

سعد ونوس ومسرح التسييس

د فاطمة مختاري

جامعة عمار ثليجي بالأغواط - الجزائر

تمهيد:

تقتضي دراسة تاريخ المسرح العربي المعاصر منا وقفة عند أهم أعلامه البارزة الذين تركت أعمالهم بصمات خالدة في مضامينه، ارتقت به إلى مصاف المسارح العالمية لما يتمتع به مسرحه من موضوعية وصدق واهتمام بقضايا الإنسان العربي وهمومه من خلال تشخيصهم لأزمات واقعه الراهن، وسعيه الدائم والملح نحو التغيير عن طريق مسرح التسييس ومن بين هؤلاء الكاتب المبدع سعد الله ونوس الذي رأى في المسرح وسيلة تغيير وأداة توعية للجماهير والتأثير في أفكارها، نظرا للخصوصية التي يتمتع بها هذا الفن، بحيث يكون أداة تغيير وتحفيز للمجتمع عن طريق خلق التفاعل والحوار بين خشبة المسرح والجمهور بهدم الجدار الرابع وتحقيق عنصر الايهام والتغريب، لامكانية التعامل معه كنص مكتوب، ثم كنص مشخص تشاهده الجماهير.

سعد الله ونوس وجمهور المسرح:

لقد سعى ونوس إلى خلق تفاعل مستمر بين المسرح والجمهور في حركة جدلية يغتني محتواها وتتسع حدودها يوميا، فقد عني الكاتب عناية كبيرة بجمهوره الذي يريد مخاطبته، كون المعرفة الدقيقة بهوية الجمهور ومكانته الاجتماعية ومستواه الثقافي وقضاياه هي السبيل الأمثل لتحديد المضامين والأفكار التي يفترض أن يتناولها العمل المسرحي، وهو يرى أن المدخل الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح من حيث تبلوره وحل اشكالاته هو الجمهور، فالمسرحيمتاز عن الأنشطة الثقافية الأخرى بأنه حدث اجتماعي، وكل متمعن في تاريخ الظاهرة المسرحية يرى أنها في الأصل مسألة متفرج وممثل قد يندمجان أو يتوجهان، وغياها ينفي وجود الظاهرة المسرحية.

إن البدء من الجمهور - كما يرى ونوس - يطرح مجموعة من الأسئلة منها تحديد هوية جمهور المسرح الذي نريد تأسيسه أو تطويره من حيث التركيب الاجتماعي والثقافي، ثم تحديد ما نريد قوله لجمهورنا والبحث عن الوسائل التي ينبغي أن نستخدمها حتى نحقق تفاعلا أكيدا مع المتفرجين¹.

لذلك يصرح ونوس قائلا: "إننا نضع مسرحا لأننا نريد تغيير وتطوير عقلية وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعا"².

لقد كان للفكر الغربي والتراث العربي مجتمعين بالغ الأثر في أفكار ومضامين مسرحيات سعد ونوس، فقد تأثر بأفكار الكاتب الألماني برتولت بريخت "Bertolt Brecht" 1950-1898" وبمسرحه الملحمي الداعي إلى الثورة والتقدم، حيث اتخذ "بريخت" بدوره من الطبقات الكادحة جمهورا يتوجه إليه بأعماله المسرحية .

كما كانت للقضايا الاجتماعية مكانة بارزة في اهتمامات الكاتب المسرحيين العرب بعد ع، 2، وبالتحديد في منتصف الخمسينات، حيث كان اهتمام الكاتب ينصب على الكتابات الفكرية المجردة مثلها نجده عند توفيق الحكيم وبشر فارس وسعيد عقل، أو الكتابات الدينية عند علي أحمد باكثير، أو الكتابات الفكرية الأخلاقية عند عزيز أباظة وخليل الهنداوي، وقد قاد مجموعة من الكتاب حملة شعواء ضد العرض المسرحي التجاري الهزيل الذي يضمن شبك التذاكر بالدرجة الأولى، ودعوا إلى ضرورة أن يكون المسرح ملتزما بواقع الطبقات الفقيرة وضرورة النهوض به ليواكب حركة التطور السريعة التي شهدتها المسرح في الغرب.

سعد ونوس والمسرح الانتقادي:

كانت سنوات الخمسينات ميدانا فسيحا لصراع الايديولوجيات في ظل نمو الحركة القومية وهزيمة المحتلين، وتراجع الاستعمار الجديد فانتقلت الحركة المسرحية شيئا فشيئا بزيادة الكتاب الجدد من المشكلة الاجتماعية إلى القضية الوطنية ثم ازداد الحس النقدي باتجاه النقد الاجتماعي والتحرر الوطني مع الوعي السياسي لهؤلاء الكتاب من أمثال: وليد اخلاصي وعلي عقلة وسعد ونوس ومحمد الماغوط وكاتب ياسين³.

لقد أدى هذا الوعي إلى انتشار المسرح الانتقادي باعتباره وجها من وجوه المسرح السياسي خاصة بعد النكسة، حيث لم يخرج ونوس فيكل ما كتبه عن موضوع السياسة والصراع على الحكم وبؤر الفساد المجتمعي الذي تخدمه، فكانت أولى مسرحياته هي: " حفلة سمر من أجل 5 حزيران " " الفيل يملك الزمان " و" مغامرة رأس المملوك جابر" وقد شغلته في مسرحياته ذات البعد التاريخي عدد من القضايا السياسية التي تناولها من خلال علاقة السلطة بالشعب، وهو يرجع أسباب انحطاط أحوال المجتمعات العربية إلى فساد الحكم والأنظمة وحكامها وإلى تخاذل الشعوب، لذلك تبني مسرح التسييس الذي هدف من خلاله توعية الطبقات الكادحة التي تحتاج إلى من يوجهها وينير دربها ويأخذ بيدها لتجاوز حاضرها وبناء مستقبل مشرق تحقق فيه طموحها وأحلامها لأن " المسرح الذي يقدم صورا حية لأحداث حقيقية أو موضوعية وقعت بين الناس، ويعالجها كما يجب أن تكون لا كما هي عليه لا يمكن أن يتوجه إلى فئة قليلة من الناس، بل إلى الجماهير الواسعة المعطاءة ليعكس صورا صادقة فعالة عن الواقع الذي نعيشه"⁴.

لقد تحول الاهتمام بالموضوعات السياسية إلى حب وهوس ظل يلازمه طيلة مشواره المسرحي، وكان يعبر عن هذا الهوس من خلال أعمال مسرحية " تتسم بالجرأة والجدّة وتمتاز بالفنية المتمثلة في مسرحيات قصيرة تؤكد التوتر الشديد، ولا تتغيب عنها بعض المؤثرات الثقافية، ولكنها تمثلها وتصدر عنها في غير تقليد لتؤكد خصوصيتها"⁵.

حاول سعد ونوس تطويع أدوات المسرح الغربي بما يناسب المسرح العربي واهتماماته، فأخذ بتقنيات المسرح الملحمي الأوروبي منها: أسلوب المسرح داخل المسرح " تقاطع زمنيين وفضاءين، كسر خط الأحداث، تقطيع المشاهد إلى لوحات، تقاطع السرد والحوار" الذي يسمح للكاتب بالحرية في التعبير عما يريد.

المسرح والتراث الشعبي:

من أبرز تجارب سعد الله ونوس في توظيف التراث الشعبي في المسرح مسرحية " الملك هو الملك" هذه لمسرحية التي تتضمنت روح التاريخ ومكوناته وعبرت عن الواقع من خلال حكاية ألف ليلة وليلة، فاستعادت العناصر التاريخية حيويتها مؤكدة قدرة البقاء والتجدد، وظهرت شخصياتها وكأنها شخصيات حقيقية بعثت من الماضي لتمثل الإنسان في الحاضر، فالتاريخ يحفل

بالحضور الدائم والحلي في وجدان الجماهير الشعبية، ويعطي للعمل أصالة ووقارا وحضورا دائما في وجدان الجماهير كونه جزءا من التراث الثقافي للأمة " فالتاريخ متجدد دائما حسب نظرة الكاتب المسرحي له أو المبدع عموما، ودلالة الشخصية التاريخية بما تحمله من قابلية للتأويل والتفسير هي التي يستغلها الكاتب المسرحي للتعبير عن واقعه"⁶.

أدرك ونوس أهمية التراث في بناء تجاربه المسرحية، لأن المسرح العربي الحديث مسرح تجريبي بالمعنى العام إذ ليس هناك صيغ شكلية جاهزة أمام الكاتب، ومن هنا عليه أن يدخل باب التجريب في سبيل صياغة تجربته، حيث عدت مسرحية "الملك هو الملك" من أبرز تجارب سعد الله ونوس في توظيف التراث الشعبي في المسرح، يقول علي الراعي " مسرحية "الملك هو الملك" تعتبر في رأيي أعذب إرثاشافة ارتشفها كاتب مسرحي عربي من إرث " ألف ليلة وليلة"، وهي إلى هذا أحسن ما قدم حتى الآن لتطويع تراث " ألف ليلة وليلة" وانتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر أو سرعة اندفاعه ثم توظيفه من بعد لخدمة رسالة سياسية"⁷.

نستطيع القول أن هذه المسرحية في موضوعها هجاء للإنسان القابل لنسيان إنسانيته وظروفه القاسية السابقة، إن تسنت له شروط حياتية أفضل، فتغير الأفراد لا يغير الأنظمة وإنما على الأنظمة أن تغير من قواعدها، وقد انتقد الكاتب من خلالها الطابع الخارجي للسلطة الحاكمة "التي أصبحت قائمة على الصولجان والتاج بعيدا عن الذات البشرية الحاملة للتاج"⁸، ومنخلها أيضا كشف لنا صاحبها طبيعة الحكم وسلبية السلطة في حماية نفسها، فليس أمام الملك غير الاستبداد والظلم والطغيان، فالحكام الذين يملون ويترددون أو يعجزون عن القبض على الصولجان بيد قوية لن يبقوا على كرسي العرش، لأن الذين يمسكون بزمام الأمور، ويحكمون القبضة على خيوط اللعبة لن يمكنهم من الاستمرار، وسيصبحون كبش فداء من أجل قبضة أقوى تتيح لهم التحكم في زمام الأمور.

إن الكاتب لا يحمل مسؤولية تراجع الأوضاع الاجتماعية العربية إلى السلطة الحاكمة فحسب، إنما يلقي باللائمة على الفئات الشعبية التي تساعد في تكريسها من خلال عدم مبالاتها وقلة وعيها.

يحمل الكاتب من خلال هذه المسرحية رسالة سياسية مفادها أن تغيير الأفراد لا يغير الأنظمة، وإنما على الأنظمة أن تغير من قواعدها حتى تصح الجسم، وتلعب الوجوه بالبشر كما كان الناس في سابق الأزمان، إنها مسرحية تفضح مساوئ النظام الطبقي وتدين رموزه، وقد تأثر كاتبها بمقولة كارل ماركس "إن الرأسمالية تخلق حفار قبرها بنفسها، أو رغما عنها، ولكنها تحاول أن تثني المكلف بهذه المهمة التاريخية عن عزمه، فتضع أمام البروليتاريا - الطبقة العاملة - نماذج من مجتمعات أسطورية لم توجد ولن توجد يوما، بل هي مجرد أقنعة تضعها الرأسمالية على وجهها لتخفي نفسها وتخدع الطبقة العاملة بها"⁹.

من المعلوم أن فكرة مسرحية - كما ذكرنا سابقا - مستوحاة من حكاية "ألف ليلة وليلة" والتي تروي قصة الخليفة هارون الرشيد الذي كان يمل ويضجر فيدعو نديما ليسامره أو خليعا ليسليه، أو يخرج متنكرا في زي التجار هو ووزيره "جعفر البرمكي" وسيفه "مسرور"، وأحيانا نديمه "أبو نواس"¹⁰، وبينما هو يسير متنكرا رفقة سيفه "مسرور" سمع أمنية رجل اسمه "أبو الحسن" وقد ضاق ذرعا بأحوال الدنيا وتقلب الأصدقاء، بعد أن بدد ما تركه له والده من مال وميراث، فراح يتمنى أن يجعل الأمر كله في يده ولو ليوم واحد، حتى يقوم المعوج ويهدي الضال، ويرد من زاغ عن الحق إلى الطريق الصواب، فسارع إلى تحقيقها عندما أغرى "أبا الحسن" بتناول طعام دس له فيه بعض المخدر، وبعد أن زال أثر المخدر وجد أبو الحسن نفسه في قصر الخلافة ومن حوله الوزراء والخدم أمامه وقوف ينتظرون أوامره، اعتقد أن الأمر مجرد حلم سعيد غير أنه يعلم أخيرا أنه أصبح الخليفة حقا، وخلال هذه الفترة تحدث مفارقات عديدة تنتهي بأن يعيد الرشيد "أبا الحسن" إلى حالته الأولى عن طريق المخدر أيضا، وعندما يستيقظ يصر على أنه الخليفة، ويجادل أمه التي كانت تحاول أن تعيده إلى رشده، وأخيرا يدرك ما كان من أحواله، ويعلم أنه لم يستطع أن يحقق شيئا من آماله وهو خليفة.

لقد نسج ونوس مسرحيته على منوال هذه الحكاية، فالخليفة في المسرحية هو "نفرالدين" ينزل مع وزيره متنكرا إلى أزقة المدينة لكي يروح عن نفسه، ليجد تسلية ممتعة في زيارة رجل فقير مجنون يدعى "أبو عزة" يحلم بالملك والسلطة كي يثأر من شهبندر التجار والشيخ المتسبين في إفلاسه، بينما تناكده زوجته ويسخر منه خادمه عرقوب الطامع بوصال ابنته عزة، وتخطر للملك فكرة تخدير أبو عزة وإلباسه ثياب الملك ليصبح ملكا ليوم واحد، وهذا ما سيحقق التسلية والمتعة

للملك الحقيقي، لكن الأمور تتقلب ويجد "أبو عزة" نفسه ملكا يضرب بيد من حديد، والغريب أن لا أحد يشك بأمره أو يلاحظ بأن ملكهم ليس هو الملك الفعلي، بل يعاملونه على أنه ملكهم الحقيقي، ويجد الوزير "بربير" في الملك الزائف بديلا أقوى من الملك الحقيقي، حتى "أم عزة" وابنتها لا يتعرف عليهما "أبو عزة" وبدلا من أن ينصرهما على الشهبندر والشيخ يدافع عن الظلم الذي أصبح دعامة للملكة، وبذلك تنكر حتى لنفسه، فهونها يمثل قمة الاستلاب، إذ يتحول بين ليلة وضحاها إلى رجل يجهل نفسه وتاريخه وابنتيه وزوجته، وهنا يريد الكاتب أن يبعث لنا برسالة مفادها أن تغيير الأشخاص لا يغير طبيعة الحكم، ولكن التغيير يجب أن يكون جذري من الأساس الذي بني عليه الحكم.

لقد أحال سعد الله ونوس حكاية الليالي إلى لوحة فنية تحفز المتفرج إلى أن يعي عصره ويدرك ما فيه من تناقض، فيخرج من المسرح معبئا بالتساؤلات أو المعرفة، أو محاولا المفارقة والربط بين رموز المسرحية ورموز الواقع الذي يعيش.

من هنا يتبين لنا أن هذه المسرحية هي هجاء للإنسان القابل لنسيان إنسانيته وظروفه القاسية السابقة إن تسنت له شروط حياتية أفضل، ولم تكن مسرحية "الملك هو الملك" وحدها التي تناولت قضايا سياسية، بل نجد للسياسة حضورا واضحا في خلفيات مسرحيات أخرى، لأن ونوس تداخل عنده الخطاب السياسي مع خطابات عديدة حتى وجد المتلقي صعوبة كبيرة في الفصل بينها فصلا تاما.

كانت السياسة حاضرة في أغلب مضامين مسرحياته وقد اعتمد مصادر متنوعة للإحاطة بها من كل جوانبها، ومن ثم معرفة طبيعتها وكيفية التعامل معها والتصدي لها، ففي مسرحية "رأس المملوك جابر" تعرض فيها للسلطة وأجهزتها القمعية، كما عمل على بيان العلاقة الداخلية التي تربط بين مكوناتها ورموزها من خلال صراع أقطابها وأشار إلى ما يترتب عنها من نتائج سلبية على المجتمع، وانتقد روح الاستسلام عند الشعب الذي انشغل بتفاصيل حياته اليومية عن التفكير بشؤونه المصيرية، وقد عبر عن ذلك كله من خلال التاريخ حيث استحضرت حادثة سقوط بغداد في يد المغول، هذا السقوط الذي ساعد فيه الشيعة والمتمثل في دور الوزير "بن العلقمي" الخائن الذي اتصل ب"هولاكو" وهياً له ما يمكنه من السيطرة والاستيلاء.

لقد وظف الكاتب هذه الحادثة وفق وجهة نظر شعبية من خلال عودته لإحدى الحكايات الشعبية التي يرويها "الديناري" في بغداد ليعرض لنا ظاهرة الصراع على الحكم والاستنجا بالآجني.

يستعين ونوس في "رأس المملوك جابر" بالتاريخ "سيرة الظاهر بيبرس" ليروي قصة الخلاف الذي دار بين الخليفة [شعبان المقتدر بالله] ووزيره [محمد العلقمي] ليعرض من خلاله قضية صراع أقطاب السلطة من أجل التربع على العرش متناسين تدهور الأوضاع الاجتماعية، وهو يحمل المسؤولية للسلطة والشعب الذي تعامل معها وآثر السكوت والابتعاد عن أمور السلطة اعتقاداً منه أنه السبيل الأمثل للسلام، إن موقفهم السلبي جعلهم لا يستطيعون حتى تأمين قوت يومهم فانتشر الفقر بين أهل بغداد نتيجة الصراع على الحكم، وهنا يشير الكاتب إلى معاناة الشعوب العربية وفقرها في ظل توالي الأزمات السياسية.

تمثل شخصية "جابر" في هذه المسرحية صورة الإنسان الانتهازي الذي لا يهتم إلا بمصالحه حتى وإن كانت على حساب البلاد والعباد، فهو شخصية عبثية غير مبالية بتحسين الفرص لتحقيق مصالحها حيث اختاره الكاتب ليكون عبرة لكل فرد يفكر في تحقيق مآربه على حساب الآخرين.

إن انتهازية جابر لم تكن مجرد صدفة بل كانت مثل هذه الأمراض السلبية نتيجة حتمية فيمثل تلك الأوضاع السياسية السيئة التي سادت المجتمع العربي في عصور الانحطاط فلم تكن هذه الاجواء السياسية المتعفنة لتفرز غير نماذج انتهازية تهفو إلى التمكن المادي والتغلغل داخل أركان السلطة من أجل مصالحها وهو النموذج الذي مثله المملوك جابر، إذ سعى من أجل المرأة والمجد والمال دون انشغال بمصالح البلاد والعباد فكان الاستنجا بالآجني¹¹.

لقد نسج الكاتب أحداث مسرحيته في زمن راهن يمثله المقهى في الحي الشعبي حيث يجتمع فيه الزبائن لسماع الحكواتي الذي يروي لهم حكاية "رأس المملوك جابر"، وزمن قديم ينشب فيه الصراع بين الملك ووزيره، ويميل جابر إلى جانب الوزير طمعا في المنصب والمال والزواج من "زمرد"، الوزير يتحالف مع الأعداء ليوقع بالملك وهو يحتاج لإرسال رسالة هامة يطلب فيها مساعدتهم، بينما يحكم الملك بغلاق منافذ بغداد ويمنع الخروج منها إلا بإذنه، يقترح "جابر" على الوزير فكرة جهنمية تمثل في كتابة الرسالة على جلد رأسه ثم ترك شعره ينمو فيخرج ولا

ينتبه إليه أحد، وفعلا تصل الرسالة للملك الفارسي وتكون المفاجأة لجابر الذي يحمل رسالة موته، إذ أن الوزير يطلب من قائد الفرس قتل حامل الرسالة حفاظا على السر، فينفذ القائد ما طلب منه.

إن مهمة الحكواتي في هذه المسرحية تمثلت في كسر الايهام وجعل المتفرج يندمج ذهنيا مع الحدث المسرحي كي يتاح له الفرصة لمراقبة الحوادث والتعليق عليها، أما شخصيات زبائن المقهى التي قام بأدوارهم مجموعة من الممثلين فكانت لمساعدة المتفرج على المشاركة وحثه على تحريك لسانه ومناقشة قضايا تخصه " فهي شخصيات معاصرة تمثل ضمير المتفرج وتوب عنه بالتعليقات المختلفة على الحوادث"¹².

من خلا الحكواتي استطاع الكاتب جذب المتفرجين من خلال وسيلة يتعاطفون معها، ومن خلال الحكواتي طرح مفهومه للمسرح الذي يحمل شعار لا للتنفيس والتفريغ ونعم للشحن والتغيير وهذا كله عن طريق الحكواتي الذي يقنع الناس بوجوده وكلامه فهو يرفض حكايات البطولة ويرفض نسيان أزمان التمزق والضعف، إن ونوس يريد أن يشحن ويحرض عن طريق مسرح التسييس الذي يعده رؤية تنويرية للمتلقي، بطرح مضامين تتصل بوجوده ومن ثم إقامه في غمار السياسة " ومطالبته باتخاذ موقف محدد مما يعرض أمامه بغية توجيهه للإسهام في تغيير أوضاعه السياسية والاجتماعية السيئة وممارسة دوره الإنساني والحضاري"¹³.

سعى الكاتب سعد الله ونوس من خلال مسرحيته تقديم وجهة نظر تقدمية تسعى لتأييد المفاهيم الثورية ومحاربة الاستغلال والتخلف في المجتمع العربي، وكشف من خلال مسرحيته " مغامرة رأس المملوك جابر" اللعبة القذرة التي لعبتها البرجوازية الصغيرة الانتهازية التي استغلت حاجات الناس وضعفهم فتجبرت عليهم، وهي صورة للواقع العربي الذي تفتشت فيه الانتهازية وعمت فيه الأنانية واللامبالاة من طرف الحكومات التي استغلت خوف الناس وحاجاتهم وسخرتهم مخبرين وبصاصين لخدمة المصالح الفردية عند الحكام الطغاة من أجل الحفاظ على أمنهم على حساب الآخرين عن طريق البطش، وفي تقلب السلطات تتقلب النفوس وتكثر الإنتهازية مثلها قدما "جابر" الذي اتصف بالزئبقية والتلون، فثل هذه الشخصية تساعد دوما الجانب القوي بغض النظر عما تنتج هذه القوة وما يراد من القوة التي يقفون معها، وجابر يمثل فئة من الناس

هي نتاج حكام خرفاء لا يعينهم من أمر الدنيا غير الاستمرار بالحكم ومع الإضطراب تنمو هذه الفئة وتتكاثر فهي حاضرة في كل مكان تتحين الفرص وتبحث عن الرهانات لتعرف كيف وأين يجب أن تصطاد.

كما أن التاريخ يشكل مادة جاهزة تسهل على الكاتب التأليف، إذ يستطيعون تفكيك عناصره وإعادة تشكيلها وتكوينها وفق ما يخدم مواقفهم، وقد اتخذ ونوس من التاريخ مرجعا للعديد من مسرحياته للتعبير عن الواقع المرير للعالم العربي، وخاصة بعد هزيمة 5 حزيران 1967 بالغ الأثر في مسيرة الكاتب ونوس، حيث أصبح أكثر اهتماما بالإنتاج المسرحي من خلال اختياره لمواضيع لها علاقة بالواقع السياسي العربي، وأصبح مسرحه أهمية بالغة في تمرير ما يريده من أفكار وتحريك الرأي العام لقضية بعينها، فقد كانت "الهزيمة محرزا قويا لكي يغير ونوس في شكل مسرحه، ويهجر تلك الصيغة الذهنية للكاتب المسرحية التي ظلت مهيمنة على عمله المسرحي قبل الهزيمة، حيث كانت هزيمة حزيران هزيمة الكثير من الأبنية الاجتماعية والثقافية والسياسية حيث" لم تعرف حياتنا الثقافية المعاصرة حدثا قوميا زعزع الوجدان العربي وغمر الإنتاج الأدبي الفني والفكري بحس الفجيعة مثل الخامس حزيران"¹⁴، لأنها كشفت الستار وأسقطت الأقنعة عن حقيقة الشخصية العربية خاصة في مواجهة الآخر، لذلك حاول الإنسان العربي في غمرة الهزيمة والذل أن يجد في تراثه وماضيه المخرج الملائم من هذه الأزمة فيحقق التواصل بين الماضي والحاضر، وفي هذه المرحلة انتقل المسرح من الدور التنفيسي السليبي إلى الدور التحريضي الذي يساعد على الفعل الايجابي الثوري وينيه " فكان الطرح الأرسطي قائما على الهام الجمهور بأن ما يجري 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 مسرحية، وهذا ما يسمى بالتغريب أو الايهام، وقد تجلى هذا واضحا في مسرحية " الملك هو الملك" و" الفيل يا ملك الزمان" لسعد الله ونوس¹⁵.

لقد أكد كاتبنا أن دور المسرح لا ينحصر في مواكبة سطحية للأحداث ولا في تجاوب شكلي مع الأزمات، وإنما في قدرته على التعمق في البيئة التي يحيا فيها وتلمس مشكلاتها ودراستها وتحليلها، فقد اتخذ من المسرح أداة تغيير وذلك عن طريق التعليم لحفره وشحنه بالفكر التقدمي

ليزيده احتقانا دون اهمال للجاليات النص والعرض، فالمسرح موضوع للتواصل مع المتفرج ومحاورته، وهذا التواصل لا يكون إلا عن طريق هدم الجدار الرابع للخشبة المسرحية.

إن رغبة ونوس في التواصل مع جمهوره هي التي دفعته للبحث عن أشكال جديدة حيث يقول: "لقد لجأت إلى الأشكال الفنية لا لتلبية هواجس جمالية، أو لتأصيل تجربة المسرح العربي من الناحية الحضارية وإنما لجأت إلى هذه الأشكال وجربتها بحثا عن تقاليد أكبر، كنت أريد أن أتواصل مع جمهور واسع وكنت أريد أن يكون مسرحي حدثا اجتماعيا وسياسيا مع هذا الجمهور¹⁶."

يرى ونوس أن المطلوب من المتفرج القيام بدور ايجابي كبير في توجيه المسرح، وواجبنا تعليمه القيام بهذا الدور، ولكي يقوم المتفرج بهذا الدور ينبغي أن يتغير هو نفسه، مطلوب من المتفرج أن يتدخل صراحة حين يلح كذبا، أو يكشف تفاهة وغشا على خشبة المسرح، مطلوب منه ألا ينسى على الإطلاق أن ما يحدث أمامه يعنيه... نعم مطلوب من المتفرج أن يكون واعيا ووقحا، وبذلك فقط يمكن أن تتساقط كثير من التفاهات والأكاذيب، وأن يصبح المسرح نشاطا اجتماعيا وثقافيا فعالا يجمع الخشبة والصالة في علاقة جدلية وثيقة وغنية¹⁷.

إن أهمية المتفرج عند ونوس جعله يحدد الجمهور الذي يريد مخاطبته ثم يبحث عن المادة التاريخية التي ينبغي استحضارها، ذلك أن المعرفة الدقيقة بهوية الجمهور ومكاتبته الاجتماعية ومستواها الثقافي هو السبيل الأمثل لتحديد المضامين والأفكار التي يفترض أن يتوجه بها العمل المسرحي إليه.

ففي هذا السياق يؤكد ونوس " أنه عندما يختار رجل المسرح متفرجه يختار معهم مشاكلهم، مطامحهم، وعندئذ لا مفر من أن يتبنى رأيا في هذه المشاكل والمطامح، وأن يبحث من ثم عن وسيلته الخاصة للتعبير عن هذا الرأي"¹⁸، فهو يرى أن شكل التعبير الذي يجب أن يتبعه الكاتب المسرحي لا بد أن يتلاءم ومستوى الجمهور المختار وذوقه، فهو يدعو إلى ممارسة التجريب على الشكل إلى جانب المضمون لتحقيق الاستجابة لدى الجمهور، وانطلاقا من صورة انسجام المضمون مع الشكل يطرح الكاتب مفهوم التسييس الذي حدده من ناحيتين: الفكرية والفنية، حيث ينسجم ويتكاتف الشكل مع المضمون ليحقق المسرح الغاية المرجوة منه، فالتسييس عنده

يعني " أن تطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، وأن نحاول في الوقت نفسه استشفاف أفق تقديمي لحل هذه المشاكل [٠٠٠] إذ لا بد من البحث أشكال اتصال جديدة ومبتكرة"¹⁹.

يتضح مما سبق أن كاتبنا المسرحي يريد مسرحا يضطلع بمهمة توعية الجماهير بواقعها ويعكس لها أوضاعها، مبينا أهمية تغيير تلك الأوضاع مما يزرع في نفوسها الأمل في التغيير فيكون دافعا يجعل تلك الجماهير تباشر عملها في تغيير واقعها لترى النور وتعي واقعها الذي تعيشه، ومن ثم تتور لتغير الواقع.

إن الكاتب يدرك ضرورة أن يلي المسرح حاجات الجمهور، ولكي يفعل هذا لا بد له أن يعي أهمية دوره في العرض باعتباره طرفا أساسيا فيه، وثانيا أن يتحرر من سلبيته في اتخاذ القرارات، وثالثهما أن يشعر بمسؤوليته تجاه ذلك، وكانت رغبته في التواصل مع الجمهور سببا في عودته إلى المصدر التاريخي حيث كان الإبداع والتميز في استحضار التاريخ من خلال مسرحيتين هما: " مغامرة رأس المملوك جابر" و" سهرة مع أبي خليل القباني".

إذ نعيد الجمهور كما ذكرنا سابقا من أهم عناصر الخطاب المسرحي المعقد والمركب ولا نستطيع أن نتصور قيام عمل مسرحي من دون حضور المتفرجين الذين يتألفون من أفراد ينتمون إلى فئات اجتماعية ومستويات ثقافية مختلفة ومتعددة المشارب، سواء على مستوى التلقي المسرحي أو الأذواق المتباينة من حيث السن والتعليم والثقافة والحس الفني، والحكم على نجاح التلقي لا ترتبط فقط بما يقدم على خشبة المسرح وإنما بمقدرة التأثير في المتلقي ومن ثمة " فإن العرض المسرحي لا يحقق قيمته الفعلية إلا بعد ما يستطيع التواصل مع الجمهور المتلقي من خلال جعلهم يشاركون الشخصيات في كل حالاتها النفسية والمادية والوجدانية في إطار من الوهم الاختياري المؤقت الذي لا يلغي وعي التلقي"²⁰، ويسعى كل من المؤلف والمخرج والممثل والفني إلى تكييف الخطاب المسرحي مع عقلية المتلقين المشاركين بوجدانهم لتحقيق هذا التواصل والتأثير في المتلقي، وهذا ما جعل كثيرا من الخطابات المسرحية المعروضة يلجأ أصحابها إلى تغيير بعض الأحداث أو إضافة كلمات وحذف أخرى استجابة لنوع المتلقي وبيئته وثقافته .

سعد ونوس والخطاب المسرحي:

إن الخطاب المسرحي وُجد من أجل التواصل مع الجمهور " فبدون الجمهور المسرحي لا يقوم مسرح، لأنه من أجله تكتب المسرحيات، ومن أجله أيضا تعرض، ومن أجله تتم عملية الإنتاج الفكري والمادي لخلق ممارسة فنية جماعية"²¹.

يقوم عمل المتلقي في الخطاب المسرحي على عملية الهدم وعملية البناء في آن واحد، فهو يهدم خطابا ليبنى معنى، ويهدم منظومة من العلامات ليبنى فكرة، ولا يتم ذلك إلا بربط وعي المتلقي بجمالية العرض وجمالية الربط بين النص الدرامي ونص العرض المسرحي وفعل الإخراج بوصفه تأويلا للعرض المسرحي.

بهذا يكون ونوس وضع اللبنة الأولى للعلاقة الجدلية بين المسرح ومتلقيه، وبين الهدف الأسمى من تلقي ما يريده، فالمسرح عنده حالة احتفالية جماعية تؤدي إلى الحوار، وهذا الحوار متعدد ومتنوع، حوار بين المتلقي والآخر، حوار بين الشارع والمدينة، والمسرح يمتلك القدرة والقوة بأن يوحي على إثارة الحس الجمعي، لأن هناك متشابهات مثيرة بين الحياة الاجتماعية والسياسية والأفعال التي تقام أمام الجمع المتلقي عبر النص المسرحي الذي يتوافق ضمن علاقات تشابكية بين الهم الخاص والهم العام لكل من المتلقي والقائم بفعل الشخصية المسرحية²².

إن الهدف من الخطاب المسرحي الملفوظ وغير الملفوظ هو جذب انتباه المتلقي إلى مختلف القضايا الاجتماعية والأخلاقية والسياسية المراد معالجتها " فالعمل المسرحي يساهم في تثقيف وتهذيب ذوقه وتوسيع ادراكه وفهمه للحياة ومشاكلها"²³، لأن القدرة على التجاوب مع روح العصر ومتغيراته تعد من أبرز سمات الخطاب المسرحي من خلال تمسكه بالحياة، هذه الميزة منحته سمة الاستمرارية والتأثير الإيجابي في المتلقي، وهذا ما حاولت مسرحيات سعد الله ونوس تحقيقه باستعانتها بالتاريخ والتراث العربي كمصدر الهام مهم استمد منه نماذج وموضوعات وصورا أدبية استقى منها تجاربه الابداعية حيث وجد فيها معادلا موضوعيا للواقع الاجتماعي، وبابا من أبواب التأصيل للظاهرة الأدبية ومسايرة الحداثة والمعاصرة واتخذها رمزا يقوم على الإيحاء والتأويل وتعدد القراءة باعتبار الرمز وسيلة فنية حدائية يتوارى حولها المعنى في احتشام يتروى متلقيا يشغل آليات قراءة هذا المعنى، وقد ضاق ونوس ذرعا من المسرح الواقعي الذي لا يهتم إلا بتصوير الحياة

اليومية وانتقادها أو تقديم نموذج من الحياة فوق خشبة المسرح، اعتمادا على كل ماهو تقريرى مباشر وجاهز بدلا من اضافة البعد باعتبار أن الكتابة المسرحية النقدية هي صياغة جمالية للواقع²⁴، فأراد الكّاب المسرحيون جاهدين ايجاد مسرح يعبر عن آرائهم ويعلن أفكارهم وذلك بتخليص المسرح من الأسلوب الواقعي المباشر، والتفاصيل غير الضرورية والمفاجآت والحيل المفتعلة وتغييرها بأساليب ايجائية بواسطة الرمز الذي أصبح جزءا في التأليف المسرحي.

إن النزعة الرمزية تظهر جلية عند الكاتب السوري سعد الله ونوس، حيث أصبحت مله مميّزا مسرحياته، وقد تنوعت المصادر التي استقى منها فكرة هذه المسرحيات فشملت القصص المستمدة من التاريخ والتراث الاسلامي، ونذكر على سبيل المثال مسرحيته "الملك هو الملك" التي أنتجها عام "1978" وهي حكاية شعبية أذاب فيها الكاتب الزمان وألغى حدود المكان وجعلها معادلا موضوعيا للواقع الراهن، وقد عرض من خلالها مشكلة السلطة وعلاقتها بالشعب، وعلاقة الشعب بها في قالب رمزي انتقادي متهم، ممزوج بمرارة الواقع السياسي العربي المرير، فيه الكثير من التحريض والتسييس على الفعل، حيث شكلت الكتابة المسرحية عند الكاتب ومنذ البداية مجالا واسعا لطرح قضايا انسانية، فلا حاجة للمسرح إذا لم يطرح قضايا ومشكلات الإنسان الجوهريّة، وإن غلبت على مواضيع مسرحياته وسيطرة نزعة اليأس والتشاؤم.

نخلص في الأخير إلى أن سعد الله ونوس واحد من بين أهم الكّاب الذين آمنوا بالوظيفة التوعوية والتربوية للمسرح وبدور الأديب الفعال في بناء المجتمع الذي يعيش فيه وبضرورة المشاركة في تعليم وتنوير الأجيال القادمة بالاستفادة من تجارب الأقدمين بما تحمله من عضات وعبر والتي من شأنها أن تدعم تيارات التقدم في جميع المجالات، لذلك كان حريصا في كل مسرحياته ذات المصدر التاريخي على تقديم العبر للحاضر، وهو من أبرز الكّاب المسرحيين الذين امتلكوا ناصية التأليف المسرحي ونجحوا إلى حد بعيد في كتابة نصوص مسرحية تجمع بين قابلية العرض وأدبية النص الذي يستطيع أن يعيش بمعزل عن خشبة المسرح بوصفه عملا أدبيا يقرأ بمتعة كما تقرأ سائر الأعمال الأدبية السردية.

وكانت مسرحياته التاريخية نوعا من التوثيق والتسجيل لأن الكاتب فيها يعنى عناية فكرية بالماضي من خلال تقديمه وعرضه، كما يلتزم التزاما دقيقا بالمادة التاريخية ولا يحور فيها إلا بما

يخدم هدفه التوعوي، وتبقى الدوافع في استحضار التاريخ والاستعانة بالتراث لقيمة تعليمية، لأن هذه القيمة لن تخرج عن طيات الأعمال الأدبية وإن ابتعد العمل الأدبي عن قيمته التعليمية فقد فعاليته في المجتمع.

لقد أوع كاتبتنا بالتراث الشعبي ووظفه وتوظيفاً واعياً فأخذ من التراث الشعبي الشكل والمضمون معا ليثبت في ثنايا الماضي أفكاره، حيث استطاع أن ينقلنا إلى عالم خيالي نشعر من خلاله أننا نعيش في عالم ألف ليلة وليلة بخوارقه وعجائبه، والذي يتجلى وراءه زماننا الحاضر بكل تعقيداته وصراعاته وتناقضاته، ولم تكن قراءته للتاريخ قراءة للتذكير بحوادث الماضي والهروب إليها، بل عبرت عن 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 تميزت بالجرأة والوعي وعالجت قضايا مصيرية للإنسان المعاصر ومعاناته، فكانت تلك الشخصيات التراثية لتوجيه نقد لاذع إلى ذهنية الإنسان العربي المعاصر.

الهوامش:

¹ صالح طور، في المسرح السوري، جامعة حران، تركيا، د.ت، ص 292. ينظر

² ينظر سعد الله ونوس، بيانات مسرح عربي جديد، دار الفكر العربي، بيروت 1988، ص 23.

³ ينظر عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 8.

⁴ المرجع نفسه، ص 8.

⁵ أحمد زياد محبك، مسرح سعد الله ونوس، مجلة فصول، ع 1، م 16، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، صيف 1997، ص 383.

⁶ نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د.ط، 1985، ص 48.

⁷ علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998، ص 185.

⁸ رضا بن صالح وقيس الهمامي، المسرح العربي بين التجريب والتغريب، قراءة في مسرح سعد الله ونوس، الدار المغاربية، تونس، د.ط،

2008، ص 85.

⁹ نيكولا بيلينكو، الرأسمالية والطوباوية الاجتماعية، ط 1، دار الفارابي بيروت، 1997، ص 5.

¹⁰ ينظر ألف ليلة وليلة، جزء 2 ط 5 دار مكتبة التربية، بيروت 262، ص، 293.

¹¹ جمال بوعجاجة، سعد الله ونوس، المسرح التسييسي وتسييس المسرح، مجلة الحياة الثقافية ع 207، وزارة الثقافة، تونس، نوفمبر 2009، ص 61.

¹² رمضان عبد اللطيف، مسرح سعد الله ونوس، شركة المنابر للنشر، الكويت، 1984، ص 133.

- ¹³ يحيى البشتاوي، المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي، دار الكندي، الأردن، ط1 2004، ص 14.
- ¹⁴ حسن علي الخلف، توظيف التراث في المسرح، دمشق، دن، ص28.
- ¹⁵ ينظر خليل موسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997، ص 63.
- ¹⁶ حورية محمد حمو، تأصيل المسرح بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990، ص 129.
- ¹⁷ ينظر صالح طور، في المسرح السوري، ص294.
- ¹⁸ سعد الله ونوس بيانات لمسرح جديد، دار الفكر العربي، بيروت، 1988، ص 23.
- ¹⁹ المرجع نفسه، ص 193.
- ²⁰ نبيل راغب، فن العرض المسرحي، الشركة المصرية العامة للنشر، القاهرة، 1996، ص 233.
- ²¹ خلوف مفتاح، شعرية الخطاب المسرحي الجزائري، ص 41.
- ²² ينظر دانية علي حسين، الاتجاه الواقعي في المسرح السوري المعاصر، سوريا، 2010، ص141.
- ²³ محمد مندور، المسرح، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر الفجالة، القاهرة، ط1، 1989، ص 96.
- ²⁴ محمد سنين، مفهوم الكتابة المسرحية التقليدية، مجلة التأسيس المغربية، مطبعة الأنباء، يناير 1987، ص50.

