

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر - باتنة -

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث

إشراف
د. جاب الله

إعداد الطالب
تيايبي عبد الوهاب

مقدمة

يثير المسرح العربي الراهن جملة من الأسئلة الهامة عن موضوعات المسرحية العربية المعاصرة، وطرائق تناولها للمشكلات والأحداث التي تجرى في البناء الاجتماعي العربي داخل أنساقه الاجتماعية والسياسية والثقافية. إنَّ 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 تراثياً ولا يزال التراث سمته الأساسية لتأكيد طبيعته العربية، ولذلك فقد حاول أغلب الكتاب 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 والاقتصادية، ساعدت كلها على صناعة الوعي القومي لدى الكاتب، فوجدوا في التراث خير معبر عما يختلج في صدورهم من مشاعر الألم والحزن لمصير الأمة العربية. وأيقنوا أن توظيف التراث يحقق لهم التواصل بين الماضي والحاضر، كما أنه يقربهم من وجدان الجماهير لما يحمله هذا الأخير من مكانة في ذاكرة الشعوب والأمم. وقد أدرك سعد الله ونوس أهمية التراث في بناء التجربة المسرحية، وفي ذلك يقول الكاتب عمر الطالب: "علَّ تجربة سعد الله ونوس للإفادة من التراث في المسرح تعدُّ من أفضل هذه التجارب". لقد أمضى ونوس حياته يدافع عن قيم الحرية و الديمقراطية و الإنسانية و قضايا العدالة الاجتماعية و الأهداف العريضة و الأحلام الكبيرة التي تجتمع عليها الأمة من محيطها إلى خليجها، من خلال إيمانه العميق بأهمية دور الثقافة و المثقف النزيه في التصدي لهذه القضايا و الدفاع عنها ، فالثقافة لديه كانت دائماً و أبداً تشكل الجبهة الرئيسية للوقوف بوجه الظلم و الاستغلال في كل مكان، و هي القادرة على الرّد على العولمة الأنانية و الخالية من أي بعد إنساني ، لأنها - أي الثقافة - قادرة على بلورة المواقف النقدية و تعرية الوقائع مثلما لديها القدرة على اقتراح الأفكار و القيم و المثل التي تجعل من الإنسان في كل لحظة تاريخية أكثر حرية و وعياً وجمالاً . لذلك كان ونوس يرى في (الثقافة) وحدة فكري عمل محورها الهموم الإنسانية و المجتمعية في شتى مستوياتها، مثلما كان يرى في المثقف مسؤولاً عن كرامة العقل و الإنسان، لقد أبدى ونوس خلال سنوات الصراع مع المرض، إصراراً عنيداً على دفع الموت للتراجع إلى حين إنجاز كل ما يمكن إنجازه من طموحات مسرحية و مشاريع فكرية،

فقدّم بذلك إضافة نوعية للفكر العربي و العالمي بشكل عام، و للأدب العربي بشكل خاص، والذي اغتنى بأروع الإبداعات المسرحية و أكثرها إنسانية و شفافية ، و أعمقها قدرة على التعبير عن الواقع البائس بكل جراحه و تناقضاته، و أصدقها رغبة بضرورة الارتقاء بهذا الواقع على الدوام نحو الأفضل و الأجمل، أو على الأقل التخفيف من شروره و مآسيه الاقتراب به لحالة أكثر إنسانية.

كان رد سعد الله ونوس على هزيمته كجسد، وعلى هزيمة وطنه، بالكتابة و ما أعظم الرد الكتابة ذات الفعل التثويري و التغييري ، في مجتمع أدمن الانتكاسات لكنه بحاجة إلى أمثال سعد الله ونوس يهزؤون هذا الركود القاتل ، بإرادات صلبة و حازمة. كان ذلك أروع ما قدمه ونوس في سنيّه الأخيرة ، إصراره على رفض الاستسلام لأي واقع مهما كان قاسياً و مريراً ، و كل ذلك لأجل تقديم كل ما يثري الحياة ، ويغني الفكر و العقل و القلب والروح. لقد ظلّ ونوس يكتب حتى الرمق الأخير، حتى سقط قلمه بين برائن الموت، وهذه كانت قناعته دائماً طوال حياته : المقاومة حتى الرمق الأخير و الإرادة المصممة على التحدي، هذا ما أراد ونوس أن يقوله عبر مقاومته لمرضه و مرض وطنه في آن معاً. إنه الحلم الذي ما زال يدغدغ النبلاء في هذا الوطن العربي هذا الحلم الذي رأى فيه ونوس (ضرورة) خاصة في هذا الزمن الصعب ، فالحلم أولى درجات المقاومة و أكثرها ضرورة، لكنه يحتاج منا كثيراً من العمل و الصبر، و قليلاً من الخوف و لا شك أن معركة ونوس مع الموت في سبيل الحياة هي مصدر إلهام لنا، وهي الدافع الرئيسي في اختيار مثل هذا الموضوع الذي وسمناه ب: "توظيف التراث في مسرح سعدالله ونوس" ، ويعود اختيارنا لهذا البحث إلى أمرين الأول يتعلق بالتراث والمسرح بصورة عامة فلا يزال هذا الموضوع بحاجة إلى البحث و التنقيب، لما يحققه من فوائد جمة فيما يخص تأصيل المسرح العربي من جهة ، وتأكيد أهمية التراث من جهة أخرى ودوره في تحقيق جمالية النص المسرحي، والأمر الثاني يتعلق بمسرح ونوس، فموضوع التراث و تقنيات توظيفه في مسرحه على الرغم من أهميتها و بروزها، لم تحظ بكثير من الدراسة و البحث فجمع البحث بذلك بين الحسنيين المسرح أبي الفنون و التراث ذاكرة الشعب و الأمة، وكل ذاكرة لا بد أن تكون يقظة، تتلمس حضورها من خلال تعلقها بجذر الماضي باتجاه إغناء الحاضر والمستقبل .

وقد جعلت البحث في أربعة فصول فضلاً عن المقدمة و المدخل و الخاتمة، تناول الفصل الأول قضية التراث والمسرح ، حيث تطرقنا إلى طبيعة التراث، وعلاقته بالمسرح، كما تناولنا

التأصيل ومستويات الحركة التراثية، ثم عرّجنا عن رؤية ونوس للتراث وطريقته في التعامل معه، ودوره في تأصيل المسرح العربي .

أما الفصل الثاني فقد خصصناه لمسألة التوظيف والظواهر التراثية في مسرح سعدالله ونوس حيث تم توضيح معنى التوظيف على أنه نوع من التناص، يختلف عنه من ناحية القصدية والزمن وأعني بذلك التوظيف التراثي مع الوقوف عند أسبابه وعوامله، كونها تحدد أسباب لجوء المبدع إليه، وانقسمت هذه العوامل إلى :عوامل سياسية واجتماعية ونفسية وفنية وهي عامة، وعامل الإعجاب ببعض مظاهر التراث الأجنبي وهو ذاتي،وتلا ذلك الحديث عن الفرق بين نقل التراث وتوظيفه، ثم تطرق البحث إلى بعض الظواهر التراثية الفنية في مسرحه مثل الحكواتي والجوقة والراوي والأراجوز، وهي كلها تقنيات ساعدت في خلق مسرح تنتفي فيه الحواجز بين الممثلين والجمهور،ويشترك الجميع في حوار حميمي ديموقراطي .

أما الفصل الثالث فقد تناول الشخصيات التراثية في مسرح سعدالله ونوس فرصد الشخصيات التاريخية والأسطورية والشعبية، وتحدث عن مصادر هذه الشخصيات والملاحم التي تم توظيفها،كتوظيف مدلولها العام أو صفة من صفاتها،أوحادثة من حوادث حياتها، تطرق إلى تقنيات التوظيف بأنواعه :التوظيف الطردي والعكسي، والاسمي، وكيف استطاعت هذه التقنيات أن تبرز المعنى الذي أراد الكاتب الوصول إليه.

وتحدثت البحث في الفصل الرابع عن توظيف التراث الشعبي في مسرح ونوس،حيث بينا طبيعة التراث الشعبي والموضوعات التي اشتمل عليها، مع ذكر دواعي عودته لذلك التراث وتوظيفه له في مسرحه، وتلا ذلك مناقشة توظيف الحكاية الشعبية، وعرض الأشكال المستلهمة من الأدب الشعبي مثل :الأغنية والنكتة والمثل الشعبي مع بيان طبيعتها ووظائفها ودورها الدرامي الذي تقوم به ومدى نجاحه في توظيفها كأدوات فنية مسرحية. أما المنهج الذي سلكته في هذا البحث فهو المنهج الوصفي التحليلي المناسب لطبيعة البحث في أعماق التراث ومدى استلهاها وتحويرها وتطويرها من طرف سعدالله ونوس ثم إسقاطها على واقعنا المعاصر،وتجدر الإشارة إلى أن البحث تناول مسرح سعدالله ونوس بوصفه نصا مسرحيا أدبيا مقروءا أكثر منه معروضا .

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

ولعل عوائق التحصيل والبحث تأخذ الحيز الأهم في بداية أي نقاش فكري، أو عمل بحثي متخصص، ذلك أن إشكالية الحصول على المراجع العلمية والمصادر التوثيقية تظل العقبة الكبرى والهاجس الذي يؤرق كل باحث، ولا أخفي حقيقة أنني واجهت مصاعب تتعلق بندرة المصادر والمراجع والدراسات حول مسرح ونوس وعلاقته بالتراث.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الوافي للأستاذ المشرف الدكتور جاب الله على قبوله الإشراف على هذا البحث، وعلى النصائح والإرشادات التي قدمها لي خلال إنجاز هذا البحث، كما لا يسعني إلا أن أسدي له التقدير والعرفان على صبره، وما قام به من توجيه ومتابعة وتقويم.

إن الاعتراف بالجميل يفرض عليّ أن أشكر كل من ساعد في هذا البحث برأي أو تقويم أو توجيه، أو دلالة على كتاب أو إعارة أو غير ذلك، ولايفوتني أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى أساتذتي الكرام ممن لهم علي فضل العلم والثقافة.

ولا أنسى شريكة حياتي ورفيقة دربي زوجتي التي منحتني من وقتها وصبرها وكانت لي عوناً في كتابة هذا البحث .

وفي الأخير لا أزعم أنّ هذا العمل المتواضع بلغ درجة الكمال، ولكن حسبي أنني بذلت قصارى جهدي، وحاولت ما استطعت الإحاطة بهذا البحث فإن أصبت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي و الشيطان، ويظل المجال خصباً لمزيد من المحاولات الجادة في هذا الميدان.

إشكالية البحث

تدور مجموعة من التساؤلات حول علاقة العرب بالفن المسرحي وما من أحد من المشتغلين بالمسرح أو المهتمين به أو المحبين له لم يسأل عن خلوّ حضارتنا العربية من هذا الفن. وقد كثر البحث في الأسباب التي جعلت هذا الفن يعرف في بلاد الأغر يق والهند وحتى الصين واليابان ولا يعرف في بلادنا قبل القرن الماضي. كما كثر الحديث في أمر استنابات هذا الفن في بلادنا العربية منذ القرن الماضي عن طريق النقل والاقْتباس.

إلا أن الحضارة العربية تركت مجموعة من الظواهر المسرحية. وبعض الحكايات والمواقف المتناثرة في الكتب المتفرقة وفي أقوال الرواة المتناقلة عبر الأجيال التي تنبه إليها دارسوا المسرح المحدثون عندما أعادوا قراءة التراث العربي. وهذا أدى بدوره إلى خلق إشكالية تشعبت فيها الآراء. وهي إشكالية استلهم التراث وإعادة بعثه من جديد وتحويره وتطويره.

إن اغتراب المسرح العربي في العصر الحديث. وتمزق هويته قضية أرقت العاملين في ميدان المسرح من كتاب ومنظرين. وفي مرحلة البحث عن حلول لهذه القضية. وبدافع من القومية العربية وإثبات الذات العربية، وتحديها لأمواج الحضارة الغربية. أبحر الدارسون في لجج التراث العربي وراحوا يلتقطون المحار واللآلئ المسرحية المتنوعة فيه. خصوصا بعدما أدركوا وأيقنوا أن المعيار الأوروبي ليس مسلمة غير خاضعة للنقاش.

ولعل تعددية الصيغ المسرحية. وكثرة التعاريف التي ركز كل منها على عناصر محددة في العمل المسرحي. كل ذلك كان الدافع الأول لهذا الاعتقاد السائد خصوصا بعد أن استخدم التراث كعامل من عوامل التأصيل للفن المسرحي العربي.

بالإضافة إلى ذلك فإن المضامين الأدبية في التراث العربي. وطبيعة التركيب فيه وتركيزه على عنصر القص. وشفافية الحوار والقدرة على التصوير. كلها أمور أغرت الكاتب المسرحي العربي بالولوج في أغواره ومحاولة استحداث فن جديد في الحضارة العربية. وقد أشار توفيق الحكيم إلى هذه الظاهرة عندما قال: "إن طبيعة التركيب، والتركيز عند العرب منذ القدم في الشعر والفكر والبلاغة هذه الطبيعة التي هي جوهر الفن المسرحي، يجعلني دائما أعتقد أن السليقة العربية هي سليقة مسرحية. وإذا كانت مختلفة قد حالت دون تجسيد هذه السليقة بالطريقة المعروفة عند اليونان فإن ذلك لم يمنع من ظهور بواورها في أشكال أخرى فأنا كلما تصوّرت مشاهد رسالة الغفران لأبي العلاء المعري. أو قرأت قطعا من حوار في الأغاني أو الجاحظ ورأيت ذلك البناء

المحكم للصورة والعبارة. والإصابة المباشرة للمفصل بلا لغو أو فضول في التلوين السريع للشخصية أو العاطفة أو الفكاهة، أوقن وأشعر بالجذور العميقة الخفية لهذا الميل عندي إلى الفن المسرحي." (1)

ذلك لأن الأدب والفن انعكاس للواقع، وهما انعكاس على درجة من التعقيد فالأدب والفن هما ثمرة انعكاس الواقع الاجتماعي والطبيعي في شعور الفنان أو الأديب وفي فكره خلال خبرة حياته العلمية وتفاعله مع هذا الواقع، وهما أيضا اختيار الفنان الأديب لعناصر هذا الواقع نفسية كانت أو اجتماعية أو طبيعية وبعد ذلك تأتي مرحلة إعادة بناء هذه العناصر جميعها وترتيبها في نسق جديد وبلغة جديدة هي لغة التعبير.

ولهذا ومن أجل البحث عن مسرح يعي دوره في مجتمعه، ويحقق التواصل مع المشاهد العربي في كل مكان وزمان، فقد عاش المسرحيون العرب تلك الهواجس التي تجلت في مناح متعددة والتي يمكن أن نجعلها في عنصرين:

1- ضرورة الإحتكاك بهوم الإنسان العربي وواقعه السياسي والاجتماعي الإقتصادي، إذ لا بد للكاتب المسرحي أن يعبر عن عصره وإظل عمله شجرة بلا جذور.

2- ضرورة الإستفادة من العناصر التاريخية والبنى التراثية لتحريكها بصورة معاصرة وإسقاط القضايا العربية عليها.

فالجوء إلى التراث والإستعانة ببعض مصادره كان البنية التي وجد فيها المسرحيون العرب ضالتهم للبحث عن هوية المسرح العربي وتمييزه، وذلك لأن التراث يمثل مقومات الأمة واستمرارية وجودها، ولأنه " شيء قائم فينا وهو ذاتنا التي تتنادينا من وراء العصور، وإن العودة الفعلية إليه بقصد الإكتشاف أو المعرفة والتعرف ينبغي أن تكون طريقا لتنميته والامتداد للمستقبل بقيم متطورة عنه مستلهمة رؤاه مستمدة حوافرها من كثير من حقائقه مضافة إلى حقائق عصرنا". (2)

فالتعامل مع التراث لا يجب أن يكون تعاملًا سكونيًا ينتمي إلى الماضي وينقطع عن الحاضر والمستقبل بل لابد من التفاعل معه كموقف وكحركة مستمرة تسهم في تطوير التاريخ وتغييره. وهذا ما تجلّى بصورة واضحة في مسرح " سعد الله ونوس" عبر ما كتبه من مسرحيات. وتعدّ تجربة الكاتب المسرحي السوري ونوس في المسرح السوري رائدة حيث حاول أن يزاوج بين

(1) حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، إتحاد الكتاب العرب، 1996، ص 40.

(2) المرجع السابق، ص 201.

التراث الغربي وبين التراث الشعبي العربي فهو يأخذ المادة الخام من التراث كما هو الحال في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" حيث أن استدعاء العنوان في حد ذاته استلهام للتراث العربي القديم ومن مظاهر مسرح ونوس استخدام الراوي تكسير الجدار بين المبدع والجمهور، وقد تميز ونوس بالإرتجال كما هو الحال في مسرحية "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران" وقد استلهم ونوس موضوعات مسرحياته من التراث العربي محاولا تطويعها وتحويلها وإسقاطها على الحاضر.

ومما سبق تتلخص إشكالية الدراسة في الأسئلة التالية:

- 1- ما مدى استلهام التراث في مسرح ونوس؟
- 2- كيف تعامل ونوس مع التراث العربي في مسرحه؟
- 3- ما دور العناصر التراثية في مسرح ونوس ومدى إسقاطها على عصره؟

أهمية الدراسة:

- إحياء التراث العربي المتمثل في "التاريخ العربي، الملاحم الشعبية"
- ندرة الدراسات في هذا الميدان.
- إعادة خلق التراث ومزجه بالإبداع الفني.
- وصل الماضي العربي بالحاضر عن طريق بعث التراث ورؤيته رؤية جديدة في ضوء الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية.

أهداف الدراسة:

- 1- البحث عن مدى استلهام التراث في مسرح ونوس.
- 2- البحث عن كيفية تعامل ونوس مع التراث العربي في مسرحه.
- 3- التعرف على دور العناصر التراثية في مسرح ونوس ومدى إسقاطها على عصره.

التحديد الإجرائي لمصطلحات الدراسة:

- 1- التوظيف: ونعني به الاستفادة من الخامات التراثية في الأعمال الأدبية وشحنها بروى فكرية جديدة لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية، والمتاح من أشكالنا فنيا وجماليا وتوظيف التراث يمكن أن يكون مرعيا أو مسموعا أو بنيويا أو نصيا وإذا كان التوظيف المرئي والمسموع مرتبطا بالحرفة المسرحية أي بالإخراج، فإن التوظيف البنيوي النصي مرتبط بالتوظيف⁽¹⁾.

(1) بوشعير المرشيد دراسات في المسرح العربي المعاصر، دار الأهالي دمشق -1997، ص46،45.

2- التراث: هو ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد، وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم عب أمة من الأمم الموروث الثقافي التاريخي الشعبي الفني لأمة من الأمم يربط حاضر الأمم بماضيها ونقصد به في دراستنا الإرث العربي التليد الذي توغل فيه الدارسون والكتاب والمسرحيون العرب لإثبات الهوية الوطنية وتحقيق الذات العربية.⁽¹⁾

2- المسرح : ونقصد به هنا المسرح العربي بصفة عامة والمسرح عند ونوس بصفة خاصة وعلاقته 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 فيهما عالم التراث العربي القديم الأخلاقي والاجتماعي في المجتمع العربي وإسقاطاته على الواقع العربي المعاصر، كما كانت أخر مسرحياته نقدا لاذعا للتردي الأخلاقي الذي تفشى في الوطن العربي. الأيام المخمورة.

(1) محمد بوزواوي قاموس مصطلحات الأدب ،سلسلة قواميس المنار -دار مدني للطباعة والنشر والتوزيع،ص 85.

مدخل

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 توضّح إهتمامه بالمسرح وكتب مسرحيات قصيرة وصدرت في كتاب مستقل تحت عنوان " حكايا جوقة التماثيل " من أهم هذه المسرحيات القصيرة : " ميدوزا تحرق في الحياة - فصد الدم - الرسول المجهول في مآتم أنتيجونا، الجراد، جثة على الرصيف ،مأساة بائع الدبس الفقير" وهذه المسرحيات يغلب عليها الطابع الرمزي ضمن رؤية وجودية وهذه الكتابات تطرح موضوعات أساسية وجوهرية من أهمها : كيف يمكن للثقافة أن تكون فاعلة في المجتمع ، وكيف لها أن تعبر عن قضايا وهموم الإنسان العربي

سافر إلى فرنسا عام 1966 وتعرف على المسرح الغربي وتبنى أهم طروحات المسرح الغربي آنذاك وحاول تطويعها وتأقلمها مع إهتمامات المسرح العربي فاستخدم أسلوب التحريض وأدخل تقنيات هذا الأسلوب على المسرح في عام 1968 وذلك لكي يطرح سؤالا حول هزيمة حزيران عام 1967 ومشككا بقدرة الكتابة المسرحية التقليدية على أن تعبر عن المستجدات والأحداث العنيفة والمعاصرة وتجلى ذلك في مسرحية " حفلة سمر من أجل 5 حزيران " ولم ينسخ سعد الله تقنيات المسرح الغربي نسخا بل طوعها ضمن علاقة جدلية ربطت ودمجت بين أهم التطورات التي دخلت على المسرح الغربي وبين أشكال وتقاليد الفرجة في المنطقة العربية عبر تراثها الثقافي ، وهذا ما نجده في مسرحيات مثل " الملك هو الملك - الفيل يا ملك الزمان - مغامرة رأس المملوك جابر وقد بلور ونوس عبر هذه المسرحيات مفهوم التسييس وميزه 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 ترأس تحرير مجلة الحياة المسرحية، وساهم بتأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية وعمل مدرسا فيه.

في مرحلة لاحقة تعمق في الجانب النظري وقد توضّح إهتمامه الذي تخطى المسرح وتعامل مع الثقافة ككل متكامل وقد أصدر بالتعاون مع الروائي عبد الرحمن منيف والناقد فيصل دراج

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 سعد الله ونوس بعد أن قاوم السرطان سنينا .

المراحل	الفنية	عند	سعد	الله	ونوس	:
المرحلة	الأولى	(المسرح)	الذهني			

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

يقول سعد الله ونوس حول هذه المرحلة : " كنت أكتب مسرحيات للقراءة وليس في ذهني أي تصور لخشبة المسرح .. ولقد تأثرت حينها بالأفكار الوجودية ... وفي تلك الفترة قرأت كل ما ترجم من مسرحيات سارتر .. وفي مسرحياتي الأولى تأثرت بيونسكو"⁽¹⁾ تتميز مسرحيات هذه المرحلة بالعمومية ، والاندفاع نحو التجريد لأن القمع والخوف كان طاغيا آنذاك . وأهم ما يلفت النظر في هذه المسرحيات استغراقها في الذهنية يعني أن سعد الله كان يتوجه للقارئ لا للمتفرج ، حيث أن لغة هذه المسرحيات مغرقة في الشعرية التي لا تسجل الفعل بقدر ما تصفه ففي مسرحية بائع الدبس الفقير يقع بائع الدبس ضحية القمع ومصادرة الكلام وفي لعبة الدبابيس يريد أن يقول : يمكن لأي مهرج أن يصل إلى الحكم عندما تغيب الديمقراطية ، وفي جثة على الرصيف يصبح الشرطي أداة قمع بيد الغني الذي يرغب في شراء الجثة ليطعمها إلى كلبه ويصبح الإنسان سلعة تباع وتشترى حتى بعد موته إذ كانت هذه المرحلة هي الأكثر سطوة وقمعية للمواطن العربي لذا توجه ونوس إلى الإغراق في الرمز والذي يمكن المداورة على ما يراد كتابته وما يريد توصيله للقارئ .

المرحلة الثانية (مرحلة البحث عن شكل مسرحي جديد):

سافر ونوس إلى باريس وكان هاجسه أن يتعلم المسرح الأوربي وأن يشكل موقفا نقديا من هذا المسرح وكان المسرح الأوربي حينها يتخلى عن أدواته التقليدية ويتبنى أدوات أكثر تحررا وحميمية حيث التقى حينها برواد اتجاهات الحداثة في المسرح الأوربي وقرأ لهم بشكل أكاديمي مثل : بريخت ، انتوان أرتو ، بيسكاتور . ورغب ونوس أن يجاريهم ، وأثناء دراسته في فرنسا قال له المخرج الفرنسي جان ماري سيرو : " من الخطأ الفادح أن تبنيوا مسارح على الطريقة

(1) نديم معلا : الأدب المسرحي في سوريا ، مؤسسة الوحدة ، دمشق 1982 ، صفحة 118.

الأوربية ، بوسعكم أنتم بالذات أن تساعدوا التجربة المسرحية على الخروج من الأشكال المتجمدة التي وصلت إليها في أوروبا " (1)

وعلى ما يبدو أن ونوس أخذ بهذه النصيحة ، فبدأ يستمد مضامين مسرحياته من التراث الشعبي العربي ، كما استمد تقنياته المسرحية من المسرح الأوربي الذي تبنى أشكالاً جديدة فعلاً مثل : المسرح الملحمي عند بريخت والمسرح التسجيلي عند بيتر فايس والمسرح الارتجالي عند برانديلو، وقد تجلّى ذلك عندما عاد إلى دمشق وأصدر بيانات لمسرح عربي جديد ، حيث يكرس 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 يتلمس مشكلاتها ويساهم في دراستها وتحليلها ثم يؤثر في تطورها وسيرها .

كما طرح ونوس في بياناته مفهوم تسييس المسرح موضحاً المشكلة السياسية في المسرح من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المتشابكة داخل بنية المجتمع، ومحاولاً استشفاف آفاقاً تقدمية لحل تلك المشكلات، وأراد أن يجعل المسرح أداة تغيير وذلك عن طريق التعليم لحفزه وشحنه بالفكر التقدمي ليزيده احتقاناً .

بالمقابل لم يتخلّ 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 والأمثلة وتستوحي التراث وتأخذ بالأشكال المسرحية الجديدة، وعلى رأسها الارتجال ، والجماعية ، وكسر الجدار الرابع من أجل إشراك المتفرجين في الحوار .

المرحلة الثالثة (مرحلة الصمت والانقطاع عن الكتابة):

لقد صمت ونوس عن الكتابة لما أدرك أن الواقع أصعب من أن يزعزعه كاتب مسرحي متمرد مثل ونوس، منذ عام 1979 وحتى 1989 لم يكتب ونوس شيئاً خلال تلك العشر سنوات . وإذا قلنا أن المرض هو السبب ، فإن المرض ظهر في عام 1992 وهذا يعني أن صمته جاء قبل المرض ، لكن توالي الخيبات والهزائم وكأن الهزيمة الداخلية التي أسكتته هي تتالي الهزائم والنكسات على الوطن العربي ، كما أن هناك سبباً آخر لصمته هو أن القوى

(1) سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث ، دار الأهالي ، صفحة 193.

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 ويؤكد ونوس ذلك بقوله : " إن إشكالية البرجوازية الصغيرة ، والتعقيد الذي وسمت به حياتنا المعاصرة ، إضافة إلى هزيمة المشروع الذي كنا نحمله ، وكنا نعتقد بصورة أو بأخرى أنه ممكن التحقيق ، هذان عاملان ، إضافة إلى بعض الأسباب الشخصية هما اللذان أربكاني وجعلاني صامتا كل هذه الفترة " (1)

وكان صمته عبارة عن وقفة تأملية لما في داخله وما حوله وقد وضع ونوس ذلك بقوله : "خلال سنوات انقطاعي عن الكتابة والتي تبدت فيها سرايب الاكتئاب كنت أعلم أنني لأستطيع أن أوصل الكتابة إلا بعد مراجعة جديّة لما أنجزته، وإلى ما آل إليه المسرح في بلادنا ومراجعة التدهور الذي أصاب المشروع الوطني هذا من ناحية ومن ناحية أخرى كان عليّ أن أكتشف أيضا أن المشروع الوطني بما يعنيه من تقدم وتحرر وحادثة، لا يقتضي أن نلغي أنفسنا كأفراد لنا أهواؤنا ونوازعنا ووساوسنا وحاجتنا الملحة للحرية ولقول (الأنا) دون خجل ، ولا نعوذ بالله من قول الأنا ، بل بالعكس إن المشروع الوطني لا يمكن أن ينجح ويتحقق إلا إذا تفخّمت هذه الأنا ومارستها ومارست حريتها " (2).

المرحلة الرابعة والأخيرة (مرحلة التألق الفكري) :

هنا تزايد تدفق إنتاج سعد الله ونوس كتدفق المياه في منمناته التي كتبها عام 1993 وكما صرخ المرض في كبد سعد الله نراه يتدفق أكثر وهو يخترق الحواجز والتابوهات الاجتماعية والسياسية ويزداد سيل الكتابة كلما ضاق الصدر بهواء الحياة . أهي صحوة الموت حين علم أن السرطان القاتل يسري في جسده ؟ وهل صار سعد الله ونوس يسابق 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 تمكّن منه عام 1992 وبدأ يكتب فمنذ عام 92 وحتى عام 1997 كتب سعد الله : هوامش ثقافية ، منمنمات تاريخية ، يوم من زماننا ، طقوس الإشارات والتحويلات ، أحلام شقية ، ملحمة السراب ، الأيام المخمورة ، رحلة في مجاهل موت عابر . وهذا يعني بمعدل كتابين في العام الواحد . ومن نتاج كتاباته الأخيرة وضحت إفرازات النظام العالمي الجديد وخاصة بعد سقوط المعسكر الاشتراكي ، حيث أدرك حينها أن العالم يشهد تهميشا ممنهجا للثقافة بشكل عام وللمسرح بشكل خاص ، كما أكد وجذر

(1) المصدر السابق نفسه :ص114.

(2) مجلة الطريق اللبنانية، العدد الثالث، السنة السادسة والخمسون، 1997، من حوار أجرته معه ماري الياس 1996 ، ص 104 .

على الاشتغال في المسرح ضمن رؤية جديدة تجعله يجابه وسائل الاتصال التي اقتحمت حياة الناس وهم جالسون في بيوتهم هذا ما يجعلهم يبتعدون عن المسرح بشكل تلقائي ، لكن سعد الله أكد بأننا محكومون بالأمل من خلال كلمة يوم المسرح العالمي والتي كلفته بكتابتها منظمة اليونسكو . وعلينا الحفاظ وعدم التخلي عن المسرح فأوصانا به كأب يترك وصيته لأولاده .

كلمة يوم المسرح العالمي لسعد الله ونوس :

اختير سعد الله ونوس لكتابة وإلقاء 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 يلبسها 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 أحس هذا الجوع إلى للحوار وأدرك إلحاحه وضروراته فإني أتخيل دائما، أن هذا الحوار يبدأ من المسرح، ثم يتموج متسعا ومتناهيا ، حتى يشمل العالم على اختلاف شعوبه ،وتنوع ثقافته .

وأنا أعتقد أن المسرح، ورغم كل الثورات التكنولوجية، سيظل ذلك المكان النموذج الذي يتأمل فيه الإنسان شرطه التاريخي والوجودي معا. وميزة المسرح الذي تجعله مكانا لا يضاهى وهي أن المتفرج يكسر فيه محارته، كي يتأمل الشرط الإنساني في سياق جماعي، ويعلمه غنى الحوار وتعدد مستوياته . فهناك حوار يتم داخل العرض المسرحي، وهناك حوار مضمربين 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، ننتق 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 استشير 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 التوقع في هوامش مهملة ومعتمة ، بينما تتوالد وتتكاثر في العوز المادي والمعنوي . فالمخصصات التي كانت تغذيه

تضمر سنة بعد سنة، والرعاية التي كان يحاط بها تحولت إلى إهمال شبيه بالازدراء، غالبا ما يتستر 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 يهبنا فسحة التأمل والحوار ووعي انتمائنا الإنساني العميق .

وأزمة المسرح رغم خصوصيتها هي جزء من أزمة تشمل الثقافة بعامه ولا أظن 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 حولت العالم إلى قرية واحدة، وجعلت العولمة واقعا يتبلور، ويتأكد يوما بعد يوم. ومع هذه التحولات وتراكم تلك الثروات، كان يأمل المرء أن تتحقق تلك اليوتوبيا التي طالما حلم بها الإنسان، يوتوبيا أن يحيا في عالم متظافر تتقاسم شعوبه خيرات الأرض دون غبن، وتزدهر فيه إنسانية الإنسان دون حيف أو عدوان. ولكن.... يا للخيبة فإن العولمة التي تتبلور وتتأكد في نهاية قرننا العشرين تكاد تكون النقيض الجذري لتلك اليوتوبيا التي بشر بها الفلاسفة، وغذت رؤى الإنسان عبر القرون. فهي تزيد العفن في توزيع الثروات، وتعمق الهوة بين الدول الفاحشة الغنى والشعوب الفقيرة الجائعة. كما أنها تدمر ودون رحمة كل أشكال التلاحم داخل الجماعات، وتمزقها إلى أفراد تضنيهم الكآبة والوحدة، ولأنه لا يوجد أي تصور عن المستقبل، ولأن البشر ولأول مرة في التاريخ لم يعودوا يجروون على الحلم، فإن الشرط الإنساني في نهاية هذا القرن يبدو قاتما ومحبطا. وقد نفهم بشكل أفضل تهميش الثقافة، حين ندرك أنه في الوقت، الذي غدت 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 تعري 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 فإن للمسرح دورا حيويا جوهريا في إنجاز هذه المهام النقدية والإبداعية التي تتصدى لها الثقافة. فالمسرح هو الذي سيدربنا على المشاركة والأمثلة على رأب الصدع والتمزقات التي أصابت جسد الجماعة، وهو الذي سيحيي الحوار الذي نفتقده جميعا وأنا أو من 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 أعمالاً 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 استفزني بل وأغضبني. طبعاً كان من الصعب أن أشرح للسائل عمق الصداقة الودية التي تربطني بالمسرح ، وأن أوضح له التخلي عن الكتابة المسرحية ، وأنا على تخوم العمر هو جحود وخيانة لا تحتملها روحي، وقد يعجلان برحيلي ، وكان علي لو أردت الإجابة أن أضيف : إنني مصر على الكتابة للمسرح لأنني أريد أن أدافع عنه ، وأقدم جهدي كي يستمر هذا الفن الضروري حياً . وأخشى أن أكرر نفسي لو استدركت هنا وقلت: إن المسرح هو في الواقع أكثر من فن، إنه ظاهرة حضارية مركبة سيزداد العالم وحشة وقبحاً وفقراً لو أضاعها وافتقر إليها ! ومهما بدا الحصار شديداً والواقع محبطاً فإني متيقن أن تضافر الجهود والإرادات الطيبة وعلى مستوى العالم سيحمي الثقافة ويعيد للمسرح ألقه ومكانته ! إننا محكومون بالأمل . وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ ! " (1).

(1) عبد الرحمن ياغي: سعد الله ونوس والمسرح ، كلمة يوم المسرح العالمي ، دار الأهالي ، 1998 ، ص 113.

الفصل الأول

- توظيف التراث في المسرح -

(أ) - بدايات توظيف التراث في المسرح العربي:

(ب) - بواعث توظيف التراث في المسرح العربي :

(ج) - تأصيل المسرح العربي :

(د) - تأصيل المسرح عند ونوس:

(هـ) - مصادر ونوس التراثية:

أ- بدايات توظيف التراث في المسرح العربي

1- مفهوم التراث :

تثير قضية التراث مجموعة من التساؤلات الملحة التي تفرض نفسها على الساحة الأدبية بصورة تستلزم التعامل معها بجدية وحذر لما يؤلفه التعامل مع التراث العربي من تحفظ و حساسية لا يمكن تجاهلها. ماهي المرتكزات التي تؤسس لنا مفهوميه التراث ثم كيف يمكن الاستفادة من المادة التراثية في إطار التجربة المسرحية؟ وهل يفيد التعامل مع التراث بمواده على اختلاف أشكالها في صوغ تجربة مسرحية عربية حديثة تحقق الأمانى وتربط بعقلانية بين الماضي والحاضر لتؤسس لزمان 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 بنا الى التدبر فيما نملكه من موروث يفيدنا في الارتقاء بأدبنا والإفادة منه. التراث في اللغة مشتق من مادة ورت والمأثور والتراث والميراث والموروث والإرث وهي ألفاظ عربية مترادفة وردت في اللغة كالحسب⁽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 وراثته وكله أرث الإرث هي الميراث⁽³⁾ وعليه فكلمات التراث والميراث والورث والإرث كلها بمعنى واحد وهو ما يخلفه الرجل لورثته ومن ذلك قوله تعالى: (وتأكلون التراث أكلا لما)⁽⁴⁾ تتجاوز كلمة التراث المعنى المادي الضيق لتصل أمورا معنوية وما يؤكد ذلك قوله تعالى: (فهب لي من لدنك وليا يرثني ويرث من آل يعقوب)⁽⁵⁾ قال ابن سيده: "إنما أراد أن يرثني ويرث من آل يعقوب النبوة ولا يجوز أن يكون خاف أن يرثه أقرباؤه المال لقول النبي صلى الله عليه وسلم: (إنّا معاشر الأنبياء لا نورث وما تركناه فهو صدقة)⁽⁶⁾ ومن الاستعمالات النادرة لكلمة "تراث"

بمفهومها المعنوي ما جاء في معلقة عمرو بن كلثوم :

ورثنا المجد علقمة بن سيف أباح لنا حصون المجد دينا

ورث مهلهلا والخير منه زهيرا نعم ذخر الذاخرينا

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة (ورث)، دار مصادر، بيروت، 1994، ج2، ص199، 200.

(2) الزمخشري جار الله محمود ابن عمر: أساس البلاغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979، ص670.

(3) محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، دار الهدى عين مليلة الجزائر، ط4، 1990، ص16، 451.

(4) سورة الفجر الآية: 19.

(5) سورة مريم الآية: 06.

(6) ابن منظور: المصدر السابق، ص200.

وعتابا وكثوما جميعا بهم نلنا تراث الأكرمينـا

أي ورتنا مجد عتاب وكثوم وبهم بلغنا ميراث الأكارم أي حُزنا مآثرهم ومفاخرهم⁽¹⁾

والتراث Patrimoine هو ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب، وخبرات وفنون وعلوم في أمة من الأمم، ويبرز فعل التراث في آثار الأدباء والفنانين وتصبح هذه الآثار محصلا لانصهار معطيات التراث وموحيات الشخصية الفردية.⁽²⁾

ونلاحظ أن استخدام الكلمة قديما اقتصر على ما يورث من مال أو حسب فمادة ورث تدل على الإرث المادي والمعنوي، إلا أن الكلمة اكتسبت في الخطاب العربي المعاصر معنى آخر فصارت تدل على الموروث الثقافي، وذلك يكون الاستخدام الجديد مما يناسب احتياجات التعبير المعاصر، والذي لا يخرج عن نطاق المعنى الموروث لأنه نابع من مفردات التفكير العربي وليس دخيلا عليه⁽³⁾.

وصار التراث معبرا على جميع ما يخص الإنسان العربي ماديا ومعنويا فشمّل بذلك "التقاليد والعادات والتجارب والخبرات والفنون، إنه جزء أساس من موقفه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي"⁽⁴⁾ 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"⁽⁵⁾، ويعده بعضهم تراثا شاملا لكل الأنواع يتعلق بالإنسان بوصفه إنسانا بغض النظر عن جنسيته أو عقيدته أو وطنه، فالتراث عندهم كل ما ورثهم الخلف عن السلف، أو ما تركه الجيل السابق للجيل اللاحق، وهكذا فإن التراث ينحصر في ثلاث دوائر تحتوي إحداها الأخرى فحن كوننا أمة 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⁽⁶⁾ وقد عرّف عرّف بعض الكتاب التراث الإسلامي بأنه: "ما ورثناه عن آبائنا من عقيدة وثقافة وقيم وآداب

(1) الزوزني عبد الله الحسن بن أحمد : شرح المعلقات السبع تحقيق محمد الفاصلي ،مكتبة عصرية صيدا ،بيروت ، ط1، 1998،ص186.

(2) محمد بوزواوي :قاموس مصطلحات الأدب ،سلسلة قواميس المنار ،دار مدني للطباعة والنشر والتوزيع ،2003، ص85.

(3) الجابري محمد عابد : التراث والحداثة ،مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ط1 ،1991، ص22.

(4) عبد النور جبور :المعجم الأدبي دار الملايين بيروت ، ط2، 1984، ص63.

(5) حسن علي المخلف :توظيف التراث في المسرح دراسة تطبيقية في مسرح ونوس "دمشق (دن)، 2000، ص21.

(6) قميحة جابر :التراث الانساني في شعر امل دنقل :هجر للطباعة القاهرة ، ص12، 130.

وفنون وصناعات وسائر المنجزات الأخرى المعنوية والمادية، ويشتمل كذلك على الوحي الإلهي القرآن والسنة الذي ورثناه عن أسلافنا⁽¹⁾ ويبقى التراث بحرا واسعا يلج بأنواع شتى من الموضوعات، لأن التراث هو ما قدمه الإنسان منذ القديم إلى الآن ليشمل الإنسانية جمعاء فلا ينجو كاتب من الوقوع في شباك ملمح تراثي لأمة أخرى ولو حاول ذلك ما استطاع.

تتشبث الأمم بتراثها وتتمسك به لأنه "روحها ومقوماتها وتاريخها والأمة التي تتخلى عن تراثها تتخلى عن روحها وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ"⁽²⁾ والأديب لسان حال الأمة يبوح بأفراحها وأتراحها بعودته إلى تراث أمته ويستخلص العبر بروح إنسانية شفافة تستهجن السوء وتفرح للخير، ويستطيع الأديب العربي "الاكتفاء بقراءة كتبه ليتحصل على اللبنة القوية التي تشيد له صرحا فكريا وبنينا عاليا وتمنحه قوة واقتدارا على التصرف في فنون القول"⁽³⁾.

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 الآخر وبروح شفافة جعلته ينشد ضالته أينما كانت، طالما أنها من صنع الإنسان ووجدانه فالتراث في مسرح ونوس تراث شامل غني فيه الملمح العربي الإسلامي والإنساني العام حسبما أراد الكاتب من حسن التوظيف وعودته للتراث ليست عودة يأس هربا 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 المحاولات الاستعمارية الرامية إلى محو الشخصية القومية، فإن هذا التمسك في النصف الثاني من القرن العشرين يتجه نحو الحفاظ على الهوية الثقافية و الأصالة الحضارية..."⁽⁴⁾ وهذا ما سعى إليه سعد الله ونوس من خلال توظيفاته التراثية المتنوعة . وقد وقف الدارسون مواقف متباينة من التراث تبعا لتباين إيديولوجية المثقفين واختلاف ثقافتهم و يمكن أن ننتبين ثلاثة مفاهيم رئيسية للتراث تشكل في مجموعها مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر وهذه المفاهيم هي:

(1) العمري أكرم: التراث والمعاصرة، رئاسة المحاكم الشرعية والعلوم الدينية، الدوحة، 1985، ص26.

(2) الأسد ناصر الدين: التراث والمجتمع الجديد، مطبعة العاني، بغداد، 1965، ص11.

(3) هارون عبد السلام: التراث العربي، دار المعارف، سلسلة كتابات (35) القاهرة، دت، ص5.

(4) سلوم توفيق: نحو رؤية ماركسية للتراث، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1988، ص32.

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، ويرفض هذا الموقف السلفي كل ما هو جديد ويدعوا للوقوف ضده بحجة أنه نتاج غربي أجنبي عن المجتمع العربي وقد تبدى التراث وفق هذا المنظور "مجرد تراكم كمي لأشكال من الوعي، تتجلى في تصورات وأفكار وتأملات ومفاهيم منبعها الأساسي هو الذات كونها هي الخالقة للموضوع وللقيمة"⁽¹⁾ وقد أدت هذه النظرة إلى سجن التراث وقطع الصلة بينه وبين الحاضر⁽²⁾.

3- التراث عند أصحاب الحداثة:

يرفض أصحاب هذا الرأي الماضي رفضا كليا ويرفض العودة إلى التراث، ويقرأ الحاضر في ضوء المستقبل فقط، ويستبدل الغرب بالتراث منطلقا من أن المثل الأعلى يوجد في الآخر -الغرب هنا لا الماضي- وأن التراث بوصفه ينتمي إلى زمن مضى لا يمكن أن يستمر إلى الحاضر وهكذا يضع أصحاب هذا الرأي حاجزا بين الحاضر والماضي بحجة "أن التراث مجموعة من الاحابات والممارسات طرحها الوجود على السلف ليجابه بها مشكلات عصره وقضاياها، ولكل عصر مشكلاته وقضاياها وإجاباته واقتراحاته"⁽³⁾ ويرى أنصار هذا الرأي "أن تغيير الثقافة العربية لا يتم إلا ضمن إنتاج سياق جديد جذري وشامل للحياة العربية في شتى وجوهها وأبعادها"⁽⁴⁾ وهكذا تتبدى الحداثة رفضا للتراث والماضي وتجاوزا لهما.

4- الموقف الجدلي:

يقوم هذا الموقف على أسس تتناقض مع الأسس السابقة حيث واجه هذا التيار الموقف السلفي بنزع القداسة عن التراث والنظر إليه على أنه نتاج الوعي البشري في التاريخ والمجتمع، وواجه التيار الرافض الحداثي بالربط بين الماضي والحاضر عبر دراسة العناصر الحية للتراث ودراسة علاقته التاريخية بقضايا الماضي في ضوء القضايا والمشكلات والأسئلة التي يطرحها الحاضر⁽⁵⁾. وتكمن أهمية الموقف الجدلي في القراءة الجديدة التي تتم بادوات معرفية معاصرة تنتمي إلى عصر القارئ وتنتج من رؤية جدلية تربط الماضي بالحاضر وتنظر إلى الماضي ضمن الشروط الاجتماعية والتاريخية المنتجة له ومثل هذه القراءة تمكننا من أن نضع أيدينا على عناصر الأصالة

(1) محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية المعاصرة ، دراسة ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2002، ص13.

(2) المرجع السابق :ص13.

(3) نعيم اليافي : أوهام الحداثة ، دراسة في القصيدة المعاصرة ، ط1، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ص55.

(4) أدونيس : الثابت والمتحول ، ج3، دت ، دار الساقي ، بيروت ، ص25.

(5) محمد رياض وتار : المرجع السابق ، ص13.

(originalité) في التراث القادرة على الاستمرار والتفاعل مع الواقع لدفع عملية التطور للأمام⁽¹⁾. 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 مانسميه المعاصرة⁽²⁾.
(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 ، واستمد روح هذه الأشكال المسرحية وأدخلها في بعض أعماله ، وفي القرن العشرين أعلن برناردشو أنه غير مستطيع أن يمضي في عمله ككاتب مسرحي إلا على أساس عمل من سبقوه ممن استخدموا التراث الشعبي كالمهراج والبهلوان ومن ثم استخدم هو في مسرحياته كثيرا من الأنماط⁽³⁾

وبهذا المعنى يكون التراث همزة وصل بين الأجيال ، و في هذا قال د. نجيب محمود " إن التراث هو ما تصنعه أنت، فالتراث كتب و فنون وغير ذلك من هذا الجسم المكتوب الموروث لأنك ستقرأه لتستخرج منه ماتستطيع بوجهة النظر التي تريدها أنت دون أن يفرض نفسه عليك ... فالنص هو ما تقرأه أنت ، وليس قالبا حديديا فإذا واجهتنا اليوم ضروب جديدة من المشكلات فلا بد أن نقرأ التراث قراءة تتناسب معها ومع العصر"⁽⁴⁾ أما حسن حنفي يرى أن التراث هو المنقول إلينا أولا، والمفهوم لنا ثانيا، والحجة لسلو كنا ثالثا⁽⁵⁾ .

وعلى هذا فالتراث العربي هو ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشمتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية بما فيها من عادات وتقاليد سواء أكانت هذه القيم مدونة أو مبنوثة بين سطورها أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن، وبعبارة أوضح إن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به

(1) المرجع السابق: ص13.

(2) الجابري محمد عابد: التراث والحداثة ، ص15.

(3) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ،سلسلة عالم المعرفة ،25،1978، ص15.

(4) سيد علي إسماعيل: أثر التراث الغربي في المسرح المعاصر ، دار قباء للنشر والتوزيع ،القاهرة ، الكويت ،2000، ص39.

(5) حسن حنفي تراثنا الفلسفي (فصول) ،عدد 1، أكتوبر 1970، ص122.

وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده لذلك نرى الإنسان العربي بصفة خاصة يتمسك بتراته⁽¹⁾.

ومن هنا أحس الكاتب المسرحي العربي بمدى أهمية التراث باعتباره خزاناً مملوءاً 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 يحرك وجدانها لما للتراث من حضور حي ودائم فيها. وهناك العديد من الأسباب التي دفعت الكاتب المسرحي يهتم بتوظيف التراث في إبداعه المسرحي وأهمها:

ب- بواعث توظيف التراث في المسرح العربي :

تحتل قضية التراث والمسرح أو الأصالة والمعاصرة حيزاً كبيراً من المناقشات والدراسات على الساحة الأدبية، وتشابه القضيتان في ارتباطهما بالماضي الأصيل والسعي نحو مستقبل مشرق انطلاقاً 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. فالعصر الأصيل يحتاج إلى من يعتني به يطوره ويجعله صالحاً ونافعاً في كل عصر⁽²⁾.

كانت العودة إلى التراث السمة الغالبة التي ميزت الأعمال المسرحية الساعية إلى تأصيل المسرح العربي شكلاً ومضموناً، فالتراث جزء أساسي من كيان الأمة، ومقوم حاسم وفعال من مقومات الشخصية العربية لذا ارتبط البحث عن الهوية العربية للمسرح بقضية التراث، فصار التراث طاقة إبداعية اكتسبت أهميتها من خلال ارتباطها بالواقع السياسي والحضاري للأمة العربية لأنه يمثل مقوماتها واستمرارية تميزها إنه "شيء قائم فينا وهو ذاتنا التي تتأدنا من وراء العصور، وأن العودة إليه بقصد الاكتشاف والمعرفة ينبغي أن تكون طريقاً لتقييمه والامتداد في المستقبل بقيم متطورة عنه مستلهمة رؤاه"⁽³⁾. وهناك أربعة أسباب جعلت الكاتب المسرحي يهتم بالتراث ويقوم بتوظيفه في إبداعه المسرحي وهي:

- الفخر بمآثر العرب: وهذا السبب غالباً ما يأتي عندما يشعر الكاتب بعدم تقدم الأمة العربية أمام تقدم العالم من حوله، فيجد الخلاص من ذلك والتنفيس عن ذلك في تمجيده لفترات الإزدهار في

(1) سيد علي إسماعيل: المرجع السابق، ص 40.

(2) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، ص 22.

(3) المرجع السابق: ص 23.

التاريخ العربي والإسلامي وفي ذلك يقول محمد يوسف نجم: «إتجهت عواطف بعض الكُتاب في القرن الماضي ومطلع هذا القرن نحو التاريخ العربي يستوحون بعض المواقف القومية التي تدعو إلى الفخر والإعتزاز وتثير في النفوس الحمية والأنفة وذلك لأسباب قومية وسياسية واجتماعية منها استفحال ظلم العثمانيين في بعض البلدان العربية وطغيان الاستعمار في الفطر الآخر ثم تأخر الشعوب عن موكب الحضارة الحديثة»⁽¹⁾.

2- الوقوف أمام المستعمر:

لقد حاول الاستعمار الأجنبي أن يطمس الشخصية العربية وما كان على الكاتب المسرحي سوى التمسك بشخصيته العربية وذلك عبر استدعاء التراث والاستعانة به، 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 رأياً عصرياً ومستقبلياً في إطار من ألف ليلة وليلة إنما نوحى 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 الشحن لا التفتيس.

3- التمسك بالهوية القومية العربية:

وهذا السبب يعد من أهم الأسباب التي شغلت فكر الكاتب المسرحي وغالبا ما يتمسك به ويظهره في إبداعه بعد الهزات الكبرى التي تعرضت لها الأمة العربية والتي من شأنها أن تضعف الكيان العربي لذلك نجد الكاتب العربي يلجأ إلى التراث كي يستمد الشعور المعاكس مما يشعر به من إحباط وضياع عن طريق فترات الإزدهار والانتصار العربي في تراثه وفي ذلك يقول علي عشر زايد: «يمكن أن ندرك لماذا شاعت ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية بعد هزيمة حزيران 1967 المنكرة بشكل لم يعرف من قبل في تاريخ الشعر فقد أحس الشاعر المعاصر أن هذه الهزيمة قد عصفت بكيانه القومي، ومن ثمة إزداد تمسكه بجذوره القومية لتمنحه بعض العزاء»⁽³⁾. فالرجوع إلى التراث العربي العام كان هو التوجه القومي العربي حيث أن الفنان لم يقتنع بالتراث القطري، وإنما امتد نظره للتراث القومي الذي يجمع الأمة

(1) محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار بيروت، 1956، ص 293.

(2) عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، اتحاد الكتاب العرب، ص 102.

(3) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا ط 1987، ص 52.

العربية لا التراث الذي يفرقها⁽¹⁾. فقد أدت حرب حزيران 1967 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 البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية للمجتمع، مما يحتم العودة إلى الجذور التاريخية لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة⁽²⁾.

4 محاولة التأصيل للمسرح العربي:

لقد أراد الكاتب المسرحي العربي أن يحطم 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 وينقب ويجهد نفسه في التراث العربي باعتباره ذاكرة الشعب والأمة، وكل ذاكرة لا بد أن تكون يقظة، يتلمس حضورها من خلال تعلقها بجذر الماضي باتجاه الحاضر، وهذا ما فعله يوسف إدريس من حيث التنظير في مقالاته الثلاث (نحو مسرح مصري) ومن حيث التطبيق في مسرحية (الفرافير) ومحاولته هذه شجعت حركات ودعوات أخرى لتأصيل المسرح العربي سواء في مصر أو في العالم العربي⁽³⁾.

وإذا كان حديثنا السابق 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 برقع الحداثة بمعنى خلع طابع القداسة عن التراث"⁽⁴⁾ 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 والأجداد لأن الإعتزاز بالماضي إسقاط من الحاضر عليه بمعنى أنه تعويض عن قصور جيلنا بالهروب إلى الماضي، وتخل عن معارك الحاضر"⁽⁵⁾.

(1) عبدالله أبو هيف : المرجع السابق ، ص 102.

(2) محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص 5.

(3) سيد علي إسماعيل : أثر التراث الغربي في المسرح المعاصر ، ص 42.

(4) المرجع السابق : ص 43.

(5) حسن حنفي : التراث والتجديد، مكتبة الإنجلو المصرية ، ط 1978، ص 23.

— القدرة على الإنتقاء من التراث لأن التراث لا يملك قيمة مطلقة في ذاته ، ولكن ما يحدد قيمته هو متطلبات المرحلة التاريخية الراهنة بكل ما تتطوي عليه هذه المتطلبات من معنى⁽¹⁾.

— المرونة في التعامل مع التراث لأن المبدع المسرحي الذي يعي دور التراث وعيا نقديا هو الذي يفجر ما في التراث من دلالات إيحائية ، ويكشف مافيه من طاقات متفجرة قادرة على التجديد والاستمرار.

— التوظيف الرمزي للتراث ،حيث أن الكاتب في كثير من الأحيان يمر بفترات عصبية 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 يعبر 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 معادل 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 يثار إثارة مباشرة"⁽²⁾. وقدرة الكاتب هنا تكمن في حسن اختيار الطريقة التي يعبر بها عن غرضه بشرط أن يكون لهذا الغرض كيان تاريخي وتراثي عند المتلقي.

وهكذا 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 التراث والمسرح واقعية أي فرضتها ظروف الواقع المعيش وحاجة الإنسان إلى عبوة التراث وحكمته من جهة ،سعى من خلالها المبدع المسرحي لربط الجمهور بالمسرح ،بأدوات وموضوعات ألفها المتفرج العربي لأنها مخزونة في وجدانه⁽³⁾.

ج- تأصيل المسرح العربي:

مفهوم التأصيل :ورد في لسان العرب أن الأصل هو الحسب ،والأصل في المعجم ما له

(1) رفعت سلام : بحثا عن التراث العربي ، نظرة نقدية منهجية ،الهيئة ،1990، ص277.

(2) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر ، د ت ، ص308.

(3) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح ، ص24-25.

أصوله ، ويعني أيضا أسفل الشيء صار ذا أصل ، قال أمية الهذلي :

وما الشغل إلا أنني مهيب لعرضك مالم تجعل الشيء يأصل

وقولهم لا أصل له ولا فصل ،الأصل:الحسب ،والفصل: اللسان ،والتأصيل هو الارتباط بالأصل⁽¹⁾ .

أما عن دلالات المصطلح في عرف المسرحيين، فيذكر رياض عصمت "إن تأصيل المسرح العربي اليوم يعني تجسيد روح 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"⁽²⁾. فدعوة معظم النقاد لإبداع مسرح عربي"ينسجم مع الثقافة العربية المتماهية مع الشخصية القومية العربية"⁽³⁾. هو المعنى الأكثر انتشارا لمفهوم التأصيل العربي، وتعني العودة إلى ماضي الأمة المتمثل فيما تملكه من تراث شعبي وتاريخ وإلى ما يعد 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 ويسهم في تقدم حياتنا،فالأصالة ليست هي بقاء المرء في حدود ذاته ،وليست هي إباء التجارب مع العالم الخارجي لكي يبقى المرء كما هو ،دون تغيير أو تحوير ولكن الأصالة الحققة ،هي القدرة على الإفادة من الخارج في نطاق الذات.⁽⁵⁾

2- مستويات الحركة التراثية :

-مستوى البحث عن مضمون عربي : بدأ المؤلفون الغوص في أعماق البحار التراثية منذ التجربة المسرحية الأولى لاستخراج مكوناتها ، وإن كانت هذه البداية لاتخلو من السطحية في التعامل مع التراث، كونها 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 حدائية، وكثيرا ما تكون تقديمية طليعية

(1) ابن منظور :لسان العرب، مادة - أصل- ج 11 ، ص 16.

(2) عصمت رياض :المسرح العربي ،دن،دمشق ،1995، ص 35.

(3) محمد المديوني :إشكاليات تأصيل المسرح العربي ،المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون،1993،ص 136.

(4) العربي، الكويت، عدد316، مارس 1985، ص22،زكرياء فؤاد (وهم الأصالة والمعاصرة).

(5) محمد غنيمي هلال :النقد الأدبي الحديث ، ص 107.

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 الكتاب إلى التراث نوعاً من أنواع المواجهة للحاضر وفضح عيوبه ومفاسده لأن "الحديث عن القديم يمكن من رؤية فنية، وكلما أوغل الباحث في القديم حل طلاسمه، وفك 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 وخصوصاً أشكال الأدب الشعبي⁽⁴⁾ . كما عبر المسرحيون من خلال التراث عن أدق 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" ألفريد فرج، وكان الارتباط بين المسرح والتراث شرطاً حاسماً يرتبط بوجود المسرح العربي ذاته وتحقيق كينونته وما تزال محاولات التأصيل مرتبطة بالتراث بقصد الكشف عن روح الأصالة في أمتنا ومن أجل متابعة مسار التقدم الذي تحتمه حركة التاريخ الدائبة⁽⁵⁾ . 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..."⁽⁶⁾ . ولما أثبت التراث فعاليته عرج الكتاب إلى استلهام الشكل للاقتراب أكثر من وجدان المتفرج.

3- مستوى البحث عن شكل عربي للمسرح:

لما صار المضمون التراثي المشترك منتشراً في معظم المسرحيات بات البحث عن جانب آخر من جوانب التراث ألا وهو أشكال الفرجة الشعبية لربط الشكل بالمضمون ليصلوا إلى

(1) يونس محمد عبد الرحمان: تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث، دار الكنوز الأدبية، ط1، 1995، ص47.

(2) حنفي حسن: التراث والتجديد، ص13.

(3) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، ص27.

(4) حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق (سوريا مصر)، اتحاد الكتاب العربي 1996، ص39.

(5) حسن علي المخلف: المرجع السابق، ص27.

(6) سلامة كيلة: التراث والمستقبل، دار الصعود، دمشق، 1988، ص5.

مسرح عربي يشعر من خلاله المتفرج العربي أنه أمام خصوصية من خصوصياته تمثله حق التمثيل.

ويأتي البحث عن شكل مسرحي عربي بُعيد شكل المسرح الأرسطي والمسرح البريختي، نابعا من البيئة العربية ومن تراثها وهذا شيء عظيم في حد 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 بالرشيد إلى مسرح الاحتفال⁽¹⁾ وغيرها من الدعوات التي راحت تدعو إلى حلة يتحلى بها المسرح العربي استنادا إلى معطيات التراث وبناء على مستجدات العصر ومتطلبات الحداثة "والشرط الأساسي الذي نرجو أن يهتم به رجال المسرح عندنا هو أن يضعوا نصب أعينهم وهم يبحثون عن شكل مسرحي عربي، الإنطلاق من بيئتنا وأوضاعنا من جهة ومواكبة التجارب المسرحية العالمية"⁽²⁾. وهكذا يتحقق التواصل بين الأصالة والحداثة، والتماهي بين الأنا والآخر .

4- مستوى التنظير لمسرح عربي جديد:

وتعد هذه المرحلة بداية الخطوة الصحيحة نحو تأليف مسرح عربي أصيل ، ذلك أن فنون التراث بحاجة إلى فكر يغذيها ، ويمسح عنها تراب الزمن ويدفعها لملاحقة العصر ، وهذا هو أول طريق النمو الشرع لفن المسرح في البلاد العربية ن كانت مرحلة الستينات الحاسمة في 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 وغمر الإنتاج الأدبي الفني والفكري بحس الفجيعة مثل الخامس من حزيران"⁽³⁾ لأنها كشفت الستار وأسقطت كل الأقنعة عن حقيقة الشخصية العربية في جميع المستويات خاصة في مواجهة الآخر، 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 التنفسي السلبي إلى الدور التحريضي الذي يساعد على الفعل الايجابي الثوري وينمي، "فقد كان الطرح الأرسطي قائما على إيهام الجمهور بأن ما يجري

(1) حورية محمد حمو: المرجع السابق، ص39.

(2) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، ص28.

(3) المرجع السابق: ص30.

على المسرح حقيقة ولكن بريخت الماركسي ذهب إلى أن المسرح معلم، وهو يتوجه إلى عقل المتفرج ولذلك يتدخل الممثلون بين الفترة والأخرى ليذكروا المتفرجين بأن ما يجري أمامهم ليس سوى لعبة مسرحية⁽¹⁾. وهذا ما يسمى بالتغريب وكسر الإيهام، وقد تجلى ذلك واضحا في مسرح سعد الله ونوس في مسرحية "الملك هو الملك، والفيل يملك الزمان"، ومهما يكن من أمر فإن تأثير بعض المسرحيين العرب بالثقافات الأخرى حتى وهم يصبون مضمون مسرحياتهم في قالب عربي إلا أن ذلك 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 قالباً وشكلاً مسرحياً مستخرجاً من داخل أرضنا وباطن تراثنا؟!... لقد فكرت في ذلك ورأيت أنه للبحث والتتقيب داخل أرضنا وتراثنا يجب أن نكرّ راجعين إلى ما قبل مرحلة السامر...إنها ولا شك المرحلة التي كنا فيها بعيدين جدا عن فكرة التمثيل أو التشخيص... إنه العهد الذي ما كنا نعرف فيه غير الحكواتية والمداحين والمقلدين... هنا إذن المنبع الذي نستطيع أن نخرج منه بشيء... إلا إذا أضفنا إلى هذا المنبع الشعبي منبعاً آخر من تراثنا الأدبي في روايات الأغاني للأصفهاني وفي ما ورد عن الجاحظ والحريري وبديع الزمان وغيرهم... فإننا يمكن أن نخرج برأي في أمر الشكل أو القالب المسرحي الذي نحاول الكشف عنه"⁽²⁾. وهكذا نلاحظ أن توفيق الحكيم طالب بالرجوع إلى ما قبل السامر ودعا إلى شكل مسرحي عربي يقوم على ثلاثة أشخاص الحاكي والمقلد ومقلده، ورأى أن هذا الشكل يعطي المسرحية بعدا جماهيريا وعليه فإن مسألة التنظير للمسرح العربي انطلقت من ثوابت تراثية شجعت على الإقدام على مثل تلك الخطى الجريئة فلا بد من الانعتاق من طور التقليد ومحاكاة الآخر ولا سيما أن هذا الآخر حاول أن يفرض الفكر وأسلوب الحياة إلى جانب فرض الوجود فكان التنظير لمسرح عربي أصيل" انطلاقاً من الرغبة في تصفية التركة الفكرية والوجدانية التي خلفها الاستعمار وأملافي التميز والتأصيل في مجال المسرح فكانت هذه العملية عبارة عن وضع الأسس الفلسفية والفنية لهذا النوع من الإبداع"⁽³⁾.

(1) خليل موسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تاريخ، تحليل، تنظير)، إتحاد الكتاب العرب، 1997، ص 63.

(2) توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ص 11-18.

(3) عبد الرحمان ابن زيدان: كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي، إفريقيا، الدار البيضاء، 1985، ص 18.

د- تأصيل المسرح العربي عند سعد الله ونوس :

أدرك ونوس بمهارته الفنية وحسه المرهف وحبه للمتفرجين أن تراثهم هو السبيل الوحيد القادر على حمل معاناتهم وآلامهم، وهو المخرج الوحيد لما يعانون من تمزق نفسي وثقافي، وبين أن الوصول إلى المتفرج يتحقق "إذا انطلقنا من عاداته في الفرجة، ومن المشاكل التي تكتوي منها" (1)

لم يكن تأصيل المسرح هو الهم الذي أرق حس سعد الله ونوس المسرحي، بقدر ما كان يؤرقه التواصل مع المتفرج العربي، محاولة منه لبناء المجتمع، عن طريق تغيير أسسه وبنوده عبر قناة من أقدية الثقافة، فهو يقول: "و قد كررت مرارا أنني لم ألقأ إلى الأشكال الفنية التي لجأت إليها تلبية لهواجس جمالية، أو لتأصيل تجربة المسرح العربي منالناحية الحضارية، وإنما لجأت إلى هذه الأشكال وجربتها، بحثا عن تقاليد أكبر، كنت أريد أن أتواصل مع جمهور واسع، و كنت أريد أن يكون مسرحي حدثا اجتماعيا و سياسيا يتم مع هذا الجمهور" (2)، 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، سيمر 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 سنجرب العثور على الأشكال والمواد الفنية، التي تستطيع أن تجعل المسرح يبذل المتفرج ويؤكد إحساسه بجماعية المصير والمستقبل" (3).

بدأ ونوس كتاباته المسرحية متأثرا بالفكر الوجودي، خاصة ذلك التيار العبثي الذي نشأ عن الوجودية، والذي استقرت تسميته بعد انتشاره بفرنسا بمسرح العبث، وقد عبر هذا الإتجاه عن موقف فلسفي، وهو سخط الإنسان على الحياة في المجتمع الأوربي، إبان الحرب العالمية الثانية مما أدى إلى استنكار حياة الإنسان المعاصر وتفكيره. ومن خلال هذا التيار الوجودي العبثي طرح ونوس قضاياها، 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 ترجم من مسرحيات سارتر ويونيسكو" (4). بعد ذلك لجأ ونوس إلى أسلوب المسرح الملحمي حيث

(1) ونوس سعد الله: الأعمال الكاملة، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق 1996، ج3، ص 83.
(2) حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق (في سوريا ومصر)، ص129.
(3) ونوس سعد الله: الأعمال الكاملة، ج3، ص83.
(4) حورية محمد حمو: المرجع السابق، ص 129.

وجد فيه القدرة على التعبير عن واقع الأمة العربية وفي هذه المرحلة تأثر ونوس ببعض أدوات المسرح البريختي، حيث اتضحت لديه فكرة تأسيس 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 حدث اجتماعي"⁽¹⁾ ، وكي يصل ونوس إلى مبتغاه طرح فكرة التسييس التي يهدف من خلالها إلى زيادة وعي الطبقات الكادحة بواقعها، لأنه يريد أن يسييس الجماهير العربية، عن طريق العملية المسرحية، لتتربى النور، وتعي واقعها الذي تعيشه ومن ثم 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 سعد الله 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 ضماناً لأي أصالة، إن ما يؤصل المسرح هو قوله وكيفية القول، وفي سياق هذه العملية المركبة يمكن أن نستفيد من تاريخنا وأشكال فرجتنا، كعناصر في البنية العضوية للعمل، لا مجرد تزيينات ملزوقة على العمل"⁽³⁾ . أعجب ونوس بما توفر في المسرح القديم من تغريب فطري، ذلك أنه ينسجم مع ما يسعى إليه، ألا وهو التواصل والتفاعل مع الجمهور لذلك حاول ان يتمثل تجربة الرواد المسرحيين، ودعا في سبيل ذلك إلى الإبتعاد عن القوالب الجاهزة⁽⁴⁾. 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 وسيلة من تلك الوسائل التي أحس ونوس بقدرتها على خلق ذلك التفاعل والتغريب الفطريين، وهنا لا ننكر تأثر ونوس ببعض أدوات المسرح البريختي .

1- طريقة ورؤيته في التعامل مع التراث: يعد كاتبنا ونوس من القلائل الذين تشربوا المادة التراثية وأنتجوا إبداعات ساخرة حادة، تعبر عن النقد والرفض والتمرد على مفارقات الواقع

(1) ونوس سعد الله : بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1988، ص132.

(2) ونوس سعد الله : الأعمال الكاملة ، ج3، ص83.

(3) المصدر السابق : ج3، ص91، ص92.

(4) ونوس سعد الله : بيانات لمسرح عربي جديد، ص25.

الفاجعة ،ولكنها في الوقت نفسه تشدذ الهمم وتوقظ الضمائر ،وقد نجح في توظيف التراث واستطاع أن يشخص أمراض الأمة العربية ويعايش معاناتها وآلامها وانكساراتها ،وفيما يلي نرى تعامل ونوس مع التراث الإنساني من ناحية الشكل والمضمون .

2-الشكل:

يرى ونوس أن أفكاره ومواده التراثية لا بد لها من إطار مناسب، لأن المضمون القريب من أذهان المتفرجين ،لابد لها 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 الذين يسمرّون يجتمعون على شكل حلقة يتحلق الناس حولها في ليالي الصيف المقمرة" (1) وهو أمر مألوف لدى سكان القرى لذا وظف اسم حفلة سمر ،كما وظف الحكواتي لأنه يمكن أن يحقق الاتصال الفوري والمباشر ومن هنا جاءت محاولة البحث عن أشكال نابغة من البيئة ويمكن التفاعل معها بصورة فورية وراهنة" (2) .

3-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 التسطیح ،والرخاء والانتصارات كونها لا تتناسب مع منطق الجدلي ،وهو يرفض "تناسي أحداث التاريخ الدامية والقفز فوقها، والاكتفاء بتسطيح الأمور التي هام بها جيل من المثقفين ..لماذا وقعنا في هذا الفخ التبسيطي بحيث يبدو وكأننا نبني مشاريعنا وأعمالنا خارج سياق التاريخ أوبالقفز فوق التاريخ" (4) .
يشير هذا القول إلى أن الحياة الكريمة لا تتحقق إلا في ظل الحرية .

(1) صقر أحمد : توظيف التراث في المسرح العربي ،مركز الإسكندرية للكتاب ،الإسكندرية ،1998، ص46.

(2) ونوس سعدالله :الأعمال الكاملة ،ج3،ص98.

(3) إسماعيل عز الدين :الأدب وفنونه ،دار الفكر العربي ،بيروت ،ط4، 1968 ،ص44.

(4) ونوس سعدالله :المصدر السابق :ج3، ص447.

ه- المصادر التراثية التي استقى منها ونوس مواد التراثية:

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 بكثرة في مسرحه على عكس التراث الأجنبي، وهكذا لا يترك ونوس فرصة للتقرب من المتفرج إلا اغتمها .

1- المصدر الإسلامي:

يبدو أثر القرآن الكريم في أكثر من موضع في مسرح ونوس، وتجلى ذلك في اللفظ والتعاليم الدينية، ثم الحوادث والشخصيات، يلجأ ونوس في بعض الأحيان إلى استخدام اللفظ الديني لتلخيص حوادث منظر كامل من مسرحيته مثل قوله: "فيها لا عين رأت ولا أذن سمعت" (1). وهذا القول يلخص مضمون المشهد الذي يتحدث عن قيام مجمع سياحي كبير فيه ما لذ وطاب، وهو الشيء الذي لم يعرفه أهل القرية في حياتهم. وهكذا نلاحظ أن اللفظ الديني والأفكار الدينية حاضرة أبدا في مسرح ونوس، لأنها تيسر الحدث وتوضح مغزاه وتؤثر في نفسية القارئ، لا سيما أن الإنسان العربي أدمن سمعها .

وتدافع بعض الشخصيات عن أفكارها من منطلق ديني، لما تملكه الفكرة الدينية من تأثير ثابت في أذهان الناس، فحين ينتقد النظام العالمي الجديد في مسرحية (ملحمة السراب) يقول: "يارب تلطف بنا، ولا تجعلنا كتلك القرية التي أمرت مترفيها أن يفسدوا فيها، حتى حقت عليها اللعنة" (2). بهذا الأسلوب يوصل أفكاره، فتبدوا قريبة من أذهان المتفرجين ووجدانهم بدلا من إغراقهم في مناقشات عقلية قد لا يستسيغها أو يفهمها.

2- المصدر الأجنبي:

ونعني بالتراث الأجنبي ما لم يكن عربيا أو إسلاميا، وهو نادر في مسرحه إذا ما قيس بالتراث العربي الإسلامي، ومع هذا ما وظفه منه استطاع أن يعبر من خلاله عن روح العصر من جهة، وعن مشكلاتنا العاصرة من جهة أخرى، وقد خالف الواقع التاريخي عند تناوله للأساطير فاكتفى بدور الحدث الموازي للحوادث المعاصرة، وكأن ما حدث في الماضي يتكرر باستمرار وبأساليب مختلفة (3). من الأسطورة بما يوحيه إلينا العنوان من حقائق عامة، وأدت الأسطورة في

(1) المصدر السابق: ج2، ص695.

(2) المصدر السابق: ج2، ص701.

(3) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، ص38.

موضع آخر دور الحدث الموازي للحوادث المعاصرة ،وكان ما حدث في الماضي يتكرر باستمرار وبأساليب مختلفة⁽¹⁾ .

3-المصدر الشعبي:

يعد المصدر الشعبي الأكثر انتشارا في مسرح ونوس ،فقد وظف أغلب مواد التراث الشعبي من عادات وتقاليد وأمثال وأغان 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 مبتغاه وهو إشراك الجمهور في العمل المسرحي ،فقد عثر في بعض أشكال الفرجة ما يعينه على ذلك،فوظف منها الحكواتي،والراوي والأراجوز،وكان لمعتقدات 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 المسرح ،ففي مسرحية "رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة"تقوم عدة أمثال بتوضيح فصول المسرحية وبيان مغزاها .

سنوضح ذلك بالتفصيل في الفصول القادمة من البحث .

(1) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح،ص38.

الفصل الثاني

-التوظيف والظواهر التراثية في مسرح ونوس-

أ- مفهوم التوظيف

ب- أسباب التوظيف ودوافعه

ج- الفرق بين نقل التراث وتوظيفه .

د- الظواهر التراثية الفنية في مسرح سعد الله ونوس.

أ- مفهوم التوظيف:

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

"وتوظيف التراث هو عملية مزج بين الماضي والحاضر في محاولة لتأسيس زمن ثالث منفلت من التحديد هو زمن الحقيقة في فضاء لا يطلوه التغيير"⁽¹⁾. ويعني أيضا "الاستفادة من الخامات التراثية في الأعمال الأدبية وشحنها بروى فكرية جديدة لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية، والمتاح من أشكالها فنيا وجماليا. وتوظيف التراث يمكن أن يكون مرثيا أو مسموعا أو بنيويا أو نصيا وإذا كان التوظيف المرثي والمسموع مرتبطا بالحرفة المسرحية أي بالإخراج، فإن التوظيف البنيوي النصي مرتبط بالتأليف"⁽²⁾.

يلجأ الكاتب إلى تراثه، فيأخذ منه ما يمكنه من تجاوز عقبات معاصرة، و طرح أفكاره بصورة محببة ومفهومة للقراء. وعندما يعود بوعي وإدراك إلى تراثه يقوم بانتقاء الموضوعات والمواد التي تضمن له الوصول إلى هدفه من جهة، والتي تحمل الرمز المطلوب والمفهوم من قبل 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⁾ ويرى الدكتور الجابري أن التعامل مع التراث يتم على مستويين :

1- مستوى الفهم أي استيعاب تراثنا ككل بمختلف منازعه وتياراته .

2- مستوى التوظيف والاستثمار: أي البحث عما يمكن استثماره في حياتنا الراهنة⁽⁴⁾. ويكون التوظيف بذلك مرحلة متطورة من مراحل التعامل مع التراث، يأخذ فيها من مواد ما يمكن استغلاله في حمل قضايا راهنة تخص إنساننا العربي. ويختلف التوظيف عن التناص من ناحيتين:

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

(1) العربي - الكويت - العدد (412) - مارس - 1993 - ص 85 - المسدي، عبد السلام: "توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر".

(2) بوشعير الرشيد: دراسات في المسرح العربي المعاصر، دار الأهالي، دمشق - 1997، ص 45، 46.

(3) عمارة محمد: نظرة جديدة إلى التراث، دار قنينة، بيروت، ط 2، 1988، ص 8.

(4) الجابري محمد: نحن والتراث - دار قنينة - بيروت - ط 2 - 1982 - ص 67.

الثانية: 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 وللتراث تجلّه، إذ لا يمكن توظيف صفة الكرم في شخصية عنتره 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 المحببة، وكذلك الأمر بالنسبة للشخصية التراثية التي تلد من جديد حاملة معها قداسة التراث ، كاشفة في طياتها ماخفي علينا ناقله لنا أدقّ 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 تراثية رائعة يتنفس فيها النص والشخصية التراثية هواء معاصرا. "ولم يغرق في بحر التراث بل نجده يكشف ويعرّي هنا وهناك ، ويناقش بجرأة محمودة وموثقة أمورا تتعلق بشخصيات تراثية طالما تعودنا أن نضفي عليها هالة من التبجيل"⁽²⁾. ولم يكن هدف سعد الله ونوس الحطّ من قيمة الشخصية التراثية التي نعتزّ 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 ماوظفه من عناصره، فقد جعل من التراث محقرا للتفكير، ووعاء للشحن والتغيير، فلم تعاكس حرّيته الثوابت التراثية المترسّبة في الوجدان الشعبي "بحيث يبقى التعامل مع العنصر التراثي ضمن دلالة رمزية، تلك الدلالة المترسّبة في الوجدان الشعبي والتي منها يستمدّ العنصر مصداقيته، وتغييرها أو الاختلاف معها قد يؤثر على هذا الوجدان، ويقترّب بالمنتج من تزييف

(1) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح ،دراسة تطبيقية في مسرح ونوس، دمشق، ط1، 2000، ص42.

(2) المرجع السابق نفسه : ص 42 .

التراث"⁽¹⁾. وهكذا نلاحظ أن عملية التوظيف تتعلق بالمبدع وطريقته في التعامل مع التراث هي التي تحدّد نجاحها أو إخفاقها وكلّما تفاعل المبدع مع النص التراثي ازداد قدرة على تحميله رؤى وأفكارا معاصرة. ويتّضح من خلال التوظيف وأسبابه، وما وظّفه ونوس من مظاهر الفرجة الشعبية، أهمية الدور الذي أدّته هذه الأشكال التراثية في تقريب فكرة المسرحية من أذهان المتفرجين، وفي شدّ انتباههم وإشراكهم في العملية المسرحية وهكذا ساعدت الشمولية التي تتميز بها مظاهر الفرجة الشعبية على جعل المسرحية مجالا للمناقشة والمحاورة بين المتفرج أو القارئ وبين الممثل أو الكاتب نفسه. فالأغاني كلها ساعدت بصورة أو بأخرى على تحقيق هذا الاندماج، فلم يكن الحكواتي مجرد تقنية تراثية تجذب المتفرج، بل إنّ نوعية الأحاديث التي يتفوّه بها تجعلنا أكثر اندماجا مع النص المسرحي، كونه يتحدث بأحاديث لها رصيد في وجداننا وعواطفنا، وطريقته في القصّ عايشناها مع أهلنا الكبار⁽²⁾. لذلك حققت الأشكال التراثية في مسرحيات ونوس فائدتها على صعيد الشكل والمضمون، وقد نقل المضمون المطعم بالرؤى والأفكار المعاصرة بلغة سردية سهلة ومألوفة في أذهان الناس ومحبيّة إليهم بوصفها جاءت على لسان الراوي أو الحكواتي فلم يشعر القارئ أو المتفرج بها، وهكذا نجحت مسرحيات ونوس المعتمدة على التراث من جهة المضمون وطريقة إيصال أفكاره وعلى تعميق إحساس الناس بواقعهم "لأن العرض المسرحي يعيش مع المشاهد، ويعتمد عليه فيعيد تحليل جميع بنى العرض وإدابتها في داخل معرفته المسبقة وتجربته وخبرته التي هي في الوقت نفسه حياته وتاريخه وطقوسه وعاداته وتقاليده..."⁽³⁾.

ب- أسباب التوظيف ودوافعه:

لم يكن توظيف التراث في المسرح العربي صدفة واعتباطا، بل هناك أسباب وعوامل حفزت الأديب والمبدع إلى العودة لتراثه، باعتباره خزاناً للتجارب والأفكار التي تمنح للأدباء القدرة على التعبير عن أفكارهم، عندما ضاقت بهم السبل وتقطعت بهم الأسباب وهم يحاولون التواصل مع أمّة توالى عليها النكبات، وتكالبت عليها قوى الشر والويلات كنتكالب الكلاب على قصعتها فكان ذلك عليهم حتما مقضيا .

العوامل السياسية والاجتماعية: كان للظروف السياسية القاسية التي مرّ بها الوطن العربي

(1) العشري أحمد: مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة: 1989، ص 308.

(2) حسن علي المخلف: المرجع السابق، ص 43.

(3) دفينيو، جون: المسرح والتغيير الاجتماعي، دار سحر للنشر، تونس، 1995، ص 2.

وقع قاس على المثقف العربي. جعلت الكتاب يلجأون للتراث وشخصياته يتسترون خلفها ويرسلون من خلالها رسائلهم وأفكارهم. ولم يكن هرب الكتاب من السلطة السياسية التي مارست عليهم إرهاباً فكرياً ردحا من الزمن فحسب، بل قد يكون هربهم من سلطات اجتماعية وثقافية تتسلم مقاليد الأمور، وتعاقب معارضيتها بالنقي الاجتماعي، فيختفي الكتاب في هذه الحال وراء الأسطورة والرمز والمعتقدات، ليحملوها انتقاداتهم لمفاسد العصر وسلبياته، وهذه السلبيات متعددة الأوجه، لم يستطع المبدع أن يقف أمامها مكتوف الأيدي مكمم الأفواه، ولم يكن مسموحاً له التعبير عنها بحرية، فكان التراث العزاء الوحيد والطريق الأسلم لبث الرؤى والأفكار. فعكف الأدباء على تراثهم وجعلوا من مضموناته أداة يعبرون بها عن الواقع، ويقولون من خلالها ما لا يستطيعون التعبير عنه بصورة مباشرة⁽¹⁾.

2- العوامل النفسية:

يعاني الإنسان العربي عموماً، والأديب خصوصاً، من الاغتراب والقلق، لما يسود العالم من تفكير مادي، حيث صار الظلم قوة والتسامح ضعفاً. ممّا دفع الكتاب للبحث عمّا يعبر عن فطرة الإنسان النقيّة وأمانيه، فوجدوا في الأسطورة والمعتقدات الشعبية والخرافة عفوية الأحلام الأولى وسذاجتها واستطاعوا من خلالها فضح بعض القيم المعاصرة والتعبير عن التمزق التشتت النفسي الذي يعانيه الإنسان العربي، والأديب هذا الإنسان المرهف، أشد إحساساً بوقع الفاجعة عاد إلى التراث يوم كانت الحياة كريمة والكرامة محفوظة، ليجد فيه من الأحلام والقدرات ما يعينه على اكتشاف بصيص أمل لما يعيشه من دمار.

3- العوامل الفنية :

إن التراث غنيّ بالنصوص والنماذج التي ترفد النص المسرحي بشحنات تعبيرية هائلة، مما أغرى الكاتب المسرحي ودفعه إلى استلهامه والغوص في أعماقه بحثاً 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 فنيّة ملحّة. وقد استطاعت هذه الأشكال التراثية أن تستقطب اهتمام الكتاب العرب، وازدادت حاجتهم إليها، كلما توغّلوا فيها وأدركوا صلاحيتها لحمل معاناتهم ومعاناة شعوبهم، إذ تكفي الإشارة لموضوع تراثي لتحريض ذاكرة المتفرج أو القارئ وشدّ انتباهه لمتابعة العمل المسرحي لارتباط التراث

(1) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، ص44.

بوجدان الإنسان العربي، فالتراث يؤدي دور المنبّه والمحرّض للذاكرة، فيمزج الإنسان العربي ما يقرأ أو يشاهد وبين ما يحمله من أفكار حول هذا الموضوع أو ذلك من موضوعات التراث، فيستطيع استنباط الحكمة، والحكم على الأمور بتعقل وموضوعية، فيعرف حقيقة ما يعيشه من أمور، من خلال تلك الحقائق التراثية التي يعانيتها. وإذا كانت الحاجة أم الاختراع فإن التعبير عن حاجات الإنسان المعاصر وهمومه دفعت الكاتب المسرحي للبحث عن سبل 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 يلون الكاتب مسرحياته بشخصيات تراثية فإنه يمنح نصه نوعاً من الأصالة، فيكتسب النصّ أبعاداً تتخطى حاجز الزمن وبذلك يصير التراث وسيلة الانتقال من الحاضر إلى الماضي والمستقبل. (1)

3- الإعجاب بمظاهر التراث الأجنبي :

قد يجد الكاتب في التراث الأجنبي مايلفت انتباهه ويخدم رؤاه، فيأخذ منه ويوظف بعض مظاهره ويعدّ هذا الأخذ نوعاً من التقليد، أو إظهار المقدرة، لذا نجد التباهي في استخدام الأسطورة، أو تبني الكورس وغير ذلك من المظاهر التراثية عند الكتاب، ويكون تأثير هذا العامل في المراحل الأولى من تجربة الكاتب، ثم ما يلبث أن يتمكن من استنباط النصوص والأشكال من تراثه، ويبتدع طرائق جديدة في التعامل معها، وهذا الأمر ينطبق على كاتبنا سعد الله ونوس إذ تطالعنا الأسطورة والكورس في مسرحياته الأولى، وهي من التراث الإنساني، ثم بعد تطوّر أدواته، وصار أكثر حذقاً ومهارة أخذ من التراث العربي نصوصاً وظواهر فاقت في تأثيرها الأسطورة والكورس.

ج- الفرق بين نقل التراث وتوظيفه:

كلما ارتقى التعامل مع التراث 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 وأفكاراً معاصرة، دون أن يخلّ ذلك بالبنية التراثية للنص، ويبقى المنلق 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 بتحويله وتطويعه ثم تحميله إشكالات معاصرة، وفي هذه الحالة

(1)حسن علي المخلف:المرجع السابق، ص 45.

يكون الكاتب قد نقل التراث ولم يوظفه. إن التوظيف الحقيقي للتراث لا يعني المحافظة الشكلية على قداسة التراث والصلاة في محرابه، بقدر ماتكون عملية تغيير وتطوير وتحويل إلى حد لايبعده عن خطوطه وحكمته العامة، ولأن الأديب ليس مؤرخا يتقيد بالحوادث التاريخية كما هي، بل هو فنّان ماهر يملك أدوات تمكنه من أن يضيف ويختصر ما يتفق وهدفه من هذا التوظيف" إن 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 أحسن توظيفه.⁽¹⁾ إن توظيف التراث هو مرحلة متقدمة من مراحل تعامل الكاتب معه، إنها مرحلة تتجاوز أنماط إحيائه واستلهامه إلى التعامل معه فنياً، فتنقل رؤية الكاتب المعاصرة إلى العناصر التراثية التي يعيد بعثها وتأليفها وفقاً لواقعه الجديد، أي أن المسرحية تتضمن وفقاً 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. ونخلص في الأخير أن نقل التراث هو التعامل السطحي التوثيقي معه بينما التوظيف مرحلة لاحقة متطورة، يعاد فيها تركيبه وبنائه ثم تحميله بالرؤى والأفكار المعاصرة .

د- الظواهر التراثية الفنية في مسرح سعدا لله ونوس:

يملك الجمهور العربي إرثاً ضخماً من أشكال الفرجة الشعبية كحلقات المدّاحين والرواة والحكايات 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 أساساً ونبراساً وهاجاً منيرابه يقتدي وعلى ضوءه يهتدي في مسالك الدروب الوعرة، وهو يرسم معالم مسرحه الخاص وكانت تلك نقطة الانطلاق الصحيحة رغم ما يشوبها من نقص أو عيب، وقبل أن يستخدم هذا الإرث من المظاهر الفنية التراثية صرح⁽²⁾ منذ البداية أن مسرح الرواد انطلاقة صحيحة وسليمة وأن إرشاداتهم المسرحية المهمة ستكون بعد قرن من التحديتات الأساسية التي عرفها المسرح الأوربي على أيدي مسرحيين مثل (بيسكاتور، وبريخت، وبيترفايس)⁽³⁾ . كان

(1) حمادي صبري مسلم: أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1980، ص160 .
(2) حسن علي المخلف: المرجع السابق، ص47.

(3*) -بيسكاتور: اروين بيسكاتور (1893-1966). E.piscatore. مؤلف مسرحي ألماني ، استخدم تقنيات جديدة في المسرح.
* بريخت، برتولد: (1898-1953) Brecht Bertolt: شاعر ومخرج ومؤلف مسرحي ألماني-خاض الحرب العالمية الأولى بحماسة، درس الطب، كانت قصيدته أسطورة "الجندي القتل" سبباً في حرمانه من حق المواطنة، اكتسب شهرة كبيرة بعد مسرحيته "أوبرا القروش الثلاثة".
* بيتر فايس (1916-1982). p.wais. مسرحي ألماني.

ونوس واحداً من هؤلاء الذين ولعوا بالأشكال الشعبية ووظفوها بشكل ناضج، فاغلب مسرحياته توظف أشكالاً شعبية تستفيد من التراث، كما هو الحال في مسرحياته، حفلة سمر، الفيل يا ملك الزمان، مغامرة رأس المملوك جابر⁽¹⁾ 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 أشكالاً أجنبية كالكورس الذي انتشر في مسرح الإغريق مزج ونوس بين التراث العربي والتراث الأجنبي، لينتج مسرحاً شعبياً ثورياً تقدّمياً في آن واحد متعدّد الأدوات، وعميق الأطروحات، شديد الربط بين الممارسة والتنظير. ولعلّ ثنائية النص والعرض هاجسا من هواجس ونوس في كل ما قدّم، فيضع حوارات طويلة وتوضيحات إخراجية تعكس التناقض الجدلي الشهير بين النص والعرض.⁽²⁾

1- الحكواتي: الحكواتي فنّ من الفنون التمثيلية العربية القديمة، عرفه العرب قبل الإسلام، وما يزال منتشرًا إلى اليوم، وانتقل إلى المسرح كونه ظاهرة تراثية تؤدي دوراً تأصيلياً وتفاعلياً كبيراً في المسرح العربي، وانتشر الرواة في الجاهلية، فرووا الأشعار في الأسواق، وكان الناس يتمتعون برواياتهم الغريبة " ثم ظهر نوع جديد من الرواة يسمى (الحكواتية) مفردتها حكواتي، وهي لهجة دمشقية قديمة.⁽³⁾ 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 معتمداً في ذلك على تعابير وجهه وحركات يديه وجسده كله موظفاً في كل ذلك نبرات صوته محاولاً من خلال ذلك كله اجتذاب اهتمام السامعين.⁽⁴⁾ وكان يتصدّر المقاهي والبيوت، ويقصّ السير والملاحم الشعبية، وتعدّ الكلمة وسيلته في الأداء، ويجيد تمثيل الروايات المشهورة⁽⁵⁾ وهذا يدلّ على إجادة الحكواتي للتمثيل، وللحكواتي دور تنويريّ يتجسّد في تعليقاته على الحادث، شارحاً ظروف الحادث

(1) مجلة الآداب بيروت - ع5- السنة 1999- ص34- رمضاني مصطفى: إشكالية التسييس في مسرح ونوس".

(2) بصل، محمد: نحو نظرية لسانية مسرحية، دار الينابيع، دمشق 1996، ص 38.

(3) أبو شنب عادل: مسرح عربي قديم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط1، دت، ص 20.

(4) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، ص 48.

(5) قطاية سلمان: المسرح العربي من أين وإلى أين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1972، ص 67.

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 تلغى فيه المسافة بين الممثل والجمهور، بعدما حاول ذلك عن طريق أشكال تراثية أخرى في مسرحياته الأولى حكايا جوقا التماثيل⁽¹⁾. أثبتت تجربة ونوس هذه على أن الموروث الشعبي يملك قدرات إيحائية، ومزايا فنية تجاري أكثر النظريات تقدّما في مجال المسرح ولم يكن وجود الحكواتي مجرد راو للأحداث، كونه رمزا للخلفية الثقافية والاجتماعية للبيئة التي عاش فيها. والمقهي في مسرح ونوس يؤدي دورا يتعدّى كونه مكانا عاديا، فالمقهي ليس "مجرد فضاء يستوعب الحدث المسرحي والشخصيات والمواقف. المقهي بيت تحلّ به أسرة أوسع من الأسرة التي نعرف، بيت يجمع الرفاق والأقارب والغرباء داخل مكان واحد وزمن واحد"⁽²⁾. وهكذا يتحوّل المقهي بمثابة مسرح آخر أشدّ ارتباطا بالذات العربية، إنه الفضاء الذي اعتادت عليه الجماهير العربية، لذلك سنجد للحكواتي والمقهي شأنا في مسرحه وتحديدًا 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 مايسمى بكسر الإيهام وجعل المتفرج يندمج ذهنيا مع الحدث المسرحي وليس وجدانيا، كي تتاح له الفرصة لمراقبة الحوادث والتعليق عليها، أما شخصيات زبائن المقهي التي قام بأدوارهم مجموعة من الممثلين فكانت لمساعدة المتفرج على المشاركة، وحثه على تحريك لسانه ومناقشة قضايا تخصه "فهي شخصيات معاصرة تمثل ضمير المتفرج وتنوب عنه بالتعليقات المختلفة على الحوادث"⁽³⁾. 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. تبنى سعدا الله ونوس أفكار المسرحيين العرب القدماء، وأحسّ أنها بداية سليمة ومتطورة تساعد على طغيان الفكر العربي والشكل العربي في المسرح وليس هذا من باب التتكرّر للتراث الإنساني، بل يدخل ضمن ما يصبو إليه من تحقيق الاندماج بين المتفرج

(1) أبو هيف عبد الله: الإنجاز والمعاناة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988، ص 30.

(2) حسن علي المخلف: المرجع السابق، ص 48.

(3) رمضان خالد عبد الطيف: مسرح سعد الله ونوس، شركة المنابر للنشر والدعاية والإعلان، الكويت 1984، ص 133.

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 مهجوس بالعلاقة الحيّة والحميمة التي استطاع الرواد أن يقيموها بمتفرجي زمانهم" (1) 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، ليصيرَه مشاركة ومقاومة. إلا أن هذه الأشكال التراثية "إذا لم توظف دراميا في مكانها الصحيح، وقدمت خارج سياقها الدرامي فإنها ستبدو مبتذلة وسطحية" (2) وهكذا أراد سعدالله ونوس عبر توظيفه لشخصية الحكواتي أن يخلق تآلفا وانسجاما بين الجمهور الذي لم يعد يناقش ويتذوق العمل المسرحي ويركز على طريقة العرض منذ بدايتها، مراعاة لهذا المتفرج الذي شوّهت ذائقته وفقد مشاعره تجاه المسرح، لذلك راح ونوس منذ بداية العرض يجذب المتفرج "الأغاني تلعب دورا هاما في تهيئة الجو لبدء المسرحية. إنها ستنجح لنا الفرصة لتحقيق التآلف الذي يمهد للبدء بحكاية السهرة" (3) وبعد ذلك يأتي دور الحكواتي أشدّ عمقا وأبلغ 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" (4). "زبون: 1 أي والله...لولا العم مؤنس ما كنا نعرف كيف نقضي السهرة. زبون: 5 أقفل

الراديو مادام العم مؤنس قد وصل" (5) وهكذا يكون ونوس قد ذكّر المتفرجين بعبادتهم القديمة في الفرجة ودعاهم على عدم الاستغراق الكامل بالعبادات الاستهلاكية الجديدة، التي لن تستطيع أن تكون بديلا عن المسرح في جعل الإنسان يعيش ماضيه وحاضره ومستقبله في آن واحد" إن فاعلية المسرح هي أن يكون وسيلة معرفية توسّع أفق المتفرج معرفيا. وسيلة جمالية توظف في ذهن المتفرج قابليات للذوق والتذوق مختلفة وتتقاطع مع القيم الجمالية التي يعممها الفن

(1) حسن علي المخلف: المرجع السابق، ص 49.

(2) المرجع السابق : ص 49 .

(3) ونوس سعد الله: الأعمال الكاملة ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق 1996 ، ج1، ص134 .

(4) بصل محمد : نحو نظرية لسانية مسرحية ، ص 91.

(5) ونوس سعد الله: الأعمال الكاملة ، ج1، ص136 .

والإعلام السائدين ، وبالذات التلفزيون⁽¹⁾ لقد حاول ونوس في البداية عن طريق الحكواتي جذب المتفرجين وشد انتباههم لا سيّما 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" ⁽²⁾ وبعد هذا التودد إلى المتفرج ومحاولة كسبه وإشراكه في العمل المسرحي يأتي الدور الأساسي الآخر للحكواتي وهو محاكمة الماضي والحاضر والمستقبل، ويعد ما يبيده الحكواتي من مناقشات وآراء حكما معجونة بالتجربة ومستندة للعقل والواقع، وأضاف إلى شخصية الحكواتي المعروفة قدرات نقدية وانتقائية إذ عد الحكواتي ضمير التاريخ ولسان حاله ومنحه سيمات وملاح خاصة "رجل تجاوز الخمسين، حركاته بطيئة، وجهه يشبه صفحة من الكتاب القديم الذي يتأبطه، عيناه جامدتا النظرة، ورغم اختلاط لونهما، فإنهما توحيان بالحيّاد البارد، أهم تعبير يمكن أن نلحظه في وجه مؤنس الحكواتي هو الحيّاد البارد".⁽³⁾

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 بالسرود أو القص على مستوى العرض الشعبي الحي..."⁽⁴⁾ ، أما من جهة المضمون يؤدي الحكواتي دور الناصح والموضح، 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 القصص مرهونة بتسلسلها وأوانها. لكل قصة أوان. " "الحكواتي: الحكايات مربوطة ببعضها، سيرة الظاهر يجيء دورها عندما نفرغ من قصص الزمان الذي بدأنا حكايته" ⁽⁵⁾ .

ولهذا يرفض الحكواتي طلب زبائن المقهى وهم ينتظرون منه أن يحكي لهم قصة على الظاهر ببيرس وبطولاته، إنه يقوم بعملية انتقائية انتقادية في آن معا، حيث يرى أن الزمن الذي

(1)المصدر السابق : 120 ج3، ص115 .

(2) المصدر السابق: ج 3، ص

(3) المصدر السابق: ج 1 ، ص 136 .

(4) المصدر السابق: ج3، ص 611 .

(5) المصدر السابق: ج1، ص 138 .

يعيشون فيه لا يصلح لسرد القصص عن بطولات الظاهر ببيرس التي تلهيهم عن واقعهم البائس ، فيلجّ بذلك على سرد حكايات مظلمة، تناسب ما يعيشه الناس، وتحرّضهم على فهم أخطاء الماضي والاستفادة منها لعدم تكرارها "فيرفض الحكواتي القيام بدور المهرب الذي يهرب الزبائن إلى عالم جميل، فيضعهم وجها لوجه مع عالم يذكرهم بمآسيهم اليومية"⁽¹⁾.

"زبون 1: حكاية البارحة كانت كئيبة يسود لها قلب السامع.

الحكواتي: هذه الحكايات ضرورية... وينبغي أن نرويها"⁽²⁾.

إن الحكواتي يلبي 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 معجبيه برواية الظاهر ببيرس لهم، كونه يمتاز بالحياد تجاه تعامله مع الحوادث الماضية، وينأى عن الحياد عندما يبدأ في الحديث عن الحاضر، موجّها كلامه إلى زبائن المقهى، فيعبّر عن سلبيتهم واستسلامهم فيجيبهم عندما يسألونه متى يبدأ حكاية الظاهر ببيرس 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 ولادفع الويلات والشرور.

"زبون 2: إذا لم تبدأ سيرة الظاهر غدا فلن أسهر بعد الآن في هذا المقهى ...

زبون 3: كلنا مثلك -الحكواتي وهو يخرج -ماذا قلت يا عم مونس هل تبدوها.

الحكواتي لا أدري ربما الأمر يتعلق بكم...

زبون 1: يتعلق بنا " ⁽³⁾.

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، وهذا عن طريق الحكواتي الذي يقنع الناس بوجوده وكلامه فالحكواتي يرفض حكايات البطولة ويرفض نسيان أزمان التمزق والضعف، كما هو

(1) بصل محمد: نحو نظرية لسانية مسرحية، ص 89.

(2) ونوس سعد الله: الأعمال الكاملة، ج1، ص 138.

(3) المصدر السابق: ج1-ص 218

الحال عند ونوس الذي يريد أن يشحن ويحرض، يحقق الحكواتي نوعاً من التآلف بين الجمهور والخشبة فيحقق ونوس غايتين الأولى فنية تتعلق بإلغاء الحواجز بين المتفرج و الممثل، والثانية فكرية تتعلق بمفهوم المسرح ودوره واعتماداً على ما يقوم به الحكواتي من تصرفات وانتقاء ونقد فيندمج ويتفاعل المتفرج مع الحكواتي، وينسى نفسه ووقاره واستسلامه، ليبدأ نقاشاً خاضه أهله قبل عشرات السنين، ويعرف أيضاً أن الحكواتي لن يقص له ما يسليّه ولن يبتعد عما يزعجه ويكدرّ باله، فيتّضح له الأمر على لسان الحكواتي، أنه جاء ليُشاهد ويحتكم ولم يأت للتسلية المحضة ولا للسماع فقط، وبهذا يكون مسرح ونوس -التسييسي -أدى 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 لمحرّضات وترغيب عن طريق توظيف عناصر التراث .

ويمكن القول في الأخير أن النجاح الذي حظيت به مسرحيات ونوس يعود لأمر متعددة منها الحكواتي، فهو مسرح نابع من الجماهير، ويطرح حواراً ديمقراطياً على الجماهير والممثلين ولذلك فإنه ليس لعرض الحكواتي بداية معينة محددة ، ولا يحتاج إلى ستار إنه تفاعل عفوي وحي يتنقل من خلال الفكر بين الأزمان الثلاثة دون رقيب .(1).

2- الجوقة (الكورس) : تعدّ 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 الكتاب الإغريق التراجيديون منهم بالذات، على التمهيد لمسرحياتهم بأناشيد الجوقة وأحداثها.

استخدم الكتاب العرب الجوقة في أعمالهم المسرحية، وهو بعض ما تأثروا به من التراث المسرحي العالمي، " ومن أبرز الكتاب العرب الذين وظفوا الجوقة على غرار بريخت، ألفريد فرج الذي جعلها طرفاً أساسياً في تطوير الحوادث من خلال محاورة سليمان الحلبي في المسرحية التي تحمل الاسم ذاته "(2) ، ولعل كاتبنا المسرحي سعدا الله ونوس من الذين أعجبوا بالتراث المسرحي العالمي فقد تأثر بالمسرح الإغريقي في توظيفه للجوقة التي أدت في مسرحه وظائف سطحية تارة وأساسية تارة أخرى .

(1) حسن علي المخلف:توظيف التراث في المسرح ، ص52 .

(2) بوشعير الرشيد : أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي ، ص142 .

وقد عرف الدكتور إبراهيم حمادة الجوقة في معجم المصطلحات المسرحية فقال: "الجوقة أو الجوق هي الجماعة من الناس والجمع أجواق ويقال جوق 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 وتشارك في التمثيل بمحاورة الممثلين أو التعليق على الحوادث أو بصمتها المعبر"⁽¹⁾، وقد حصر بعضهم وظيفتها في التعليق على الحادثة، وقد تقوم بذلك إحدى شخوص المسرحية في استخدام الجوقة كعنصر 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.⁽²⁾

بدأ استخدام الجوقة دينيا عند الإغريق، وكانت ذات صلة بالشعائر الدينية، يؤديها رجال مقنعون، ومن ثم جاء ممثل واحد، أو اثنان عند (إسخيلوس eschyleus)^(3*) ثم ثلاثة رجال عند (سوفوكليس Sophocle)^(4*) وانتقل استخدام الجوقة من الإغريق إلى الرومان، ثم فقدت قيمتها في المسرح الإليزابيثي وصار يؤديها شخص واحد كما في بعض مسرحيات (شكسبير Shakespeare)^(5*)، يكمن الفارق في استخدام الجوقة قديما وحديثا، في وظيفتها ودورها، فقد كانت قديما من الشعائر الدينية ووسيلة لاغني 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⁽⁶⁾ يؤثر في المتفرج ويستفزه ويحرّضه 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 نصف كلام المسرحية عند إسخيلوس قلّ

(1) حمادة إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية المسرحية - مكتبة الإنجلو المصرية ، ط3، 1994، ص91 .

(2) وهبة مجدي :معجم مصطلحات الأدب - مكتبة لبنان - بيروت-1974-ص67

(3*) إسخيلوس (456/55-525/24) ق.م-مسرحي إغريقي تراجيدي-كان ابنا لآحدنبلاء أثينا واسمه (يوف وروين)توفي في حفلته بعد أن كتب مسرحيته الرائعة (قيود برومئثوس)ويعد مبتكر التراجيديا اليونانية.

(4*) سوفوكليس(495/4-6/497)ق.م.مؤلف مسرحي إغريقي تراجيدي -شغل مناصب رسمية رفيعة من القرن الخامس .

(5*) شكسبير وليم - درامي وشاعر إنجليزي .ابن عائلة ريفية له عدة مسرحيات منها ،هاملت-عطيل -خاب مسعى العشاق .

(6) عيد كمال :المسرح بين الفكرة والتجريب -المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان -طرابلس -ليبيا-ط1-1984-ص672

استخدامها عند كل من سوفوكليس و(يوربيدس euripides)^(1*) أما عند (سينيكا Seneca)^(2*) فهي مجرد مقاطع وفواصل كلامية بين الفصول⁽³⁾.

كانت الأغنية التي يقوم عليها الكورس في بلاد اليونان تسمى (dithyromb) ويقوم بأدائها مجموعة قادة الكورس، يلبسون أزياء معينة تتناسب مع مهرجان إله الخمر والإخصاب، والوفرة (ديونيسيوس) وأغان الدثرامب، نوع من الإنشاد سمّي بذلك نسبة إلى (ديو) وتعني اثنين و(ثرامبيوس) وتعني الضرب فيكون معنى الكلم (ديثرامب) الإنشاد وبعضهم جعل كلمة المأساة tragos نسبة إلى الأغنية النثرية فكلمة tragos نسبة إلى الماعز لأن قائد الجوقة يلبس أحذية تشبه أرجل الماعز⁽⁴⁾ أما في العصر الحديث فعلى الرغم من ذلك الانحسار في استخدام الجوقة الجوقة إلا أننا نجدها تفرض نفسها في العصر الحديث، لأسباب أخرى فلم تعد ضرورية لقلّة عدد الممثلين وإنما استخدمت لسببين أولهما: رغبة بعض المسرحيين وعدم قدرتهم على التخلص من هذه التقنية الإغريقية، لأسباب ارتضوها لأنفسهم عندما أرادوا التزام ذلك التقليد، وثانيهما ما وجد 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(بريخت بيرتولت)^{*} و(أونيل يوجين)^{*} و(عزيز أباظة)^{*} و(ألفريد فرج)^{*}، و(نجيب سرور)^(5*)، و(سعد 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

(1*) يوربيدس(480-406) ق.م مؤلف مسرحي تراجيدي إغريقي، أدهشت واقعيته معاصريه، أدهشت نقاد القرن التاسع عشر كان من الطراز الأول.

(2*) سينيكا (ق.م. 60-م. 60): من أهم مؤلفي التراجيديا الرومان، رجل دولة وبخاتة -كان أكثر عائلة هسيانو تميزا وشهرة .

(3) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح -ص 54 .

(4) سرحان سمير: دراسات في الأدب المسرحي -دار الشؤون الثقافية العامة -وزارة الشؤون الثقافية -بغداد-ص 16 .

(5*) ت.س. إليوت(188-1965) ناقد ومؤلف مسرحي وشاعر إنجليزي ولد في أمريكا، تخصص الفلسفة له عدة مسرحيات -جريمة قتل في

الكاتدرائية-اجتماع

شمل الأسرة.

(*) بريخت برتولد(1898-1956) شاعر ومخرج ومؤلف ألماني. خاض الحرب العالمية الأولى بحاسة، درس الطب، كانت قصيدته أسطورة الجندي القليل

نسبيا في حرمانه من حق الوطنية-اكتسب شهرة كبيرة بعد مسرحيته -أبرا القروش الثلاثة.

(*) أونيل يوجين (1888-1953) مؤلف مسرحي أمريكي ولد في فندق يقع في وسط منطقة النشاطات المسرحية في نيويورك، ولد ممثل ناضج -تأثر

بشعر التراجيدين الإغريق، نل جائزة-ويلتيزر-عن مسرحية "وراء الأفق" وقد صدرت عام 1920.

(*) عزيز أباظة: (1899-1973)، مؤلف مسرحي مصري.

(*) نجيب سرور: (1932-1971) مؤلف مسرحي مصري.

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 مسلمات. 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 .
- 4- تقديم النص والإرشاد، كي يمنع تكرار الخطأ أو يمنع قبول الأمور بوصفها مسلمات.
- 5- التنبؤ بالحوادث والحكم عليها .
- 6- تنوير المتفرجين بحقائق غير معروفة ومحاولة التقرب منهم ،لتحقيق التوحد 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 نتحدث 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 بالإمكان استخدام ممثل أو اثنين أو ثلاثة أو أكثر من ذلك من دون إشكال .

لقد انقضى ردحا من الزمن ظل فيه الكورس يحظى بأهمية بالغة إذ قسمت التراجيديا إلى خمسة أجزاء رئيسية، 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

(1) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، ص55.

يمين الخلفية الخشبية أو الصخرية وشمالها، وهما ينشدان أغنية المدخل PARADOS، يتبع ذلك مشهد يؤديه الممثلون ثم يتبعه مايسمى 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⁽¹⁾. أما في المسرح الحديث، والملحمة خاصة تتبع أهمية الكورس من الوظيفة الفنية التي يؤديها، إذ يصل إلى التغريب والتغيير من أقصر الطرق، ويعدّ بريخت رائد المسرح في الاستفادة من التقنيات التراثية، التي تحقق التغريب، فيجعل الكورس يتخطى دوره في المسرح الأرسطي، فتقتصر مهمته على مجرد التعليق وربط الحوادث فصار دور الكورس هو النقد وتبنيه المشاهد باستمرار إلى أنه في مسرح، وأن ما يشاهده هو تمثيل وليس حقيقة .

ج- الوسائل البديلة عن الجوقة :

حاول الكتاب المسرحيون الاستعانة بوسائل تقوم بدور الجوقة وتؤدي وظائفها، دون أن تؤدي تلك الوسائل البديلة إلى إفساد الحدث الرامي، كما تفعل الجوقة في بعض الأحيان. ومن أجل ذلك لجأ الكتاب إلى الشخصيات، والمجاميع من الناس، إضافة إلى الأحاديث الجانبية والممثل الفرد الذي ينطق بأراء الكاتب وتصورات، 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⁽²⁾ ARISTOTE، بضرورة أن يكون الكورس فردا من أفراد المسرحية له دوره كمثل، وحمل شكسبير هذه الشخصيات في مسرحياته مشقة القيام بدور الكورس الذي اختفى فكان عليه أن يضع هذه المهمة على كاهل كل الشخصيات المسرحية ليقول ما يريد أن يقوله⁽³⁾ 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.⁽⁴⁾

(1)حمودة عبد العزيز:البناء الدرامي، دار البشير، عمان، 1988، ص182.

(2*) أرسطو:322-384ق.م.

(3)حسن علي المخلف:توظيف التراث في المسرح،ص57.

(4) المرجع السابق:ص57.

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

إن توظيف الجوقة عند ونوس مر بمراحل تطويرية 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 يعجّ 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، يتّسم بمحاولة التغيير والتدخل⁽¹⁾.

المباشر في مجريات الحوادث، وتسعى هذه المحاولة لإعطاء المسرح سمة المحفز على التفاعل الجماعي في حلّ 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 حدّ الانتقاد اللاذع، والتوجيه الصريح لطرق التغيير وأدواته. وقد توزّع هذا التوظيف في مسرحياته "مغامرة رأس المملوك جابر" و"حفلة سمر" و"الملك هو الملك" و"لعبة الدبابيس". ولعل هذا التوظيف أضفى طابعا شعبيا على بعض مسرحياته، فكاد أسلوب السرد والوعظ يشعر المتفرج بالقرب أكثر مما يعرض عليه من مأس في بعض مسرحياته، حيث جعل شخصياته تتصرف بما يشبه تصرفات الجوقة، حيث تقدم خلاصة تجاربها في الحياة، بأسلوب ينمّ عن خبرة وتعقل مشحونة بمشكلات الزمن ومآسيه، على أنه لم يقتصر ظهور العناصر الملحمية في مسرحه

(1) حسن علي المخلف: المرجع السابق، ص 60.

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 يتحایل 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 ثقل المأساة المعاصرة حيث تعتبر أن المأساة الإنسانية المعاصرة مع السلطة وظلمها أقسى وأمر 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 وتفاهة 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 يلجمنا، والريبة منهجنا ...

يقال ما ينفع الحذر عند القدر ...

لكن من يتعلم الارتياح تشقّ عليه الصراحة .

حين كنا نغني في مآسي الإغريق،

كان القدر مختلفا إلى حد بعيد .

كان أكثر منطقية وأقل تفاهة .

أما الآن...آه...بائسة مدن الأقدار التافهة⁽²⁾...

لا تتوقعوا تدخلنا في مجريات الأحداث " ⁽³⁾

إن حديث الجوقة يشير إلى ماسيلاقيه (خضور) الفقير من استدراج على يد رجل الاستخبارات (حسن) ومن ثم سجنه وتعذيبه، وتتفي الجوقة إمكانية تجنب ما حصل لخضور، فلا سذاجته ولا فقر حاله ، يعفيه من سيات الجلادين ، إذ تقول في البداية ما ينفع الحذر عند القدر، فالظلم

(1) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح ، ص58.

(2) الأقدار ليست تافهة بل هي ركن من أركان الإيمان عندنا نحن المسلمين.

(3) ونوس سعد الله :الأعمال الكاملة -ج1-ص225.

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 ووحشيتهم .
"الجوقة : صمتا، صمتا ...

الشجاعة ماتت، واستحال الكلام

ما أشدّ تغير الأحوال ،

بين الحاضر وغابر الأزمان". (1)

وتواصل الجوقة تعليقاتها ، الرمزية حيث تتفوّه 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 يتعدّى 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...أو ه...أو ه

العين لعنة رب غاضب

الأذن لعنة رب غاضب

الناس الذين كانوا، والذين ليسوا الآن

يتساقطون أيضا... يتهمشون أيضا ...

صمتا...صمتا...وخضور يجري

ماتت الشجاعة واستحال الكلام". (2)

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، والسردي 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 وغبار

(1) المصدر السابق: ج 1، ص 233.

(2) المصدر السابق: ج 1، ص 242.

لا فلتمت الألسنة...فلتفن الكلمات.

ما نحن إلا الخوف والانتظار

وهاهو بائع الدبس قادم⁽¹⁾.

إن الإيضاحات التي تقدمها الجوقة (هاهو بائع الدبس قادم) توظف المتفرج وتشعره أنه في مسرح وأن ما يجري أمامه ليس حقيقة، وإنما هو تمثيل فلا يندمج مع الحوادث فينذكر 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 أخر لم ترد

عن موظف مصلحة المياه، عنة طالب المدرسة

عن حارس مصنع الكونسروة...عن السكرتيرة الجميلة.

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

كل الحكايات متشابهة

وثغرات التفاصيل الصغيرة

تسدها الخيالات الذكية." (2)

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 أنتجوننا" ومأساة "خضرة" المعاصرة إنه نوع من الدمج الذي ألفناه في المسرح اليوناني حيث تقدّم في المدخل الخيوط العامة للمسرحية، وتهيئ الجوالنفسي للمتفرجين. قدّم ونوس تلخيصا لحوادث أنتجوننا ودمج بينها وبين قصة خضرة في المسرحية، تعدّ أنتجوننا 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 لمآس معاصرة تشبه تلك التي حدثت في الزمن القديم، ولعل المهم لدينا هو الجوقة وما تقدمه من شرح لهذه الأسطورة أمام المتفرجين، وفي ذلك ينمّ المزج بين أسطورة أنتجوننا وقصة خضرة، التي أضحت هي الأخرى عرضة للعذاب فراحت تقاوم شراسة الملك الذي استولى على عرش

(1) المصدر السابق: ج1-ص242.

(2) المصدر السابق: ج19ص244.

المدينة، ويكون هذا العرض والدمج بين القضيتين، مؤشراً 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 حاضرننا وانكساره، ولعل للجوء لهذا النوع من الأدب المعتم بالضبابية في مرحلة الستينات كان تعبيراً عن الإحباط وخيبة الأمل، لدى المواطن العربي عامة والكاتب خاصة، هذا الذي وجد في الأسطورة ملاذاً يحرّض على القول، والجوقة أداة هذا القول وجاذب الجماهير⁽¹⁾.

إن التأويل الإبداعي للخلاق للتراث عبر، التوظيف الذكي يضيق المسافة بين التراث والحادثة ويحقق الانسجام والتواصل بين الماضي والحاضر. وهذا ما نلاحظه في تشابه (خضرة وأنتجونا) الذي يفسح مجالاً لتوقع النتائج، فتبدو (خضرة) رمزا للمواطن الذي سلب حقه، رمزا للأمة المهانة فتعرض خلال المسرحية للاغتصاب والتعذيب بعد فقدان أهلها، وهي لاتزال تحلم بالفارس الذي يزيل الظلم، ويحيي العدالة، ولكن الجوقة تنتقد هذه الأحلام الاستسلامية، فلا فارس يأتي، ول

اظلم يزول، ولا لسان يتكلم، ولا جراح تتدمل أو دماء تتوقف عن النزيف.

"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...

التمثال 3: حكاية قديمة صيرها الزمان مستحيلة...

التمثال 3: وانطلقت تبحث عن أخيها لتواري جثته التراب.

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

التمثال 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...

(1) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح ص 62.

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 أخرى أخذت مجالا أكثر عمقا وتدخلت في مجريات الأحداث تنقل رؤية الكاتب تارة وتتحدث بضمير الخير تارة وتحت على التغيير تارة أخرى، ولعل هذا التطور في تناول ونوس للجوقة، يعود إلى تأثره بمسرح "بريخت" وسعيه الجاد لإيجاد مسرح تلغى فيه الحواجز بين المتفرج والصاله، 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 ..

ممثل(5): ونحن ممثلون ..

ممثل (3): مثلناها لكم كي نتعلم معكم عبرتها .

ممثل(7): هل عرفتم الآن لماذا توجد 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 ".⁽²⁾

يتمثل الوجه الآخر للجوقة في مسرح ونوس بإحدى شخصيات المسرحية، تتحدث باسم المؤلف وتعلق على باقي سلوك الشخصيات، تنتقد ماقد 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 جوليت) أو بدرجة من الغموض يعبر عن تعليق عام

(1) ونوس سعدا لله : الأعمال الكاملة،-ج259-1-260-261-263-266-267.

(2) المصدر السابق :ج1-ص476-477.

ينتظر من الجمهور أن يساهموا فيه ⁽¹⁾. 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 وتنتشر الخراب والدمار، وتظهر مجموعة من المناقشات وتطرح مجموعة من 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 وتساءل شخصيات المسرحية، وتستفسر عن تصرفاتها .

"الرجل2: وعندما يسمي الخليفة وزيره يأمرنا بطاعته .

المجموعة: فنطيعه...

الرجل3: وإن غضب الخليفة من وزيره ، وأفلح في عزله .

المجموعة: أيدنا الخليفة وأعرضنا عن وزيره ...

الرجل2: يأمرونا أن نطيع .

المجموعة: فنطيعه" ⁽²⁾

(1)حسن علي المخلف :توظيف التراث في المسرح ص64

(2) ونوس سعد الله : الأعمال الكاملة-ج1 ص140-141.

وتوضّح المجموعة السابقة حالة الناس في بغداد، الذين يعانون الخوف و الجوع دون أن يستطيعوا فعل شيء، فهم يشرحون ويكشفون حال المدينة التي يعيشون فيها، وبعد كل محاولة من هذا النوع يعلق فيها الرجل الرابع على سلبية تعامل الناس مع ما يخصهم من حوادث. تعود المجموعة لتوضح الحالة الحقيقية التي يعيشها أهل بغداد، وطريقة تفكيرهم .

"المجموعة 1: مولانا الخليفة عنده حراسه وقواته ...

المجموعة 2: وسيدنا الوزير له حراسه وقواته .

المجموعة 1: قد يقع الصدام بين لحظة ولحظة ..

المجموعة: ننتظر ونرقب النتائج...

المجموعة : من يتزوج أمنا نناديه عمنا ⁽¹⁾.

ثم يتبعها تعليقات الرجل الرابع الذي ينتقد باستمرار .

"الرجل 4: فوق رؤوسنا يتعاركان .فوق هذه الرؤوس اليانسة ستنزل أقسى الضربات

إننا نتخلى عن رؤوسنا .نسلمها للجلادين وأسوأ من الجلادين .

الرجل 3: لن تصلح العالم على كل حال .

الرجل 4: لا أستطيع بمفردي أن أصلح 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 موجّهين حديثهم إلى المتفرجين، محرضين لهم، شارحين مغزى مسرحيتهم وداعين إلى فعل إيجابي يشاركونهم في ذلك (الرجل الرابع).

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

(1)المصدر السابق:ج1-ص158.

(2)المصدر السابق:ج1-ص159-160.

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

المجموعة: إذا هبط عليكم ليل ثقيل ومليء بالويل لا تنسوا أنكم قُلتُم بما فخار يكسر بعضه...ومن يتزوج أمانا نناديه عننا...⁽¹⁾.

هكذا تقوم مجموعة الأشخاص وذلك الشخص الواحد مقام الجوقة، فتدخل بين الفينة والأخرى لتوضح شيئاً معيناً، ولتنتقده، أو تحاول تغييره .

2- الراوي:

عرف العرب الرواة منذ الجاهلية، فكانوا ينشدون الأشعار والخطب في الأسواق، ولا يزال الراوي حاضراً في أذهان الكثيرين ومؤثراً في مشاعرهم، من خلال طريقته في رواية الحوادث وتم إدخال الراوي في المسرح بوصفه تقنية تساعد على سرد الحوادث بالإضافة إلى كونها ملمحاً تراثياً يجذب المتفرج، ويشدّ انتباهه فالراوي في المسرح "شخصية تقوم بالتعليق السردى المباشر في العرض المسرحي، وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساساً على الجمهور. ويلعب الراوي دوراً تمثيلاً إلى جانب التعليق"⁽²⁾. إن الأسباب والدواعي التي دعت ونوس لتوظيف الراوي هي نفسها تلك التي دعت لتوظيف الأراجوز والحكواتي، وهو يسعى دائماً لجذب انتباه المتفرج العربي وإشراكه في العملية المسرحية بالاقتراب من التراث والاستفادة 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. ولعل كاتبنا ونوس تظن إلى أن توظيف الراوي الذي يساعد على كسر الإيهام، على طريقة بريخت الألماني Brecht الذي وظف هذه التقنية في مسرحه. لكن ذلك لا يعني أبداً أن الراوي الذي عرفته الشعوب العربية منذ مئات السنين تقنية غريبة أجنبية. "لقد استخدم الراوي أولاً في المسرح الإغريقي، حيث كان الرواة يتلون أشعار هوميروس، ثم تطور استخدام الراوي مع الزمن"⁽³⁾. وكونه يحقق للمسرح أصالته، فقد تشابهت استخدامات الراوي في المسرح البريختي والمسرح العربي، فعملت على محو المسافة بين الممثل والمتفرج⁽⁴⁾.

(1) المصدر السابق: ج1-ص217-218.

(2) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح: ص67.

(3) صقر أحمد: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي-ص186.

(4) ألكساندر وفنا، تمارا: ألف عام وعام على المسرح العربي-ترجمة: توفيق المؤذن -دار الفارابي -بيرون-ط1-1981-ص247.

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

1-تحقيق التغريب وكسر الإيهام .

2-سرد حوادث طويلة لايمكن تجسيدها على المسرح .

3-تحقيق الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل.

4-تقديم وصفين داخلي وخارجي للشخصيات.

5- نقل أفكار المؤلف ورؤاه .

أما الجديد في وظيفة الراوي فهو إيداء 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 كما في مسرحية (القروش الثلاثة)نرى شخصية (بييتشم)تعادل 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 تبقى 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

(1) حسن علي المخلف:توظيف التراث في المسرح العربي .ص68.

الحدث ، ويعلق عليه، ويناقشه، يتناقش مع الجمهور ويحاوره.⁽¹⁾ وبالرغم من أن استخدام الراوي يحقق نتيجة أفضل باستخدامه مع الموضوعات التاريخية ، لملاءمته مع طبيعة هذه الكتابة التاريخية ، إلا أن ونوس استخدمه في الكتابة التاريخية وغيرها . 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 .

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 ومالم 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 نائي دمشق ، ومعه العساكر الشامية قاصدا حلب ونودي في البلد بمنع الناس من كراء الدواب للسفر ، وبمنع الناس من المسافرة ، ونودي أيضا بأمر القضاة بالكف عن المنكرات ... وفي خامس عشرة وصل بريدي إلى دمشق ومعه بطاقة بكسرة العسكر الشامي ...".⁽²⁾

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⁽³⁾ (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 :

(1) غنيم غسان: المسرح السياسي في سوريا - دار علاء الدين - دمشق - ط1-1996-ص281.

(2) ونوس سعد الله: الأعمال الكاملة - ج2-ص322.

(3) عناني محمد: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة - مكتبة لبنان ناشرون - بيروت ط1-1996-ص47.

"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" (1).

ثم يختم المؤرخ /الراوي/ المسرحية بحديث مرمز عن نهر بردى ، الذي طالما تحدث 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.

"مؤرخ قديم : وكان الماء يتدفق من بردى بزيادة وشدة لم تعهدها دمشق منذ سنوات طوال" (2) .

ويبدو في استخدام ونوس للراوي توظيفه لإحدى شخصيات المسرحية ، لتقوم بدور الراوي وسبقه إلى ذلك الكاتب الألماني بريخت في مسرحية (أوبرا القروش الثلاثة)، واستخدام شخصية مسرحية تقوم بدور الراوي ، وهي جزء من حوادث المسرحية وشخصياتها ، يعطيه دورا أعمق ويوصله إلى الجديد في دوره ، وهو النقد والرفض (3). 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 والهزال. في البداية خفت منها، ولكن حين تلميت وجهها وجدته مضيئا وآسرا لا تشبع العين من النظر إليه قالت أمي...هذه جدتك ..فيما بعد..مع نمو إدراكي وفضولي ، أيقنت أن في العائلة دملا يتستر عليه الجميع ، وأدركت على نحو غامض ، أنني لن أستقر في اسمي وهويتي ألا إذا كشفت الدمى وفاقته" (4).

إن تصريحات الحفيد /الراوي/، وتأكيد له حدوث أمر معين يمنع المتفرج من الاندماج لأنها تضعه أمامه حوادث تكاد تكون معروفة لدى المتلقي، ليتابع الحوادث بعقله، وهذه الطريقة السردية مشوقة للمتفرج، مقنعة في الوقت نفسه، بأن ما يحدث أمامه مجرد تمثيل وشرح لنا قاله الراوي .

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

"الحفيد :مامعنى متبوعة ؟

(1) ونوس سعد الله : الأعمال الكاملة -ج2-ص326.

(2) المصدر السابق:ج2-ص466.

(3) حسن علي المخلف:توظيف التراث في المسرح،ص70.

(4) ونوس ،سعد الله :الأيام المخمورة -الأهالي للطباعة والنشر -دمشق-1997-ص5.

ليلي: التابعة هي جنية سفيهة تسكنها ،وتصاحبها كالطيف،والظل"(1)

ثم تعود شخصية الحفيد إلى راو للحوادث، عارف ببواطن الأمور وتجلياتها. فيوضح حال العصر وحال الناس، ويجسد حديثه المرعن حال العصر، المشاهد اللاحق على صورة حوادث لتعزز ما قاله الراوي : " ليلي:وكانت تلك الأيام مخمورة، تترنح بالإباحة والشهوة، جاء السيد دي مارتل مفوضا سابقا كان محنكا بلا وازع، وماجنا بلا رادع خطف عقول القوم، فخلعوا ما بقي من التقاليد والقيم القديمة. وانهمكوا على دين سلطانهم، في البحث عن المباحج والملذات. كانت الأيام مخمورة، تترنح 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 غير 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 وتجاريتها 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 "إنه يوضح تغير العادات والتقاليد، وتغير القيم إذ نرى أن تجارة المخدرات والدعارة ستجعل صاحبها يملك المال واللذة والشهوة معا .

ولعلنا نلاحظ 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 .

"الحفيد :هناك فجوات كبيرة، لم أجد ما يسعفني على ملئها إلا خيالي، وعلى كل، كنت كلما تقدمت في عملي أدرك أن ما ألقه وما أردته، ليس إلا أخبارا، يتشابك فيها ...والخيال معا"(3).

ومايزال الراوي الحفيد يغوص في نفوس الشخوص 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 عصره وتعقيدا .

(1) المصدر السابق:ص7.

(2) المصدر السابق:ص27.

(3) لمصدر السابق: ص63.

"الحفيد: بين أهلي أُمي، كان خالي سرحان يسبب لي ما يشبه الحكمة فأنا أنفر من الحوار معه الآن... هو ملك اللذة في المدينة. لديه سلسلة من البيوت السرية والأوكار ونوادي القمار، والشقق الخصوصية، وما لايعرفه إلا سماسرة رجاله" (1). 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 وموسّعة عن الراوي والحكواتي في مسرح ونوس، تبرز لنا ما 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" (2).

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 تفاصيله، 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 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 كنت تتعاطفين مع الفيشيين؟ أم أنك أخطأت الحساب، ولم تعرفي كيف تبدلين ولاءك في الوقت المناسب؟

سلمى :..كان الفيشيون أصدقائي، ويقضون ساعات اللهو، وأحيانا ساعات الجد في صالوناتنا.. وكنت بينهم الملكة، التي يشاطرونها أسرارهم ويفوضونها في ترتيب ما يحتاجونه من لهو ومتعة.
الحفيد: لو عرفت كيف تغيرين ولاءك لبقيت ملكة .

هل أدوك حين أوقفوك ، واتهموك بالعمالة لحكومة فيشي ؟

سلمى: آدوني... كان التحقيق مسخرة، وبعد يومين أطلقوا سراحي كي يواروا خجلهم، ويتقوا سلطة لساني" (3). هكذا يحاور الراوي شخوصه المسرحية بهذه الطريقة، إنه يريد أن يصف لنا جوانب

(1) المصدر السابق : ص67.

(2) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح - ص72.

(3) ونوس سعد الله : الأيام المخمورة - ص105.

شخصياته، ليمهد لشرح التغيير الذي حصل لها، فبعد هذا الحوار يوضح ما حصل لخالته ملكة اللذة، وكيف تغيرت الأمور من حولها ووشى بها أخوها.. ثم بعد ذلك تغيير طريقة حياتها وولائها، كما سيقوله الراوي :

"الحفيد: وفي تلك الفترة بدأت خالتي تفقد إعجابها بالفرنسيين، وتبدل اتجاه حماسها صارت تمجد لبنان وكل ما فيه... كذلك أقلعت عن الفرنسية، وتحولت إلى الهديل بالدارجة اللبنانية، أما خالي الملك فكانت مملكته تزدهر وتزدهر.." (1).

وقد يأخذ المؤلف دورا لراوي، ولا تتعدى وظيفته سرد الحوادث، عبر الزمن الماضي والحاضر مع التعليق اليسير عليها، ولعل دور المؤلف بوصفه راويا، لا يحقق 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 ملحة، 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... قرعت المدارس أجراس الدخول، وفتحت الحكومة أبواب وزارتها، ودوائرها الظاهرة الخفية. انتشرت في أوصال المدينة صياحات الباعة المتجولين، وضراعات المتسولين" (2).

يقدم لنا المؤلف في هذا المقطع وصفا لا يخلو من التهكم، 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 يهتم 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 يفر من بناء يتصدع... كان مشوش الذهن، ولكنه كان مصمما على متابعة هذه القضية" (3). وبعد أن يسأل فاروق شيخ الجامع عن العهر المنتشر، ويطلب منه

(1) المصدر السابق: ص106.

(2) ونوس سعد الله: الأعمال الكاملة: ج2- ص193.

(3) المصدر السابق: ج2- ص207.

الإتيان بالشهود وإلا جلد، ويحاول أن يعلمه الموضوع، إنه يتهرب من الجوهري ويقول له: إن 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...

اجتاز فاروق صحن الجامع مترنحاً، وحاملاً حذاءه. فاضت معدته. ودهمه غثيان حاد ومؤلم. خرج مسرعاً. واتكأ على حائط الجامع محاولاً أن يتقيأ... وجه ثريا واللؤم المتيبس عليه . المدير. الست فدوى يرفع مآذن الجامع وتزين قبابه..."(1).

يتداخل ظهور الراوي في حوادث المسرحية، فيشرح قصة الحب بين (فاروق ونجاة) وكيف تزوجا، ثم اكتشاف فاروق لزوجته وحبيبته وهي تزور بيت الست فدوى، وتعمل معها في الدعارة، قصد مساعدته، دون تورطها مع أحد غيره، كل هذا التمهيد يقدمه المؤلف، لتفسير اتفاقهما أخيراً على الموت سوياً هرباً من قساوة الحياة وتتكّر الزمن الذي أجبرهما على الخيانة. "المؤلف: هي ابنة خالته، وأحبّها كما لم يحب أحدًا في الدنيا. وكانت تقول: إنها تحبّه كما لم تحب أحدًا في الدنيا. ولم يكن أبوها راضياً عن هذا الحب، فماذا يفعل؟ أذهب إلى أخيه الساخر؟ سيصفق ويقهق ويقول: هذه هي الدنيا الحقيقية يابن أبي البكر، سيقول: حاولت أن أعلمك السباحة في بحر الحياة، ولكنك رفضت وتعاليت..."(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 لشخصية "حنظله" ويلق عليها، ويكشف جوانبها تبدأ. شخصية الراوي "حرفوش" منذ بداية المسرحية بالحديث عن قصة هذه الشخصية .

"حرفوش: انظروا أيها السيدات والسادة. هذا الرجل الضامر سيكون بطل السهرة... لا تشعرُوا بالخيبة، فقد ولّى عهد الأبطال العمالقة، لكل مرحلة شخصيتها، وهذا الرجل الضامر. هو شخصية المرحلة".(3).

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

(1) المصدر السابق: ج- ص 217.

(2) المصدر السابق: ج- ص 243.

(3) المصدر السابق: ج- ص 14.

" حرفوش: وخرج صاحبنا من السجن دجاجة منتوفة. هل نواسيه؟... لا ريب أن شيئاً من العطف والحنان يسعفه قليلاً..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 تشعر 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 "نوعاً من التباعد الذي لايسمح بالانغماس العاطفي فيما نراه حتى يبقى العقل يقظاً لاستقبال الرسالة السياسية التي تتضمنها المسرحية..." (3). أما في مسرحية "الملك هو الملك" فقد لعبت شخصيتها زاهد وعبيد دور الراوي أو المنظم في عملية التوعية وتحليل بنية السلطة، إن هؤلاء الذين يقدمون اللعبة، يتعلمون ويعلمون في آن واحد...وهم لا يحللون السلطة فقط، وإنما يناقشون أيضاً حتى ولو كان النقاش مضمراً..." (4).

"عبيد: مناديا وسط الضوضاء، هي لعبة.

السياف: دعوني أسأل قبل أن نبدأ. أنا سياف أم جلاذ؟

عبيد: لا يهم ستكون سيافاً يحمل بلطة إلى الجميع يا الله" (5)

أما شاهبندر التجار و الشيخ، فإنهما ينتحيان ركننا، ويعبثان بالشخوص والدمى

" زاهد: سنبقى منزوين في هذه الحكاية، كما هو حالنا في الحياة" (6)

و تجدر 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 انتشار الفكر الاشتراكي، والشعور بالدور الفعّال للمسرح في تغيير الواقع، والسبب الأهم هو التقارب بين الشكل المسرحي الملحمي وبعض الفنون العربية" (7). ومن خلال ماسبق يبدو استخدام الراوي في مسرح ونوس يسيراً في بعض

(1) المصدر السابق: ج2، ص14.

(2) العيوطي أمين: دراسات في المسرح -مكتبة الأنجلومصرية-القاهرة-1986، ص115.

(3) المرجع السابق: ص116.

(4) ونوس، سعد الله: الأعمال الكاملة-ج3-ص153.

(5) المصدر السابق: ج1، ص482.

(6) المصدر السابق: ج1، ص482.

(7) بوشعير، الرشيد: أثر برتولد بريخت في مسرح الشرق العربي - ص359.

الأحيان حيث اقتصر دوره على السرد ومتابعة أفعل الشخص، كما اقتصرت تعليقات الراوي على أمور محددة "يستطيع الجمهور أن يفهمها دون إرشاداته، فيبدو دور الراوي ضعيفا وثانويا"⁽¹⁾. 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 الشخص، وتميزت الحبكة 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 ومطور أدواته جعل من إشراك الجمهور وشدّ انتباهه أساس النجاح وهدفه، وهو ما يسعى إليه الكثير من المسرحيين الآن. مزج هذا الفن بين الجد والهزل، واتسم بالألفاظ الجارحة الماجنة، ومما يميز 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 وشخصه وموضوعاته عامة "وكان شعبيا في العلاقة المباشرة والحية مع الجمهور"⁽²⁾. 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 يتشجّع 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 التمدين والعصرنة. ولم يتعدى ذلك التمدين في تلك الأيام سوى المظهر الخارجي (اللباس والتصرفات الخارجية) بينما ظلت البلاد ردحا من الزمن تحت وطأة الجهل والتخلف. وما جاء من تمدين لم يتجلّ سوى في الدعارة والمخدرات. تتجلى فرقة الأراجوز في المسرحية لتمثل قضية لم تكن من قضايا الأراجوز المألوفة (زوجة شابة تخون زوجها العجوز مع شاب فتى)، ويتوصل سعد

(1) شاووك، بول: المسرح العربي الحديث - رياض الريس للكتاب - بيروت - 1989 - ص 522.

(2) حجازي، حسنين سليم: خيال الظل وأصل المسرح العربي - وزارة الثقافة - دمشق - 1994 - ص 9.

الله ونوس 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 يستتبط الحكمة ويفكر بحلول شخصية تناسب هذه المسائل" (1) . بمعنى إشراك المتفرج في العملية المسرحية.

إذا كانت المسرحية قد تميزت بالسخرية مما يحدث فإن الأراجوز كان الوسيلة المناسبة لتمثيل هذه السخرية وتعميقها لما اشتهر به من سخرية لأذعة 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 وبين 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 هرب (الجدة) الزوجة مع حبيبها، فتنمزق الأسرة ليتعصرن الأب ويغير لباسه ويتخلى عن فكرة الثأر لشرفه، أما الابن سرحان فيصير ملكا للذة والدعارة وتتجرف 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 بتساؤلاته ما مرّ على هذه الأسرة من حوادث و مواقف.

ما أراد ونوس قوله هو عدم وضوح الرؤية لدى الناس و تخبطهم وعشوائيتهم فهم بين منغمس في رذيلة التعصن وبين محافظ و متمسك بكل بال مع إبراز إيجابيات ما يتمسك به ثم سرعان ما ينجرف هذا المحافظ إلى حياة التفسخ والانحلال، لذلك وجدنا الأراجوز يؤدي دورا مهما 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 القبعة والطربوش رمزي القديم والحديث وما ذلك إلا ذم للطرفين معا بألفاظ جارحة.

(1) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، ص79.

- "الأراجوز: لأن أبطال الرواية وقورون والناس الوقورون لا يرتدون إلا الطرابيش.
الصبيّة: دعني من الوقار والمتوقرين. الطراطير أليق من هذه الطرابيش...
الصبيّة: إذن... يرتدون القبعات بدلا من هذه الطرابيش.
الأراجوز: القبعة مرقعة
الصبيّة: ما الطربوش إلا لباس تركي يقمع الرأس قمعا، وفي الصيف يحجب التفكير تحت
ضباب من البخر واللهب.
الأراجوز: ما القبعة على رأس الشرقي إلا فكرة هزمت فكرة، ورديلة قالت للفضيلة أنا
جئت فاذهبي.
الصبيّة: ما الطربوش إلا جمود ومرض.
الأراجوز: هي تشبه بالكفار، ومن تشبه بالكفار فهو كافر. القبعة كفر وفجور...
الصبيّة: والطربوش مسخرة وجمود...
الأراجوز: أنتسبين ديني وهويتي إلى المسخرة.
الصبيّة: وأنتي أترمين بالكفر والزندقة.
الأراجوز: الطربوش... هو الأصل...
الصبيّة: والقبعة... هي العقل " (1) .

حقيقة إن الأراجوز أحسن ما يمثل مسخرة العصرنة التي تاهت فيها شعوب المنطقة
واتسمت بين من يرى التمدن في اللباس والانسلاخ عن القيم والأخلاق وبين من يرى أن
التمسك بالبالى 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 والتهمك، بذلك تتضح المأساة في أذهان المتفرجين الذين تحركهم
تعليقات الأراجوز أكثر من تعليقات المسرحيين. مرة أخرى تتدخل فرقة الأراجوز لتحقيق هدفا
فنيا وهو كسر الإبهام وإقناع الجمهور بأنه في مسرح، وهدفا مضمونيا وهو انتقاد العصر
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 تزامم الأفكار، وصراع بين التقاليد والحاجة إلى العيش
السليم، وفي خضم هذا الحوار يدعو الأراجوز الجمهور لكي يناقش ويحلل ويفكر.
"الأراجوز: أرجوك أن تكوني لطيفة، وأن تتعاوني معنا، كي نسرد الحكاية بتوافق وسلاسة .
الصبيّة: ما أعياك. ألم تفهم بعد أن ميزة هذه الحكاية هي أن يرويها كل واحد على هواه..."

(1) ونوس سعد الله: الأيام المخمورة ، 20،21،22.

الأراجوز : سنروي لكم جريمة العصر التي روّعت بلاد الشام في كل ريف ومصر ..
الصبيبة : سنروي لكم قصة حب، كان يمكن أن يتحلّى بها العصر، وأن تلفّ بالشوق والحلم كل ريف مصر...

الأراجوز : ستسمعون وقائع تبلبل، وأقوالا تخبل..

الصبيبة : تفاهات ومبالغات ...

كل ماحدث هو جزء من أسرار الحب وتقلباته ...

الأراجوز : إذن اسمعوا أيها الأماجد والأكابر.

كان رفقي الغازي واحدا من الرجال المرموقين ،كان علما وطنيا ...

الصبيبة : أنا امرأته صفيّة الحافي ،أدرى به من الأتباع والمرائين ،كان سقيما خائرا .. كان عنيانا.

الأراجوز : كانت سوقية الحركات ، مكشوفة الألفاظ ،وكانت الشهوة تفوح منها بلا حياء .

الصبيبة: كنت كالرغيف الذي قمره الفرن، أفوح رغبة وحبا وحنانا.

أما الرجل الوطني الكبير، فقد كان باردا ومتقززا، مثل سمكة نهريّة⁽¹⁾.

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 الفتان الذي هو "كسراب ببيعة يحسبه الظمان ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا ووجد الله عنده فوفاه حسابه والله سريع الحساب ..."⁽²⁾.

هكذا نعيش مع الأراجوز بعضا من حوادث المسرحية، وهكذا استطاع ونوس أن يحقق أهدافه. وتنتهي فرقة الأراجوز المسرحية ساخرة من تلك الأيام التي غاب فيها العقل والفضيلة وعمت الشهوة والرذيلة، فغدت بحق تلك الأيام مخمورة .

"الصبيبة : ماهي الحقيقة ؟

الأراجوز : إبرة ضاعت في مزبلة ...

الصبيبة : وكانت الناس تتمايل..

الأراجوز : وكانت الأيام مخمورة"⁽³⁾ .

(1) ونوس سعدالله :الأيام المخمورة ، ص40.

(2) سورة النور: الآية39.

(3) ونوس سعد الله :الأيام المخمورة، ص83.

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 إتخذ من عصاه وسيلة لعقاب الشخوص الكريهة المبعوضة من الجماعة⁽¹⁾.

إن عودة ونوس إلى مظاهر الفرجة الشعبية نابعة من إيمانه العميق بأنها خير معبر 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⁽²⁾. وعموما استطاع ونوس بجدارة أن يستنبط الدلالة الرمزية لعنصر الفرجة الشعبية المتجذرة في الوجدان الشعبي العربي. وذلك عن طريق اختيار ورسم شخصياته المستمدة من التراث، والتي تعدّ أصواتا يعبر بها الكاتب عن أفراحه وأتراحه، فتصير وسيلة في يد الكاتب يعبر بها عن رؤياه المعاصرة من خلال مزج الماضي بالحاضر، فهل وفق ونوس في توظيف الشخصية التراثية في مسرحه، هذا ما سنتطرق إليه في الفصل الثالث بإسهاب.

(1) حسين كمال الدين: التراث الشعبي في المسرح المصري-الدار المصرية اللبنانية-القاهرة-ط1-1993، ص124.

(2) ونوس سعد الله: الأعمال الكاملة -ج3-ص83.

الفصل الثالث

- الشخصية التراثية 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:

تمهيد: 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 تعبيراعاما، يتمثل فيها العام من خلال الخاص، والكلي من خلال الجزئي، فالأنموذج يمثل شخصيات لم توجد تاريخيا بأعيانها، وإنما وجدت بصفات كاشخصية الخليفة مثلا، وجميع الشخصيات التي اخترعها خيال أديب"⁽²⁾.

إن الشخصيات التراثية تعد بمثابة المرايا التي يطلّ من خلالها الأديب ليعبر عن آماله وآلامه، ويستشرف النصر ويعتزّ به، ويبكي الهزيمة والنكبة بأحرّ البكاء وأصدقاه. لذلك يعود الكتاب إلى منجم التراث" ليسبغ عليه رؤيته في ضوء الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية والروحية، عن طريق احياء إحدى الشخصيات التاريخية أو الدينية أو غيرها، ليعيد خلقها خلقا عصريا يتماشى ورؤيته الحاضرة"⁽³⁾. أو يعبرّ بها عن رؤاه المعاصرة من خلال مزج الماضي بالحاضر لتأكيد وحدة التجربة الإنسانية .

تعتمد شخصيات ونوس على حالة من التآرجح بين واقع الحاضر وخبرات الماضي ويفجر هذا التآرجح كيان الشخصية فيحولها من كيفية الماضي إلى كيفية الحاضر. وسنحاول من خلال تناول أعمال ونوس المستمدة من التراث أن نوضح إلى أي مدى وفق ونوس في رسم شخصياته، وماالفرق 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 واتّساع أفقها خلقت تراثا شديدا 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) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح ، ص87.

(2) فصول ، مصر ، مجلد(1) أكتوبر 1980، ص205، زايد علي عشري: "توظيف التراث في شعرنا المعاصر".

(3) حورية محمد حمو : تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق ، ص257.

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 والأنموذجات الأدبية، إضافة إلى تأثر بعضهم بالقرآن الكريم، والموروث 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 والأنموذجية أحيانا أخرى، أي التي تعطي تعبيراً عاماً عن صفات اشتهرت بها شخصيات أخرى.

2- المصادر التاريخية:

كانت حوادث التاريخ وشخصيات المدرسة الكبرى، في مضمار تعلمنا وتحركنا باتجاه الماضي والحاضر والمستقبل، كون الشخصيات والحوادث التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاؤها 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 وتتناقضاته 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 تتسجم مع حساسيته وخوفه على أمته فتجسدت طبيعة المرحلة التاريخية من خلال الشخصيات التاريخية.

3- المصدر الشعبي والأسطوري:

كانت قصص ألف ليلة وليلة خزان مليء بالدلالات 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 وليلة كونها أحلاما تؤدي إلى وعي جماعي شمولي جماهيري. ولا يقل الموروث الشعبي والأسطوري أهمية عن

(1) زايد علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص 120.

(2) ناصف مصطفى: دراسة الأدب العربي، دار الأنلس، بيروت، ط 1983، ص 205.

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 لذك لدمشق، لي طرح 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 أخيراً لسقوطه .

2- توظيف بعض حوادث حياة الشخصيات :

كثيراً 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 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"⁽²⁾. 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"⁽³⁾. ويبدو أن قضية الخير والشرّ ظلّت تشكّل ملمحاً بارزاً في العديد من الكتابات الأدبية، ولعل كاتبنا ونوس قد استعار هذه الحادثة، ليعزّز بها التناقض بين الخير والشر، ليخرص النفوس المريضة، فترعوي وتحجم عن الوقوف مع الشر. كما تناول حادثة مشهورة عند تناوله لشخصية يوسف، ألا وهي

(1) ونوس سعد الله: الأعمال الكاملة، ج2، ص 402.

(2) زايد علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر ، ص194.195.

(3) ونوس سعد الله "المصدر السابق، ج2، ص 629 .

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 وللأخلاق.

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 شيئاً، 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)⁽¹⁾. كان يريد أن تبقى الشخصية التراثية غائبة عن النص تلقي بظلالها عليه فتشحنه بثوابت من صفاتها، وتساعد على إيصال مغزى النص المرتبط بتلك الصفة التي لم يعد فيها القتل مادياً بل صار معنوياً أيضاً، "وتظل ميدوزا هي الرمز العام الذي يلقي بظلاله الإيجابية على كل الأبعاد المعاصرة. لتجربة الكاتب"⁽²⁾. ولعل ونوس أراد أن يشير إلى الزيف الذي صار اسماً مشتركاً 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 مدوزا والقتل الحديث المسلط من قبل أعداء البشرية .

لقد أدرك ونوس أن توظيف الأسطورة يزيد الفكرة المعاصرة وضوحاً، "فهو العنصر الذي تنتشط الأفكار عن طريقه، فاعتماد ونوس عليها لفهم تجربتنا المعاصرة كونها صورة عريضة ضابطة تضي على الوقائع العادية في الحياة معنى فلسفياً ومن دونها تظل التجربة سديمة ممزقة"⁽³⁾.

(1) ميدوزا : من الغيلان الغورونات - وكانت تلقي الرعب في القلوب بمنظر وجهها الكالحوأسنانها الكبيرة وشعرها الذي يتألف من الأفاعي . أما نظرتها فكانت

تحيل من تقع عليه صخوراً. ومع ذلك ففي الغور غوته الوحيدة التي لم تكن خالدة. ويقال أنها كانت فتاة شديدة المباهة بجمال شعرها، فعاقبتها الآلهة أثينا على غرورها

بأن حولته إلى حزمة من الأفاعي، ويقال أيضاً أن أثينا مسختها لأنها تزوجت بالإله بوزيدون. وكما كثرت الأساطير حول موتها. وقام بقتلها البطل بيرسنوس الذي

وجهته أثينا، وقدمدت له مساعدة قيمة استطاع أن يصل إلى ميدوزا، ويقطع رأسها من غير أن يتعرض لنظرها، لأنه كان ينظر إليها من خلال ترسه المصقول كالمراة

. وولد من دمها المسفوح كل من الحصان بغاش وكريزا ور ابني الإله الوحيد الذي كان يجرو على الاقتران بها .

(2) حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح، ص92.

(3) إسماعيل عز الدين : الشعر العربي المعاصر ، ص195.

ج-تقنيات توظيف الشخصية التراثية :

يرى الدكتور علي عشري زايد أن عملية استخدام الشخصية التراثية تمر بمراحل ثلاث: أولاً: اختيار ما يناسب تجربة الكاتب من ملامح هذه الشخصية، ثانياً: تأويل هذه الملامح تأويلاً خاصاً يلائم طبيعة التجربة، ثالثاً: إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الكاتب على هذه الملامح⁽¹⁾. بالعودة إلى ما أنتجه سعد الله ونوس نجد أنه سار في 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 اندماجاً تاماً، فقد استطاع أن يحول الشخصيات الحديثة في توظيفه الفني لها إلى شخصيات أسطورية عصرية . استخدم ونوس ثلاث طرائق في توظيف الشخصية التراثية وهي :

1- التوظيف الطردي :

ويعني ذلك أن تكون السمات المميزة للشخصية الموظفة تتسجم مع ما كانت عليه من صفات ويستخدم الكاتب هذا التوظيف لبتّ الرؤى المعاصرة، وسمّي كذلك لأن الكاتب ليغيّر شيئاً مما اشتهرت به الشخصية الموظفة كتوظيف زرقاء اليمامة للتعبير عن القدرة عن التنبؤ والكشف، وابن خلدون للتعبير عن المثقف المنعزل عن العامة. يلجأ الكاتب إلى هذا النوع من التوظيف عندما تكون نبرته أكثر هدوءاً وعندما يعمد إلى تفنيد أفكارنا وتعرية نيّاتنا انطلاقاً 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 جهداً في الاستفادة من كل ما في الشخصية من صفات مهما كانت صغيرة "وهو بذلك يتفق مع ماكلش حين علق على توظيفه في المسرح قائلاً: إذا وجدت جداراً قديماً كان فيه عون لك"⁽²⁾. وقد كان كلامه رداً علي 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 تلحّ عليك فإنّك تضطرّ أن تؤدّيها في مكان ما"⁽³⁾.

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 علي مدي اندماج الشخصية التراثية

(1) زايد علي عشري : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص240.

(2) حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح ، ص95.

(3) المرجع السابق ، ص96.

مع الإطار العام المسرحي، ومقدار إسهام هذه الشخصية في تعميق دلالات النص المسرحي و أحداثه، وليس من خلال قياس مدي توافق أو تخالف التوظيف مع المصدر التاريخي الذي يعد عنصرا خارجيا عن النص، ومن خلال مسرحيات ونوس اتضح عدم تركيزه علي التاريخ الشخصي والفردى للشخصية وإنما يقتبس من حياتها ما يؤلف هما جماعيا ، وسنري ذلك حين نناقش شخصياته ضمن هذا الإطار، فشخصية زرقاء اليمامة، وهي امرأة من جديس من أهل اليمامة ويضرب بها المثل في قوة البصر، فقيل: (أبصر من زرقاء اليمامة)⁽¹⁾.

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

أقسم بالله لقد دبّ الشجر أو حمير قد أخذت شيئا يجرّ

فلم يصدقوها ولم يستعدوا حتى صبحهم حسان فاجتاحهم، فأخذ الزرقاء فشق عينها فإذا فيها عروق سود من الإثمد وكانت أول من اكتحل بالإثمد من العرب⁽²⁾.

فالزرقاء في التاريخ رمز النظر البعيد والحكمة والذكاء وصدق التنبؤ والانتماء، ولذلك كان لكل أمة من الأمم كلام من كاهن أو منجم أو وليّ يرتقبونه، أو دولة يحدثون أنفسهم بها وما يحدث لهم من الحرب والملاحم⁽³⁾. ولم تكن النبوءات شيئا عابرا، فقد خلّفت حزنا عميقا وأدمارا عظيما، ولذلك عكف الكتاب على استلهام هذه الشخصية، لأنها فضاء واسع وأفق رحب للتعبير عن المجهول المرعب، أو السار، 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 تتبعتها سبع من الجذب والقحط⁽⁴⁾. وما رآته عاتكة بنت عبد المطلب⁽⁵⁾*. في مكة المكرمة ، إذ رأت شيئا يلقي صخرة من فوق جبل أبي

(1) العسكري أبو هلال : جمهرة الأمثال ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الجيل ، بيروت ، ط2 ، 1988، ص241.

(2) المرجع السابق : ص241.

(3) المرجع السابق: ص241.

(4) ابن كثير: قصص الأنبياء ، تحقيق يوسف علي بدوي، دار ابن كثير ، دمشق ، بيروت ط1 ، 1992، ص260.

(5) * وقد رأت عاتكة بنت عبد المطلب ، قبل قدوم ضممم بثلاث ليال ، رؤيا أفزع عنها فبعثت إلى أخيها ، فقالت له : يا أخي ، والله لقد رأيت الليلة رؤيا أفزعنتي وتخوفت أن يدخل على قومك منها شر و مصيبة ، فاكتمت 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 والناس يتبعونه ، فيما هم حوله (مثل به) أي (قام به) ، بعيره على ظهر الكعبة ، يم صرخ بمثلها : ألا انفروا يا الغدو 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 مكة ول دار إلا دخلتها منها فلكة .

قبيس فتنحول إلى فتات يتوزع على بيوت مكة، و فسرت 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 (ملحمة السراب) تقوم الزرقاء (مريم) بالدور المشهور لزرقاء اليمامة وهو التنبيه الدائم إلى الخطر المحقق، 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. الزرقاء: نعم. كان ذلك يحدث أحيانا، ثم ضعفت هذه القدرة واختفت نهائيا بعد أن أنجبت ولدي مروان، بعد ولادته أحسست غشاوة لفت بصيرتي، وألقت عليها حجابا. كان آخر ما أبصرت هو داء الهواء الأصفر. أبصرته قبل شهرين من حلوله، وأبصرت أنه سيزهق أرواحا كثيرة " (3).

وبعد الانتكاسات الجديدة والهزائم العظيمة، ذات الصدمة القوية، تعود الزرقاء من جديد إلى وعيها والقدرة على الإبصار والتكهن بما ستؤول إليه الأمور .

"الزرقاء : ويلاه... عدت أبصر إني أبصر..."

الزرقاء : ويلاه.. إني أبصر... ويلاه مما أبصر" (4).

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 متمرّد مثل ونوس، وذلك منذ كتابته لمسرحية (رحلة حنظله من الغفلة إلى اليقظة)، ولعلّ ونوس يقصد هنا عمى البصيرة وليس عمى البصر ولأن القلب إذا توالى عليه الأحزان تكدر صفوه، وتملكه غشاء حجب عنه الرؤية الحقيقية للواقع. والله تعالى يقول " إنها لاتعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور". (5) ثم

(1) ابن هشام ، عبد الملك ابن هشام ابن أيوب : السيرة النبوية ، تحقيق مصطفى السقا ورفيقه ، دار القلم ، بيروت ، ص259.

(2) حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح ، ص98.

(3) ونوس سعد الله : الأعمال الكاملة ، ج2، ص608،607.

(4) المصدر السابق : ج2، ص661.

(5) سورة الحج : الآية 46.

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. تتحدث ملحمة السراب عن عالم المال والقيم البالية، ولا شك أن ونوس عاين الواقع العالمي الجديد والعربي 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 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 تتبأ 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 نعما والعدل حيفا، فشخصية الغاوي من الغواية والغواية من الشيطان، فهذه الشخصية تمثل الأشخاص ذوي القيم البالية الذين يتكرون 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 نوجه 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 يشرك معه أركان القرية مختار القرية وشيخها

الذين يهتزون للمال، حتى يصل بهم الأمر إلى تحريض الناس على بيع الأراضي.

(2) ونوس سعد الله: الأعمال الكاملة، ج2، ص601.

(3) المصدر السابق: ج645، ص2.

"المختار: (حائرا) ولم التعويض إني لا أفهم شيئا؟

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 تنتبأ 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 الآخر، إنه الذل بعينه .

"الزرقاء: تلك نقمة لييتي لن أستعدها، إيه على أيامنا كانت الحياة أسهل . صحيح أننا كنا نشقى في الأرض على مدار الفصول الأربعة، كي نوّمن لقمة العيش، ونربي أطفالنا، ولكن كانت الهموم بسيطة، والحاجات قليلة، ورغم الفقر والتعب كنا نشعر بالاطمئنان، والأيام تجري ببسر وأمان" (2) .

يحمل الوافد الجديد على القرية جيبا ملئ بالمال ويطلب مثلها، يحمل أفكارا لا تترك لأي عاطفة إنسانية مجالا، لا بد أن يخلف الدمار، وهذا ما روته الزرقاء: الزرقاء: (وهي تجر ساقيها) هذا المساء راودتني الرؤيا وينبغي أن أخبركم ماذا أبصر لا يجوز أن أكتمه. لا لا يحق لي أن أكتم عنكم ما أراه اللهم صلي على النبي أبصر عاصفة رهيبة تتقدم. والناس طفل وحيد في العراء ليس هناك من يحميه وليس هناك ملاذ يلجأ إليه والعاصفة الرهيبة تزمجر وتتقدم" (3) .

لو عدنا إلى ما أشرنا إليه بداية من أن ونوس ذهب إلى أبعد من فضح القيم "الجديدة" الغازية بلا رحمة ، والتي يجسدها عبود الغاوي الذي عاد يحمل معه أفكاره الاقتصادية وتطلعاته التحديثية ليسيطر بها على الأرض و الناس ، ويسلب بها كل شيء، المعتقدات والإيمان "هكذا يأتي كالإعصار، كالمعجزة، ليهز الناس ويوقظ شيطانهم، كيف لا وهو الذي عقد مع خادمه ميثاقا بالدم شبيها بذلك العقد بين "فاوست و مفيستو" الخادم الذي لم يعطه ونوس اسما سوى "الخادم" كأنما ليقول إنه موجود في كل واحد منا، وإنه قابع في الأعماق عند كل واحد فينا" (4).

في المسرحية إشارات ترمي إلى أبعد من ذلك، إنها ترمز إلى عودة المستعمر من جديد إلى بلادنا، كيف لا و ونوس اشتهر بحسه القومي وبانفعاله لأي حادثة تصيب أمتنا العربية.

(1) المصدر السابق: ج2، ص697.

(2) المصدر السابق: ج2، ص689.

(3) المصدر السابق: ج2، ص745.

(4) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح العربي، ص102.

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 تهمة الأرض فحسب بل أكثر من ذلك الهيمنة على كل شيء، عن طريق سلطة المال، وهذا ما حصل مع الغاوي .

"ياسين الرجل مقتدر ولديه أموال تأكلها النيران إليه زمن نئيم لا يغدق أمواله إلا على اللئام"⁽¹⁾. 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.

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"⁽²⁾.

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 وإن 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، ونحول هذه المنطقة إلى جنة عامرة بالخير"⁽³⁾ .

يبدو من خلال المسرحية أن شخصية الغاوي ليس فردا إنما يمثل قطاعات بأكملها أشبه ماتكون بدول عظمى تتحكم في كل شيء .

"ال خادم: 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 والشيوخة... ونروضهم على الخضوع لجبروت السوق وتقلباته .

بسام: أهو تقدم وازدهار أن نبيع أرضنا التي كانت تطعمنا، لكي نشترى بثمنها طعاما مستوردا...؟ أهو تقدم أن تنهار القيم وتتفكك الروابط بين الناس ، ونغدو جميعا سلعا في هذه السوق المتوحشة أهذا هو التقدم والازدهار...؟"⁽⁴⁾.

(1) المصدر السابق :ج2، ص612.

(2) المصدر السابق :ج2، ص645.

(3) المصدر السابق :ج2، ص622.

(4) المصدر السابق:ج2، ص743.

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"⁽¹⁾. بهذا تكون زرقاء اليمامة قد أدت دورها المنوط بها في المسرحية، إلا أن ونوس يطالعنا بشخصيات أخرى تحمل الهم نفسه، إنه الوعي الجماعي الذي ينمو شيئا فشيئا هاهي شخصية (فضة) في المسرحية تحلم حلم الزرقاء وتحمل رؤيتها، ويساير حب ونوس لهذا الوعي الجماعي .

"فضة: قيل لي إنني تحدثت عن العالم الواسع، الذي يأتي إلينا، وعن الأشياء الجميلة التي تعبت 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"⁽²⁾ .

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 الحجب ويستشرف المستقبل .

"الزرقاء: (غدا صوتها متحسرجا وعجولا) وأخبرا أن الزرقاء قالت ...لو أنكم لم تستعجلوا موتها، لكان
ممكنا أن تبصر في البعيد شمسا تشرق بعد انقشاع هذا الليل الطويل الطويل... أخيرا"⁽³⁾ .

إن ونوس لا يعطي الحرية الكاملة للشخصية التراثية، فزرقاء اليمامة تنبأت بالويل وقد حصل أما ونوس فإنه لايعتبر أن ما حدث هو نهاية العالم فالأمل قائم فينا أبدا، ويتمنى لو أن هناك متسعا من العمر ليرى ويرى، فهو يرى أن شمسا في الظلام تطوف، وبهذا جعل للشخصية التراثية مرونة معاصرة وممتعة⁽⁴⁾ .

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 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 مثلا للمجون وقلة العفة، وبهذا القلب لملامح الشخصية "يتولد في النفس إحساس

(2) العربي: العدد، 529، ديسمبر 2002، ص178، عاطف معتمد عبد الحميد (الجغرافيا السياسية لعالمنا المعاصر).

(3) المصدر السابق : ج2، ص733.

(4) المصدر السابق : ج2، ص749.

(5) حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح ، ص106.

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 أولاً وأخيراً⁽¹⁾. فالكاتب عندما يستحضر شخصية تراثية إلى ذهنه، يجد نفسه قد اندمج مع تلك الشخصيات وعندما يعبر شخص عن أفكاره بكلمات لا يسيطر عليها، أو يقولها في صيغ كلامية جاهزة، تخفى عليه أبعادها التاريخية، يظن أن أقواله تطيعه فيما هو الذي يخضع لمقتضياتها⁽²⁾.

إن توظيف الشخصية التراثية، وإن كان رمزياً، يجعل النص أكثر عمقا وتقبلاً ومتعة، نظراً لما تتمتع به هذه العناصر من نشاط في الوعي الجمعي. إن شخصيات ونوس التراثية لم تكن غامضة لدى الأغلبية الساحقة، ففي مسرحية (الجراد) مثلاً تصادفنا شخصية يوسف التي تم توظيفها عكسياً، بحيث أن القارئ يجد نفسه بين حوادث التاريخ والنص المسرحي معا فتحدث مراجعة مزدوجة للنص والتاريخ، مما يؤدي إلى ذمّ أمر ما مع توفر الدليل الإيجابي.

لم يذكر سعد الله ونوس صفات الشخصية التراثية بصورة دائمة، بل كان يعتمد 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 ببيرس وبطولاته، وشوق زبائن المقهى لسماع قصصه، ثم تأتي حكاية المسرحية الأصلية التي تتحدث عن الجبن و الهزيمة، وهذا يجعل الإحساس بالمفارقة أعمق 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"⁽³⁾. فعلاقات الغياب هي "علاقات معنى وترميز، فهذا الدال يدل على ذلك المدلول، وهذا الحدث يستدعي حدثاً آخر، وهذا الفصل الروائي يرمز إلى فكرة ما وذاك الفصل يصور نفسية ما. أما العلاقات الحضورية فهي علاقات تشكيل وبناء"⁽⁴⁾. ولجوء الكاتب إلى التوظيف العكسي يولد فينا إحساساً بالمفارقة بين ما هو إيجابي نحلم به وما هو سلبي

(1) المرجع السابق: ص 136.

(2) فوكو، ميشيل: الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي بيروت، ط 1989، ص 348.

(3) تودوروف: الشعرية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1990، ص 30.

(4) المرجع السابق: ص 31.

نودّ تجاوزه، وسعد الله ونوس استطاع أن يعمّق فينا الإحساس بهذه المفارقة. ومن الشخصيات الموظفة توظيفاً عكسياً شخصية سيدنا يوسف عليه السلام في مسرحية (الجراد)، وإن كانت بعض المصادر تشير إلى أن المسرحية تستمد مضمونها من فكرتين "قابيل الذي قتل أخاه وأوديب الشديد التعلق بأمه." (1)، ومنهم من يجد فيها نوعاً من التأثير بالفلسفات الذاتية، وبأساليب مسرح العبت: ما نجدها عند يونيسكو onesco، وبكيت bekeeat (2)*.

والفكرة التي تتضح فيها أكثر هي التأثير 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 تماماً .

* وجود الرجل الغريب ذي الهيئة العجيبة، التي تبدو أقرب إلى الشياطين نوع من التأثير الديني بعلاقة الإنسان مع الشيطان، وملاحقة الأخير له باستمرار.

* ولعل العودة إلى القصص القرآني و ربطها بالمسرحية نجد أن ونوس قد نجح في توظيف هذه الشخصية عندما قلب صفاتها، إشارة إلى تغيير المعايير وانقلاب القيم والموازين في هذا الزمن، ففي القرآن الكريم ترد قصة سيدنا يوسف على النحو التالي:

بسم الله الرحمن الرحيم

(إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إنني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين قال يا بني لا تقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك كيدا إن الشيطان للإنسان عدو مبين) (إذ قالوا ليوسف وأخوه أحب إلى أبينا منا ونحن عصبة إن أبانا لفي ضلال مبين اقتلوا يوسف أو اطرحوه أرضا يخل لكم وجه أبيكم وتكونوا من بعده قوما صالحين قال قائل منهم لا تقتلوا يوسف وألقوه في غيابت الجب يلتقطه بعض السيارة إن كنتم فاعلين) (وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك قال معاذ الله

(1) حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح، ص138.

(2) المرجع السابق: ص138. (* يونيسكو، أوجين (1912-1994) مؤلف مسرحي فرنسي من أصل بولوني من أعماله المقاعد، لعبة الموت.

إنه ربي أحسن مثواي إنه لا يفلح الظالمون⁽¹⁾. (قال تزرعون سبع سنين دأبا فما حصدتم فذروه في سنبله إلا قليلا مما تأكلون ثم يأتي من بعد ذلك سبع شداد يأكلن ماقدمتم لهن إلا قليلا مما تحصنون).⁽²⁾

إذا كان النبي يوسف عليه السلام في القصص القرآني، اتّصف بالعفة والفضيلة حتى حظي بمودة أبيه واستولى على قلبه حتى أضحي محسودا من طرف إخوته الذين دبّروا 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 وظّفها كاتبنا ونوس عندما يقلب هذه الصفات من الفضيلة إلى الرذيلة، محاولا بمهارته الفنية إبراز العفونة المعشّشة في هذا الزمن الذي ضاعت فيه القيم، فغدا الشريف وضيعا والوضيع شريفا وبات لسان حاله يقول:

أفاضل الناس أغراض لدى الزّمن يخلو من الهمّ أخلاهم من الفطن⁽³⁾

كيف لا وهو يتحدّث عن زمن يختلف عن زمن الأنبياء، فالمعايير مقلوبة والنفوس مريضة والأيام مخمورة.

بيدويوسف في المسرحية طيب القلب، وهذا ما يثير دائما غضب زوجته ورفضها لتصرّفات زوجها وطيبة قلبه.

"ناديا:... أنت طيب القلب، وهم يتفتنون استغلال هذه الطيبة، ديدان لعينة لا تفرق بين الجثث...

وعلى كل ليس لي أن أتحدث عنهم بضر. فهم أذكىء، يفعلون ما يفعله كل إنسان، لديه

قليل من التبصر." ⁽⁴⁾

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 بمعان سامية وصفات حميدة بعيدة عن تلك التي تقوم بها شخصية يوسف في المسرحية، وهنا تبدو المفارقة والتغيّر في القيم والأخلاقيات العامّة .

"ناديا : (صوتها أعذب من أي شعر بشري) ،أيها الحبيب الطيب .

يوسف : (متلهفا) ناديا .

ناديا : يارفيقي الأمين ...

يوسف : كانت يدك كعصفور بلا عش ..هزت ملاستها نياط قلبي ،وأحسستني أعيب في دوار

(1) سورة يوسف: الآية،4-5-8-9-10-23.

(2) المصدر السابق: الآية 47-48.

(3) يوسف ابراهيم: ديوان المتنبي، المطبعة العلمية بيروت لبنان 1900، ص 101

(4) ونوس سعد الله: الأعمال الكاملة، ج3، ص305.

عميق ..لذيذ..

ناديا : أنت من أحب ...

يوسف: (لاهثا بالنشوة) هل ستكونين لي ؟

ناديا : (هامسة) لك وحدك ...

يوسف: وسأقبل عينيك مرة ومرة ،حتى أنظفهما من الحزن...⁽¹⁾

إن يوسف المعاصر يعلّل تصرفاته ويجيزها، ويسعى إلى تحقيق رغباته المكبوتة، ولعلّ الذي يقرأ هذا النص تحضر إلى مخيلته شخصية يوسف النبيّ عليه السلام فيشعر بانتهاك القيم وتمزّق برقع العفة والحياء، وهذا ما يهدف إليه ونوس حيث تؤدي الشخصية التراثية دورها دونما حاجة إلى الخطابية المجردة .

ويوسف الذي كان أحبّ إخوته إلى قلب والده، تبدل حاله وصار حاسدا بعدما كان محسودا وحاقدًا بعدما كان طيب القلب يعفو عن ظلمه، فتزول المودة وتتفكّ عرى الأخوة وتصير الأمور إلى النقيض أو الاتجاه المعاكس، وهذا ما يصبو إليه ونوس .
"يوسف :...ولكنك كنت دائما تحبينه أكثر مني ...

الأم :...وأنت تحسده ،وسوف أؤذيك لو حاولت إبداءه"⁽²⁾

ولعلّ يوسف المعاصر بات صالحا لهذا الزمان الذي تردّت فيه القيم وقد جسّده 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 تورّط شخصية يوسف، وقد ورد وصف لهذا الغريب : "رجل وجهه بلا أنف وبلا ملامح، حفرتان مجوفتان في الأعلى للعينين، وشقّ للقم في الأسفل"⁽³⁾

ولعل في جعل ونوس الشيطان هو الذي يطارد الجاني أو (يوسف) ليوغل في حدّة 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 رؤسائهم من الملوك المستبدين والعلماء المنافقين، والعباد الجاهلين، والأغنياء المتكبرين."⁽⁴⁾

"والعلاقة بين الإنسان والشيطان لها تاريخ طويل، وأبرزها علاقة سليمان بالشيطان."⁽⁵⁾

(1) المصدر السابق :ج 1 ، ص، 312،313.

(2) المصدر السابق :ج 1، ص 314.

(3) المصدر السابق: ج 2 ، ص 309 .

(4) رضا محمد رشيد :تفسير الفاتحة ،الزهراء للإعلام العربي، القاهرة، 1985، ص 108.

(5) حجاجي أحمد شمس الدين :الأسطورة في المسرح المصري ،دار المعارف ،القاهرة ، 1984، ص 224.

يوسف (راجفا) وتدلهم علي؟

الغريب :طبعا .وسيرافقهم شيطانان صغيران ..

يوسف : (بضراعة) دعني ...

الغريب :لن ينفذك شيء بعد... (باحترار) كانت فعلة لثيمة ، لا يفعلها إنسان ولد من بطن أمه. (1)

لعل ونوس يهدف من خلال ماسبق إلى إدانة العصر الذي يعيشه الكاتب ،لأنه عصر تغيرت فيه المعايير والقيم، وهيمنت عليه المادة بجميع أشكالها فتغيرت كل المفاهيم لدى جميع الكائنات

حتى الكلاب إذا رأت يوما غنيًا فرحت به وحركت أذناها

وإذا رأت يومًا فقيرًا نبحت عليه وكشّرت أنيابها(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 شيئاً من الوعي وربطه بترائه الديني، ومنه بث فيه روح التغيير وعدم الرضا بالواقع، وعليه يكون قد حقق شعار (الشحن لاالتنفيس) 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: تعيس أنت يا يوسف ...

الأم : (متقززة) اخرس أيها النجس...

يوسف: تتمزق أمعائي ..أبت..الجراد ينهش بطني...

يوسف: (ناهضا وهو يفرك عينيه)اللهم اكفنا الشر. (3)

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 عبر عنها ونوس بالجراد الذي يأكل أعضاء يوسف، حتى يغدو قطعة نتنة بلا روح ولا إحساس.

(1) ونوس سعد الله :الأعمال الكاملة ،ج1، ص316-317.

(2) عبدالله بن كريد، أحمد حساني:المختار في القواعد والبلاغة والعروض،الفرع الادبي،الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية2000، ص153.

(3) المصدر السابق :ج1، ص323-324-324.

ارتبطت مسرحيات ونوس ارتباطا وثيقا مع أصداء الواقع ، وقد لا يعيبه هذا القلب لصفات الشخصية، " فالشخصية التراثية لا تحمل دلالة ثابتة تعدّ مرادفا لها في الوعي الجمعي، فيمكن أن تصير شفرة حرة متفاعلة قابلة لتعدّد 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 مااستعصى علينا الوصول إليه من النص بالفكرة العامة التي توحى بها هذه الشخصية "إن دلالة العنوان تقوم باختيار وحدات من خطاب معين . .فنتكون 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 عرضة للذوبان في نصوص أخرى، وعليه فإن العنوان كعلامة تشير إلى النص، يكون أشبه بالهوية، أو اللافتة الإشهارية وهو أيضا يعدّ عتبة للقراءة يلج منها القارئ إلى عالم النص. (4) ففي مسرحيته (ملحمة السراب) يعنون ونوس الفصل الثاني بعنوان يتضمن شخصيتين تراثيتين، ويبقى أثرهما وحادثتهما 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، وقايل يقتل أخاه هابيل ثم تتسلسل الأحداث بحيث تبقى حادثة القتل وأسبابها هي مركز الحوادث ونتيجتها ."(5) وبالعودة إلى قصة قتل قابيل لأخيه هابيل، نجد السبب أن الله تقبل قربان هابيل الراعي ورفض قربان

(1) مجاهد أحمد: أشكال التناص الشعري -دراسة في توظيف الشخصيات التراثية -الهيئة المصرية العامة للكتاب -القاهرة، ص8.

(2) الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي:الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998: ص115.

(3) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، ص143.

(4) المساعلة، إتحاد الكتاب الجزائريين، العدد الأول، ربيع 1991، الطاهر رواينية (الفضاء الروائي في الجازية والدرأويش)، ص14.

(5) ونوس سعدا لله: الأعمال الكاملة، ج2، ص629.

قبايل الزارع، وهنا دب الحسد في نفس قبايل فسولت له نفسه قتل أخيه فقتله حسدا له، وكان القربان هو الفصل بينهما، إذ رفض قبايل 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 قبايل، "وفي هذه القصة إشارة إلى أن أخلاق البداوة أفضل وأقرب إلى روح الله من أخلاق المدينة، ولهذا تقبل الله قربان هابيل الراعي ولم يتقبل قربان قبايل المنحرف عن الحق، وسبب هذا أن المدينة تشتهر بالترف والظلم."⁽¹⁾ 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 أحس أمين بفطرته أن هذا الأمر خطير على القرية وأهلها، وهنا ربط ونوس بين فطرة الراعي السليمة وفطرة أمين، كما أضاف حادث اعتداء مروان على قريبتة، لتكون المرأة، كما في الحدث التاريخي، سببا آخر في النزاع. وبهذا التوظيف الاسمي لشخصية قبايل وهابيل، نجد أنفسنا نتعامل مع الأزمة بصورة واضحة وشاملة، فحضور هذه الشخصيات إلى الذهن، من شأنه أن يعطي للحدث بعدا 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 يضحى واحد منا كي يتعلم الآخر؟"⁽²⁾

هذه التضحية التي يبذلها الأخ لأخيه، تذكرنا بموقف الأخ من أخيه في القصص القرآني، إذ بروحه على أن يسبب أذى لأخيه. كما يوظف ونوس الخلاف بين قبايل وهابيل من أجل الزواج بحيث يضحى على الأخ من صفات القسوة والتكر ما يليق بالقاتل قبل عملية القتل .

"أمين: هي قريبتى، سترتها وسترتنى، أما أخي فأنهى تعليمه، وحصل على وظيفة معتبرة، وتزوج من فتاة لم تراه، وكافأنا على سنين الشقاء بالنسيان والجفاء"⁽³⁾

وينتهي الخصام بين الأخوين بالقتل كما انتهت الحادثة التاريخية بالقتل والندم .
"مروان:(يخرج مسدسا من حزامه) إياك أن تقترب ..وأنت. انهضي وهاتي السند.

(1) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، ص143.

(2) ونوس سعد الله : الأعمال الكاملة، ج2، ص658.

(3) المصدر السابق: ج2، ص659.

أمين: أتحمل مسدسا؟ وهل تظن أن هذه اللعبة ستجعل منك رجلا؟..خذ إذن...
مروان: (مذعورا) قتلته..لم أكن أنوي..استفزني..ألم يستفزني؟(يغدو صوته كالخوار..) قتلته..قتلت
أخي...أمي لم أكن أنوي...⁽¹⁾

استغلّ ونوس الاسم التراثي كغطاء لتتصوي تحته كل تفصيلاته التي تنتسب في النص فنقرأ
النص وفي الذاكرة شيء من ذلك المخزون التراثي التليد.

لم يكن ونوس يصبو من وراء هذا التوظيف واستدعاء الشخصيات التراثية سوى قضايا أمته
وهمومها وأمانها ، 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 لملاحم الواقع السياسي
والاقتصادي والاجتماعي وساعدت التقنيات التي استخدمها ونوس في تعميق الإحساس بالمفارقة
وسلبات 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."⁽²⁾

ويجب أن نعترف أن بعض الشخصيات في مسرح ونوس قامت بدور فني بارز، يخدم
قضية التخریب وكسر الإيهام⁽³⁾ ، التي نظر لها وسعى لتحقيقها ، فقد أدت شخصية الراوي
والحكواتي دورين الأول يتعلق بالمضمون وتقريبه من أذهان المتفرجين ، والثاني يتعلق
بقضية التخریب ومحاولة إشراك المتفرج عقليا في العمل المسرحي . وهكذا يكون ونوس
قد نقل لنا معاناة الإنسان العربي وهمومه ، وعبر بفنية وصدق عن أحلامه وأمانه
وأخذ بيده إلى بر الأمان.

(1) المصدر السابق: ج2، ص661.

(2) حورية محمد حمو: حركة النقد المسرحي في سوريا (1967-1988)، اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص185.

(3) 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 أما مهم 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.

الفصل الرابع

- توظيف 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 شفاهاً 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 البقاء والاستمرار، ومن التعريفات أيضاً هو "أن الفلكلور⁽³⁾ يطلق على التراث الروحي للشعب خاصة التراث الشفهي."⁽⁴⁾ ومنها أيضاً "الفنون والمعتقدات وأنماط السلوك الحية التي يعبر بها الشعب عن نفسه، سواء استخدم الكلمة أو الحركة أو الإشارة أو الإيقاع أو الخط أو اللون أو تشكيل المادة أو آلة بسيطة"⁽⁵⁾، ومنهم من يطلق عليه الطقس (rite) "وهي عبارة تعني عادات وتقاليد مجتمع معين كما تعني كل أنواع الاحتفالات التي تستدعي معتقدات تكون خارج الإطار التجريبي."⁽⁶⁾

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 حافلاً بالسخریات اللاذعة والنكت النابية، ولعل الشعوب تجد في التراث الشعبي فضاء واسعاً تصب فيه مكنوناتها في حالتها السخطة والرضا، وعليه فإن الأدب الشعبي موضوع مهم من موضوعات التراث الشعبي والأدب الشعبي هو "الفلكلور الذي يعتمد على الكلمة فحسب وعلى

(1) بدير حلمي: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط1986، ص15.

(2) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، ص149.

(3) مصطلح حديث معرب عن الإنجليزية، والكلمة راجعة في معظم اللغات العالمية، وهي مركبة من مقطعين، فولك، بمعنى الشعب أو الناس (Folklore) الفلكلور أو الجماعة، ولور، بمعنى الحكمة أو المعرفة، وقد ظهر هذا المصطلح على يد الإنجليزي وليام جون توماس، ويشمل هذا العلم دراسة التقاليد، والعادات، والعقائد، والأساطير، والأغاني، والأدب الشعبية.

(4) الجوهري محمد: علم الفلكلور، دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية، دار المعارف، القاهرة، ج1، ط1978، ص33.

(5) حسن علي المخلف: المرجع السابق، ص149.

(6) نور الدين طوالب: الدين والطقوس والتغيرات، ترجمة وجيه البعيني، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1988، ص34.

ذلك فهو يتضمن الألعاب الجماعية، أو الرقصات الجماعية، ولكنه ينسحب على كثير من الأشكال التي تستخدم الكلمة المنطوقة، كالأقوال المأثورة واللغات، والتوريات الشعبية جنبا إلى جنب مع الأشكال التقليدية الأخرى كالحكايات والأمثال والألغاز⁽¹⁾.

(ب) – موضوعات التراث الشعبي:

هناك تصنيفات كثيرة للأدب الشعبي، وتصب معظم هذه التصنيفات في أربع مجموعات استقر عليها الباحثون :

-المعتقدات الشعبية -العادات الشعبية -الفنون الشعبية -الأدب الشعبي.

1-المعتقدات الشعبية :

وتتميز المعتقدات الشعبية ببعض الخصائص التي تميزها عن باقي الأنواع الشعبية الأخرى (فاللغة الشعبية) تتطرق وتكتب، وتتطلب شريكا ليتمّ معه الحديث، ومجتمعاً يتفق على رموز هذه اللغة، وهذه المعتقدات خبيئة في صدور الناس، تختمر 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 المعتقدات الشعبية لا تنتسب إلى مرحلة تاريخية معينة.⁽²⁾ 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 تعبيراً عن واقع اجتماعي وإنساني، وانعكاساً 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 تعبيراً عن روح الجماعة، وعن الذوق والقيم

(1) مرسى أحمد علي: مقدمة في الفلكلور، دار الثقافة، القاهرة، ط 2، 1981، ص 114.

(2) حسن علي المخلف:توظيف التراث في المسرح، ص152.

الجمالية الشعبية، وتشتمل على الموضوعات التالية : الرقص، والألعاب الشعبية، الموسيقى الشعبية، فنون التشكيل الشعبي.

4-الأدب الشعبي:

يعدّ الأدب الشعبي من أهم مواضيع التراث الشعبي، باعتبار أن القول والكلمة المسموعة أو المكتوبة، تشغل الحيز الأكبر من مواد التراث الشعبي. ولهذا عدّ الأدب الشعبي "وجه من وجوه التراث الشعبي الذي يستغرق مظاهر الحياة الشعبية قديمها وحديثها ومستقبلها، وهو أبقاها على الزمن".⁽¹⁾ تحاول دراسات الأدب الشعبي التعبير عن ارتباط الشعب صاحب الأدب الشعبي بجذوره الإنسانية، أما موضوعاته فهي كثيرة يندرج ضمن التعريف الآتي لمفهوم هذا الأدب وخصائصه "الأدب الشعبي هو العبارات والجمل والأمثال والأشعار والخطب والقصص والأساطير التي تتعكس في ضمير الشعب وقلبه وعقله انعكاسا مطبوعا لا مصنوعا، ويدخل في هذا التعريف الكنايات والأمثال والتعليقات والأشعار والقصص، حتى الخيالي منها".⁽²⁾ 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 ويتطور إلا في ظل النهضة القومية التي شملت أنحاء العالم.⁽³⁾ وتؤلف المآثورات الشعبية معينا فنيا، يستقي منه الفن الحديث موادها، 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"⁽⁴⁾

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

(1) المرجع السابق : ص153.

(2) المرجع السابق: ص154.

(3) سعد فاروق : من وحي ألف ليلة وليلة ، المكتبة الأهلية ، بيروت،1962، ص7.

(4) زكي أحمد كامل:الأساطير ، دار العودة ، بيروت ،ط1979، ص261.

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 نجد كاتبنا المسرحي العربي الذي يعدّ من أبرز الكتاب المسرحيين الذين امتلكوا ناصية التأليف المسرحي ونجحوا إلى حدّ 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 تعاملًا مبدعا تجلّى في كثير من مسرحياته مثل (مغامرة رأس المملوك جابر، سهرة مع أبي الخليل القباني، الملك هو الملك) وقد أولع بالتراث الشعبي، ووظفه توظيفا واعيا فأخذ من التراث الشعبي الشكل والمضمون معا ليبيث في ثنايا الماضي أفكاره، حيث استطاع أن ينقلنا إلى عالم خيالي، نشعر من خلاله أننا نعيش في عالم "ألف ليلة وليلة" بخوارقه وعجائبه، والذي يتجلّى وراءه زماننا الحاضر بكل تعقيداته وصراعاته وتناقضاته.

ومواد التراث الشعبي التي وظفها ونوس في مسرحه متنوعة وشاملة، تتضمن المعتقدات والمعارف والأدب الشعبي، فتطالعنا في مسرحه الأغنية الشعبية والمثل الشعبي والنكتة، إلى جانب الألعاب الشعبية، وكان توظيفه للحادثة من (ألف ليلة وليلة) الدور الأكثر وضوحا وعمقا في مسرحه.

1- الحكاية الشعبية:

استلهم ونوس 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 سيف (مسرور) وهما متكران في شوارع المدينة، كما اعتاد الخليفة، كلما شعر بالضيق، فيصادفه أبو الحسن، وعندما يشرح له حاله، وتبدّل الدهر وتغير الناس معه وأمنيته أن يصير خليفة ولو يوما واحدا لينتقم من أعدائه، يعجب الخليفة بذلك، فيدسّ المنوم في الشراب ويأخذه للقصر، ويلبسه ثوب الملك، ويجلسه على العرش، وإذا به يمسك الأمور بحزم وقسوة أكثر من الملك السابق، بعدما تأكد أن الناس ينادونه الملك. (1)

(1) القلموي سهير: ألف ليلة وليلة الدار المعارف مصر ، ط1959، ص117.

ولقد استفاد ونوس من بنية الخروج التكرية هذه، حيث تحكي المسرحية حكاية ملك ملول يسمّى فخر الدين المكين، الذي ينزل مع وزيره متكرين إلى أزقة المدينة، لكي يروح عن نفسه، فيعثر على رجل في الطريق يدعى أبو عزة، يحلم بالملك والسلطة، كي يثار من شاهبندر التجار والشيخ المتسببين في إفلاسه وتخطر للملك فكرة ممتعة، ماذا لو تمّ تخدير هذا المغفل وإلباسه ثوب الملك، ثم وضعه في القصر حاكماً ليوم واحد؟ أية مهزلة مسلية، ويفعل ووزيره ذلك بغية الترفيه والضحك. لكن الأمور تتقلب عندما يستيقظ أبو عزة ليجد نفسه ملكاً، 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 بدلاً 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 يتحول إلى طاغية جبار، 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 وتاجاً أعطك ملكاً"، وأن اعتلاء أحد الفقراء للعرش لن يغيّر من الأمر شيئاً. لأن القسوة والظلم تتبع التاج والصولجان وهي شيمة من شيم النفوس المريضة وصدق الشاعر حين قال :

والظلم من شيم النفوس فإن تجد ذا عفة فلعلّة لا يظلم.⁽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 أربعمئة سوط".⁽²⁾ نجد أن ونوس تغافل عن هذه الحادثة في مسرحيته، حيث جعل أبا الحسن يتكرر لنفسه ولماضيه بل ويجعل من عدوّه اللدود ولياً حميماً.

"الملك: كل ما فعله الشهبندر، وهو ما يفعله دائماً، أنه حمى نفسه ورزقه، التجارة حلال والمنافسة أيضاً حلال، حين فتح زوجك محله دون أن يتفق مع الشهبندر، صار خصماً ومنافساً لم يسرقه أحد أو يغشاه وإنما ورط نفسه في مبارزة، أكبر من مقدرته وإمكانياته... هذه الجلسة طالت وهاك أحكامي... سجل أيها الوزير حكماً على زوج هذه المرأة بالتجريس. يدار به في كل أسواق المدينة... وقسمن لهذه المرأة جعالة

(1) يوسف ابراهيم: ديوان المتنبي، المطبعة العلمية بيروت لبنان، 1900، ص216.

(2) القلاوي سهير: المرجع السابق، ص122.

سنوية مقدارها خمسمائة درهم، يدفعها الوزير من ماله ومقابل ما يدفعه يعهد إليه هذه الفتاة، وله أن يتزوجها ، أو أن تكون جارية في قصره..(1)

هكذا ينقل لنا ونوس الفكرة العامة للمسرحية، التي تقوم على استبدال ملك بملك من خلال ارتداء الثوب (أعطني رداء وتاجا أعطك ملكا) إنها تنفي إمكانية تغير الإنسان بدون استبدال النظام، ويطالعنا ونوس هنا بفقدان الأمل في تغير الإنسان، وهنا تجدر الإشارة إلى الأمل الدائم الذي كان يلوح دائما في أف ق ونوس مثلما شهدناه مع الزرقاء، لكن ونوس يؤكد حتمية الفعل الجماعي، وإخفاق الأعمال الفردية، وعجزها عن تحقيق شيء أبعد من الرغبات الشخصية الآنية، ولهذا جعل الملك الجديد يغرق في النعيم بين الجواري والمحظيات. وينسى ماكان 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 ومعقدة، منطقيا ينبغي أن يكونوا معنا ،ولكنهم في الحقيقة ليسوا معنا .حياة أسيادهم تفتنهم ..."(2)

"زاهد: وإذا انفجرت بعض الاضطرابات العفوية ؟

عبيد: نفيذ منها دون أن نخاطر بأي من عناصرنا ...التناقضات تنمو، وحركتنا تشتد ...ينبغي أن ننظم عملنا في المدايع."(3)

وهكذا يؤكد لنا ونوس على أن الملك هو الملك، لكن الأمل يتجدد على يد بعض الأشخاص الذين يؤلف عملهم السري أملا في الإصلاح. وبهذا يكون ونوس قد استفاد من منجم حوادث (ألف ليلة وليلة) وتجلّى ذلك في نقاط عدة منها : ضجر الملوك واستهتارهم، الظلم والقتل والقسوة، الأحلام، المفاجأة.

فحين نقرأ في مسرحيته تلك لافتة تقول : "عندما يضجر الملك يتذكر أن الرعيّة مسليّة وغنيّة بالطاقات الترفيهيّة." (4)

نجده استفاد من هذه الأجواء المملوءة بالاستهتار والتلاعب بمصائر الناس ووظيفها في مسرحيته شكلا ومضمونا.ففيما يخص المضمون جعلتنا نقرب أكثر من ليالي ألف ليلة، وفيما يخص الشكل، ذكرت المشاهد بالليالي، ومن ثمة جعلته أمام قصة يعرفها، ويدرك سير حوادثها وذلك يمنعه من الاندماج العاطفي معها، فاللافتة تستفيد من حوادث ألف ليلة وليلة من جهة وتحقق التخریب كونها وسيلة من وسائله من جهة ثانية.

(1) وتوس سعدالله: الأعمال الكاملة، ج1، ص563.

(2) المصدر السابق ج1، ص498.

(3) المصدر السابق:ج1، ص500، 501.

(4) المصدر السابق:ج1، ص489.

أما فيما يخص القتل والدم في ليالي ألف ليلة، فقد استفاد منها في رسمه لشخصية السياف ثم انتقاله إلى أفكار معاصرة، يعلل من خلالها كيف ينتشر الظلم و القتل دونما شعور بتأنيب الضمير...وبذلك يكون قد وظف هذا الملمح من ملامح ألف ليلة وليلة في تحليل ظواهر الظلم و القتل، وأن اعتقاد معظم الناس خاطئ إذا تصوروا أن السياف يشعر بحالات من تأنيب الضمير وبذلك يمنعهم من الانسياق 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 اللحم. 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 تكف عن مساعدته فهي تحلم بأن الفارس المخلص "سيأتي من بلاد بعيدة، يدخل المدينة كالريح أو العاصفة، وجهه شمس ورخام، ونظرات عينيه ضربات خناجر براقية، سيفزع الرجال من نظراته، ويهرولون إلى البيوت، تخلو الشوارع، وتختبئ التفاهة...وهو يخترق المدينة سيعطر هواءها الفاسد، وينقي جوها المسموم بالجور والذل..ثم نذهب بعيدا.. إلى بلاد هواؤها نقي، وأيامها فرح وضوء. الناس فيها أسوياء....إني أنتظره.ولن أتعب من انتظاره..."(1).

هكذا في أحلام ألف ليلة وليلة فكانت الوسيلة الوحيدة المتاحة لمواجهة الظلم والقهر وهكذا هو ونوس دائما يحاول "أن يعري واقع الهزيمة ويمزق الأفتنة عن صانعيها في سياق هبة جماهيرية تبدأ مضطربة ومرتجلة، ثم تتساق وتتمو حتى تظهر في ثورة عمل فعلي"(2).

كما استطاع ونوس أن يسم شخصيته الحاملة بنوع من الوعي تجلى ذلك في حسن تعاملها مع الثوار، ومع واجبها تجاه والده إنها تمثل الطبقة المثقفة التي تع بعقلها مجريات الأحداث

(1) المصدر السابق: ج1، ص486.

(2) ونوس سعد الله: بيانات لمسرح عربي جديد، ص285.

ولأن الجميع كان يسعى وراء مصلحة شخصية بينما كان حلمها ذلك الفارس الذي يخلص المدينة كلها من الهواء الفاسد.

عزة: (تلمح عرقوب تجحظ عيناها) أماه.. انظري.. كأنه عرقوب.

عزة:.. أماه انظري إلى الملك.. ولكن.. إنه يشبه أبي. (1)

هكذا يحلّ ونوس الحاضر تحت مجهر الماضي، وفي غمرة اندماجنا مع حوادث هذه الليالي، "يحقن أوردتنا برؤاه وأفكاره، فيدمج الماضي مع الحاضر، لنستشرف آفاق المستقبل." (2) 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" (3).

2 - المثل الشعبي:

قال تعالى (إن الله لا يستحي أن يضرب مثلا ما بعوضة فما فوقها). (4)

عن ابن مسعود رضي الله عنه ، عن الرسول -عليه السلام- (إن القلوب تمل كما تمل الأجسام ، فأهدوا إليها طرائف الحكمة) (5).

يعتبر المثل الشعبي من الأنواع الأدبية الأكثر جريانا على الألسن، لأنه يعبر عن تجارب الإنسان وقد لقي المثل من الاهتمام درجة مهمة فجمع وصنف "في كتب قديمة وحديثة نحو: كتاب الأمثال للميداني، و كتاب الفاخر لابن عاصم الكوفي" (6).

وللمثل تعريفات كثيرة تميزت بالاختلافات التي تركز على فردية المثل أو جمعيتها، أو تركز على كون المثل تعليميا أو غير ذلك. و من هذه التعريفات " أن المثل قول قصير مشبع بالذكاء والحكمة، ولسنا نبالغ أن كل مثل يصلح أن يكون موضوعا بعمل أدبي كبير، إذا استطاع الكاتب أن يتخذ من المثل بداية لعمله، فيعيش تجربة المثل، ويعبر عنها تعبيراً تحليلياً دقيقاً" (7). وقد يكون المثل تلك الأقوال المأثورة التي تلخص تجربة أو فكرة فلسفية. تبدو أهمية المثل الشعبي، في قدرته على التعبير عن الأفكار الحقيقية و الفلسفية ذات المنهج التجريبي لشعب من الشعوب

(1) المصدر السابق: ج1، ص 486.

(2) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح ، ص 161.

(3) بوشعير الرشيد : تأثير برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، ص 352.

(4) سورة البقرة: الآية 26.

(5) الهندي ، علاء الدين علي المتقي : كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال، مكتبة التراث ، حلب ، بدت، ج2، 3924.

(6) حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح ، ص 161.

(7) إبراهيم نبيلة: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 167.

فيكون المثل بذلك حصيلة ونتيجة لتجربة إنسانية، صار على مر الزمان قانونا ينظر إليه ويستحضر في موقف حياتي مشابه (1).

*- خصائص المثل الشعبي:

يتميز المثل الشعبي بخصائص عديدة منها:

سرعة الانتشار، الطابع التعليمي، الشكل الأدبي المكتمل، يسمو على أشكال التعبير المألوفة (2). 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 (3).

1- توظيف المثل الشعبي في مسرح سعد الله ونوس:

استخدمت الأمثال الشعبية بكثرة في المسرح ، وأدت دورا أساسيا في إيضاح الأفكار المسرحية ونظرا لأهمية المثل في نقل المضامين والأفكار والرؤى ، فقد صار المثل عنوانا للمسرحية يلخص حوادثها ، ويحمل مغزاها ، "وهذا ما سمي بالمثل المسرحي، وكان الكاتب الفرنسي (ألفريد دي موسيه) (1810 ، 1857) ، أول من أطلق هذه التسميات على بعض

(1) أبو سنة محمد إبراهيم: فلسفة المثل الشعبي، المكتبة الثقافية، العدد 193، مطابع الدار، فرع الصحافة، القاهرة، 1962، ص11، 12.

(2) إبراهيم نبيلة:الرجع السابق، ص 162.

(3) أبو سنة محمد إبراهيم : فلسفة المثل الشعبي ، ص168.

مسرحياته إذ كانت كل مسرحية تصور حوادثها حكمة أو مثلاً، أو قولاً مأثوراً، يتخذ عنواناً لها، أي أن دلالة المثل تبرهن عليه حوادث المسرحية"⁽¹⁾

وقد 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 السنة بعض الشخصيات الشعبية، ولعله نجح عن طريق توظيف المثل الشعبي في مسرحه، في تصوير حال المجتمع، واستسلامية أفراده، فيكون المثل بذلك كشف قناعات شخصياته وأفكارها، كما أن هذه الأمثال جاء تلخيصاً لتجربة حياتية، ومؤشراً إلى النتائج السلبية التي ستؤول إليها الأمور، فكانت الأمثال خير معبر عن ذلك كيف لا وهي التي كونتها أبرزت استسلاميتها سنوات القهر والتخلف، فهذه البنية الفكرية السلبية القديمة تاريخياً، وتعتمد على موروث واسع من الأمثال والحكم، في حين نجد الإيجابي غريب اللغة"⁽²⁾.

أراد ونوس أن يقدم العقلية المتخاذلة المستسلمة عن طريق توظيفه للأمثال التي تؤمن 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 تعري روحها الاستسلامية التي لن تفلح في دفع الشر. ففي المثل :

- "امش الحيط الحيط وقل ياربي الستر"⁽³⁾

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 تعبيراً 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، ويقبض عليه، ويودع السجن، وبهذا يؤكد ونوس أن التجارب الفاشلة التي خاضها حنظله في المسرحية كان سببها هو سلبيته وعدم وعيه وظنه الخاطئ بأن الجبن طريق النجاة وهذا حال واقعا المرير الذي نعيشه، والممزوج مع المثل الموعظ في وجداننا، وهو أن التفوق والسلبية لا تؤدي إلى الأمن والسلامة.

(1) عزت عزة : الشخصية المصرية والأمثال الشعبية ، كتاب الهلال ، العدد(1)، دار الهلال، القاهرة، 1977، ص77.

(2) ونوس سعد الله : الأعمال الكاملة، ج3، ص104.

(3) المصدر السابق ، ج2، ص8.

"خبي قرشك الأبيض ليومك الأسود" (1).

يشير هذا المثل إلى ضرورة ادخار المال لوقت الحاجة، وهو نوع من حسن 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، يضطرّ لدفع النقود التي ادّخرها للسجان للخروج من المأزق الذي وقع فيه. وهكذا يربطنا ونوس بقضايا المسرحية عن طريق التفاعل مع روح المثل الشعبي التراث.

"في السجن لا يوجد مظالم" (2)

إن أصل المثل (ياما فيك يا حبس ياما مظالم) لكن المؤلف المسرحي ونوس قلب 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 السجان الذي يرفض احتجاجات حنظلة وادعاءاته فليس في السجن أبرياء ذلك أنه إذا كان بريئاً من إيذاء الآخرين، فهو ليس بريئاً لمعارضة أفكارهم، فكل من يدخل السجن لا يمكن أن يكون بريئاً وبهذا التوظيف العكسي للمثل يكون الهدف من وراء ذلك هو نقد فكرة معينة أو كشف سلوك ما داخل المجتمع.

- "ابعد عن الشرّ وغنّ له" (3)

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 الشرّ وغنّ له) بينما كانت تقابل كل أذى يصيب أحد أفراد الأسرة بقولها (اللّي من إيده الله يزيده). وبذلك يتضح الأمر، بأنّ 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 يقدم عليه زوجها وبهذا تنفق نظرة والدة حرفوش، مع النظرة العامة للمثل الذي يعبر عن عاقبة الإقدام على أمر مذموم، "وبهذا المقطع من المسرحية، يدفع ونوس حركة المسرحية إلى الأمام، يزداد التعقيد وتتكشف العيوب بصورة أكبر، ولخص هذان المثلان الحوادث القادمة، اعتماداً على شعبيتهما، سنحكم على شخصية حنظله بالسلبية، والانعزالية والاستسلامية، ونقول له (اللّي من إيده الله يزيده). (4)

(1) المصدر السابق: ج2، ص8.

(2) المصدر السابق: ج2، ص10.

(3) المصدر السابق: ج2، ص18.

(4) حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، ص168-169.

"مفتاح اللسان كلمة، ومفتاح البطن لقمة." (1)

أصل المثل الشعبي هو (مفتاح البطن لقمة ومفتاح الشر كلمة) يشير هذا المثل إلى أن كل عمل يستمر ويسهل بمجرد الخطوة الأولى، ولذلك قيل أصعب الأمور بداياتها، ويرد هذا المثل في مسرحية (الاغتصاب) على لسان (الفارعة) وهي تتحدث إلى زوجة أخيها الفدائي، وبعد حديث دلالة عن تحديها لرغبة أهلها وزواجها من إسماعيل وانشغاله بالكفاح أكثر مما يفكر بزواجه، بعد هذا الملخص الذي تقدمه دلالة عن حياتها مع زوجها الذي تحبه، ترد الفارعة على زوجة أخيها بهذا المثل، الذي يمهد لحوادث قادمة، وهو أن الشر بدأ باعتقال إسماعيل سوف يؤدي الجميع حوله، وتتسلسل الأحداث بطريقة فنية رائعة تدفعنا للتفكير بحادثة المثل ودلالته، لاسيما شقه الثاني (مفتاح الشر كلمة). وفعلا تتطور الأحداث في المسرحية بعد اعتقال إسماعيل، ليصل الأمر إلى اعتقال زوجته واغتصابها أمامه، واغتصابه أمامها، وهكذا بدأ الشر الذي يحمل دلالاته المثل الشعبي.

"لا يجبر إناء الخزف إذا كسر" (2)

ويضرب هذا المثل للشخص الحساس الذي يتأثر بسرعة، ولا ينسى الإساءة، ويرد المثل في المسرحية على لسان (دلالة) بعد عودتها من الاعتقال، فتلخص مأساتها في الاعتقال بهذا المثل الشعبي الذي يوحي بأن ما تعرضت له لا يمكن نسيانه أو إصلاحه، فتكون وظيفة المثل هنا هي الإفصاح عن حال الشخصية وتعليل سلوكها، وونوس يعبر عن يأس (دلالة)، من الحال السابق وعزمها على تغذية حقدتها على العدو بالقتل.

"الفارعة: لا يمكن أن تحول قضية شعب على عمليات انتقام فردية.

دلالة: العين بالعين، والسن بالسن، تلك هي الشريعة، إذا لم تحرقنا شهوة الانتقام، فإننا سنظل ننزف ونصعد الأناث." (3)

"تسلمه الحيلة والفتيلة." (4)

يشير هذا المثل 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 حرمت من الإنجاب بسبب العدوى

(1) ونوس سعدالله: المصدر السابق، ج2، ص18.

(2) المصدر السابق: ج2، ص291.

(3) المصدر السابق: ج2، ص130.

(4) المصدر السابق: ج2، ص280.

التي نقلها زوجها في بداية الزواج ،وجاء الممثل الشعبي مناسباً للحالة النفسية التي يعيشها فارس وبذلك تكون وظيفة الممثل هنا هي ،تعليل سلوك الشخصية في المسرحية .
"الله يطعم الحلاوة لمن ليس له أضرار"⁽¹⁾.

يشير هذا المثل في التراث الشعبي ،أن بعض الناس بحوزتهم النعم ويزهدونها ،وغيرهم بأمس الحاجة إليها ولا يجدونها.ويرد هذا المثل في مسرحية (ملحمة السراب) على لسان (فاطمة) التي تشكو حالها للزرقاء ،بعدها 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 بد أن تجني أشبع منه في المجمع السياحي ،وعليه فإن الممثل يلخص نظرة الناس إليها بأنها صاحبة نعمة لا تعرف استغلالها ،وهنا تكون وظيفة المثل الشعبي هي نقد تصرف معين لشخصية ما .

وفي مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر)ترد عدة أمثال شعبية على لسان الشخصيات منها "فخار يكسر بعضه"و"ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا"⁽²⁾. 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 الأناية الممزوجة بالانهزامية ،حيث الكل يؤمن بفكرة أنا وبعدي الطوفان،وبهذا يوجه ونوس انتقاداً لاذعاً وعماماً ،لا يحده المكان والزمان،لما يعاني منه العالم العربي من تخاذل وأناية رغم أن شهاب الحرب قد سطع. وتؤكد نهاية المسرحية ذلك ،عندما وجه الحديث إلى زبائن المقهى ،وإلى المنفرجين :

"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 يوماً، ووجدتم أنفسكم غرباء في بيوتكم .

الرجل الرابع: إذا عضكم الجوع ووجدتم أنفسكم بلا بيوت.

زمــــرد: إذا تدرجت الرؤوس ، واستقبلكم الموت على عتبة صبح كئيب.

المجموعة :...لا تنسوا أنكم قلتم يوماً. فخار يكسر بعضه .. ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا..."⁽³⁾

(1) المصدر السابق :ج2، ص644.

(2) المصدر السابق :ج1، ص196-206.

(3) ونوس سعد الله :مغامرة رأس المملوك جابر ، ص55.

وفي مسرحية (مأساة بائع الدبس) ترد عدة أمثال تشجع على الحيطة والحذر وهي "للهواء آذان" و"الحيطان لها آذان" و"والليل له دانين والنهار له عينين"⁽¹⁾. ويرد على لسان (حسن) المخبر وذلك في أثناء حديثه مع (خضور) ومحاولة 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 ليعبر عن التمهيد لحوادث قادمة.

أما في مسرحية (الفيل ياملك الزمان) يرد المثل "الصبر مفتاح الفرج"⁽²⁾. الذي يضرب لتأكيد أن الشدة لا بد أن يعقبها الفرج، وفي المسرحية يرد المثل على لسان (الرجل 5)، وهو يطلب من الآخرين الصبر على ما أصابهم من الفيل، وهو يعبر عن صفة سلبية انهزامية على الرغم من إيجابيته لأن الصبر في مثل هذه المواقف هو جبن وخنوع، لكنه بالنسبة لشخصيات المسرحية يعد عذرا وذريعة عن مواجهة الموقف. والمثل هنا يعلل سلوك الشخصية.

وفي مسرحية (الملك هو الملك) يرد المثل الذي يقول: "صار الدم ماء"⁽³⁾. وأصل هذا المثل (الدم ما يصير مي) ويستدل به حين يقع سوء تفاهم بين الأهل والأقارب، فيذكرهم المصلحون بصلة القربى 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، وقلب ونوس المثل كي يتفاعل في خصوصية الموقف الذي يريد نقله، فتكون وظيفته نقد فكرة تغير الموازين والأخلاق في المجتمع.

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 هو الروح الاستسلامية والقدرية، التي تسيطر على معظم هذه الأمثال، وسبب ذلك يعود إلى ما نسميه ظروف العدوان الخارجي المتواصل، الذي عانت منه بلادنا، وإخفاق 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⁽⁴⁾.

3- الأغنية الشعبية : تعد الأغنية الشعبية من التراث الشعبي القديم قدم الإنسان لما تحمله من أفكار ورؤى ظلت راسخة في ذاكرة الزمن، ولعل أهم الفنون توظيفا لهذا النوع من التراث هو

(1) ونوس سعدالله: الأعمال الكاملة : ج1، ص231.

(2) المصدر السابق: ج1، ص460.

(3) المصدر السابق: ج1، ص1514.

(4) حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح، ص181.

المسرح لذلك" كان المسرح منذ البدء أغنية، والالتزام بأصالة الفن الشعبي يستدعي دراسة مضمون الأغاني والحركات المصاحبة"⁽¹⁾.

والأغنية "نمط من أنماط التعبير الشعبي يؤدي وظيفة خاصة في حياة الشعب"⁽²⁾. ولذلك وجدنا الأغنية بأنواعها وظفت في المسرح العربي، واستخدمها بعضهم في مسرحيات كاملة نقل من خلالها معاناة معاصرة، وواقع أليم. ولعل الأغنية الشعبية تدرج حسب الوظيفة التي تؤديها إلى ثلاثة أنواع:

1- أغاني المناسبات الاجتماعية .

2- أغاني العمل .

3- الموال.

وهي عموماً تتسم بالمرونة والقدرة على التعبير، وقرب مضمونها من وجدان الجماهير .

* - توظيف الأغنية الشعبية في مسرح ونوس:

مايزال كاتبنا ونوس يغوص في أعماق التراث، لينتقي منه الدرر واللآلئ، فيقوم بمهارته الفنية ومقدرته الأدبية، بتحويلها وتطويعها ثم إسقاطها على واقع الجماهير، برؤية معاصرة، فبالإضافة للمثل الشعبي فقد استلهم ونوس الأغنية الشعبية، وكان الموال أكثرها فاعلية واندماجاً مع فكرة النص، وما نلاحظه على الموال في مسرح ونوس هو الصبغة الحزينة الممزوجة بالانتقاد لقيم المجتمع السلبية الفاسدة. وتقوم الأغنية بوظائف درامية كثيرة منها :

1- انتقاد فكرة ما .

2- تأكيد فكرة معينة.

3- تعليل فكرة ما.⁽³⁾.

وإذا كانت الأغنية الشعبية قد ارتبطت بحياة الإنسان منذ القديم، وصاحبته في البراري والوديان والجبال ينفث عبر نغماتها الهموم والمآسي تارة، والأفراح والسعادة تارة أخرى فإن توظيف ونوس لها يحقق غايتين الأولى تتعلق بالنص" فالأغنية تخدم مضمون النص، وتساعد على كشفه وكشف طبيعته شخصياته

كون الأغنية تمثيلاً صادقاً لشريحة كبرى من شرائح المجتمع العربي سواء المتعلم منه أم الأمي".⁽⁴⁾ أما الغاية الثانية فهي فنية كونها تحقق نوعاً من التكريب الذي يهدف ونوس إلى

(1) طلعة فؤاد: فنون الضمة والفنون الشعبية المسرحية، مكتبة مصر، القاهرة، 1984، ص13.

(2) أبو العلا عصام الدين حسن : مسرح نجيب سرور، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1989، ص28.

(3) حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح، ص183.

(4) السعافين إبراهيم : جمال ألغيطاني والتراث، إعداد مأمون عبد القادر الصمادي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1992، ص204-205.

تحقيقه كما صرح في قوله "إن الأدوات الأسلوبية التي تستطيع أن تغرب المتفرج العربي، هي دون شك مختلفة عن تلك التي تغرب المتفرج الأوربي، للاستفادة من درس بريخت، أفكر أن نستفيد في ذلك من كل الأساليب والوسائل النابعة من البيئة والمؤدية بالتالي إلى تحقيق الغاية المطلوبة، أفكر مثلاً بالأغنية الشعبية ولحنها" (1). وهنا نرى ونوس يقدر قيمة الأغنية الشعبية لما تحققه من ارتباط بالجو الشعبي، وشد المتفرج إلى العمل المسرحي.

حفلت مسرحيات ونوس ببعض المقاطع الغنائية الشعرية التي تتردد على الألسن، والشيء الرائع في توظيفه لها ارتباطها العميق بطموحات الشخصية وأفكارها، والتعبير العفوي عن ثورة الشوق إلى الأيام الجميلة التي ولت، وهذا ملمح من ملامح مسرحياته، التي انتقد من خلالها حياة العصر الحديث وماديته البشعة، وعبرت أغانيه عن غربة الإنسان وضياع أحلامه إضافة إلى ما قدمته من تغريب وكسر للإيهام وهوما يسعى إليه ونوس باستمرار.

"باب الجفا مفتوح

إن طال هجرك علياً

لكسروا واعملوا نوح

واعلم الحمام والعصافير

وأقلها تنوح

مع السلامة إحنا رايعين نروح

وإن طال هجرك علياً

لكتبوا على اللوح

وإن غلق باب المحبة

باب الجفا مفتوح

وأعلم الحمام يبكي والعصافير تنوح" (2)

ترد هذه الأغنية على لسان (الفارعة) في الوقت الذي تهدد فيه الطفل (وعد) بصوت خافت وشجي، وترد هذه الأغنية في مسرحية (الاغتصاب) التي تردها الفارعة بعد اعتقال أخاها إسماعيل من طرف العدو الإسرائيلي، وفي انتظار خروجه وزوجته دلال، تأتي الأغنية لتعبر عن لوعة الانتظار الطويل، وعن الحزن العميق من المصير المجهول لمن عايش قسوة الاحتلال ووحشيته ثم تكشف الحوادث التالية بعد تعرض دلال للاغتصاب و زوجها إسماعيل حتى الموت.

(1) ونوس سعد الله: الأعمال الكاملة، ج3، ص210.

(2) المصدر السابق: ج2، ص93.

عموما استطاع ونوس من خلال توظيفه لهذه الأغنية ليوضح حقيقة الشخصيات، فقد بين علاقة (الفاعرة) رمز المقاومة بشخصيات المسرحية، ولهذا نجدها بعد الانتهاء من هذه الأغنية تصطدم مع أخيها محمد وتنتقد تصرفاته، كما أنها وهي تهدد الطفل (وعد) تلقنه دروس الحياة وبذلك يكون دور الأغنية التنبؤ بالحوادث القادمة، وخلق مزاج نفسي لدى المتفرج، وهو مزاج نفسي حزين .

"أعمى وتاه بها لدني، مالو رفيق وتوه معو قلبي
فلتت عصاتو العمتد لو ع الطريق رد عفر بدربو"⁽¹⁾

ترد هذه الأغنية في مسرحية ملحمة السراب، وذلك عندما يتكرر (الغاوي) ل(ياسين) وضحك منه الناس في الحفلة التي أقيمت في المجمع السياحي، وهي إشارة واضحة للحالة النفسية والإحباط الذي يعانيه (ياسين)، لأنه "بدا وكأنه يأتي من ماض بعيد، من زمن نسوه، ولا يريدون أن يتذكروه"⁽²⁾

وحال ياسين تنطبق على الكثيرين من أهل القرية الذين وجدوا أنفسهم وقيمهم في عالم جديد لم يعد يولي لهم ولا لقيمهم التي يتغنون بها أهمية والأغنية هنا جاءت تعبيراً عن الحالة النفسية للشخصية.

"ياولد يا ابن المرعوبة

دع أمك واطلب باروده

البارودة خير من أمك

عشرة منها تحمي بلدك"⁽³⁾

هذه الأغنية هي من الأغاني الحماسية المتعددة التي ترددت في مجموعات صغيرة أو كبيرة والغاية منها إثارة الحماس والنخوة في أثناء الحرب، وتحمل مضمونات تدم الجبن والخوف وترد هذه الأغنية في مسرحية (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) على لسان الرجل 7 والمجموعة وهم يوضحون كيف تصرفوا، كما تكشف الأغنية رغبة الناس في الحرب وطلبهم للسلاح للذود عن حالهم في أثناء الحرب، "وقد أفادت التعميم حتى لا يظن أن المقاومة، كانت فعلاً فردياً، بل كان فعلاً جماعياً، وحب الدفاع عن الوطن كان جماعياً وإن كان هناك شذوذ طفيف"⁽⁴⁾.

"يامعلمنا احلق ونعم الحلاقة

(1) المصدر السابق : ج 2، ص 702.

(2) المصدر السابق : ج 2، ص 703.

(3) المصدر السابق : ج 1، ص 118.

(4) حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح ، ص 190.

خلّ الرأس يصير مثل خدود العذارى

يا معلم الحلاقين

بفن ومهارة

خلّ الرأس يصير مثل خدود العذارى⁽¹⁾

ترد هذه الأغنية على لسان (الصبية) الذين يرافقون الحلاق ،وهي في معرض سخرية من شخصية جابر الذي رمى بنفسه إلى التهلكة،من أجل خدي زمرد ،أراد ونوس بذلك أن يتهكم بهذه الشخصية الأنانية ذات الهوى الجامح ،إنها لا تفكر في مصلحة الأمة بقدر ما تفكر بانتهاز المواقف لتحقيق مآرب تافهة .ومن خلال ما سبق يمكن القول أن تناول ونوس للأغاني الشعبية ،اتخذ بعدين ،الأول هو التعليق على الحوادث وتأكيدھا ،والثاني هو تعرية جوانب الشخصيات وطرائق تفكيرھومع ذلك فإن إدماجھا في النص المسرحي ،خلق نوعا من الربط الفني والوجداني بين المتلقي والنص المسرحي .

4-النكتة الشعبية: جاء في لسان العرب :النكات الطعان في الناس مثل النزال والنكاز والنكيت هو المطعون فيه. وطعنه فنكته إذا ألقاه على رأسه⁽²⁾ .النكتة :نتاج أدبي ينبع من دافع نفسي جمعي ،شأن الحكاية الخرافية ،والحكاية الشعبية والأسطورة واللغز⁽³⁾ .

يلجأ الإنسان إلى النكتة للتعبير عن حالات نفسية معينة يمر بها ،فيجد في سخرية النكتة وعدم مسؤولية قائلها متنفسا يفصح من خلالها عن خوالج النفس وما يعتلجها من موضوعات وهو اجس تقلقه،وتجعل منه شديد التوتر والضعف إزاء ما يحدث من أمور .لذلك وجد الإنسان راحته النفسية المنشودة ،كونها تعبر بطريقة مضحكة عن معاناته ،وهي وسيلة للترفيه .

قدم الأدب الشعبي من الوسائل التعبيرية ،التي تتخذ من الرمز أسلوبا لها ،ومن السخرية سبيلا لخرق المؤلف وقول الممنوع ،وما يصادف الإنسان من قوى تهدد كيانه ،فيلجأ إلى النكتة الساخرة "عندما لا يستطيع الكلام مباشرة ،ولدينا نكت كثيرة عن الجنس والسياسة والعلاقات الاجتماعية ،ويمكن عن طريق المضمون الرمزي للنكتة أن يقدم رواية مهمة للطبيعة والمجتمع والحياة ،فيكون مغزى النكتة واضحا ،والرمز فيها بيانا ،يرتبط بمعاناة المجتمع ومشكلاته"⁽⁴⁾ . ولعل الحالة النفسية القلقة التي تعيشها الشخصية ،والتي لا يفيد معها التغير والانتقاد هي الداعي

(1) ونوس سعد الله : الأعمال الكاملة، ج1، ص179.

(2) ابن منظور : لسان العرب ،ج2، ص101.

(3) إبراهيم نبيلة : أشكال التعبير ، ص204.

(4) مرسي أحمد : مقدمة في الفلكلور ، دار الثقافة ، القاهرة ، ط2، 1981، ص266.

إلى ابتكار النكتة، فمبدع النكتة يمر بتجربة، يظهرها مضحك وباطنها حافل بالحزن والقلق فيجد في النكتة الساخرة طريقا للتفريغ .

* - **أهداف النكتة الشعبية** : إذا كان من دواعي ابتكار النكتة هو الحالة النفسية، فإن من أهدافها هو توجيه النقد اللاذع في قالب من الفكاهة والتهكم، لا سيما وأنه لا يحاسب عليها محاسبته على الكلام الجاد "وقديما شجع أرسطو على السخرية التي ترمي إلى معنى مسل عميق في المسرح، يهدف قائلها إلى هدف يرجو تحقيقه".⁽¹⁾ وهكذا واجهت الجماعات الشعبية بعض مشكلاتها بالنكتة "فالتعبير الشعبي الفكاهي هو وعي اجتماعي ناضج، أولا كونه كشفا للوضع الاجتماعي، وثانيا كونه تعبيرا فنيا عنه، أي تعبيرا آمنا يتجاوز الانفجارات المباشرة أوردود الفعل السريعة".⁽²⁾ ولعله الجانب الإيجابي للنكتة، أما نواحيها السلبية، كونه وسيلة تنفيس تخفف المعاناة ولا تقضي عليها، فهي بذلك نوع من "الوعي السلبي لأنه ينمي حالة وافية تبخر فائض السخط، وتساعد على إحداث تلاؤم مفقود وصعب وليست مختلفة عن مئات الطرق التي انتشرت في أوساط شعوبنا عقب هزيمة حزيران"⁽³⁾.

* - **توظيف النكتة في مسرح ونوس** :

ما يزال كاتبنا المسرحي يغرف من منجم التراث، ليضيء به دروب الحاضر ويكشف عن طبيعة شخصياته المسرحية، فقد استطاعت النكتة أن تعزز طابع السخرية التي وصف بها الكاتب بعض الحوادث، كما كان لها دور مهم في تصوير البيئة وسلبياتها. ففي مسرحية (رحلة حنظله من الغفلة إلى اليقظة) ترد هذه النكتة على لسان حنظله "كان اقتطاع لحمي أسهل علي من تبيد قرش منه"⁽⁴⁾ وفيها يسخر من الواقع الذي اضطره إلى دفع ماله الذي جمعه على مر السنين، ونما مع نمو جسده، كي ينجو من العذاب والسجن. كما أنها تكشف عن بطانة الحرص والشح. وعلى لسان حرفوش ترد النكتة "خرج صاحبنا من السجن دجاجة منتوفة"⁽⁵⁾. وفيها يسخر حرفوش من الحال التي وصل إليها حنظله وما لاقاه من العذاب والسجن، على الرغم من براعته، وهنا تبدو الوحشية التي يسلكها حرفوش وجماعته مع حنظله، كما تكشف لنا النكتة عن عيوب الشخصيات وما يختلج بداخلها. وبعد خروج حنظله من السجن يصل إلى بيته، ليجد هموما أخرى، ألما أشد وأفسى، فيجد شخصا آخر شغل سريره، وتستقبله زوجته بالتوبيخ

(1) هلال محمد غنيمي : في النقد المسرحي ،دار العودة ،بيروت ،1975، ص80.

(2) ونوس سعد الله : الأعمال الكاملة ،ج3، ص167.

(3) المصدر السابق: ج3، ص167.

(4) المصدر السابق: ج2، ص11.

(5) المصدر السابق : ج 2 ، ص 14.

والإتهامات بدل الحفاوة والحنان ،كما تحاول التستر على الرجل الذي ينام على سريره ،وفي خضم هذا الجو المفعم بالمرارة والآلام التي وقع بها حنظله ،ينطق حنظله بهذه النكتة"الخرانة تهتز واللحاف ينهض"⁽¹⁾.والتي توحى بالسخرية والاستغراب ،من واقع الخيال والتخيل وواقع الإدراك والحقيقة ،وهنا يصاب بخيبة الأمل والإحباط خاصة عندما يقارب بين فكرته والواقع الأليم .وتجدر الإشارة إلى أن النكتة تهدف إلى إزاحة المتاعب النفسية عن الشخصية ،التي أفرغت سخريتها على اللحاف والخرانة ،ولا شك أنه يقصد شيئاً أعمق وأبعد من ذلك وهو واقع المرارة الخيانة التي مست كرامته وعرضه .

وفي مسرحية (طقوس الإشارات والتحولات) ترد على لسان سمس المخنث هذه النكتة "حن ..من كثرة المحلات سكرنا المحل"⁽²⁾. وهي تعبير عن السخرية من الواقع الجديد الذي صارت تعيشه المدينة بعد أن سقطت الأقفعة ،وينزل الأشراف من قصورهم ليفصحوا عن دواخلهم بواقعية ،وفي خضم هذه التحولات التي تشهدها المدينة ،من انتشار للزنا وكثرة البغاء ،تكون النكتة قد عبرت ببلاغة عن ذلك ،وسخرت من قائلها الذي يعاني الفساد هو الآخر، وكشفت لنا واقع المدينة المتدني بسبب تفشي الرذيلة وغياب الفضيلة.أما في مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) ترد على لسان جابر هذه النكتة "في كل مرة أراها تجعلني أخور كالثور"⁽³⁾. وهي تعبير عما يكنه من حب وهيام وغرام لزمرد بحيث أنه حين يراها يفقد أعصابه ،فيخاطر ويحمل رسالة الخيانة والعمالة خارج بغداد ،بطلب من الوزير، ولأن الهوى يعمي ويصم فإن جابر كان يحثو الخطأ نحو حنقه وهولا يدري ،والنكتة هنا تكشف عن نفسية جابر وأحلامه الشقية ،التي يستغلها صاحبه منصور ،ليسخر منه فالناس يترقبون نتيجة الخلاف بين الخليفة والوزير ،بينما جابر غارق في عشقه وغرائزه مما يدل على سلبية جابر وتفكيره الانتهازي الذي يودي بحياته ،كما أنها إشارة إلى طبيعة الهموم والأمنيات التي يحملها هؤلاء الناس السلبيين. وفي مسرحية (الملك هو الملك) ترد على لسان عرقوب هذه النكتة وهو يتحدث على سيده أبو عزة الذي لا يزال ينكر عل نفسه أن يكون فقيراً ،فيقول"هل تعبت من ارتقاء العرش" وتعبّر هذه النكتة عن السخرية من تلك الطبقات التي ترفض أن تتخلى عن عنجهيتها حتى وهي تبتز أموالها من الفقراء ،إنها تقدم صوراً مضحكة لتلك الفئة السلبية من المجتمع،والتي تقضي أيامها بالأحلام والتعالى على الناس.

(1) المصدر السابق : ج2، ص23.

(2) المصدر السابق: ج2، ص558.

(3) المصدر السابق: ج1، ص143.

الخاتمة:

لعل هذا البحث قد تناول موضوع "توظيف التراث في مسرح سعدا لله ونوس" حيث تتبع توظيفه لعناصر التراث، 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 اللآلئ والمحار ليعيد سبكها وصقلها بأدواته الفنية .

كشف البحث في إشكالية تأصيل المسرح العربي عن أهمية التراث في تحقيق هذا التأصيل وإيراز 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 منطلقاً 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 تجلّى لنا من خلال البحث أن منهج توظيف التراث في إبداعات ونوس المسرحية دعت إليه مجموعة من العوامل النفسية والاجتماعية والسياسية، إلى جانب العامل الخاص ألا وهو عامل التأثير برواد المسرح الغربي الحديث، أمثال المسرحي الشهير بريخت صاحب فكرة التغريب وكسر الإيهام، 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 روحاً جديدة، وألبستها لباساً يتناسب مع ما طرحه ونوس من أفكار ورؤى، فساعدت على جذب المتفرج وإشراكه في الفعل المسرحي، وتقريب 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. وبذلك تكون قراءته للتاريخ، قراءة جديدة تتميز بالوعي والجرأة، وما نلاحظه على شخصيات ونوس أنها لا تمتلك صفات خارقة للمألوف، بل إنها تعالج قضايا مصيرية تختص بواقع الإنسان المعاصر. فونوس كونه مسرحياً واقعياً شاهداً على عصره ومهتماً 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 المؤلف في تناوله لبعض الشخصيات، منطلقا من النقاط السوداء في تاريخ الشخصية التراثية لتوجيه 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 يهمله 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 والنكت الشعبية عن التهكم والنقد والسخرية بطريقة مؤثرة في القارئ أو المتفرج، كما عمقت الأغاني الشعبية الإحساس بمادية العالم الجديد، وزادت الشوق والحنين إلى أيام الوداعة والعفوية. ولوحظ في توظيفه لاصنوف التراث الشعبي (مثل، أغنية، نكتة)، أنها قامت بأدوار درامية. فقام الممثل الشعبي 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 لها. أما الأغنية الشعبية فقد وردت على لسان الشخصيات التراثية، لتمهد للفعل الدرامي وتكثف مقولته، وتعمق الإحساس بواقعية المسرحية وإقناع القارئ بذلك، كما عبرت عن المفارقة بين الواقع الذي تحلم به الشخصيات التراثية والواقع المعيش. أما دور النكتة الشعبية فقد اقتصر على النقد الساخر، وتصوير واقع الشخصيات.

هكذا يبدو لنا الكاتب المسرحي سعد الله قد سخر جل مواد التراث الشعبي، 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 ومثله، لعبت بعض أشكال الفرجة الشعبية دورا فنيا حرض المتفرج على المشاركة والفعل. اتضح من خلال البحث بروز التراث في مسرح ونوس واضطلاحه بدور الناقل والناقد لمضمونات مسرحياته والمساعد على تقريب تلك المضمونات من أذهان الناس.

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

***المصادر:**

1 - سعد الله ونوس:

- الأعمال الكاملة ، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996.
- الأيام المخمورة، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ط1 ، 1997.
- بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت ، ط1، 1988،

***المراجع:**

- 1- أبو هيف عبد الله: الإنجاز والمعاناة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988،
- 2- الأسد ناصر الدين: التراث والمجتمع الجديد، مطبعة العاني، بغداد، 1965،
- 3- أدونيس: الثابت والمتحول، ج3، دت، دار الساقي، بيروت .
- 4- إسماعيل عز الدين: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، بيروت، ط4، 1968
- 5- إبراهيم نبيلة: أشكال التعبير في الأدب الشعبي. دار نهضة مصر، ط2، 1974.
- 6- أبو العلا عصام الدين حسن: مسرح نجيب سرور، مكتبة مدبولي، القاهرة.
- 7- ألكساندروفنا، تمارا: ألف عام وعام على المسرح العربي - ترجمة: توفيق المؤذن - دار الفارابي بيروت، ط1-1981-
- 8- جوشعير الرشيد: تأثير برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996
- 9- ابن كثير: قصص الأنبياء، تحقيق يوسف علي بدوي، دار ابن كثير، دمشق، بيروت ط1 1991
- 10- بصل، محمد: نحو نظرية لسانية مسرحية، دار الينايبع، دمشق 1996.
- 11- ابن هشام عبد الملك ابن هشام بن أيوب: السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا ورفيقه، دار القلم، بيروت دت.
- 12- بدير حلمي: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف، القاهرة.
- 13- توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة،
- 14- تودوروف: الشعرية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
- 15- الجوهري محمد: علم الفلكلور، دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية، دار ج1، ط1، 1978.

- 16- الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي: الهيئة المصرية العامة.
- 17- الجابري محمد: نحن والتراث- دار قتيبة-بيروت-ط2-1982 كتاب، 1998.
- 19- حجاز حسنين سليم: خيال الظل وأصل المسرح العربي-وزارة الثقافة-دمشق-1994.
- 20- حسن حنفي: تراثنا الفلسفي مجلة (فصول) ، عدد 1، أكتوبر 1970،
- 21- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق (سوريا مصر)، اتحاد الكتاب العربي.
- 22- حمادي صبري مسلم: أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980 .
- 23- حسن حنفي: التراث والتجديد، مكتبة الإنجلو المصرية ، ط3، 1978.
- 24- حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح "دراسة تطبيقية في مسرح ونوس" دمشق (دن)، 2000.
- 25- حمودة عبد العزيز: البناء الدرامي ، دار البشير ، عمان.
- 26- حجاجي أحمد شمس الدين: الأسطورة في المسرح المصري، دار المعارف، القاهرة 1984.
- 27- حسين كمال الدين: التراث الشعبي في المسرح المصري-الدار المصرية اللبنانية - القاهرة-ط1-1993.
- 29- خليل موسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ، تحليل، تنظير)، إتحاد الكتاب العرب، 1997.
- 30- دفينيو، جون: المسرح والتغيير الاجتماعي ، دار سحر للنشر، تونس، 1995.
- 31- يوسف ابراهيم: ديوان المتنبي، المطبعة العلمية بيروت لبنان 1900
- 32- رضا محمد رشيد: تفسير الفاتحة ، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة،
- 33- رفعت سلام : بحثا عن التراث العربي ، نظرة نقدية منهجية ، الهيئة ، 1990.
- 34- رمضان خالد عبد الطيف: مسرح سعد الله ونوس، شركة المناير للنشر والدعاية والإعلان ، الكويت 1984.
- 35- زكي أحمد كامل: الأساطير ، دار العودة ، بيروت ، ط 2، 1979.
- 36- الزوزني عبد الله الحسن بن أحمد: شرح المعلمات السبع تحقيق محمد الفاصلي ، مكتبة عصرية صيدا ، بيروت ، ط1، 1998،
- 37- سلوم توفيق: نحو رؤية ماركسية للتراث، دار الفكر الجديد ، بيروت ، ط1، 1988.

- 38- سيد علي إسماعيل: أثر التراث الغربي في المسرح المعاصر، دار قباء للنشر والتوزيع القاهرة ، الكويت ، 2000.
- 39- السعا فين إبراهيم: جمال الغيطاني والتراث، إعداد مأمون عبد القادر الصمادي ، مكنية مدبولي ، القاهرة.
- 40- سعد فاروق: من وحي ألف ليلة وليلة ، المكتبة الأهلية ، بيروت، 1962 .
- 41- سرحان سمير: دراسات في الأدب المسرحي- دار الشؤون الثقافية العامة -وزارة الشؤون الثقافية -بغداد-دت، الفارابي -بيروت-ط1-1981.
- 42- شاوول بول: المسرح العربي الحديث-رياض الريس للكتب-بيروت-1989
- 43- صقر أحمد:توظيف التراث في المسرح العربي،مركز الإسكندرية للكتاب ،الإسكندرية ،1998.
- 44- طلعة فؤاد: فنون الضمة والفنون الشعبية المسرحية ،مكتبة مصر ،القاهرة.
- 45- عزت عزة : الشخصية المصرية والأمثال الشعبية ،كتاب الهلال ،العدد(1)،دار الهلال، القاهرة، 1977.
- 46- عبدالرحمن ياغي: سعد الله ونوس والمسرح،كلمة يوم المسرح العالمي،دار الأهالي 1998
- 47- العمري أكرم: التراث والمعاصرة،رئاسة المحاكم الشرعية والعلوم الدينية، الدوحة 1985.
- 48- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ،سلسلة عالم المعرفة ،25، 1978
- 49- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر منشورات الشركة العامة والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا ط1، 1987،
- 50- عصمت رياض: المسرح العربي ،دن،دمشق ،1995،
- 51- عبد الرحمان ابن زيدان: كتابة التكريب والتغيير في المسرح المغربي، إفريقيا، الدار البيضاء، 1985.
- 52- عمارة محمد: نظرة جديدة إلى التراث ، دارقنتية ، بيروت ، ط2 ، 1988،
- 53- العشري أحمد: مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1989 .
- 54- العيوطي أمين: دراسات في المسرح -مكتبة الأنجلومصرية-القاهرة-1986-.
- 55- عزت عزة: الشخصية المصرية والأمثال الشعبية ،كتاب الهلال ،العدد(1)،دار الهلال، القاهرة، 1977.

- 56- عيد كمال: المسرح بين الفكرة والتجريب -المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - طرابلس -ليبيا-ط1-1984.
- 57- العسكري أبو هلال: جمهرة الأمثال ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ،دار الجيل بيروت ، ط2 ، 1988.
- 58- غنيم غسان: المسرح السياسي في سوريا -دار علاء الدين -دمشق-ط1-1996-
- 59- فوكو، ميشيل: الكلمات والأشياء ،ترجمة مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي بيروت ط1، 1989.
- 60- قطاية سلمان : المسرح العربي من أين وإلى أين ، إتحاد الكتاب العربدمشق، 1972،
- 61- قميحة جابر: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل :هجر للطباعة القاهرة .
- 62- القلماوي سهير: ألف ليلة وليلة ،دار المعارف، مصر ، 1959.
- 63- مرسي أحمد: مقدمة في الفلكلور ،دار الثقافة ،القاهرة ،ط، 2، 1981..
- 64- محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية المعاصرة ، دراسة ، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ، 2002.
- 65- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث ، دار بيروت ، 1956 .
- 66- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر ، دت.
- 67- محمد المديوني: إشكاليات تأصيل المسرح العربي ،المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، 1993.
- 68- مجاهد أحمد أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب -القاهرة.
- 69- مرسي احمد علي: مقدمة في الفلكلور ،دار الثقافة،القاهرة،ط2، 1981.
- 70- نديم معلا : الأدب المسرحي في سوريا ، مؤسسة الوحدة ، دمشق 1982 .
- 71- نعيم اليافي: أوهاج الحداثة،دراسة في القصيدة العاصرة،ط1، اتحاد الكتاب العرب دمشق
- 72- ناصف مصطفى: دراسة الأدب العربي،دار الأندلس،بيروت،ط، 1، 1983.
- 73- نور الدين طوالي: الدين والطقوس والتغيرات،ترجمة وجيه البعيني، منشورات عويدات بيروت ،باريس،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1988.
- 74- الهندي، علاء الدين علي المتقي : كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال، مكتبة التراث حلب ،دت، ج2.

75- هارون عبد السلام: التراث العربي، دار المعارف، سلسلة كتابات (35) القاهرة دت.

76- يونس محمد عبد الرحمان: تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث، دار الكنوز الأدبية، ط1، 1995.

77- يونس محمد عبد الرحمان: تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث، دار الكنوز الأدبية، ط1، 1995.

* المعاجم والقواميس:

1- ابن منظور: لسان العرب، مكتبة دار المعارف مصر.

2 - بوزواوي محمد قاموس مصطلحات الأدب، سلسلة قواميس المنار، دار مدني للطباعة والنشر والتوزيع، 2003.

3 - جبور عبد النور: المعجم الأدبي دار الملايين بيروت، ط2، 1998.

4 - حمادة إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، مكتبة الإنجلو مصرية، ط3، 1994.

5 - عناني محمد: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ط1 1996.

6 - محمد بن أبي بكر الرازي: نختار الصحاح، دار الهدى عين مليلة الجزائر، ط4 1990.

7 - وهبة مجدي: معجم مصطلحات الأدب: مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

* المجالات والدوريات:

1- مجلة الطريق اللبنانية، العدد الثالث، السنة السادسة والخمسون، 1997.

2- العربي - الكويت - العدد (412) - مارس - 1993.

3- مجلة الآداب بيروت - ع5 - السنة 1999.

4- فصول، مصر، مجلد (1) أكتوبر 1980.

5- العربي: العدد، 529، ديسمبر 2002.

4- المساءلة، إتحاد الكتاب الجزائريين، العدد الأول، ربيع 1991.

الفهرس

الصفحة	العنوان
02	مقدمة
06	الإشكالية
10	مدخل
10	مسرح ونوس البداية والتطور
	الفصل الأول
18	بدايات توظيف التراث في المسرح العربي
18	مفهوم التراث
21	التراث عند القدامى .
21	التراث عند اصحاب الحداثة .
22	الموقف الجدلي.
23	بواعث نوظيف التراث في المسرح العربي :
24	الفخر بمآثر العرب .
24.	الوقوف أمام المستعمر
25	التمسك بالهوية القومية
25	محاولة تأصيل المسرح العربي
27	تأصيل المسرح العربي
27	مفهوم التأصيل.
28	مستويات الحركة التراثية
29	مستوى البحث عن شكل عربي للمسرح
30	مستوى التنظير لمسرح عربي .
31	تأصيل المسرح عند ونوس:
33	طريقته في التعامل مع التراث
34	الشكل
34	المضمون.

35	مصادر ونوس التراثية:
35	المصدر الإسلامي .
35	المصدر الأجنبي.
36	المصدر الشعبي.
	الفصل الثاني
38	التوظيف والظواهر التراثية في مسرح ونوس
38	مفهوم التوظيف
40	أسباب التوظيف ودوافعه
41	العوامل السياسية الاجتماعية.
41	العوامل النفسية.
41	العوامل الفنية.
42	عامل الإعجاب بمظاهر التراث الأجنبي
43	الفرق بين نقل التراث وتوظيفه .
43	الظواهر التراثية الفنية في مسرح سعد الله ونوس.
45	الحكواتي.
50	الجوقة
52	وظائف الجوقة بين القديم والحديث
53	دواعي استخدام الجوقة قديما وحديثا.
54	الوسائل البديلة عن الجوقة.
54	ملامح استخدام الجوقة عند ونوس.
63	الراوي
72	الأراجوز
	الفصل الثالث
78	الشخصية التراثية في مسرح ونوس
78	تمهيد: الشخصية التراثية.
78	مصادر الشخصيات التراثية في مسرح ونوس
79	المصدر الإسلام
79	المصدر التاريخ

79	المصدر الشعبي والأسطوري.
80	الملاحم التي يوظفها الكاتب في الشخصية التراثية
80	توظيف صفة من صفاتها.
80	توظيف بعض حوادث حياة الشخصيات.
80	توظيف مدلول اسمها.
81	تقنيات توظيف الشخصية التراثية.
82	التوظيف الطردي.
89	التوظيف العكسي.
95	التوظيف الاسمي
	الفصل الرابع
99	توظيف التراث الشعبي في مسرح ونوس
99	مفهوم التراث الشعبي .
100	موضوعات التراث الشعبي.
100	المعتقدات الشعبية
100	العادات الشعبية
101	الفنون الشعبية
101	الأدب الشعبي
101	دواعي العودة إلى التراث الشعبي
102	توظيف التراث الشعبي في مسرح ونوس .
102	الحكاية الشعبية
106	المثل الشعبي.
107	خصائص المثل الشعبي
108	توظيف المثل الشعبي في مسرح ونوس
113	الأغنية الشعبية.
117	النكتة.

118	أهدافها
118	توظيف النكتة في مسرح ونوس
121	الخاتمة
124	المصادر والمراجع
126	الفهرس