه في القصر حاكما ليوم واحد؟ أية مهزلة مُسلّية، ويفعل ووزيره ذلك بغية الترفيه والضحك. لكن الأمور تنقلب عندما يستيقظ أبو عزة ليجد نفسه ملكا، فيضرب على أيدي الكل بيد من حديد، وتجدر الإشارة إلى أن الكل يبدي له الطاعة والخنوع والخضوع كأنه ملك منذ أن خلق، أما أبو عزة فإنه بدلا من أن ينتقم من الظالمين يدافع عنهم بحيث يصبحون دعامة لحكمه الباطل، وهكذا تنتهي المسرحية بنتيجة مفادها : إن الرداء هو الذي يصنع الملك، وكل من يلبس الرداء من أي طبقة كان لا بد أن يتحوّل إلى طاغية جبّار، وإذا كانت الحكاية الأصلية تشير إلى أن أبا الحسن يحقق كل ما يتمناه بعد أن يتقلد زمام الأمور فإن أبا عزة قد جعله ونوس ينسى كل ما كان يتمناه، والسبب في ذلك هو اقتناع ونوس بأن الملك هو الملك، "أعطني رداء وتاجا أعطك ملكا"، وأن اعتلاء أحد الفقراء للعرش لن يُغيّر من الأمر شيئا. لأن القسوة والظلم تتبع التاج والصولجان وهي شيمة من شيم النفوس المريضة وصدق الشاعر حين قال :

[2]–القلماوي سهير، ألف ليلة وليلة الدار المعارف مصر ، ط 1، 1959، ص117.

وَالظُّلْـــمُ مِنْ شِيَمِ النـُّفُوسِ فَإِنْ تَجِدْ ذَا عِفّةٍ فَلِعِلّةٍ لَا يَظْلِمُ. [1]

فبينما "يزعق أبو الحسن على جعفر البرمكي ، وقال له: يا كلب بني برمك، انزل الساعة إلى المحل الفلاني...وادفع مائة دينار إلى والدة أبي الحسن الخليع وأقرئها مني السلام، وأمسك الأربعة المشايخ، واضرب كل واحد منهم أربعمائة سوط". [2] نجد أن ونوس تغافل عن هذه الحادثة في مسرحيته، حيث جعل أبا الحسن يتنكر لنفسه ولماضيه بل ويجعل من عدوه اللدود وليا حميما.

"**الملك**: كل ما فعله الشهبندر، وهو ما يفعله دائما، أنه حمى نفسه ورزقه، التجارة حلال والمنافسة أيضا حلال، حين فتح زوجك محلّه دون أن يتفق مع الشهبندر، صار خصما ومنافسا لم يسرقه أحد أو يغُشّه وإنما ورّط نفسه في مبارزة، أكبر من مقدرته وإمكانياته...هذه الجلسة طالت وهاك أحكامي...سجل أيها الوزير حكمنا على زوج هذه المرأة بالتجريس. يُدار به في كل أسواق المدينة...وقسمن لهذه المرأة جُعالة سنوية مقدارها خمسمائة درهم، يدفعها الوزير من ماله ومقابل ما يدفعه يعهد إليه هذه الفتاة، وله أن يتزوجها ، أو أن تكون جارية في قصره." [3]

هكذا ينقل لنا ونوس الفكرة العامة للمسرحية، التي تقوم على استبدال ملك بملك من خلال ارتداء الثوب (أَعْطِنِي رِدَاءًا وَتَاجًا أُعْطِكَ مَلِكًا) إنها تنفي إمكانية تغيّر الإنسان بدون استبدال النظام" وبذلك تُكرّر السّلطة نفسها في تكرار أدوات مُلكها فليس المِلك إلا مُمثّلا يتبادل الأدوار ما بين خَلَفٍ وَسَلَفٍ".[4] لأنّ رحيل النظام يعني انهيار منظومة الحكم وتفكُّك أوصالها، ويُطالعنا ونوس هنا بفقدان الأمل في تغيّر الإنسان، ورحيل الأنظمة التي عمَّرتْ طويلا وأفسدت كثيرا ولسان حاله يقول في لغة رمزية:

مَتَى سَتَرْحَلُون...

المسْرَحُ اِنْهَارَ مِن أَرْكَانِهِ...

---

[1]- ديوان المتنبي، أبو الطيب المتنبي، تحقيق ناصف اليازجي، دار الجيل، بيروت، ط ،2 1996، ص 216.

[2]- القلماوي سهير، المرجع السابق، ص 122.

[3]- ونوس سعدالله، الأعمال الكاملة ، ج 1، ص 563.

[4]- عمار فاتن علي، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث ،دار سعاد الصباح للنشر و التوزيع ، الكويت ،ط1999،1 ، ص135

وَلَمْ يَمُتْ بَعْدُ الممثّلُون....[1]

وهنا تجدر الإشارة إلى الأمل الدائم الذي كان يلوح دائما في أفق ونوس مثلما شهدناه مع الزرقاء، لكن ونوس يؤكد حتمية الفعل الجماعي، وإخفاق الأعمال الفردية، وعجزها عن تحقيق شيء أبعد من الرغبات الشخصية الآنيةولهذا جعل الملك الجديد يغرق في النعيم بين الجواري والمحظيات. وينسي ما كان يحلم به من انتقام وعدل، ويعلق الأمل على تلك التنظيمات السرية التي تؤلف برأيه فعلا جماهيريا.

"**عبيد**: أكاد أؤمن أنه من الصعب الاعتماد على الخدم، إنهم يمثلون حالة خاصة ومُعقّدة ، منطقيا ينبغي أن يكونوا معنا ، ولكنهم في الحقيقة ليسوا معنا حياة أسيادهم تفتنهم ..." [2]

زاهد: وإذا انفجرت بعض الاضطرابات العفوية ؟

عبيد: نفيد منها دون أن نخاطربأي من عناصرنا التناقضات تنمو،وحركتنا تشتد.ينبغي أن ننظم عملنا في المدابغ[3]

وهكذا يؤكد لنا ونوس على أن الملك هو الملك، لكن الأمل يتجدد على يد بعض الأشخاص الذين يؤلف عملهم السِرّي أملا في الإصلاح. وبهذا يكون ونوس قد استفاد من منجم حوادث (ألف ليلة وليلة) وتجلى ذلك في نقاط عدة منها : ضجر الملوك واستهتارهم، الظلم والقتل والقسوة، الأحلام و المفاجأة.

فحين نقرأ في مسرحيته تلك لافتة تقول: "عندما يضجر الملك يتذكر أن الرعية مُسلّية وغنيّة بالطاقات الترفيهيّة."[4] ، نجده استفاد من هذه الأجواء المملوءة بالاستهتار والتلاعب بمصائر الناس ووظفها في مسرحيته شكلا ومضمونا. ففيما يخصّ المضمون جعلتنا نقترب أكثر من ليالي ألف وليلة، وفيما يخصّ الشكل، ذكّرت المشاهد بالليالي، ومن ثمّة جعلته أمام قصة يعرفها، ويدرك سير حوادثها وذلك يمنعه من الاندماج العاطفي معها، فاللافتة تستفيد من حوادث ألف ليلة وليلة من جهة وتحقق التغريب كونها وسيلة من وسائله من جهة ثانية.

---

[1]- نزار قباني ، ديوان القصائد السياسية،مكتبة الأسرة ، ط 1، 1999، ص102

[2]- ونوس سعدالله ، المصدر السابق ج1، ص498.

[3]- المصدر نفسه ، ص 500، 501.

[4]- المصدر نفسه ، ص 489.

أما فيما يخص القتل والدم في ليالي ألف ليلة، فقد استفاد منها في رسمه لشخصية السياف ثم انتقاله إلى أفكار معاصرة، يُعلّل من خلالها كيف ينتشر الظلم و القتل دونما شعور بتأنيب الضمير وبذلك يكون قد وظف هذا الملمح من ملامح ألف ليلة وليلة في تعليل ظواهر الظلم و القتل ، وأن اعتقاد معظم الناس خاطئ إذا تصوروا أن السياف يشعر بحالات من تأنيب الضمير وبذلك يمنعهم من الإنسياق خلف أحلامهم، و الالتجاء إلى أعذار واهية نابعة من نفسيتهم الضعيفة بأن الظلم سيمنع نفسه بنفسه عن طريق الضمير.

وأما الأحلام التي تميز مجتمعات ألف ليلة وليلة، والتي لا تختلف كثيرا عن مجتمعاتنا من جهة طبيعة الأفكار السائدة ومن جهة الاستغراق في الحلم. فيتيح فضاء ألف ليلة وليلة للنفس البشرية، فضاء من التأمل لا يخلو من الصدمة، لما تجده الطبقات المسحوقة في ألف ليلة وليلة من مصير قاتم ومستقبل مظلم. وفي مسرحيته تلك يجسد سعد الله ونوس أحلام الفئات المسحوقة من المجتمع، والتي لم تع بعد شراسة الحكم وسطوته، ويجسد هذه الأحلام بالحرية والأمان على لسان (عزة) إحدى الشخصيات التي تعاطفت مع التنظيم السري الذي يمثله (زاهد) و (عبيد)، فكانت تعطف على (عبيد) الذي يأوي إلى بيت أهلها وتكرمه، على الرغم من كراهة (عرقوب) الخادم له، ثم بعد أن تعلم حقيقة الأمر، و أنه يمثل تنظيما سياسيا سريا ضد الملك، لا تكفّ عن مساعدته فهي تحلم بأن الفارس المخلص "سيأتي من بلاد بعيدة، يدخل المدينة كالريح أو العاصفة، وجهه شمس ورخام، ونظرات عينيه ضربات خناجر برّاقة، سيفزع الرجال من نظراته، ويهرولون إلى البيوت، تخلو الشوارع، وتختبئ التفاهة...وهو يخترق المدينة سيُعطّر هواءها الفاسد، وينقّي جوّها المسموم بالجور والذل..ثم نذهب بعيدا.. إلى بلاد هواؤها نقي، وأيامها فرح وضوء ،الناس فيها أسوياء.... إني أنتظره.ولن أتعب من انتظاره..." [1].

[1]- ونوس سعد الله ، المصدر السابق ،ج1، ص486.

هكذا في أحلام ألف ليلة وليلة فكانت الوسيلة الوحيدة المتاحة لمواجهة الظلم والقهر وهكذا هو ونوس دائما يحاول أن" يُعرّي واقع الهزيمة ويُمزّق الأقنعة عن صانعيها في سياق هبّة جماهيرية تبدأ مضطربة ومرتجلة، ثم تتسق وتنمو حتى تظهر في ثورة عمل فعلي" [1].

كما استطاع ونوس أن يسم شخصيته ا لحالمة بنوع من الوعي تجلى ذلك في حسن تعاملها مع الثوار، ومع واجبها تجاه والده إنها تمثل الطبقة المثقفة التي تعي بعقلها مُجريات الأحداث ولأن الجميع كان يسعى وراء مصلحة شخصية بينما كان حلمها ذلك الفارس الذي يُخلّص المدينة كلها من الهواء الفاسد.

"**عَزَّة**: (تلمح عُرقوب تَحْحَظُ عيناها) أُمَّاه.. أُنظُرِي..كأنّه عُرقُوب.

عَزَّة: ... أُمَّاه أُنظُري إلى المِلك.. ولكنْ .. إنّه يُشبه أبي ." [2]

هكذا يُحلّلُ ونوس الحاضر تحت مجهر الماضي، وفي غمرة اندماجنا مع حوادث هذه الليالي، يحقن أوردتنا برؤاه وأفكاره، فيدمج الماضي مع الحاضر، لنستشرف آفاق المستقبل. [3]

إنه على الرغم مما بدا في المسرحية السابقة من مظاهر التحريف والتغيير والتبديل في الحكاية الأصلية، فإنها لم تفقد إحكامها البنائي بل تكشف جوانب المهارة المسرحية كلها التي يتمتع بها ونوس فهذه المسرحية يمكن أن تسمى مسرحية الإدانات السياسية بامتياز فهي تعري الواقع السياسي تعرية فيها من البراعة، والحرفية الكتابية ما يجعل القارئ يقف أمام هذا النص وقفة نقدية يتخذ من خلالها رؤية شمولية لواقع سياسي متردٍ إلى أسفل درك يمكن أن تصل إليه الشعوب والحكومات معاً.[4]

[1]– ونوس سعد الله ، بيانات المسرح عربي جديد ، ص 285.

[2] – ونوس سعد الله ، الأعمال الكاملة ، ج 1، ص 486.

[3]– حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح ، ص 161.

[4]– حورية حمو،محمد مروشية، توظيف التراث الشعبي في مسرح سعد الله ونوس الملحمي وتقنياته ،ص124.

وبذلك يتمكن ونوس من توظيف التراث فكانت "المضمونات لديه هي التي تقود إلى الحكاية في ألف ليلة وليلة، وليست الحكاية هي التي تقود إلى المضمونات، وألف لنفسه رؤية خاصة، تختلف مع رؤية بريخت الذي تأثر به في اصطناع الأسلوب الملحمي" [1].

أما في مسرحية الفيل يا ملك الزمان يستفيد ونوس من بنية الحكاية الشعبية التي تروى على لسان الأجداد والجدات ، وهذه الحكاية ، مؤداها أنّ فيل الملك المدلل يعيث فساداً في الأرض بلا حسيب أو رقيب فعندما يتجول في المدينة يقتلع الأشجار ويهدم البيوت يقتل الماشية، ويزهق الأرواح ولا أحد يجرؤ على التصدي له أو الوقوف أمامه، لأنه فيل الملك يطعمه بيده، ويشرف على حمامه بنفسه . وبين السلطة والشعب يقف زكريا، الذي يتميز باسمه عن باقي أفراد الشعب وهذا يعني أنّ أفراد الشعب لايملكون بذاتهم أية أبعاد خاصّة قد تضفي عليهم خصوصية أو تميزهم عن بعضهم بعضا، وهي على كثرتها تتبنى موقفاً واحداً هو الانفعال والسلبية ، أما زكريا فهو شخصية قيادية سياسية تهتم بالمصالح أولاً وأخيرا وتجيد لعبة التوازنات فعندما استطاع أن يوحد صفوف " أهل الزقاق " نصّب نفسه قائداً عليهم و راهن على قوة الشعب في التغيير لبلوغ مآربه، وفي الوقت الحاسم عند خيانة الشعب له راهن على السلطة الحاكمة، ففي الحالات كلها يجب أن ينتصر ويحقق بعض المكاسب مما يجعلها شخصية انتهازية بامتياز وفاقدة للمبدأ والموقف الثابت؛ لذا طالب بتزويج الفيل لكي تخفّ وحدته، وينجب المزيد من الفيلة [2]

وهنا يحافظ ونوس على هيكل الحكاية الشعبية ويحتفظ لها بالمضمون المباشر ثم يقوم بتحويرها وتطويعها عن طريق تقسيم الحكاية إلى أربعة مشاهد معنونة، وتوزيع الأدوار على الشخوص المسرحية، التي لا تمايز فيها غير شخصية زكريا .الذي يصفه نوس بملامح تميزه " شاب نحيل، عصبي الوجه، عيناه محتقنتان بالغضب"، وقد ميزه ونوس بتسميته أولا ،وبوصف ملامحه ثانيا ، لأنه هو الذي يحرض الناس على أخذ القرار بالذهاب إلى الملك، وهو الذي يقوم

[1]- بوشعير الرشيد ، تأثير برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي ، ص 352.

[2]- حورية حمو ، محمد مروشية ، المرجع السابق ص121.

بتدريبهم على ترتيب الكلام، ليكونوا كلمة واحدة و صفاً واحداً أمام الملك أي هو الذي يخطط للسعي جماعياً إلى الملك، وتقديم شكوى له، لعله يرفع بلاء فيله عنهم[1].

ويختم ونوس المسرحية بنهاية تعليمية بريختية، وهنا تظهر استفادة ونوس من الشكل الملحمي التعليمي؛ إذ يخرج الممثلون عن أدوارهم، ليعلنوا أنهم قد مثلوا الحكاية، لكي يتعلم منها العبرة .

" **الجميع** : هذه حكاية.

ممثل 5 : و نحن ممثلون.

ممثل3 : مثلناها لكم كي نتعلم معكم عبرتها.

ممثل 7 : هل عرفتم الآن لماذا توجد الفيلة ؟[2]

فالفيلة هنا ترمز إلى رجال السلطة المفسدين، وهى تكثر حين يجبن الشعب ويستكين فلا يطالب بحقوقه ومن ثم فإنّ ما تقوله المسرحية إضافة للحكاية الشعبية أنّ مواجهة الفساد والسلطة التي تسانده يكون بالتمرد عليها تمرداً ايجابيا أو بمعنى آخر يجب ألا نتصدى للفساد مباشرة وإنما يجب التصدي أولاً لمن هم وراء هذا الفساد بالثورة وليس بالكلام والاحتجاج وهو بذلك يشير الى فكرة الشحن لا التنفيس والتغيير لا التطهير.ذات البعد الايدولوجيي اليساري البريختي.

2 – المثل الشعبي:

ورد في أكثر من آية في القرآن الكريم كلمة المثل فقد قال تعالى (إِنَّ اللهَ لَا يَسْتَحِي أَنْ يَضْرِبَ مَثَلًا مَا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا)[3].كما وردعن ابن مسعود رضي الله عنه، عن الرسول عليه السلام (إِنَّ الْقُلُوبَ تَمَلُّ كَمَا تَمَلُّ الأَجْسَامُ ،فَابْتَغُوا إِلَيْهَا طَرَائِفَ الْحِكْمَةِ) [4].

---

[1]– حورية حمو ، محمد مروشية ، المرجعاالسابق ، ص122.

[2]– سعد الله : الأعمال الكاملة ، ج 1 ، ص458 .

[3]– سورة البقرة ، الأية 26.

[4]– الهندي علاء الدين علي المنقي ،كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال،ج2، مكتبة التراث ، حلب ، ط1 ،دت،.ص47.

يعتبر المثل الشعبي من الأنواع الأدبية الأكثر جريانا على الألسن، لأنه يُعبر عن تجارب الإنسان وقد لقي المثل من الاهتمام درجة مُهمة فجُمع وصُنّف في كُتُب قديمة وحديثة نحو كتاب الأمثال للميداني،و كتاب الفاخر لابن عاصم الكوفي[1] وللمثل تعريفات كثيرة تميزت بالاختلافات التي تركز على فردية المثل أو جمعيته، أو تُركّز على كون المثل تعليميا أو غير ذلك. و من هذه التعريفات " أن المثل قول قصير مُشبع بالذكاء والحكمة، ولذلك فهو يصلح أن يكون موضوعا لعمل أدبي كبير، إذا استطاع الكاتب أن يتخذ من المثل بداية لعمله، فيعيش تجربة المثل ويعبّر عنها تعبيرا تحليليا دقيقا"[2]. وقد يكون المثل تلك الأقوال المأثورة التي تلخص تجربة أو فكرة فلسفية. وتظهر أهمية المثل الشعبي، في قدرته على التعبير عن الأفكار الحقيقية و الفلسفية ذات المنهج التجريبي لشعب من الشعوب ، فيكون المثل بذلك حصيلة ونتيجة لتجربة إنسانية، صار على مرّ الزمان قانونا يُنظرُ إليه ويُستحضرُ في موقف حياتي مُشابه.[3]

لذلك استلهم المسرح كثيرا الأمثال الشعبية ، لما يحتويه المثل من اكتناز فكري ،وإيجاز لفظي وقوة الدلالة وصواب الفكرة وجزالة اللفظة. ونظرا لأهمية المثل في نقل المضامين والرؤى والأفكار فقد صار المثل عنواناً للمسرحية يلخص حوادثها ويحمل مغزاها، وهذا ما سمي" بالمثل الممسرح، وكان الكاتب الفرنسي " ألفرد دي موسيو(1810 – 1857) أول من أطلق هذه التسميات على بعض مسرحياته؛ إذ كانت كل مسرحية تصور حوادثها حكمة أو مثلا ، أو قولاً مأثورا ، يتخذ عنواناً لها أي أنّ دلالة المثل تبرهن عليه حوادث المسرحية" .[4] وربما كان ذلك بسبب ما يحظى به المثل في ذاكرة الأمم والشعوب من حظوة ومحبة.لأن المثل ظاهره طُرفة وفكاهة وباطنه حكم وعبر،كما أن المثل يُعدّ أحسن قناة لتمرير الرسائل المشفّرة إلى الجماهير خاصة في لحظات الكبت والإرهاب الفكري الذي تفرضه الأنظمة المستبدة.

---

[1]– حسن علي المخلف ، توظيف التراث في المسرح ، ص 161.

[2]– إبراهيم نبيلة ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص167.

[3]– أبو سنة محمد إبراهيم ، فلسفة المثل الشعبي، المكتبة الثقافية، العدد 193، مطابع الدار، فرع الصحافة، القاهرة،ط1، 1962، ص 11، 12.

[4]ـ عزت عزة ، الشخصية المصرية و الأمثال الشعبية ، سلسلة كتاب الهلال ، العدد1 ، دار الهلال ، القاهرة ، ط1، 1977 ، ص77.

– خصائص المثل الشعبي:

يتميز المثل الشعبي بخصائص عديدة منها: سرعة الانتشار، الطابع التعليمي، الشكل الأدبي المكتمل، يسمو على أشكال التعبير المألوفة [1]. ويمكننا أن نستخلص خصائص عامة للمثل من خلال التعريفات السابقة:

المثل تلخيص لتجربة إنسانية ، وسيلة للتعبير عن حالات النفس الإنسانية، يتميز بالفكاهة، يعطي فكرة عن طبقة اجتماعية محددة، الإيجاز والبلاغة ، الخبرة والوعي والصدق، الطابع التعليمي.

نتوسل بالأمثال في أفراحنا وأتراحنا، وفي ضعفنا وقوتنا، لما تزخر به من قوة التعبير، وصدق الحديث، وقد يعبر مثل واحد عن تجربة كاملة، يحتاج سردها إلى وقت طويل، وعليه فإننا نستطيع أن نعرف طبيعة تفكير مجتمع ما، من خلال مجموعة الأمثال، التي تجري على ألسنة أفراده، فانتشار أمثال تتميز بالسلم والتسامح في الخير والشر، في الحرب والسلم، دليل ضعف وعجز، هذا ما نلاحظه من أمثال انتشرت في البلاد العربية منذ زمن، نتيجة لضعف الوعي والقبول بالأمر الواقع، فنحن لا ندهش كثيرا إذا كان مثلنا الشعبي، لم يرتفع إلى مستوى المقاومة، إلا في مراحل حديثة جدا من تاريخنا، ذلك أن الأدب عانى من هبوط استمر إلى مطلع القرن العشرين، فسبب هذه الروح الانهزامية هو:

1– تدمير الروح المعنوية.

2 – هبوط مستوى الوعي.

3– عدم امتلاك الطبقات المقهورة ما تنتصر به [2].

1– توظيف المثل الشعبي في مسرح سعد الله ونوس:

وجد ونوس المسرحي في الأمثال الشعبية مادة خصبة يحملها أفكاره ورؤاه، ويكشف عبر دلائلها ومعانيها الممتدة عبر الزمان والمكان، حقيقة الواقع ،وقد وردت أمثال شعبية كثيرة في مسرح ونوس على ألسنة بعض الشخصيات الشعبية ولعله نجح عن طريق توظيف المثل الشعبي في مسرحه، في تصوير حال المجتمع واستسلامية أفراده ، فيكون المثل بذلك

[1]– إبراهيم نبيلة ، المرجع السابق، ص 162.

[2]– أبو سنة محمد إبراهيم ، فلسفة المثل الشعبي ، ص168.

كشف قناعات شخصياته وأفكارها، كما أن هذه الأمثال جاءت تلخيصا لتجربة حياتية ،ومؤشرا إلى النتائج السلبية التي ستؤول إليها الأمور، فكانت الأمثال خير مُعبّر عن ذلك كيف لا وهي التي كونتها أبرزت استسلاميتها سنوات القهر والتخلف ، فهذه البنية الفكرية السلبية القديمة تاريخيا ،وتعتمد على موروث واسع من الأمثال والحكم في حين نجد الإيجابي غريب اللغة [1] .

أراد ونوس أن يقدم العقلية المتخاذلة المستسلمة عن طريق توظيفه للأمثال التي نؤمن بها ،ففي مسرحية (رحلة حنظله من الغفلة إلى اليقظة) تقوم الأمثال الواردة فيها ،بشرح مغزاها وحوادثها بكاملها ، نلاحظ أن المسرحية مجموعة من الأمثال ،تؤلف مبدأ شخصية (حنظله) الساذجة وتكشفها بل تعرّي روحها الاستسلامية التي لن تفلح في دفع الشر. ففي المثل : "اِمْشِ الحِيطَ الحِيطَ وَقُلْ يَارَبِي السّتْر"[2]

يعبر هذا المثل عن ضرورة الابتعاد عن الشر وعدم التعرض للمخاطر ، وطلب السلامة. يرد هذا المثل في المسرحية على لسان (حنظله) عندما يسأله (حرفوش عن مبدئه في الحياة فيلخصه بهذا القول ، وهكذا يكون المثل تعبيرا عن أفكار الشخصية وسلوكها ، وجاء ونوس بهذا المثل لنقد فكر هذه الشخصية السلبية ، وهذا النقد يتم عن طريق هذه الأمثال الموظفة ، والتي تبين هروب شخصية حنظله من كل مواجهة، ليظفر بالسلامة المستحيلة، وحنظله في هذه المسرحية ،رغم إيمانه بهذا المثل ، إلا أنه يخفق كل الإخفاق في ضمان سلامته ، فيقع في أيدي السلطة ، ويُقبض عليه ويُودع السجن، وبهذا يؤكد ونوس أن التجارب الفاشلة التي خاضها حنظله في المسرحية كان سببها هو سلبيته وعدم وعيه وظنه الخاطئ بأن الجُبن طريق النجاة وهذا حال واقعنا المرير الذي نعيشه، والممزوج مع المثل الموغل في وجداننا، وهو أن التقوقع والسلبية لا تؤدي إلى الأمن والسلامة،وعليه فإن الجُبناء لايصنعون التاريخ واليد المرتعشة لا تسطيع البناء.لأن الموت واحدة وعلينا أن نختار موت العزة والكرامة، على موت الذل والمهانة وصدق الشاعر حين قال:

[1]- سعد الله ونوس ، الأعمال الكاملة ، ج 3، ص 104.

[2]- المصدر نفسه ، ج2، ص8.

عِشْ عَزِيْزًا أَوْمُتْ وَأَنْتَ كَرِيْمٌ تَحْتَ وَقْعِ الْقَنَا وَخَفْقِ الْبُنُودِ [1]

ويرد المثل التالي "خَبِّي قِرْشَكَ ٱلأَبْيَض لِيَومِكَ ٱلأَسْوَد"[2] ليشير إلى ضرورة اِدِّخَار المال لِوقت الحاجة، وهو نوع من حُسن التدبير والتقدير وفي المسرحية يرد كمبدأ ثان من مبادئ حنظله في الحياة، ومن خلال حوادث المسرحية يشير المثل إلى تغلب قوة المال على الأخلاق، أي تغلب المادي على ما هو معنوي في هذه الحياة.

ففي المسرحية بعد أن يتعرض حنظله للسجن دون ذنب جناه، يضطر لدفع النقود التي ادّخرها للسكان للخروج من المأزق الذي وقع فيه. وهكذا يربطنا ونوس بقضايا المسرحية عن طريق التفاعل مع روح المثل الشعبي والتراث.

أما المثل القائل "فِي السِّجْن لَا يُوجَد مَظَالِيم" [3] .فإن أصل المثل (يَامَا فِيكَ يَا حَبْس يَامَا مَظَالِيم) لكن ونوس قَلَبَ المثل كي يوافق خصوصية الموقف الذي يريد نقله، ويعني هذا المثل أن السجن قد يدخله أناس أبرياء، ظلمتهم الحياة، وخانتهم الحظوظ. والمثل يرد على لسان السَّجَّان الذي يرفض احتجاجات حنظلة وادعاءاته فليس في السجن أبرياء ذلك أنه إذا كان بريئا من إيذاء الآخرين، فهو ليس بريئا لمعارضة أفكارهم، فكل من يدخل السجن لا يمكن أن يكون بريئا وبهذا التوظيف العكسي للمثل يكون الهدف من وراء ذلك هو نقد فكرة معينة أو كشف سلوك ما داخل المجتمع. غير أنّ سعد الله ونوس يورد هذا المثل مقلوباً ، ليخالف المثل مورده الأصلي إذ يشير المثل إلى أنّ السجن كثيرا ما يحوي أبرياء ، أما في مضربه في المسرحية فيستخدم لتبرير قمع السلطة.

"اِبْعَدْ عَنِ الشَّرِّ وَغَنِّ لَهُ" [4]

يشير هذا المثل في الواقع الشعبي إلى ضرورة الابتعاد عن المخاطر، وعدم المشاركة في الأمور المشبوهة ، ويرد المثل على لسان حرفوش، في كلامه عن المنازعة المستمرة بين والده ووالدته، فكانت عقيدة والده (ابعد عن الشر وغنّ له) بينما كانت تُقابل كل أذى يصيب أحد أفراد الأسرة بقولها (اللي من أيده الله يزيده). وبذلك يتضح الأمر، بأن

[1]- ديوان المتنبي، أبو الطيب المتنبي، تحقيق ناصف اليازجي، دار الجيل، بيروت، ط 2، 1996، ص 216.
[2]- سعد الله ونوس ، الأعمال الكاملة ، ج 3، ص 8.
[3]- المصدر نفسه ، ج 2، ص 10.
[4]- المصدر نفسه ،ج2، ص18.

ونوس جعل المثل الأول نتيجة لتجربة خاسرة، وانتقد موقف شخصيته السلبي، فالزوجة التي ترد على موقف زوجها بالمثل الثاني، إنما تنتقد الموقف الشائن والسلبي الذي يُقدم عليه زوجها وبهذا تتفق نظرة والدة حرفوش، مع النظرة العامة للمثل الذي يُعبّر عن عاقبة الإقدام على أمر مذموم، وبهذا المقطع من المسرحية، يدفع ونوس حركة المسرحية إلى الأمام ويزداد التعقيد وتتكشّف العيوب بصورة أكبر، ولخّص هذان المثلان الحوادث القادمة، اعتمادا على شعبيتهما سنحكم على شخصية حنظله بالسلبية، والانعزالية والاستسلامية، ونقول له (اللِّي مِن إِيدَهْ اللَّه يَزِيدَهْ).[1]

"مِفْتَاحُ اللّسَان كِلْمَهْ، وَمِفْتَاحُ البَطْنِ لُقْمَهْ." [2]

أصل المثل الشعبي هو (مفتاح البطن لقمة ومفتاح الشر كلمة) يُشير هذا المثل إلى أنّ كل عمل يستمر ويسهل بمجرد الخطوة الأولى، ولذلك قيل أصعب الأمور بداياتها، ويرد هذا المثل في مسرحية (الاغتصاب) على لسان الفارعة وهي تتحدّث إلى زوجة أخيها الفدائي ،وبعد حديث دلال عن تحدّيها لرغبة أهلها وزواجها من إسماعيل وانشغاله بالكفاح أكثر مما يفكّر بزوجته ،بعد هذا الملخص الذي تُقدّمه دلال عن حياتها مع زوجها الذي تحبّه ،ترُدّ الفارعة على زوجة أخيها بهذا المثل ، الذي يمهد لحوادث قادمة ، وهو أن الشر بدأ باعتقال إسماعيل سوف يؤذي الجميع حوله ، وتتسلسل الأحداث بطريقة فنية رائعة تدفعنا للتفكير بحادثة المثل ودلالته ، لاسيما شقّه الثاني (مفتاح الشر كلمة) . وفعلا تتطور الأحداث في المسرحية بعد اعتقال إسماعيل، ليصل الأمر إلى اعتقال زوجته واغتصابها أمامه واغتصابه أمامها، وهكذا بدأ الشرّ الذي يحمل دلالته المثل الشعبي. ويرد هذا المثل "لايُجبرُ إناءُ الخَزَف إِذَا كُسِر"[3]وهو صدى لمعنى البيت الشعري:

إِنَّ القُلُوبَ إِذَا تَنَافَرَ وُدُّهَا مِثْل الزُّجَاجِ كَسرُهَا لَا يُجْبَرُ [4]

[1]- حسن على المخلف ، توظيف التراث في المسرح ، ص168،169.

[2]- ونوس سعد الله ، المصدر السابق ، ج 2، ص 18.

[3]- المصدر السابق ، ج 2 ، ص291-

[4]- ديوان الإمام علي رضي الله عنه ، جمعه وضبطه وشرحه ، الأستاذ نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت .لبنان ، ط1 ، دت.ص55.

و الذي يُضربُ للشخص الحسّاس الذي يتأثر بسرعة، ولا ينسى الإساءة، ويرد المثل في المسرحية على لسان (دلال) بعد عودتها من الاعتقال ،فتُلخّص مأساتها في الاعتقال بهذا المثل الشعبي الذي يوحي بأن ما تعرّضت له لا يمكن نسيانُه أو إصلاحه، فتكون وظيفة المثل هنا هي الإفصاح عن حال الشخصية وتعليل سلوكها، وونوس يعبّر عن يأس (دلال)، من الحال السابق وعزمها على تغذية حقدها على العدو بالقتل .

"**الفارعة:** لا يمكن أن تحول قضية شعب إلى عمليات انتقام فردية.

دلال: العين بالعينُ والسّنُ بالسّنُ ،تلك هي الشريعة،إذا لم تحرقنا شهوة الانتقام،فإننا سنظل نزف ونصعد الأنات"[1]

يشير هذا المثل " تُسَلِّمُهُ اَلْحِيلَهْ وَالْفَتِيلَهْ " [2]إلى الذي ينفق كل شيء ، ويرد هذا المثل في مسرحية (أحلام شقية) على لسان فارس زوج ماري ، في معرض حديثه مع كاظم عن انزعاجه من المستأجر الشاب (بشير) الذي بدأت زوجته تتودد إليه كأنه ولد صغير ، ويلخص هذا المثل مخاوف (فارس) من هذا الأمر ففارس يأخذ مصروفه من زوجته التي تعمل خياطة والتي حُرمت من الإنجاب بسبب العدوى التي نقلها زوجها في بداية الزواج ، وجاء المثل الشعبي مناسبا للحالة النفسية التي يعيشها فارس وبذلك تكون وظيفة المثل هنا هي ،تعليل سلوك الشخصية في المسرحية .

ويشير هذا المثل " اللهْ يُطْعِمُ الحَلْوَهْ لمِنْ لَيْسَ لَهُ أَضْرَاسْ" [3]. في التراث الشعبي ، أن بعض الناس بحوزتهم النِّعَم ويزهدونها ، وغيرهم بأمس الحاجة إليها ولا يجدونها. ويرد هذا المثل في مسرحية (ملحمة السراب) على لسان (فاطمة) التي تشكو حالها للزرقاء ،بعدما رفضت الانضمام إلى فرقة الرقص التي ألفها (عبودي الغاوي) وكانت المرشحة الوحيدة لقيادة الفرقة لجمالها وحسن رقصها ،لكنها ترفض لأن الرقص يخفي وراءه أشياء أخرى، وأن ما حصل لها في المحل من تهجم الزبائن وأولاد الأغنياء لا بُدّ أن تجني أبشع منه في المجتمّع السياحي ، وعليه فإن المثل يلخص نظرة الناس إليها بأنها صاحبة نعمة لا تعرف استغلالها،وهنا تكون وظيفة المثل الشعبي هي نقد تصرف معين لشخصية ما.

---

[1]- ونوس سعد الله ، المصدر السابق ، ج 2، ص 130.

[2]- المصدر نفسه ،ج 2، ص280.

[3]- المصدر نفسه ،ج 2 ، ص 644.

وفي مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) ترد عدة أمثال شعبية على لسان الشخصيات منها" **فَخَّارُ يُكَسِّرُ بَعْضَهُ**" و "**وَمَنْ يَتَزَوَّجْ أُمَّنَا نَنَادِيهِ عَمَّنَا** " [1]. ويعني المثل الأول عدم الاهتمام بالأطراف المتخاصمة ،والمثل الثاني يعني في أصله الشعبي ، المسالمة وعدم الاكتراث بالأمور، ويرد على لسان أحد الزبائن الذين يستمعون إلى الحكواتي وهو يروي مأساة بغداد حين اشتد الخلاف بين الخليفة والوزير ، وأدى ذلك إلى دخول الأجنبي إلى العاصمة وتدميرها والمثل يؤكد عدم الاهتمام بمشكلات الآخرين ، فالناس ينتظرون حتى تنزل عليهم المصيبة وأراد ونوس من وراء هذا المثل أن يعبر عن الأنانية الممزوجة بالانهزامية ، حيث الكل يؤمن بفكرة أنا وبعدي الطوفان، وبهذا يوجه ونوس انتقادا لاذعا و عاما ، لا يحده المكان والزمان ، لما يعاني منه العالم العربي من تخاذل وأنانية رغم أن شهاب الحرب قد سطع. وتؤكد نهاية المسرحية ذلك ، عندما وجه الحديث إلى زبائن المقهى ، وإلى المتفرجين :

"**الجميع**: من ليل بغداد العميق نحدثكم. من ليل الموت والويل والجثث نحدثكم تقولون ...فخار يكسر بعضه.. ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا..

لا أحد يستطيع أن يمنعكم من أن تقولوا ذلك. لكل واحد رأي. وتقولون هذا رأينا، ولكن إذا التفتم يوما، ووجدتم أنفسكم غرباء في بيوتكم ..

الرجل الرابع : إذا عضكم الجوع ووجدتم أنفسكم بلا بيوت.

زمرد: إذا تدحرجت الرؤوس ، واستقبلكم الموت على عتبة صبح كئيب.

المجموعة :...لا تنسوا أنكم قلتم يوما. .فخّار يكسّر بعضه .. ومن يتزوج أمنا نناديه عمّنا..." [2]

وفي مسرحية (مأساة بائع الدبس) ترد عدة أمثال تشجع على الحيطة والحذر وهي "لِلْهَواء آذَان" وَالحِيطَان لَهَا آذَان "وَاللَيل لَهُ دَانِين وَالنَّهَار لَهُ عَيْنَين "[3].ويرد على لسان (حسن) المخبر وذلك في أثناء حديثه مع (خضّور) ومحاولة

[1]- ونوس سعد الله ، المصدر السابق ،ج1، ص196، 206.

[2]- ونوس سعد الله ، مغامرة رأس المملوك جابر ، ص 55.

[3]- ونوس سعد الله ، الأعمال الكاملة ،ج1، ص 231.

الإيقاع به ، واستدراجه ، ويكشف المثل عن انتشار الدسائس والمكائد، وأعوان السلطة ،لذلك نجد خضور يقع مرات عديدة في قبضة السلطة لكثرة المخبرين وانتشارهم في كل مكان ، ويأتي المثل ليُعبّر عن التمهيد لحوادث قادمة.

أما في مسرحية (الفيل ياملك الزمان) يرد المثل "الصَّبْرُ مِفْتَاحُ اَلْفَرَج"[1] الذي يضرب لتأكيد أن الشدّة لابُدّ أن يعقُبها الفرج ، وفي المسرحية يرد المثل على لسان (الرجل 5)، وهو يطلب من الأخرين الصبر على ما أصابهم من الفيل ،وهو يُعبّر عن صفة سلبية انهزامية على الرغم من إيجابيته لأن الصبر في مثل هذه المواقف هو جُبن وخنوع ،لكنه بالنسبة لشخصيات المسرحية يُعدّ عُذرا وذريعة عن مواجهة الموقف.والمثل هنا يعلل سلوك الشخصية .

وفي مسرحية الملك هو الملك يرد المثل الذي يقول : "صَارَ الدَّمُ مَاء "[2]. وأصل هذا المثل (الدم مايصير ميّ) ويستدل به حين يقع سوء تفاهم بين الأهل والأقارب ، فيذكرهم المصلحون بصلة القربي بينهم ، وقد جاء على لسان (أم عزة) وذلك عندما تتحدث عن أخيها الذي ساومها على بيتها فتعبر به لتشير إلى تغير القيم في المجتمع وفساده ، و قلب ونوس المثل كي يتفاعل في خصوصية الموقف الذي يريد نقله ، فتكون وظيفته نقد فكرة تغير الموازين والأخلاق في المجتمع.

وفي مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر يرد المثل الذي يقول" المِقْدَّر مَقْدُور"[3] ويتميز هذا المثل باكتناز فكري وتكثيف لغوي مما جعله يتماهى مع عدة أمثال "المكتُوب ما منهُ مَهرُوب، إذا *وقع القَدر عَمِيَ البصر، لا يُغْني حَذَر مِن قَدَر*"[4] ولعل ونوس يحسن اختيار الأمثال التي تَعِدُ وتَتَوَعّدُ بمعانيها المفتوحة على عدة قراءات لعل أهمها استبطان الروح الانهزامية والاستسلام للأمر الواقع دون مقاومة .وهو ما تجلى في مسرحية في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر، من الخلاف الدائر بين الخليفة ووزيره حول الحكم حين يفضل سكان بغداد السلامة على أن يتدخلوا في المشاكل السياسية، رغم الانعكاسات السلبية لهذا السلوك إذ يعم بغداد الدمار في نهاية المسرحية، وتغدو السلامة التي ينشدها الشعب وهماً و سراباً.

---

[1]- ونوس سعد الله ، المصدر السابق، ج 1، ص 460.

[2]- المصدر نفسه ،ج 1، ص 514، .

[3]_ مبيض محمد سعيد ، الحكم و الأمثال الشعبية في الديار الشامية ، دار الثقافة ، قطر، 1986 ، ص30

[4]- سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة ، مج1 ، ص514 .

وهكذا يركز ونوس على الأمثال التي تخدم فكرته الأساسية ، وهي تخليص الجماهير من المواقف السلبية ،ومحاولة إشراكها في الحوادث الحياتية والمسرحية. والملاحظة البارزة على توظيف الأمثال الشعبية عامة ،وعند ونوس خاصة هي الروح الاستسلامية والقدرية ، التي تسيطر على معظم هذه الأمثال ، وسبب ذلك يعود إلى ما نسميه ظروف العدوان الخارجي المتواصل ، الذي عانت منه بلادُنا ،و إخفاق الكثير من الثورات ونجاح الأخرى لم يمنع استمرار هذه الهجمات الاستعمارية ،هذه الظروف وغيرها جعلت الإنسان العربي يستصعب المقاومة وهذا لا ينفي وجود روح المقاومة.

خـــاتـــمة:

تناول هذا البحث موضوع "تجليات التراث والتاريخ في مسرح سعدا الله ونوس "حيث تتبع توظيفه لعناصر التراث والتاريخ ،والتقنيات التي لجأ إليها ونوس، ولعل أول ما يمكن استخلاصه من هذا البحث أنه أفاد في مسرحياته من مواد التراث، بل إنه أبحر في أعماقه ليستخرج اللألئ والمحار ليعيد سبكها وصقلها بأدواته الفنية .

كشف البحث في إشكالية تأصيل المسرح العربي عن أهمية التراث في تحقيق هذا التأصيل وإبراز دوره، ومن ثمة توصل خلال بحث مفهوم التراث وعلاقته بالمسرح إلى طرائق تعامل المسرحيين العرب مع التراث، وتأثرهم في البداية بالمسرح الغربي ،ثم ما لبثوا أن اتخذوا من مواد التراث منطلقا وأداة للوصول إلى مسرح عربي الشكل والمضمون. ولاحظنا أن توظيف التراث هو الوسيلة المثلى لتحقيق خصوصية المسرح العربي ، والتصدي للصعوبات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي يعاني منها الإنسان العربي .

وقد تجلى لنا من خلال البحث أن منهج توظيف التراث والتاريخ في إبداعات ونوس المسرحية دعت إليه مجموعة من العوامل النفسية والاجتماعية والسياسية ، إلى جانب العامل الخاص ألا وهو عامل التأثر برواد المسرح الغربي الحديث ، أمثال المسرحي الشهير بريخت صاحب فكرة التغريب وكسر الإبهام ،وبدا لنا من خلال البحث أن توظيف عناصر الفرجة الشعبية في المسرح يحقق التغريب وكسر الإيهام ، الذي تسعى إليه معظم النظريات المسرحية الحديثة .فكان توظيفه للحكواتي والراوي والأراجوز تقنية فنية منحت تلك العناصر التراثية روحا جديدة، وألبستها لباسا يتناسب مع ما طرحه ونوس من أفكار ورؤى ، فساعدت على جذب المتفرج وإشراكه في الفعل المسرحي، و تقريب المضمون من ذهنه ومشاعره لما للتراث من حضور دائم في وجدانه . أما على مستوى الشخصيات التراثية فقد كشف البحث عن دورها في التعبير عن إشكالات معاصرة يعاني منها الإنسان العربي ، ولم تكن مجرد زينة من الماضي ،فلم يكن ونوس يهدف من وراء توظيفه لشخصية "الزرقاء وقابيل وهابيل وغيرها مجرد التذكير بحوادث الماضي والحنين إليها ، أو الهروب إليها . بل عبرت تلك الشخصيات وما عايشته من حوادث عن قضايا معاصرة ورؤى جديدة طرحها ونوس مع البحث عن حلول جماعية لها. و بذلك تكون قراءته للتاريخ ، قراءة جديدة تتميز بالوعي والجرأة

وما نلاحظه على شخصيات ونوس أنها لاتمتلك صفات خارقة للمألوف، بل إنها تعالج قضايا مصيرية تختص بواقع الإنسان المعاصر فونوس كونه مسرحيا واقعيا شاهدا على عصره ومهتما بقضايا مجتمعه لم يدخر جهدا في التعبير عن معاناة الإنسان العربي في جميع المجالات، فكانت الشخصيات التراثية معادلات موضوعية لملامح الواقع الاقتصادي والسياسي والاجتماعي وساعدت التقنيات المستخدمة في التوظيف على تعميق الإحساس بسلبيات الواقع. فيخالف المألوف في تناوله لبعض الشخصيات، منطلقا من النقاط السوداء في تاريخ الشخصية التراثية ليووجيه نقدا لاذعا إلى ذهنية الإنسان العربي المعاصر. واعتمد في ذلك على مصادر تاريخية تذهب إلى ما ذهب إليه، وتناول سلبيات الشخصية التراثية دون تجريح ، فما يهمه هو نوعية العمل الذي قامت به، وليس الحط من شأنها ،وساعدت مواد التراث الشعبي المستخدمة في مسرحه في نقل سلبيات المجتمع ومشكلاته ، فساعدت الحكاية الشعبية على تصوير بيئة المسرحية وحياة الطبقات الشعبية وطبيعة تفكيرها ومعتقداتها. كما عبرت الأمثال الشعبية عن التهكم والنقد والسخرية بطريقة مؤثرة في القارئ أو المتفرج، كما عمَّقتْ الإحساس بمادية العالم الجديد، وزادت الشوق والحنين إلى أيام الوداعة والعفوية. ولوحظ في توظيفه لصنوف التراث الشعبي أنها قامت بأدوار درامية. فقام المثل والحكاية الشعبية بأدوار متعددة منها أنه فسر الحوادث المسرحية، وأكد الفكرة العامة لها ، كما كشف عن طبيعة العلاقات بين أفراد المجتمع الذي تعيش فيه الشخصيات ، وعلل سلوك الشخصية، وطبيعة تفكيرها كما فضح الروح الانهزامية على لسان الشخصيات التراثية ، لتمهد للفعل الدرامي وتكثف مقولته ، وتُعمِّق الإحساس بواقعية المسرحية وإقناع القارئ بذلك كما عبَّرت عن المفارقة بين الواقع الذي تحلم به الشخصيات التراثية والواقع المعيش.

هكذا يبدو لنا الكاتب المسرحي سعد الله قد سخر جل مواد التراث ، ليمنح مسرحياته عمقا وجاذبية لا يمكن تجاهلها، فأضفت تلك المواد التراثية على المسرحية واقعية قربتها من أذهان الناس ومشاعرهم. وأدت مواد التراث الشعبي في مسرحه وظائف درامية متعددة عبرت بصورة مختلفة عن أفكار الشخصيات وأحلامها وطبيعة تفكيرها لعبت بعض أشكال الفرجة الشعبية دورا فنيا حرَّض المتفرج على المشاركة والفعل. وقد اِتَّضَح من خلال البحث بروز

التراث في مسرح ونوس واضطلاعه بدور الناقل والناقد لمضمونات مسرحياته والمساعد على تقريب تلك المضمونات من أذهان الناس.

نتائج الدراسة

– يتقاطع النص المسرحي عند ونوس مع توجهات وتنظيرات رواد المسرح العربي ،من خلال إيجاد مسرح ذي هوية عربية ،يتخذ من التراث الشعبي ومعطيات التاريخ أسسه وضوابطه .

– ارتبطت إشكالية تأصيل المسرح العربي عند ونوس بالتراث،وتجلت لديه إشكالية الأصالة والمعاصرة في وحدة عضوية تعبر عن رؤية معاصرة للتراث.

– استلهم ونوس الشخصية التراثية في مسرحه بطريقة فنية إيحائية ورمزية،تخدم الحاضر والمستقبل بعيدا عن السطحية والابتذال.

– وظف ونوس التراث ضمن مصادره ومعطياته المختلفة مع الحفاظ على أصالة المصدر التراث كم استفاد ونوس من الدعوات التنظيرية المرتبطة بتوظيف التراث في المسرح العربي لإيجاد قالب مسرحي عربي أصيل.

– انطلق ونوس من قضايا وهموم الإنسان العربي المعاصر في توظيفه للشخصية التراثية.

– وظف ونوس التراث الشعبي لكن بكثير من التطويع والتحوير والإسقاط، وبالحذف والإضافة والتعديل أحيانا ليعبّر عن موقفه من التراث وفهمه له. بما يعبر عن وعيه لواقعه الحاضر

– استلهم ونوس التراث دون تقديس أو تبجيل مما أتاح له فرصة الاستفادة من عناصر التراث الشعبي بشيء من التأمل الذاتي ومساءلة هذا التراث. من خلال البحث نلاحظ أن توظيف التراث بوعي وتأمل وبصيرة عند ونوس يمنح القدرة على مواجهة الواقع المزري الذي يشعر فيه المثقف بالاغتراب الداخلي والخارجي،كم يمنح الطاقة المحركة لهذا الواقع للخروج به الى أفق رحب يسع الإنسان والزمان.

المصـادر والمــراجع

– القرآن الكريم.المصحف برواية ورش عن نافع.

1- ونوس سعدالله ، الأعمال الكاملة ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ،دمشق 1996، ج 3.

2- ونوس سعد الله ، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد ، بيروت ،ط1، 1988.

3-ونوس سعدالله ، هوامش ثقافية، ، دار الآداب، بيروت، 1992 م

المراجع

1- إسماعيل، سيد علي ، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة(، دار المرجاح الكويت، سنة،2000 م.

2- إسماعيل، عزالدين ، توظيف التراث في المسرح، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول،1980م .

3-أكرم العمري، التراث والمعاصرة ،رئاسة المحاكم الشرعية والعلوم الدينية ، الدوحة ،1985.

4-أدونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب،ج3 صدمة الحداثة ،ط4 ، دار العودة ، بيروت لبنان سنة1983 .

5-إبراهيم، أحمد ، الدراما و الفرجة المسرحية ، ط 1 ، دار الوفاء للطباعة و النشر ، الإسكندرية – مصر 2006

6- أحمد زياد محبك، حركة التأليف المسرحي في سورية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، د ط،1982

7- أحمد سخسوخ ، أغنيات الرحيل الونوسية ، دراسة في مسرح سعد الله ونوس ، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ، ط1، 1998 .

8- إسماعيل عز الدين ، الأدب و فنونه ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط 4 ، 1968.

9- أحمد العشري، مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، ط1، 1989.

10-إبراهيم الرماني، الغموض في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، ساحة بن عكنون، الجزائر،ط1991،1.

11-ألكساندروفنا تمارا ، ألف عام وعام على المسرح العربي ترجمة ، توفيق المؤذن دار الفارابي، بيروت ،ط1981،1.

12- أمين العيوطي، دراسات في المسرح مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ،ط1، 1986.

13- العسكري أبو هلال، جمهرة الأمثال ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الجيل ، بيروت ، ط2 ،1988.

14-أحمد مجاهد،أشكال التناص الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهر،ط1، دت.

15- الزمخشري جار الله محمود ابن عمر ، أساس البلاغة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1979،1.

16- إسماعيل فهد إسماعيل، الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس، دار الآداب، بيروت ،ط1 ، 1981.

17- أحمد لبانة، تطور الشكل الفني في مسرح ونوس، الحياة المسرحية، ع 4 ، دمشق ،ط1 ، 1998 .

18- أمين العيوطي، المسرح السياسي، عالم الفكر، وزارة الإعلام، ع 4، م 14 ، الكويت، 1981.

19- إدريس قرقرة ، التراث في المسرح الجزائري ، دراسة في الأشكال والمضامين، ج 1، مكتبة الرشاد للطباعة ونشر والتوزيع ، الجزائر ،2009.

20-إبراهيم السعافين،جمال الغيطاني والتراث ، مكتبة مدبولي، القاهرة ، ط1 ،1992.

22 -أحمد جاسم الحسين، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دار الكنوز الأدبية،بيروت ،ط1، 1999.

23- إبراهيم نبيلة أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط4. دت .

24- أحمد شمس الدين حجاجي ، الأسطورة في المسرح المصري ، دار المعارف ، القاهرة ،1984 .

25-أحمد مرسي، مقدمة في الفلكلور ، دار الثقافة ، القاهرة ، ط2 ، 1981 .

26- بوبعيو بوجمعة، وآخران ، توظيف التراث في الشعر الجزائري ط1 ، منشورات مخبر الأدب العربي القديم والحديث، جامعة باجي مختار عنابه، مطبعة المعارف عنابه، الجزائر، ط1، 2007.

27- بلحاج كاملي، أثر التراث الشعبي في التشكيل القصيدة العربية المعاصرة ،اتحاد الكتاب العرب، 2004.

28- بائدولفي فيتو، تاريخ المسرح، ج5، تر،الأب الياس زحلاوي ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،ط1 ،1989.

29- بول روزن، الحريم الفرويدي ، ترجمة ثائر ديب، دار كنعان للدراسة والنشر ،دمشق 1995.

30- بدير حلمي ، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ، دار المعارف ، القاهرة ،ط1 ،،1986 .

31- توفيق الحكيم ، قالينا المسرحي، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة.ط1. 1988 .

32- تودوروف ، الشعرية ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، ط2 ،1990 .

33- ثمارا الكسندر وفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي ، تر: توفيق المؤذن، الفرابي، بيروت، ط2، 1990.

34- جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي،الطبعة الأولى2019 م، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني الناظور تطوان/المملكة المغربية.

35- جمعة، إبراهيم جنداري، النص المسرحي العربي ونكسة حزيران، وزارة الثقافة، دمشق، ط1 ، 2004.

36-حسن علي المخلف،توظيف التراث في المسرح دراسة تطبيقية في مسرح ونوس،الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية دمشق،ط2000،1.

37- حسن حنفي ،التراث والتجديد، مكتبة الإنجلو المصرية ،ط 3، 1978 .

38- حسين حموي، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري ، دراسة ، مكتبة الأسد دمشق ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ،ط1 ،1999م .

39- حفناوي بعلي ، الثورة الجزائرية في المسرح العربي لجزائر نموذجا، منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة،الجزائر،ط1، 2008 .

40- حورية محمد حمو،تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق (سوريا مصر)، اتحاد الكتاب العربي ،ط1، 1996.

41- حورية محمد حمو ،حركة النقد المسرحي في سوريا (1967-1988)، اتحاد الكتاب العرب، ط1 ، 1998.

42- حمادي صبري مسلم، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط 1 ، 1980.

43- حنا عبود، النظرية الأدبية والنقد الأسطوري، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1999.

44- حمودة عبد العزيز، البناء الدرامي ، دار البشير ، عمان ، ط1، 1988.

45- حجازى حسنين سليم، خيال الظل وأصل المسرح العربي ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1، 1994.

46- حسين كمال الدين، التراث الشعبي في المسرح المصري، الدار المصرية اللبنانية القاهرة،ط1993،1.

47- خالدة سعيد، الاستعارة الكبرى ، في شعرية المسرحية ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1، 2008.

48- خليل موسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ، تحليل، تنظير)، إتحاد الكتاب العرب ،ط1991،1

49- دفينيو ،جون، المسرح والتغيير الاجتماعي ، دار سحر للنشر، تونس ،ط1 ، 1995.

50-ديوان الشافعي ،تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي،الناشر مكتبة الكليات الازهرية ،القاهرة،ط2، 1985.

51- دزيرة سقال ،أرض الخراب والشعر العربي الحديث .منشورات ميريم.دط.دت.

52-ديوان الحلاج وفي مقدمته أخبار الحلاج لابن الساعي،تحقيق ودراسة الشيخ،أحمد فريد المزيدي، الطبعة الكاملة، دط،دت.

53- ديوان المتنبي، أبو الطيب المتنبي، تحقيق ناصف اليازجي، دار الجيل، بيروت، ط 2 ،1996.

54- ديوان الإمام علي رضي الله عنه،جمعه وشرحه،الأستاذ نعيم زرزور،دار الكتب العلمية،بيروت.لبنان،دط، دت.

55- رضا محمد رشيد :تفسير الفاتحة ، الزهراء للإعلام العربي ، القاهرة،1985.

56- رشيد بوشعير ، دراسات في المسرح العربي المعاصر. دار الأهالي. دمشق، ط1، 1997.

57- رشيد بوشعير ، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي .الاهالي للنشر والطباعة والتوزيع ،ط1996،1.

58- رفعت سلام، بحثا عن التراث العربي ، نظرة نقدية منهجية ، دار الفارابي، مصر ، القاهرة، ط1، 1989.

59- رمضان خالد عبد الطيف، مسرح سعد الله ونوس، شركة المنابر للنشر والدعاية والإعلان ، الكويت،ط1، 1984.

60- رضا بن صالح وقيس الهمامي ، المسرح العربي بين التجريب والتغريب، قراءة في مسرح سعد الله ونوس، الدار المغاربية ، تونس ، د ط ،2008 .

61- راغب السرجاني، قصة الأندلس من الفتح إلى السقوط ، مؤسسة اقرأ ، مج 2، دط .دت.

62- زكي أحمد كامل ، الأساطير ، دار العودة ، بيروت ،ط 2. 1979.

63- سلوم توفيق ، نحو رؤية ماركسية للتراث، دار الفكر الجديد ، بيروت ، ط1، 1988.

64- سلام ، أبو الحسن ، حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف ، ط 2 ، مركز الإسكندرية للكتاب ، مصر1993 .

65- سعد أبو الرضا ، الكلمة والبناء الدرامي، دار الفكر العربي القاهرة ، مصر، ط1981،1.

66- سعد أبو الرضا ، في الدراما ، اللغة والوظيفة ، منشأة المعارف ، القاهرة ، ط1 ، 1998.

67- سلامة كيلة، التراث والمستقبل ،دار الصعود ،دمشق ،ط1، 1988.

68-سلمان قطاية، المسرح العربي من أين وإلى أين ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ط1، 1972.

69- سرحان سمير، دراسات في الأدب المسرحي –دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الشؤون الثقافية بغداد دت.

70- سعد فاروق ، من وحي ألف ليلة وليلة ، المكتبة الأهلية ، بيروت ، ط1، 1962.

71- سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة الدار المعارف مصر ، ط 1، 1959.

72- شاووك ،بول، المسرح العربي الحديث – رياض الريس للكتب بيروت ،ط1، 1989.

73- صالح لمباركيه، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2005 .

74- صقر أحمد، توظيف التراث في المسرح العربي مركز الإسكندرية للكتاب ، الإسكندرية ،ط1 ،1998.

75- طلعة فؤاد، فنون الضمة و الفنون الشعبية المسرحية مكتبة مصر ، القاهرة ،ط1، 1984.

76- عبد الرحمن ياغي، سعد الله ونوس والمسرح ، كلمة يوم المسرح العالمي بدار الأهالي، 1998 .

77-عبدالله الحسن بنأحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع تحقيق محمد الفاصلي،مكتبة عصرية صيدا،بيروت،ط1 1998

79-علي الحداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، الطبعة الأولى،بغداد.آفاق، دارالشوون الثقافية،ط1 1986م.

80-علي زايدعشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،ط4،القاهرة ،دارالغريب، 2006.

81- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة ،ط1 ، 1978 .

82- عبد الرحمن ابن خلدون ، مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد السلام الشدادي ، بيت الفنون والآداب، الدار الدار البيضاء،2005.

83- عمارة محمد ، نظرة جديدة إلى التّراث، دار قتيبة، بيروت، ط2، 1988.

84- عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب ،منشورات اتحاد الكتاب العرب،ط1،دت.

85- عبدالله أبو هيف، الإنجاز والمعاناة ، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،ط1 ،1987.

86- عبد القادر القط ، من فنون الأدب المسرحية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، د ط، 1978 .

87- عبد الله العروي ، العرب والفكر التاريخي ، دار الحقيقة ، بيروت، د ط ، 1973 .

88- عصمت رياض، المسرح العربي ،دن، دمشق ،1995.

89- عبد الرحمان ابن زيدان، كتابة التكريس و التغيير في المسرح المغربي، إفريقيا، الدار البيضاء، 1985 .

90-علي عبد الرضا، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العرب ، بيروت لبنان، ط1، 1984 .

91- عبد الله البوصيري ، حول فاعلية المسرح وامتداده الجماهيري ، طرابلس ، ط1، 1998 .

92- عمار فاتن علي،سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث،دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع،الكويت، 1999.

93-عادل أبو شنب، مسرح عربي قديم ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق، ط1، دت.

94- عبد الوهاب الرقيق ، في السرد ،دار محمد علي الحامي،تونس ط1998،1م.

95_ علي عقلة عرسان، سياسة في المسرح ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، د ط، 1978 .

96-عزت عزة، الشخصية المصرية و الأمثال الشعبية، سلسلة كتاب الهلال، ع1 ،دار الهلال ، القاهرة ،1977.

97- عصام الدين حسن أبو العلاء، مسرح نجيب سرور ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ،1989.

98- علاء الدين علي المنقي الهندي، كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال، مكتبة التراث ، حلب،ج2 ،دت.

99- غسان غنيم ، المسرح السياسي في سورية ، دار علاء الدين ، دمشق ، د ط ، 1996 .

100- فاروق عبد القادر ، رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة ، دار الآداب، بيروت ، ط1 ، 1990 .

101- فاروق خورشيد، الموروث الشعبي،دار الشروق،بيروت،لبنان، ط1 ،1552 .

102-فكري عبد الوهاب،النص المسرحي دراسة تحليلية تاريخية لفن الكتابة المسرحيّة،المكتب العربي الحديث الاسكندرية، مصر، ط1997،1.

103- قميحة جابر ، التراث الإنساني في شعر امل دنقل ، هجر للطباعة القاهرة ،1987.

104- قسطنطين زريق، نحن والتاريخ،دار العلم للملايين، بيروت،ط1، 1959 .

105- ابن كثير، قصص الأنبياء ،تحقيق يوسف على بدوي ، دار ابن كثير ، دمشق ، بيروت، ط1 ،1992.

106-كمال عيد، المسرح بين الفكرة والتجريب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع و الإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1 1984.

107-لوسيان قولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا النص،ترجمة بدر الدين عردوكي،دار الحوار للنشر والتوزيع ،سوريا ط1993،1.

108- محمدعابد الجابري ، التراث والحداثة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ط1 ، 1991.

109 - محمد عابد لجابري ، المسألة الثقافية في الوطن العربي، ط2 ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1999

110- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية المعاصرة ، دراسة ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2002.

111-محمد عبد الرحمان بن محمد شمس الدين السخاوي، الإعلان بالتوبيخ لمن ذم أهل التاريخ،ترجمة صالح أحمد العلي ط1 ، مؤسسة .الرسالة، بيروت، 1986 .

112- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن. دار الثّقافة و دار العودة. بيروت لبنان. ط5. د.ت.

113- محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، دار بيروت ،1956 .

114- محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر ، دت.

115- محمد مندور ، المسرح، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة سنة 2003 ، ص107 ،109.

116- محمد المديوني، إشكاليات تأصيل المسرح العربي ، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، 1993.

117- محمد الجابري ، نحن والتراث،دار قتيبة بيروت، ط2، 1982.

118- محمدعزيزة، الإسلام والمسرح، ترجمة رفيق الصبان، دار الهلال، القاهرة،1970.

119- محمد بصل،نحو نظرية لسانية مسرحية، دار الينابيع، دمشق، 1996.

120-محمد عناني، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون ،بيروت، ط1996،1.

121- محمد فكري الجزار ،العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1998.

122- محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي،دار علاء الدين، دمشق،2003.

123- محمد الناصر العجيمي،وضعية الراوي في مغامرة رأس المملوك جابر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة، 1989.

124- محمد الجوهري، علم الفلكلور ، دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية ، دار المعارف ، القاهرة ، 1978 .

127- محمد سعيد مبيض، الحكم و الأمثال الشعبية في الديار الشامية ، دار الثقافة، قطر ،1986 .

128- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي ،دار العودة ، بيروت ،1975.

129-محمدإبراهيم أبوسنة، فلسفة المثل الشعبي، المكتبة الثقافية، العدد193،مطابع الدار،فرع الصحافة، القاهرة 1962.

130-مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية،ط2000،1.

131- ماركس ملتون ، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ترجمة فريد مدور ، دار الكتاب العربي،ط 1965،1.

132- محفوظ كحول، أروع قصائد أحمد مطر،سلسلة الشعرالعربي المعاصر،نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع.2007.

133- مصطفى ناصف ،دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، ط 1، 1983 .

134- مجد الدين بن الأثير،المختار من مناقب الأخيار،تحقيق مامون الصاغرجي و عدنان عبد ربه،ومحمد أديب الجادر،مركز زايد للتراث والتاريخ،ط1،دت.

135- نديم معلا، فن المسرح في العرض في النص،قضايا نقدية مؤسسة الإسكندرية للكتاب،القاهرة ،ط1 2000.

136- نديم معلا، الأدب المسرحي في سوريا ، مؤسسة الوحدة ، دمشق، 1982 .

137- مرسي أحمد علي، مقدمة في الفلكلور ، دار الثقافة، القاهرة ، ط 2 ،1981.

138- ناصر الدين الأسد، التراث والمجتمع الجديد ،مطبعة العانى ، بغداد ،1965.

139- نعيم اليافي ،أوهاج الحداثة ،دراسة في القصيدة العاصرة ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،ط1.

140- نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، د ط، 1985 .

141-نضال الشمالي، الرواية والتاريخ ،بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث،الأردن،ط2006،1.

142- نصر الدين البحرة ، أحاديث وتجارب مسرحية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، د ط1977،1 .

143- نور الدين طوالبي، الدين والطقوس والتغيرات ،ترجمة وجيه البعيني، منشورات عويدات، بيروت،باريس، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1988.

144-بن هشام عبد الملك ابن هشام أبن أيوب، السيرة النبوية ،تحقيق مصطفى السقا ورفيقية ، دار القلم ،بيروت .

145- هارون عبد السلام ، التراث العربي دار المعارف ، سلسلة كتابات (35) القاهرة ، دت .

146- هند قواص ، المدخل إلى المسرح العربي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت – لبنان 1981 .

147-يونس محمد عبد الرحمان،تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر و الحديث،دار الكنوز الأدبية،ط1 1995.

148- روبرت بارث اليسوعي، الخيال الرمزي عند كولريدج والتقليد الرومانسي، ترجمة عيسى العاكوب، دار الكتب الوطنية، بنغازي، دط، 1992 .

149- وطاء حمادي،الخطاب المسرحي في العالم العربي ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2007

150- يحي البشتاوي، المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي ، دار الكندي ، الأردن ، ط1 ،2004.

المعاجم والقواميس

1- إبراهيم حمادة ،معجم المصطلحات المسرحية و الدرامية ، منشورات مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة، مصر ط3،1994.

2-عبد النور جبور ، المعجم الأدبي دار الملايين ،بيروت ،ط2 ،1984.

3- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ،بيروت،1974 .

4-محمد بوزواوي ،قاموس مصطلحات الأدب ،سلسلة قواميس المنار ،دار مدني للطباعة والنشر والتوزيع 2003.

5-محمد بن أبي بكر الرازي ، مختار الصحاح ، دار الهدى عين مليلة الجزائر ، ط4، 1990 .

6-ابن منظور، لسان العرب ،مادة (ورث)،ج2، دار مصادر ، بيروت،ط1 ،1994.

المجلات والدوريات

1- مجلة الطريق اللبنانية، العدد الثالث ، السنة السادسة و الخمسون، 1997 .

2-مجلة جامعة الاقصي، المجلد الرابع عشر، العدد الأول،2010،ص 36.

3-مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية،عدد53.

4-مجلة فصول ،ع 1،مج 16، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1995.

5-مجلة العربي الكويت – العدد (412) مارس -1993-

6-مجلة عود الند مجلة ثقافية فصلية، الناشر د، عادل الهواري، الجزائر، ع9،2018

7-مجلة الطريق، عدد 2، نيسان-أيار، بيروت، 1986.

8-مجلة كلية الآداب واللغات، بسكرة، العدد 08

9-مجلة المساءلة، إتحاد الكتاب الجزائريين، العدد الأول ،ربيع 1991

10- مجلة الآداب بيروت -ع5-السنة1999.

11-مجلة الهلال عدد ابريل، القاهرة، 1977،

12-مجلة الحياة المسرحية،عدد45، وزارة الثقافة، دمشق، 1998.

13-مجلة الأقلام، عدد 6، بغداد،، 1998.

14-مجلة الكرمل، عدد5، فلسطين،طياعة نيقوسيا، 1982

15-مجلة الحياة الثقافية ، ع207، وزارة الثقافة و المحافظة على التراث ، تونس، نوفمبر2009.

16-مجلة التربية والتعليم، مجلد 13 ،العدد 1 لسنة 2011م

17-مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد 43 ع،6 ،2012م

18-مجلة جامعة طيبة :للآداب والعلوم الإنسانية، السنة السابعة، العدد5

الرسائل الجامعية

1-أحسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري ،رسالة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة،2009م،2010م.

2- إيمان هنشيري، الموروث التاريخي في مسرح سعد لله و نوّس، رأس المملوك جاب ،طقوس الإشارات و التحولات ،أنموذجا،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العام و المقارن جامعة باجي مختار عنابة2012،2011م.

4-دانية علي حسن، الاتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر-سعدالله ونوس نموذجا-رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها،جامعة البعث كلية الآداب والعلوم الانسانية ،قسم اللغة العربية، سوريا. 1431 هـ، 2010م

3- حسن علي حسن أبو ندى، القناع في مسرح سعدالله ونوس، دراسة نقدية تحليلية ،رسالة ماجستير،جامعة الأزهر غزة. 1436 هـ- م2015.

المراجع الأجنبية

1- Anne ubersfeld,lire le théatre, éditions sociales, paris 1978, p, 1.

2 -Youssef Rachid Haddad ,art du compteur, art de l'acteur, art du spectacle. Rédaction et diffusion ,cahiers théâtre Louvain ,Arssand delcampe diffusion France, p 20.

المواقع الالكترونية

https//thakafamag.com/ -اطلع عليه بتاريخ 2020/04/23م.
https//alghod.com/author/hosni-ayesh/ اطلع عليه بتاريخ 2020/01/10م.
http//penseesopinions.blogspot.com/2013/02/blog-post3475.html. اطلع عليه بتاريخ/ 2020/05/29م.

ملحق

التحديد الإجْرَائي لمُصطَلحات الدراسة

1- التراث : هو ما خلّفهُ الأجدادُ لكي يكون عبرةً من الماضي ونهجاً يستقي منه الأبناء الدروس ليَعْبُروا بها من الحاضر إلى المستقبل .والتراث في الحضارة بمثابة الجذور في الشجرة، فكلّما غاصتْ وتفرَّعت الجذور كانت الشجرة أَقْوَى وأَثْبَت وأَقْدَر على مواجهة تَقلُّبَات الزمان. وكل ناتج ثقافي للأمة يمكن أن نقول عنه تراث الأمة ،وهو أيضا ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد، و عادات وتجارب وخِبرات وفنون وعلوم، ونقصد به في دراستنا الإرث العربي التليد الذي توغل فيه الدارسون والكُتَّاب والمسرحيون العرب لإثبات الهوية الوطنية وتحقيق الذات العربية.

2- التاريخ: التاريخ في اللغة تعريف الوقت وتاريخ الشيء وقته وغايته، والتاريخ أيضاً علم يبحث في الوقائع والحوادث الماضية. والتاريخ اصطلاحا جملة الأحوال والأحداث التي يمرُّ بها كائن ما، كما يصدق على الظواهر الطبيعية والإنسانية. وحقيقته كما قال ابن خلدون " أنه خبر عن الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم، وما يعْرِضُ لطبيعة ذلك العمران من الأحوال مثل التَوَحُّش والتأنُّس، والعصبيات وأصناف التغلُّبات للبشر بعضهم على بعض وما ينشأ عن ذلك من الملك والدول ومراتبها، وما ينتحله البشر بأعمالهم ومساعيهم من الكسب والمعاش والعلوم والصنائع وسائر ما يحدث في ذلك العمران بطبيعته من الأحوال".[1]

3- المسرح : يعتبر فن المسرح من أوائل الفنون التي ظهرت، ولذلك أُطْلِقَ عليه لقبُ أبو الفنون، وكانت بداية هذا الفن منذ أيام الإغريق والرومان، وارتبط بالطقوس الدينيّة على مرّ العصور ومختلف الحضارات، ويُعرف بأنّه نوع أدبي

[1]- خالد بن جمعة الخراز،ياسر أحمد الحريري، تهذيب مقدمة ابن خلدون ،مكتبة أهل الأثر، الكويت ،ط2010،1م،ص180.

موضوعي ابتدأ واستمر بالشعر حتى القرن التاسع. ونقصد به هنا المسرح العربي بصفة عامة والمسرح عند ونوس بصفة خاصة و علاقته بالتراث العربي . ودراستنا سوف تدور حول النص المسرحي كنص أدبي فني مقروء أكثر منه معروض.

4- سعد الله ونوس: كاتب وأديب ومؤلف مسرحي سوري معاصر كتب عدة مسرحيات مزج فيها بين الإيديولوجيا والفن. كما استلهم فيها معالم التراث العربي القديم الأخلاقي والاجتماعي في المجتمع العربي وإسقاطاته على الواقع العربي المعاصر، كما كانت أخر مسرحياته نقدا لاذعا للتردّي الأخلاقي الذي تَفَشَّى في الوطن العربي (**الأيام المخمورة**).متأثر في كتاباته بالفكر الوجودي في بداية مشواره الفني ،ثم تَبَنَّى الفكر اليساري الذي يتزعَّمُه المسرحي الألماني برطولد بريخت .

5- التوظيف: ونعني به الاستفادة من الخامات التراثية في الأعمال الأدبية وشحْنِها بِرُؤى فكرية جديدة لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية ، والمتاح من أشكالنا فنيا وجماليا وتوظيف التراث يمكن أن يكون مرئيا أو مسموعا أو نصيا .

الفهـــــرس :

العنوان	أ
الإهداء	ج
مقدمة	2
مدخـل	
مسرح ونوس البداية والتطور	10
الفصـــــــــل الأول	
بدايات توظيف التراث والتاريخ في المسرح العربي	19
مفهوم التراث	19
التراث عند القدامى	24
التراث عند أصحاب الحداثة	25
الموقف الجدلي	25
جدلية التراث والتاريخ في المسرح العربي	27
الفرق بين التراث والتاريخ	28
المسرح وعلاقته بالتراث	30

بواعث توظيف التراث في المسرح العربي	34
الفخر بمآثر العرب	35
الوقوف أمام المستعمر	35
التمسك بالهوية القومية	36
محاولة تأصيل المسرح العربي	37
بواعث توظيف التاريخ والتراث في مسرح ونوس	39
قابلية التراث للتمسرح تضفي قداسة على العمل المسرحي	40
غنى التراث وتنوعه مع فاعلية الحوادث والشخصيات	40
التراث قناة تواصل مع الجماهير	41
تحقيق الوظيفة التوعوية من توظيف التراث	41
قراءة الحاضر من حلال الماضي	43
التعبير بالماضي عن مشكلات الحاضر	44
التراث رمز وقناع لطرح الافكار ونقد الاوضاع	45
تأصيل المسرح العربي	48
مفهوم التأصيل	48
مستويات الحركة التراثية	51
مستوى البحث عن شكل عربي للمسرح	51
مستوى التنظير لمسرح عربي	51

تأصيل المسرح عند ونوس	53
طريقته في التعامل مع التراث	56
الشكل	56
المضمون	57
المصادر التراثية في مسرح ونوس	58
المصدر الإسلامي	58
المصدر الأجنبي	59
المصدر الشعبي	59
الفصـــــل الـثاني	
مفهوم التوظيف	61
أسباب التوظيف ودوافعه	64
العوامل السياسية و الاجتماعية	65
العوامل النفسية	66
العوامل الفنية	68
عامل الإعجاب بمظاهر التراث الأجنبي	69
الفرق بين نقل التراث و توظيفه	70
تجليات الموروث التاريخي في مسرح	70
الحوادث التاريخية	71
استدعاء الشخصيات التاريخية	78

أشكال الفرجة الشعبية في مسرح	87
الحكواتي	89
الجوقة	96
وظائف الجوقة بين القديم و الحديث	99
دواعي استخدام الجوقة قديما و حديثا	100
الوسائل البديلة عن الجوقة	101
ملامح استخدام الجوقة عند ونوس	101
الراوي	122
الأرجواز	123
الفصـــــل الثـالـث	
الشخصية التراثية وهموم الوطن العربي في مسرح ونوس	131
الشخصية التراثية	131
مصادر الشخصيات التراثية في مسرح ونوس	132
المصدر الديني	132
المصدر التاريخ	133
المصدر الشعبي و الأسطوري	133
الملامح التي يوظفها الكاتب في الشخصية التراثية	134
توظيف صفة من صفاتها	134
توظيف بعض حوادث حياة الشخصيات	134
توظيف مدلول اسمها	135

تقنيات توظيف الشخصيات التراثية	136
التوظيف الطردي	137
التوظيف العكسي	146
التوظيف الاسمي	153
هموم الوطن العربي في مسرح ونوس	156
الهموم التاريخية	156
الهموم السياسية	170
الهموم الاجتماعية	182
الهموم الدينية	193
الفصـــــل الرابـــــع	
مفهوم التراث الشعبي	203
موضوعات التراث الشعبي	205
المعتقدات الشعبية	205
العادات الشعبية	2206
الفنون الشعبية	206
الأدب الشعبي	206
دواعي العودة إلى التراث الشعبي	207
توظيف التراث الشعبي في مسرح ونوس	207

الحكاية الشعبية	210
المثل الشعبي	217
خصائص المثل الشعبي	219
توظيف المثل الشعبي في مسرح ونوس	219
الخـــــــاتمة	227
المصادر و المراجع	230
الملحق	239
الفهرس	241
ملخص الاطروحة	247

ملخص الأطروحة:

تتناول هذه الدراسة مسألة التراث والتاريخ كرافد حيوي بالنسبة للفن المسرحي العربي ،حيث يفرض التراث نفسه على خيال الفنان الذي يجد فيه ضالته ويرى من خلاله ذاته التي تناديه من وراء العصور، لاستنبات أفكار حيوية قابلة للتطور والنماء وقادرة على التجدد والعطاء، ذلك لأن الفن المسرحي يتغذى من جذور التراث والبنى التاريخية، ،وهكذا تكون العودة إلى التراث تعني إضفاء صفات الأصالة والعراقة والقدم على المسرح، وبهذا المفهوم يصبح التراث حاضنا أساسيا للهوية العربية. وقد جاءت هذه الدراسة لتوضح مدى استلهام ونوس للتراث العربي عبر مجموعة من المسرحيات التي تجلى فيها التراث الشعبي ، لذلك لم يقتصر البحث على مدونة واحدة بل حاول أن يتعقب التراث الشعبي في أكثر من مدونة متوسلين في ذلك بالمنهج الوصفي التحليلي والمنهج التاريخي في تتبع الظواهر التراثية وتحليلها.

الكلمات المفتاحية : التراث ، التاريخ ، المسرح .

Summary

This study deals with the issue of heritage and history as a vital tributary to Arab theatrical art, where heritage imposes itself on the artist's imagination in which he finds his desire and sees through it the same that calls him from beyond the ages, to cultivate vital ideas capable of development and growth and capable of renewal and giving, because theatrical art nourishes From the roots of heritage and historical structures, and thus returning to heritage means imparting the characteristics of originality, antiquity and antiquity to the stage, and in this concept, heritage becomes an essential incubator of the Arab identity. This study came to clarify the extent to which Wannous was inspired by the Arab heritage through a group of plays in which the folklore was manifested. Therefore, the research was not limited to one blog, but rather tried to track the folklore in more than one blog, pleading with the descriptive analytical method and the historical method in tracking and analyzing heritage phenomena. .

Keywords: heritage, history, theatre.