

تسييس الخطاب المسرحي عند سعد الله ونوس

تسييس الخطاب المسرحي عند سعد الله ونوس

د. عبد التواب محمود عبد التواب عبد اللطيف

ملخص البحث:

منذ أن بدأ «سعد الله ونوس» مشروعه الثقافي في التنظير للمسرح العربي، كان قد توصل إلى بلورة فكرية متكاملة لمشروعه القومي الذي نادى من خلاله بتحقيق حالة التحرر من كل القوى التي تهدد وجود الإنسان العربي، وكل ما يحتشد في حياته من صراعات سياسية واجتماعية وثقافية في محاولة لتحقيق العدالة الاجتماعية. وبذلك اهتم «ونوس» بالوظيفة السياسية للمسرح في دلالتها ومرتكزاتها؛ إذ أن الهم السياسي كان هاجسه الأول، وأكد على أن المسرح ظاهرة اجتماعية يمكن من خلالها خلق الوعي الفكري بالقضايا السياسية الملحة.

وجاء البحث في ستة محاور، تحدثت في المحور الأول: عن القهر السياسي ومأساة بائع الدبس الفقير، ثم انتقلت إلى الحديث عن ثنائية المقاومة، وفصد الدم، وأوضحت في المحور الثالث سقوط الأتقنة في حفلة سمر من أجل خمسة حزيران، وفي المحور الرابع بينت إشكالية العلاقة بين المواطن والسلطة في الملك هو الملك، وتحدثت في المحور الخامس عن خيانة السلطة وسلبية الجماهير في مغامرة رأس المملوك جابر، وتحدثت في المحور السادس عن عدوانية القمع ونفي الذات في الاغتصاب، ثم أنهيت البحث بالخاتمة والهوامش التي تحوي مراجع البحث.

د. عبد التواب محمود عبد التواب عبد اللطيف

ولد سعد الله ونوس في عام ١٩٤١ في بلدة حصين البحر بالقرب من طرطوس في سوريا، وهو أحد المبدعين البارزين في الدراما العربية، قام بتأسيس «مسرح التسييس» إثر صدمته العميقة بهزيمة العرب في ١٩٦٧م من إسرائيل. نال سعد الله ونوس شهادة في الصحافة من جامعة القاهرة، وأكمل دراسته في فرنسا حيث تأثر بأعمال الكُتّاب المسرحيين مثل: (جان أنويه، وبرتولت بريشت، وأوجين يونسكو، وأروين بسكاتور) وبعدها عاد إلى سوريا ليعمل مُحرِّرًا وناقداً في وزارة التربية السورية، وقام بالتدريس في معهد في وزارة التربية السورية، وقام بالتدريس في معهد الدراما في دمشق، وكان حاله حال العديد من العرب بعد نكسة ١٩٦٧م؛ إذ تأثر بشدة، وظهر ذلك واضحاً في العديد من مسرحياته التي تناولت الكثير من المشكلات السياسية، وفي عام ١٩٩٣م تم تشخيص سعد الله ونوس بمرض السرطان، وسعى ونوس بعدها جاهداً في تكثيف أعماله المسرحية لرفع الوعي الجماهيري بشكل كبير بالإضافة إلى التوعية ضد القمع الذي تمارسه السلطة من خلال مسرحه السياسي إلى أن وافته المنية في عام ١٩٩٧م في دمشق.

منذ أن بدأ سعد الله ونوس مشروعه الثقافي في التنظير للمسرح العربي كان قد توصل إلى بلورة فكرية متكاملة لمشروعه القومي الذي نادى من خلاله بتحقيق حالة التحرر من كل القوى التي تهدد وجود الإنسان العربي، وكل ما يحتشد في حياته من صراعات سياسية واجتماعية وثقافية في محاولة لتحقيق العدالة الاجتماعية.

وقد جاءت جهوده التنظيرية عام ١٩٧٠م بعد ثماني سنوات من كتابته لأول نص مسرحي حيث شكلت رؤوس أقلام لموضوعات تحتاج إلى وقفات طويلة، وكان ونوس يهدف إلى وضع رؤية طليعية للمسرح تتجاوز التجارب المسرحية الجاهزة والمستوردة في آن واحد معاً، وترتكز في الوقت نفسه إلى تعرية الواقع العربي وفضح سلبياته.

لم يستسلم ونوس للتيار العبثي أو اللامسؤولية في أعماله واللامبالاة في مكنونه، بل أضحى المسرحي الثائر الباحث عن مسرح أصيل يأخذ الواقع في تجلياته ليعكسها على مستوى جمالي، فهو واعٍ بأهدافه وتطلعاته التي سَخَّرَ لها المسرح كقناة توصيلية، ويظهر مفهوم التسييس عند ونوس بطابع خاص حيث يقول: "هو حوار بين مساحتين الأولى: هي العرض

تسييس الخطاب المسرحي عند سعد الله ونوس

المسرحي الذي يقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره، والثانية: هي جمهور الصالة الذي يعكس بنية كل ظواهر الواقع ومشكلاته^(١)، فهو يسمي الحوار الذي يدور بين الصالة والمنصة تسييساً، ومن هنا نفهم كيف صاغ مسرحياته بعد هزيمة ١٩٦٧م وفق القالب الأرسطي، وكيف سخر تقنيات جديدة في إطار حمل المتفرج على المناقشة والجدول معنبراً أن جوهر المسرح هو لقاء^(٢).

خلق ونوس مسرحاً جديداً مختلفاً عن مسرح الخطابة، فقد آمن بالكلمة وأبدع مسرحاً وجودياً فلسفياً، وفي حوار له عن تطور أسلوبه المسرحي يقول: "منذ منتصف الستينات بدأت بيني وبين اللغة علاقة إشكالية ما كان بوسعي أن أتبينها بوضوح في تلك الفترة، كنت أستشعرها حادثاً أو عبر ومضات خاطفة، لكن حين تقوض بناؤها الرملي صباح الخامس من حزيران، أخذت تلك العلاقة الإشكالية تتجلى تحت ضوء شرس وكثيف، ويمكن الآن أن أحدد هذه العلاقة بأنها الطموح العسير لأن أكتف في الكلمة أي في الكتابة شهادة على انهيارات الواقع وفعلاً نضالياً مباشراً يعبر عن هذا الواقع، وبتعبير أدق كنت أطمح إلى إنجاز (الكلمة - الفعل) التي يتلازم في سياقها حلم الثورة، وفعل الثورة معاً"^(٣).

هكذا كان سعد الله ونوس مقاتلاً بالكلمة، وحالماً بالحرية حتى آخر لحظة في حياته؛ ليصبح مسرحه حدثاً اجتماعياً وسياسياً فريداً، فقد كان يهدف من خلاله "خلق مسرح جماهيري للطبقات الكادحة من الشعب، ورفض القوالب الجاهزة في المسرح، وتسييس الخطاب المسرحي، وتكريس هذا الجوهر في الممارسة المسرحية"^(٤).

وبذلك لا يسقط ونوس عن المسرح الوظيفة السياسية في دلالتها ومركزاتها إذ أن الهم السياسي كان هاجسه الأول في بياناته، وأكد على أهمية العلاقة التي تربط بين الممثل الذي يشكل محوراً من محاور الإبداع، والجمهور الذي رأى فيه أنه المدخل الصحيح للحديث عن المسرح بوصف المسرح ظاهرة اجتماعية يمكن من خلالها تحقيق الثورة، وخلق الوعي الفكري بالقضايا السياسية الملحة.

وبوصف المسرح ظاهرة اجتماعية فإن الأمر يتطلب التركيز على القضايا الجوهرية المرتبطة به، وذلك حتى يأخذ المسرح دوره الحقيقي في المجتمع بعيداً عن الانحراف والتشويه ولتحقيق ذلك يحدد ونوس الجمهور الذي يتوجه إليه العرض أي تحديد هويته الطبقية، وصيرورته

الاجتماعية، وثقافته ومكوناته وهمومه وقضايا حياته؛ وبهذا يتحدد للفنان المسرحي الإطار الذي يتحرك فيه، "وكذلك تحديد المضمون الذي ينبغي طرحه بما يتوافق مع طبيعة الجمهور، وتحديد الإبداع المسرحي بوصفه علاقة بين الفنان والمشاهد، وهو يتطلب معرفة أدوات الاتصال للتأسيس الفعلي لتلك العلاقة"^(٥)، وقد مال سعد الله ونوس إلى هذه التقنيات "ليصدع الوضع القائم والسكوني على الساحة العربية؛ للدفع بها نحو آفاق أخرى حيث الديناميكية والحركة"^(٦).

وبهذا يجعل ونوس المسرح بمثابة تحفيز بما يطرح من قضايا ذات حساسية كبيرة، ومن ثم يخرج المشاهد من سلبيته ليشارك في مناقشة مأساته ومأساة عصره، وصولاً إلى الوعي بنفسه والتوغل الفكري في المادة المطروحة وتحقيق تفاعل بينها وبين الجمهور الذي لا يترك خارج العمل وإنما يقحم في داخله.

وجاء البحث في ستة محاور، تحدثت في المحور الأول عن القهر السياسي ومأساة بائع الدبس الفقير، ثم انتقلت إلى الحديث عن ثنائية المقاومة وفصد الدم، وأوضحت في المحور الثالث سقوط الأئمة في حفلة سمر من أجل خمسة حزيران، وفي المحور الرابع بينت إشكالية العلاقة بين المواطن والسلطة في الملك هو الملك، وتحدثت في المحور الخامس عن خيانة السلطة وسلبية الجماهير في مغامرة رأس المملوك جابر، وتحدثت في المحور السادس عن عدوانية القمع ونفي الذات في الاغتصاب، ثم أنهت البحث بالخاتمة والهوامش التي تحوي مراجع البحث.

تسييس الخطاب المسرحي عند سعد الله ونوس

القهر السياسي ومأساة بائع الدبس الفقير:

يبرز الموقف النقدي من السلطة واضحاً في مسرحية "مأساة بائع الدبس الفقير ١٩٨١م" إذ أن المدينة تحكمها طغمة عسكرية قمعية لها حضورها الطاغي على أفراد المجتمع، وهي في الوقت نفسه تعاني من التطل والفساد نتيجة للانقلابات والصراعات السياسية، بينما يبرز الشعب بمعاناته وآلامه وهو يقف موقفاً سلبياً من الأحداث؛ حيث يعبر الموقف عن سلبية هذا الشعب من خلال جوقة التماثيل، بينما بائع الدبس الفقير «خضور» يعيش الأحداث ضمن موقف سلبي غير واعٍ لحقيقة ما يدور من حوله.

تبدأ الأحداث في ميدان من مدينة ما، بينما تنتشر في الميدان تسعة تماثيل تمثل الجوقة، وهي تعبر عن الحضور المعنوي للشعب الذي يقف موقفاً سلبياً من الأحداث، وفي ضوء هذا الوصف المكثف للبيئة المنظرية، والذي يصل إلى حد التجريد يستهل المؤلف مسرحيته بالنشيد الأول للجوقة:

الجوقة: في ساحة عامة تدور الحكايا

ساحة تحدها أعمدة من الناس

الناس الذين كانوا، والذين ليسوا الآن

لا تطلبوا التفاصيل الكثيرة

فنحن مثلكم ... الخوف يلجمنا ... والريبة منهجنا

يقال ما ينفع الحذر عند القدر

لكن من يتعلم الارتياح تشق عليه الصراحة

حين كنا نغني في مآسي الإغريق

كان القدر مختلفاً إلى حد بعيد

كان أكثر تبريراً وأقل تفاهة

أم الآن ... آه ... بانسة مدن الأقدار تافهة

لا تنتظروا تعقيباتنا العادلة

لا تتوقعوا تدخلنا في مجريات الأحداث

فما نحن بعد إلا تماثيل في الساحة

وتقنية استخدام الجوقة ظهرت في المسرح الإغريقي، ويكمن دورها في تحقيق الاتصال بالمشاهد، أو مقاطعة الحدث والتوجه للجمهور بالخطاب العقلي المباشر إلا أن (ونوس) هنا يستخدمها لإشراك المتفرجين بالأحداث وجدانياً ليغايير بذلك رؤية (برتولت بريشت) الذي يستخدمها لإحياء الدور الدرامي للجوقة بإشراك الجمهور عقلاً بالآحداث لاستفزاز وعيه، وخلق أجواء الترقب لديه، وتمكينه من المحاكمة العقلية لما يقدم أمامه.

إن التماثل اتخذت صفة أعمدة تحدد المساحة؛ حيث اكتسبت وظيفة ذات طابع فني مزدوج، تعبيري ورمزي: تعبيري لكونها المعادل الفن الممثل لضمير ناس هذه المدينة، فهي المتحدث الوحيد باسمهم والموصل لشكواهم ومعاناتهم، ورمزي من خلال تطابق وضعها، عبر حرمانها من قدرة التعبير عن رأيها، مع وضع متفرجي الصالة؛ إذ أنها مثلهم مكممة الأفواه مما يمنحها القدرة على لعب دور الممثل لضمير جمهور الصالة، "وإمكانية المشاركة الفعلية في التمامي الدرامي للحدث، واختيار التماثل كأفراد للجوقة يكشف الدلالات الاجتماعية التي يريد «ونوس» إظهارها والمتمثلة في وضع المدينة ووضع سكانها وما يترتب على وضعه الخاص من موقف تجاه الأحداث^(٨).

وبانتهاء النشيد الأول للجوقة، يتراءى إلينا حالة من الإحساس بالخوف والترقب، وما أن يتوقف الإنشاد حتى يطل علينا «خصور» وهو رجل في الأربعين من عمره، محني الظهر تحت ثقل كيس، وحوله سرب من الذباب، ثيابه ملطخة قذرة، يجوب المكان صائحاً لعرض بضاعته، إنه رجل من عامة الشعب، وهو يمثل الطبقة الكادحة بكل معاناتها، وأثناء ذلك يدخل رجل متوسط القامة؛ حيث يشير المؤلف إلى أن "وجهه متطاول ينتهي بدقن كلبية، أهم ما يميزه نظراته الذئبية المحتقنة باللؤم والغش"^(٩)، إنه يمثل السلطة بكل سوداويتها وقذارتها، وهذا الرجل الذي يظهر فيما بعد أن اسمه «حسن» يتجه إلى محاولة إيقاع «خصور» في شباك السلطة، حيث يظهر في ثلاثة مواقف ينتحل في كل موقف اسماً معيناً جاءت على التوالي (حسن، حسين، محسن)، وقد جاء اختيار هذه الأسماء الثلاثة التي عبرت عن الشيء الجميل - في محاولة لتجميل وجه السلطة أمام الآخرين.

تسييس الخطاب المسرحي عند سعد الله ونوس

إن «حسن» يعبر عن السلطة المستبدة التي لا يتحقق أمنها إلا بإلغاء حرية الفرد وإغراقه في القهر والاعتزاب؛ لذلك نجد أن هذه السلطة لا تتوانى عن زج «خضّور» في السجن بلا تهمة أو ذنب، ثم يخرج إنسانًا محطّمًا حتى إن التشويه يمتد إلى المكان، فبعد ستة شهور وأربعة أيام يتم الإفراج عن «خضّور» من قبل السلطة التي سجنته بعد وشالية «حسن» به، حيث يعلن أنه قد ذاق في سجنه أقسى ألوان العذاب، يقول عن ممارسات رجال السلطة: "كانوا يزعمون: يا ابن المومس، أمثلك يعرف النقمة، ثم تنهال القبضات والركلات ولسعات الكهرباء، والماء الغالي والماء المتلج والبول ... آه ... يا بصير ... يا من لا تقوته شاردة أو واردة! (صمت طويل يعلو فيه البكاء)، لماذا قدر لعبدك أن بنصب عليه كل هذا الغصب؟ إنهم وحوش كاسرة بقسوة، ولا بد أن الخضر قدس الله سره سمع استغاثاني، مثلي لا يستطيع شيئًا، أما الخضر فسينصر الضعفاء، كما يفعل دائمًا"^(١٠).

فبائع الدبس الفقير «خضّور» قد تضخمت معاناته بفعل ما تعرض له من ممارسات تعسفية لا سيما بعد أن أصبح إنسانًا مشردًا مطارّدًا من قبل أجهزة السلطة، وفاقداً في الوقت نفسه لعلاقاته الاجتماعية حتى مع العائلة التي ينتمي إليها، وفاقداً لعمله الذي كان يشكل له مصدرًا للزرق فهذه الشخصية أنموذج مسطح أخذت منذ البداية امتدادًا أفقيًا نتيجة لمحدودية أفقها وتفكيرها وجهلها بما يحدث من حولها، ثم وظفت عقلها للتخلص من شريك الرجل الممثل للسلطة، وعادت للتحويل إلى ما يشبه أداة تتحرك للوصول إلى النهاية الموضوعية المتمثلة بالموت.

إن الصراع في هذه المسرحية يجري بين المفاهيم والأفكار المرتبطة بفلسفة المسرحية، حيث يغوص المؤلف في دواخل الشخصيات مركزًا على إظهار أبعادها النفسية، وقد اهتم المؤلف ببناء شخصية «خضّور» بوصفه يشكل محورًا هامًا في الصراع، حيث غلب على حواراته المونولوج الداخلي الذي أخذ طابعًا تجريديًا إذ ظهر من خلال جملة -التي لا تقوم على ترابط منطقي- حالة الاضطراب التي تعيشها الشخصية: «لماذا؟ لماذا؟ يصمت، وينتشر البكاء.

واندثر الأهل ... كان اسمه «إبراهيم» هلوسة
غير صحيح ... له جناحان ... لقد طار .. وعندما

د / عبد التواب محمود عبد التواب عبد اللطيف

يضجر من التحليق سيعود .. لا ... ولم يعود؟

سيسقونه بوله .. آه .. لأول مرة كم يتقيأ المرء، ويود لو

ييصق أمعاءه، فيرى كلبًا عجوزًا يمضغها ... ثم يصبح احتساؤه

أسهل من حمى الكبرياء وصعقها المجنون^(١١).

إنَّ حالات الاحتقار والقمع التي تعرض لها «خضور» قد أجمت جوانب الصراع الموجودة

في داخله والتي عبرت عن واقعه النفسي السيء؛ حيث اتخذ من المونولوج وسيلة لإبراز

معاناته وتضخيم نوازعه النفسية الناتجة عن صراعه مع السلطة، ونتيجة لصفة التدبُّن التي

اتصف بها «خضور» نجده يناجي الله مستغيثًا به بين حين وآخر:

(يارب كان صراخي قويًا ...

حتمًا كنت تسمعني. من يسمع دبيب النمل

لا يعجزه سماع صرخات إنسان

يشوى في سقر (يعلو نحيبه)

أستغفرك اللهم ما أنا بعد إلا كافر مشرد (باحتراج)

ولكنهم أسوأ من الكفار ... لقد سخروا من الخضر.

قدس الله روحه .. وسمعتهم كيف كانوا يقولون ...

لينقذك الخضر النوراني ... ولم تغضب ... ولم تغضب)^(١٢).

ومما لا شك فيه ظهور حالة التناقض في هذه المسرحية بين البيئة المنظرية التي اتسمت

بالتجريد وشدة الإعتماد، وبين الحدث المسرحي الذي اتصف بالواقعية، وهذه الصفة ظلت

مسيطرة على المسرحية حتى المنظر الرابع، حينما اندمج الاثنان على أرضية واحدة تقوم

على الغرابة والتجريد، لتصبح الأجواء المسرحية المسيطرة هي أجواء كابوسية مفزعة الشدة

ما تعرض له «خضور» من ممارسات تعسفية مارستها السلطة عليه، ولم يسلم الأهالي من

تأثير هذه الممارسات؛ حيث ظهروا ضمن وجودهم الآلي مسوخًا، وتحولوا إلى أنماط متماثلة

مغيبة الأوجه، منتظمة الحركة.

أما فيما يخص الحدث المسرحي، وعلاقاته الجدلية بجوار الشخص، فإنه لا يتطور .. بل

يتكرر، ولا يقوم الحوار بالنمو أو التصاعد، إنه سلس وسهل، ويفتقد للإيقاع والحيوية نتيجة

تسييس الخطاب المسرحي عند سعد الله ونوس

للطبيعة الذهنية للمسرحية والمعتمدة أساساً على توفير الحس الدرامي من خلال تتابع الحوار البطيء الإيقاع، أكثر من اعتمادها على تنامي الحدث؛ ونتيجة لنمطية رجل الاستخبارات، ونمطية أساليبه في استنطاق الضحية، "مما برر تكرار الحدث وحوار الشخصيات، وقد أثر ذلك في تعميق الإحساس باللاجوى وفقدان المعنى الديناميكي للحياة إزاء الأساليب القمعية المكررة للسلطة"^(١٣).

ثنائية المقاومة وفصد الدم:

عرض «نوس» في مسرحية (فصد الدم ١٩٦٣م) صورة لمولد المقاومة التي لا يمكن لها أن تتم إلا إذا بتر كل فلسطيني بخاصة وكل عربي بعامه نصفه المعطوب، نصفه المشلول العاجز نتيجة للأوهام والأكاذيب والخوف، وقد جاءت المسرحية في الوقت الذي كان فيه الوطن العربي ممزقاً، وأنظمتها الوطنية تتذابح بعضها مع بعض بشراسة أشد من صدامها مع الأنظمة اللاوطنية، بينما الإذاعات تطلق الشتائم وتتسابق على تخديرنا بأغاني العودة. و«فصد الدم» طب شعبي موروث يعرف باسم «الحجامة» يفيد في تنقية الجسم مما يحمل من فساد وتخثر لتخفيف بعض الآلام، وقد جاء اختيار هذا العنوان للمسرحية في إشارة لضرورة تخلص الإنسان الفلسطيني والعربي من السلبيات التي من شأنها أن تُعيق قيام مقاومة حقيقية للمحتل.

ومنذ بداية المسرحية نرى جماعة من شيوخ ونساء وأطفال، قد تداعت سحنهم، وبدت عيونهم جاحظة، بينما توسدت اللمحات الشائخة وجوه الأطفال، وأثناء ذلك "يدخل عليوة من اليمين وهو شاب في حوالي السابعة والشعرين متهدل، يوحي منظره بشيخوخة حقيقية، وبينم وجهه المتغضن وذقنه الطويلة وعيناه الذكيتان عن انهيار ساخر ومدرك ثيابه مشعثة مهترئة كالمزق، يحمل في يده اليمنى زجاجة خمر مليئة تقريباً، وفي مشيته بعض الترنح يمر وقت قصير، ثم يدخل (علي) من اليمين وهو شاب في حوالي السابعة والعشرين، للوهلة الأولى يحسب المتفرج أنه (عليوة) نفسه، فلة قامته وملامحه ويرتدي الثياب المهترئة ذاتها، لكن عندما يمعن المرء النظر تتكشف الفروق الجوهرية، فهو متماسك يوحي منظره بصلابة حقيقية لا تفسدها سمة التردد التي تغالب قسوة وجهه، وصرامة عينيه الحازمتين"^(١٤).

إنَّ هاتين الشخصيتين تتشابهان مع بعضهما البعض، في العمر والملاح والهيئة، كذلك فإن اسم (عليوة) هو تصغير لاسم (علي)، ومع ذلك فهما منفصلتان في الأداء؛ إذ تظهر من خلال التعامل مع الحدث بعض الفروق الجوهرية بينهما؛ حيث تتضح تلك الفروق من خلال البعدين الاجتماعي والنفسي لشخصيتي كل من (علي) و(عليوة) فهما "يبدوان في مطاردة كل منهما للآخر كالإنسان وقرينه (الكا) في الميثولوجيا الفرعونية، أو كقابيل وهابيل في كافة الأساطير الإنسانية، إنهما يمثلان ثنائية التضاد بين النقاء: الخير والشر، القوة والضعف، التماسك والانتهيار"^(١٥).

وباستخدام تقنية الاسترجاع يجسد لنا «ونوس واقع الإنسان الفلسطيني الذي فرضه الاحتلال الصهيوني حيث يثبت في الذاكرة مرارة الهزيمة ومأساة استلاب الوطن الفلسطيني من أهله، بينما يستخدم المذيع لعرض صدى قضية الوحدة العربية في الإذاعات العربية المتناحرة المعبرة عن حالات التشرذم العربي والاعتراب عن الواقع وهمومه؛ حيث ينعكس الواقع على الشاب الذي يحمل المذيع ليجد نفسه في تيه إعلامي يماثل التيه الوجودي.

إنَّ النص يبني هنا على المونولوجات كمعادل بنائي درامي للرؤية الكلية لمبدعه، فتفتت بنية المجتمع الفلسطيني يعبر عنه بالأحاديث الفردية المنقطة دون تحاور بين الفصائل المتحدثة، كما أن غياب المشاركة العربية الحقيقية في البحث عن حل فعلي للقضية الفلسطينية يحول الجماعة العربية إلى جوقة صامتة حزينة، مثلما تحول رجال الهزيمة من الفلسطينيين أنفسهم إلى مجرد قش تتلاعب به الدوامة الوضيعة، "وهذه البنية الدرامية التي تتقاطع داخلها المونولوجات دون تصادم، كان لا بد وأن تنتهي في نقطة تفارق تؤكد هزيمة الفكر المعبر عنها، أو في نقطة لقاء حتى ولو سالت فيها الدماء فتكشف عن تفاؤل يتعلق بإمكانية الفعل"^(١٦).

وكل تلك الأحداث تجري وصمت الجماعة العربية مطبق إزاء الوقائع المريرة التي تعرض لها الشعب الفلسطيني بينما يحاول المؤلف أن يحدث تأثيرًا بالمتلقي يمكنه من الحركة بالتاريخ إلى الأمام من خلال صياغة حدث واقعي مغاير يلقي بتأثيره المباشر على الأحداث السياسية المحدقة.

تسييس الخطاب المسرحي عند سعد الله ونوس

إنَّ التاريخ لا تحركه إرادة ذاتية غامضة أو تحكمه روح هائمة تتحكم في مساره، ولا هو مدفوع بإرادة أبطاله المتألقين كالنجوم في سماء الحياة، وإنما هو سائر في سيرورة تتحكم فيها إرادة الجماعة الراغبة في التقدم والعاملة على تجاوز اللحظة الراهنة، فضياع فلسطين كان نتيجة لهزيمة الداخل منا وتمزق الأنظمة العربية، ومن ثم تأتي خاتمة «فصد الدم» مُتسقة مع الفهم العلمي للتاريخ، وإن وقفت عند حدود البتر للجزء المنهزم من الجسد الفلسطيني، فضلاً عن أن "البناء الرمزي التجريدي للمسرحية وضع طرفي الصراع الداخلي بين نمط مستسلم منهزم ونمط آخر قرر فجأة التخلي عن هزيمته والتمسك بقرار الفعل الذي نضج دونما تحديد لماهية هذا الفعل"^(١٧).

إن (عليوة) يعيش حياته متسكماً مع الآخرين من المدمنين والسكران، وهو يفقد للتعليم والثقافة، وليس له نشاطات سياسية أو عائلة ينتمي إليها أو مكانة مرموقة في المجتمع، بينما نجد أن الهدف الذي سعى إليه (علي) يكمن في محاولة العثور على نصفه المعطوب، فهو عربي يريد أن يخلق من جنسيته هوية لمقاومة المحتل، وهذا النشاط لم يجعل له أي ارتباط عائلي لكونه قد سخر نفسه للعمل على استمرار المقاومة، يقول (علي): "ريح الجنوب الرصاصية تحميل صفير الأرواح التي تصدأ بالانتظار، ولا فرار، إننا موثقون إلى الأرواح الصافرة، هذا ما يجب وإلا كنا أذوبة ينبغي أن تتبدد (بعنف) ألم تلاحظوا؟ أنه عثة تنخر جذع الأمل ... كل أمل. (برهة) لا نستطيع أن نسلم. أليس كذلك؟ (صمت باشمئزاز) إلى الجحيم ... اختياركم لن يوهن عزمي لقد نضج القرار، وانتهت الحيرة"^(١٨).

وإذا كان (عليوة) في حالة السكر يصبح قادراً على قول أو فعل ما لا يستطيع قوله، وهو في حالة الوعي التام، فإن (علياً) يعيش في حالة من حضور الوعي التي تجعل لديه القدرة على النضال للوصول إلى أهدافه المُتلى.

إنَّ مسرحية «فصد الدم» قد أظهرت نمطين من السلوك البشري تجسد كل منهما في شخصية واحدة فالنمط الأول: يمثل الجزء الأول من الشخصية التي يقوم بتأديتها (عليوة) حيث تتغلب اللذة المتطابقة مع العمليات الأولية للا شعور؛ لتبرز «الهو» طاغية على سمات تلك الشخصية لتبقى مسطحة غير راغبة بالتغيير والتجدد.

د / عبد التواب محمود عبد التواب عبد اللطيف
أما النمط الثاني: فيُمثّل الجزء المُلامس للواقع، "الذي تتم فيه الاستدماجات الناتجة عن الشعور؛ لتبرز الفطرة السليمة التي يقوم بتأديتها (علي) حيث تنمو عنده القدرة على الاستجابة للمثيرات الخارجية"^(١٩).

لقد أراد «ونوس» من خلال شخصيتي (علي) و (عليوة) أن يعبر عن الازدواجية الموجودة في كل فلسطيني خاصة وكل عربي عامة، فجعل (عليوة) يتسم باللامبالاة والاستسلام وحب اللهو، مما ولد القناعات لدى (علي) بأنه عنصر سلبي ينبغي التخلص منه، وهذا ما جعله يطعنه في نهاية المسرحية فيقتله بوصفه يشكل دماً فاسداً بالنسبة إليه.

إنّ الشخصيات في المسرحية تتباين لتعطي تشكيلة متناسقة، فهي تتوزع بين الشخصيات المسطحة والعميقة لتبدو بذلك ضمن أنماط متعددة مختلفة في التكوين والأبعاد، ومما يبدو عليها أيضاً هو اهتمام المؤلف بالبعد النفسي فأغلب المسرحيات لا تركز على إبراز شخصياتها لتظهرهم في صورة بطولية فيما بعد، وإنما تجسد فكرة معينة من خلال محور الأزمات الذهنية عند هذه الشخصيات "وأغلب الظن أن الكاتب يهدف إلى خلق توازن بين الذات وحقلها بإضمار الجزء المظلم من الشخصية المتناقض مع جوهرها لمحاولة خلق نقد ذاتي عن طريق الاستعانة بالكوايح المستمدة من الماضي"^(٢٠) وذلك لتحديد مكانة الإنسان وحركته ضمن الوجود البشري، بوصفه يعد محوراً للتأملات والبحث الفلسفي الهادف للوصول به إلى الحياة المُثلى البعيدة عن الزيف وتخلخل القيم والمبادئ.

تسييس الخطاب المسرحي عند سعد الله ونوس

سقوط الأئمة في حفلة سمر من أجل خمسة حزيران:

بعد نكسة ١٩٦٧م بدأ الكتاب يفتشون عن أسباب الهزيمة، فكانت ولادة عدد من المسرحيات السياسية التي تعالج وتحلل وتحرض، وتدفع الجماهير إلى الخلاص والحرية، ومن أهم هذه المسرحيات التي كتبت في تلك الفترة (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران ١٩٧٧م) تناول (ونوس) في هذه المسرحية حدثاً تاريخياً ذي طابع قومي عرض من خلاله تداعيات نكسة الخامس من حزيران عام ١٩٦٧م؛ حيث بحث وراء الأسباب والآثار المترتبة على ذلك مقدماً مضامينه الفكرية من خلال فرقة مسرحية محترفة تابعة للدولة، تقدم عرضاً مسرحياً يصور جانباً من النكسة على غرار أسلوب الكاتب الإيطالي (لويجي بيراندللو) الذي اشتهر بهذا النمط المسرحي.

ومنذ البداية يوحي الإطار العام للمسرحية بمعاناة الجماهير العربية من الهزيمة، في محاولة إلى إقحام دور المسرح في الأحداث وتأكيد قدرته على النهوض بأعباء وظيفته المتمثلة في تنفيذ السياسة الإعلامية العليا للدولة، وإزاء ذلك يحدد «ونوس» نوعية جمهوره المسرحي الذي يتكون من مسؤولين وموظفين كبار حضروا العرض بدعوات رسمية إلى جانب عدد من المثقفين، وعامة المواطنين وجمهور من اللاجئين واختيار طبيعة الجمهور هذه كان الغرض منها التمهيد لتوسيع خشبة المسرح لكي تشمل الصالة والممرات والسلالم، يجعل من كل ذلك ما يشبه قاعة محكمة يحاكم فيها الجهات المسؤولة عن النكسة، وبالتالي فهو يريد من جمهوره المشاركة في إبداء الرأي ومن ثم المشاركة في التمثيل.

ويدهش المتفرجون لتأخير بدء العرض ليخرج عليهم المخرج ليقول لهم إن المؤلف قد استعاد نصه المسرحي المقرر تمثيله في اللحظة الأخيرة؛ مما يؤدي إلى استثارة المتفرجين وإشراكهم باللعبة المسرحية، "ولكن المخرج إنفاذاً للمؤلف يخبر الجمهور بأنه يفكر بإحياء أمسية شعرية تنشد فيها -وبشكل مسرحي مؤثر- قصائد نابغة من الفترة التي نحيها... سيكون الضوء خافتاً تنبض في أوصاله طلقات الرصاص"^(٢١) وعلى الأثر تبدو على خشبة المسرح جوقة من رجال يابسي العيون تنشد أبياتاً من الأشعار التي سبق واختارها المخرج، مصحوبة بالموثرات المشار إليها، لكن المخرج يصرف جوقته بحجة تراجع عن فكرة إحياء الأمسية الشعرية لعدم إقبال الناس اليوم على الشعر.

ويستعين المخرج بالمؤلف (عبد الغني الشاعر) ويتفق معه على المشاهد التي ستقدم أمام الجمهور، ولإضفاء الطابع الواقعي على العرض، يعلن (عبد الغني الشاعر) عن نفسه من خلال الجمهور محققاً بذلك مزيداً من المشاركة، وإزاء ذلك ينسحب الممثل البديل من المسرح، ويصعد الممثل الأول مكانه مرتضياً الدخول في اللعبة المسرحية.

وتبدأ الشخصيات بتقديم مشاهدها، وهذه المشاهد التعبيرية شبيهة بالنماذج الشعرية التي عبرت عن معانٍ لا تمت إلى هزيمة حزيران بصلة، وتتحدث عن بطولات وهمية لشعب أسطوري في بلاد خيالية؛ إذ أن البطولة الأسطورية هنا قد أسندت إلى أفراد من الجيش في حين جرى تصنيف جماهير الشعب ضمن فئتين: فئة الغالبية التي تتصف بالفرع والضياع والفوضى، وفئة أخرى أقل من حيث الكم وترفع شعار المواجهة مع العدو المحتل، وهي مسلحة بالعصى والخناجر وفي كلتا الحالتين تبقى الصورة الكاريكاتيرية الهزيلة مسيطرة على الواقع تماشياً مع فهم السلطة لموقف الشعب من النكسة وردود أفعال الجماهير إزائها.

ويبرز المؤلف استعادته لنصه في اللحظات الأخيرة بأنها جاءت بناءً على عودة من قبله إلى الوعي رافضاً المشاركة في اللعبة التي يعدها المخرج كونه أحد مسؤولي السلطة، "ولعلّ سعد الله ونوس قصد من خلال تعامله مع شخصية المؤلف، إلى إعادة اعتبار المثقفين الذين انساقوا بعيداً وراء أنظمة الحكم في بلدانهم ليقفوا مع أنفسهم بعد الهزيمة التي عزّت أنظمتهم، ويتساءلون: إلى أين؟" (٢٢)؛ لذلك فنحن نجد المؤلف ينحاز إلى الشعب باختيار مكانه بين المتفرجين، بينما يغتنم المخرج فرصة وجود ديكور ساحة قرية - كان قد استخدم أثناء الحوار بينه وبين المؤلف لعرض مشهد يمثل نزوح أهالي قرية أمامية قريبة من خط النار - ليقدم فاصلاً من الفن الفولكلوري كتعويض عن حرمان الجمهوري من العرض المسرحي.

ومن الضروري هنا أن نكشف عن مدى المرونة في استخدام خشبة المسرح من جانب إعلام السلطة، فقد يستخدم المسرح منصة لإلقاء الشعر أو مساحة لتقديم عروض شعبية، أو منبراً لإلقاء الخطب السياسية، "ولا مانع أن تصبح مكاناً لاعتقال الناس بالجملة، ففي أحد مشاهد المسرحية يرتقي أحد كبار مسؤولي السلطة خشبة المسرح ليلقي من فوقها خطبة سياسية

تسييس الخطاب المسرحي عند سعد الله ونوس

جيدة السبك، ومع نهاية المسرحية يلقي ألام السلطة القبض على المتواجدين فوق خشبة المسرح كافة، عدا المخرج" (٢٣).

وبدخول الراقصين والموسيقيين، يخرج من بين الجمهور فلاح ضخم الجثة، ويسأل المخرج عن هذه الضيعة التي تشبه ضيعته التي نزع فيها، لكن المخرج يتصدى له فتثور نائرة الجمهور إنصافاً لموقف الفلاح، ومما يتضح هنا أن الصراع قد أخذ يتصاعد بشكل درامي مثير نتيجة لصراع السلطة مع الجماهير، مختلفاً في ذلك عن المساحة الكلامية التي ظهرت في القسم الأولي بين المخرج والمؤلف.

ويقف المتصارعون على الأسباب الحقيقية للنكسة، ويقراً الوطنيون الحقيقيون أن هناك تعتيمًا إعلاميًا من السلطة حول هذه الأسباب لكنهم يؤكدون أن أسباب النكسة تكمن في عدم الاستعداد للحرب كما يجب، وعدم الإصغاء إلى أبناء الشعب وهم يطالبون بالسلاح والقتال، إضافة إلى جنوح السلطة نحو اتهام هؤلاء المطالبين قبل المعركة وخلالها بأنهم معادون للنظام ومتآمرون عليه.

لقد فضح «ونوس» الأنظمة العربية المتخاذلة، وأسقط كل الأفتنة التي تختفي خلفها مؤكداً على زيف انتمائها الوطني، وعلى انعدام الثقة بينها وبين الشعوب العربية، وقد وظف لأجل ذلك خطب المسؤولين والزعماء العرب السياسية وتصريحاتهم ضمن مجريات الأحداث:

"عودوا إلى بيوتكم ... وتابعوا من وراء مذباعاتكم بطولات جيشنا الباسل ... نقدر عواطفكم، ولكنكم تسهلون مهمة أعداء الشعب والمتآمرين على النظام ... الحرب ليست من شؤونكم" (٢٤).

إن ما جرى الاستعانة به من مكونات البيئة المنظرية في مسرحية (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) قصد منه أن يلعب دوراً مغايراً "ألا وهو كسر الإيهام المسرحي لدى المتفرجين، إلى جانب كونه يساعد على تجسيد محاكاة ساخرة لأجهزة الإعلام الرسمية لدى تعاملها مع هزيمة حزيران" (٢٥).

ومن الملاحظ على أسلوب «ونوس» أنه يتشابه مع أسلوب «بيراندللو» الفني في تقنية المسرح داخل المسرح، وفي اعتماد صيغة تشبه إلى حد ما صيغة الارتجال، وإن كان الارتجال في (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) قد نسج نفسه عفوياً، كذلك ظهرت

د / عبد التواب محمود عبد التواب عبد اللطيف

الشخصيات هنا بشكلها الطبقي؛ حيث مثلت كل شخصية طبقة معينة في المجتمع على غرار ما رأيناه في المدارس المسرحية الملتزمة بالقضايا الجماهيرية كالمسرح السياسي والملحي والتسجيلي وبالتالي فالبطولة هنا جماعية، ولا تتفرد بها شخصية عن أخرى، والمسرحية أشبه بالمنشور السياسي، وهي تتسم بالباشرة؛ لذلك لا يشكل فهمها عبئاً ثقيلًا على الجمهور الذي جاء من طبقات متعددة.

لقد اتجه «ونوس» في هذا النص إلى التخصيص بدلاً من التعميم؛ حيث ركز اهتمامه على قضية واحدة هي هزيمة الخامس من حزيران ١٩٦٧م، ليقدّمها لنا بقلب درامي أدان من خلاله الأنظمة العربية وما أحدثته من ترسبات أثرت على مكانة الأمة ومستواها بين الأمم، يقول «ونوس» عن المسرحية: "حلمت وأنا أكتب المسرحية أن تكون عملية كشف متباينة لا يضطلع بها الممثلون فيها فقط وإنما المنقرجون أيضاً، لحظة مواجهة تتهار فيها حواجز الخوف واللامبالاة والجهل كي يبدأ بعد ذلك حوار ضروري لمواجهة النكسة"^(٢٦).

وإذا كانت الشخصيات قد اتصفت بالشعارية والخطابية في أسلوب أدائها، فإن ذلك يأتي تماشياً مع أهداف المسرح السياسي الذي يسعى إلى التغيير "فعندما نريد الوصول إلى الحقيقة التي ترتبط بالشعب، وتخدم الجماهير الفقيرة، نكون إزاء عمل أخلاقي بالدرجة الأولى وأخلاقي من النوع الذي لا يهدف لبناء وتأسيس عالم الإنسان"^(٢٧) والمعني هنا هو الإنسان العربي بشكل عام والفلسطيني بشكل خاص، كونه عاش الأزمة بكل أبعادها السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

تسييس الخطاب المسرحي عند سعد الله ونوس

إشكالية العلاقة بين المواطن والسلطة في الملك هو الملك:

تُعدّ مسرحية (الملك هو الملك ١٩٧٨م) من أفضل المسرحيات التي كتبها «ونوس»، وقد أثارت الكثير من الآراء والاجتهادات وذلك لما حفلت به من بناء فني متقدم، شكل حالة متطورة في تطويع تراث ألف ليلة وليلة وانتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر، مقدمًا بذلك رؤية معاصرة للواقع السياسي تقوم على تعريته ونقده.

وتقوم المسرحية على حكاية تراثية من حكايات ألف ليلة وليلة اسمها (النائم واليقظان) وتتخلص الحكاية بقيام الخليفة العباسي (هارون الرشيد) بالنتكر هو وسيفاه (مسرور) بثياب تاجرين للقيام بجولة في أحياء بغداد، وأثناء جولتهما يلتقيان برجل يدعى (أبا الحسن) الذي لا يتردد بالتصريح عن أمنياته في أن يكون خليفة لبغداد وليوم واحد؛ وذلك حتى يقوم الاعوجاج في الحكم، ويحقق العدل، وتستتار روح الدعابة لدى الخليفة (هارون الرشيد) الذي يتفق مع (مسرور) على تحقيق أمنية (أبي الحسن)؛ حيث يتم تخديره ونقله إلى القصر ليستيقظ صباحًا ويجد نفسه خليفة على بغداد، وبناءً على توجيهات (الرشيد) يتم التعامل من قبل الذين يحيطون به وكأنه خليفته الحقيقي، وبانتهاء النهار تنتهي خلافة (أبي الحسن) دون أن يتمكن من إظهار حكمته وحزمه في إدارة شؤون الدولة وذلك نتيجة لحيرته وعجزه وجهله بأمر الحكم، ومع قدوم الليل يخدر ثانية ويعاد إلى المكان الذي أحضر منه ليجد نفسه في واقع جديد، وهذه الأحداث قد فرضت عليه التنقل ما بين الحلم والواقع نتيجة لاختلاط الأمر عليه.

لكن «ونوس» قد نزع عن الحكاية الشعبية روح الدعابة، وأجرى عليها بعض التغييرات التي انسحبت على الأحداث العامة، فقد أجرى تعديلات على زمان ومكان وشخصيات المسرحية، فأبدل (الرشيد) بملك ما لمملكة ما مجهولة الزمان والمكان، وذلك حتى يمنح الملك الصفات التي تخدم هدفه الدرامي بعيدًا عن التمثيل الذهني لشخصية السيّاف (مسرور) كمرافق للرشيد كذلك استبدل شخصية السيّاف (مسرور) كمرافق للرشيد بشخصية الوزير (بربير) كمرافق للملك، مبقياً على وظيفة السيّاف لشخصية الجلاد، كذلك قام بتغيير اسم (أبي الحسن) إلى (أبي عزة) وخلق بيئة اجتماعية واقتصادية خاصة به ممثلة بزوجته وابنته وخادمه (عرقوب)، وتم استحداث شخصيات أخرى مثل: (شاهبندر التجار) (والشيخ طه) لاستكمال البيئة

د / عبد التواب محمود عبد التواب عبد اللطيف
الخاصة بالملك ووزيره، وشخصيتي (زاهد) و(عبيد) للحديث بلسان المؤلف ورواية جانب من
الأحداث»^(٢٨).

ومنذ بداية المسرحية يدخل الشخص إلى المسرح بطريقة بهلوانية كما لو كانوا لاعبي سيرك، والهدف من ذلك هو تحقيق التغير في الأحداث، ومنع اندماج المتفرجين بما يعرضه الممثلون من خلال إقناعهم بأن ما يعرض أمامهم لا يخرج عن كونه لعبة مسرحية لا تقوم على فكرة الإيهام بواقعية الحدث، وهذه اللعبة يقودها كل من (عبيد) و(زاهد) معبرين بذلك عن الثورة وفكرها.

ولترسيخ اللعبة المسرحية تظهر معظم الشخصيات ضمن هذه الأجواء، فها هما شخصيتا (شاهبندر التجار) و(الشيخ طه) تلهوان بتحريك الدمى التي تمثل أنماطاً متعددة من الناس، بوصف الشاهبندر يتحكم بمقدراتهم الاقتصادية، بينما يمثل الشيخ السلطة الدينية في المجتمع، أما الملك فقد أظهره المؤلف بهذه الصورة بهدف التسلية بعيداً عن صورة الخليفة العادل، فهو تنكر بحثاً عن متعة خسنة متجاهلاً مصير رعاياه حتى لو أدت لعبته التي يلعبها إلى جنون أحدهم يقول: "لأن ذلك يرفه عني أحياناً ... عندما أصغي إلى هموم الناس الصغيرة، وأرقب دورانهم حول الدرهم واللقمة، تغمرني متعة ماكرة في حياتهم الزنخة ... طرفاة لا يستطيع أي مهرج في القصر أن يبتكر مثلها، واليوم هناك أشياء أخطر. أنا أيضاً لي ابتكاري .. أريد أن أعابث البلاد والناس..."^(٢٩).

فالملك يجد في النظر إلى صراع أفراد الرعية مع الحياة اليومية بحثاً عن لقمة العيش متعة كبيرة، بل إن هذه المتعة تصل به إلى مستوى السخرية والعبث بمصير البلاد والناس، وحيث يخبره الوزير بأن اللعبة التي يلعبها خطيرة يقول: وهذا ما يزيدا إمتاعاً.

إنَّ اللعبة المسرحية تقوم على التنكر، ويشير «ونوس» في إيضاحاته حول المسرحية إلى أن موضوع التنكر لا يستخدم كمفارقة، مرماها تبرير الوضع الطبقي القائم، وتأكيد مشروعيته، وإنما كانحراف تاريخي شرس ودام، "فالمجتمعات الطبقيّة ما هي إلا سلسلة معقدة من عمليات التنكر تصل في ذروتها إلى التجريد المحض، هذا التجريد هو الملك ... إن الشخص في الذروة ينحل نهائياً في مجموعة رموز وعلائم، الثوب، الصولجان، العرش، التقاليد، الحاشية... إلخ. وأن مأساة الحاكم تبدأ حين يتوخم أن لديه إمكانات خاصة وبمعزل

تسييس الخطاب المسرحي عند سعد الله ونوس

عن رموزه^(٣٠)؛ لذلك بدأت مأساة الملك حينما ظلَّ أن العرش له مقياس واحد هو مقياسه، فتعامل من خلال اللعبة المسرحية التي أراد أن يلعبها هو ووزيره مع علاماته الملكية، كالثوب والتاج، وباستخفاف كبير متناسياً في الوقت نفسه أنه يستمد قوته من القوى التي يمثلها ومن أدوات السلطة التي يعتمد عليها.

وتبلور فكرة اللعبة المسرحية الحضور البريختي بشكل قوي في مسرحية (الملك هو الملك)، ومما يعمقها تأدية الممثلين لحركاتهم البهلوانية وأوضاعهم التشكيلية وتوجههم بالخطاب المباشر إلى الجمهور، وقيامهم بالتعريف بأدوارهم التمثيلية، وبالخط العام للحكاية المسرحية، وما دامت المسرحية تقوم على فكرة اللعب فإن كل شيء يمكن أن يكون مباحاً إلا إذا جاوز الحدود إلى الفعل المؤثر، وفي ضوء ذلك جاء الخط العام للحكاية كي يمثل قصة الصراع بين ما هو مسموح وبين ما هو ممنوع، الذي يخبرنا عنه ممثل آخر بأنه يندرج تحته الملوك والأمراء والسادة:

(عرقوب: أن نتخيل؟)

السيّاف: مسموح.

عرقوب: أن نتوهم؟

السيّاف: مسموح.

عرقوب: أن نطم؟

السيّاف: مسموح ... ولكن حذار!

عرقوب: أن يتحول الخيال إلى واقع؟

السيّاف: ممنوع.

عرقوب: أن يتحول الوهم إلى شغب؟

السيّاف: ممنوع.

عرقوب: أو تتحد الأحلام، وتتحول إلى أفعال؟

السيّاف: ممنوع^(٣١)

إنَّ «ونوس» ومن خلال استخدامه للافتات إنما أراد تقديم صياغة فكرية مكثفة لكل مشهد في المسرحية، وهو منذ اللافتة الأولى يذهب إلى أن مسرحيته لا تخرج عن كونها لعبة

تشخيصية يتم من خلالها تشخيص بنية السلطة ضمن أنظمة التنكر والملكية، وينزع «ونوس» من خلال ذلك عن أحداث مسرحيته الأوهام الأرسطية لا سيما حينما يجيز ل (عبيد) الظهور منذ البداية وهو يقرأ الملاحظات المسرحية.

ويشكل (أبو عزة) ركناً مهماً من أركان اللعبة المسرحية، وقد كان تاجرًا ملتأًا ركبته الديون بعد أن تأمر عليه شاهبندر التجار والقاضي والنظام نفسه، وقد كان حلمه الذي يراوده أن يصبح ملكًا للبلاد، ويشدّد القبضة ولو يومين على العباد، وينقش الختم على بياض وينقضي أمره بلا اعتراض ويشنق (الشيخ طه) بعمامته، وينتقم من (شاهبندر التجار) وزملائه بمصادرة أمواله ثم إعدامهم، وحينما يدخل اللعبة بأمر من الملك الحقيقي، ويصبح ملكًا على العباد، يتجه (أبو عزة) لممارسة سلطاته بقسوة لا تقل عن قسوة الملك الحقيقي دون اهتمامه بالبحث عن تفسير للحالة التي أصبح فيها، وما إن تستتب الأمور لـ (أبي عزة) حتى يقبض على كل من يحيط به بقبضة من حديد، فيصبح الكل يدينون له بالولاء والطاعة، بينما صبي (أبي عزة) وخادمه (عرقوب) يقوم بدور الوزير الذي يحقق لسيده إمكانية السيطرة على مقاليد الحكم في المملكة، وذلك باستخدام شتى أنواع القهر والاستعباد ضد أفراد الرعيّة.

(عرقوب: اعتمد عليّ. والآن بمن نبدأ التعذيب والانتقام؟ بالشيخ الخؤون أم بشاهبندر التجار الملعون؟!)

أبو عزة: كل الخصوم سنصليهم عذاب الجحيم، ولكن قد تكون المسيرة مضاعفة، لو أخذنا أولاً قسطًا من النشوة^(٣٢).

ويمعن الملك الجديد في إرهابه لأفراد الرعيّة بل إنه يعبر عن رغبته في قتل أعدائه بنفسه بدلاً من أن يوكل هذا الأمر لسيّافه، وذلك إيماناً منه بأن العروش لا بد وأن تغسل بالدماء بين الحين والآخر، ويتنكر لكل من عرفهم وعاشروهم في حياته، حتى زوجته (أم عزة) وابنته (عزة) لا تسلمان من أذاه، فحينما أتت (أم عزة) مع ابنتها تشكو ظلم التجار الذين تأمروا على زوجها، وظلم زوجها نفسه لها ولابنتها، لم يعرفها الملك الجديد، ولم تهتز مشاعره لمظلمتها ولابنتها، وكان حكمه عليها جائراً، يقول الملك: "إذا كان داعية الملك باطلاً، وقاضيه باطلاً، وبيعة الناس باطلة، فإن العرش أيضاً باطل، والذي يجلس على العرش باطل، والناموس الذي يحكم البلاد والعباد باطل ..."

تسييس الخطاب المسرحي عند سعد الله ونوس

هل جئت أيتها المرأة لتقولي هذا؟ ... لكل واحد الحق في أن يفتح محلاً للرزق، ولكن لكل واحد أيضاً الحق في أن يحمي محل رزقه، ويديره وفق مصلحته كل ما فعله الشاهبندر، وهو ما يفعله دائماً، إنه حمى نفسه ورزقه، التجارة حلال والمنافسة أيضاً حلال، حين فتح زوجك محله دون أن يتفق مع الشاهبندر، صار خصماً ومنافساً لم يسرقه أحد أو يغشه، وإنما ورط نفسه في مبارزة أكبر من مقدرته وإمكاناته، وكانت النتيجة أنه خسر وأفلس ... كان بالأحرى أن توجهي شكواك ضد زوجك، فهو سبب كل بلائك؛ ولأنه قليل الهمة، عديم الحيلة، وجد أن الأسهل هو أن يلقي التبعة على الآخرين وينال منهم" (٣٣).

ولم يتوقف الملك الجديد عند ذلك بل حكم على زوج (أم عزة) بالتجريس؛ حيث يدار به في كل أسواق المدينة، وأن يدفع الوزير لها خمسمائة درهم سنوياً من ماله الخاص مقابل أن تصبح (عزة) زوجة له أو جارية في قصره، وهذا ما يثير (عزة) ويجعلها تصرخ لأنها كانت ترفض في السابق الزواج من (عرقوب) نتيجة لشغفها بأحد الثوار الراديكاليين.

لقد حقق «ونوس» في هذه المسرحية نجاحاً كبيراً في توظيف أفكاره المرتبطة بالحكاية الشعبية وروحها توظيفاً بديعاً، وقدّم درساً سياسياً واضحاً يعبر عن أن تغيير الأفراد لا يغير الأنظمة، وإنما يجب تغيير الأنظمة من جذورها، ولم يغفل دور الشعب في صنع التغيير مؤمناً بقدرته على ألا يكون قابلاً للتشكيل حسب رغبة الطغاة والجبابرة.

لقد حدد «ونوس» علاقة المواطن بالسلطة منذ بداية المسرحية، بأنها علاقة حرب بين المسموح والممنوع بين الرعاع والدهماء والعامّة من جهة، والسادة من جهة أخرى.

خيانة السلطة وسلبية الجماهير في مغامرة رأس المملوك جابر:

قدم «ونوس» في مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر ١٩٧٧م) تجربة أخرى من تجارب (المسرح السياسي)؛ حيث حاول من خلال هذا النص تقديم حكاية تهم الجميع، ضمن فرجة ممتعة ومفيدة تدفع المتفرج إلى تأمل مصيره، من خلال بناء عقلي متعدد العناصر لا ينفصل عن تأثير مسرح (برتولت بريشت) الملحمي.

في هذه المسرحية نحن أمام عمل تعريبي، امتزجت فيه البنية التاريخية مع عناصر فولكلورية كثيرة في محاولة لتقديم عالم مسرحي عريض متشابك العلاقات، شكل المقهى الشعبي صورة مصغرة عنه، وهذا المقهى يسيطر عليه جو من التراخي والفوضى التي تختلط

بقرقرة النراجيل وبالأغاني المنبعثة من راديو عتيق والتي تلعب دورًا هامًا في تهيئة الجو لبدء المسرحية، بينما رواد المقهى ينتظرون الحكواتي «مؤنس» الذي يعد شخصية تراثية مهمة ومؤثرة لما يقدم من حكايات تروق للسامعين، ووظيفته هنا لا تتوقف على الحكى وحده، وإنما تمتد لتأخذ وظيفة نقدية وقدرة على الاستقراء المستقبلي لطبيعة الأحداث ليشكل بذلك ضميرًا للتاريخ، فالحكواتي هو أداة القص الشعبي الأولى، وهو الوسيط بين الحكاية الشعبية والمستمعين، وهو عند «ونوس» وسيلة من وسائل تحطيم الجدار الرابع بين الممثل وجمهوره لتحقيق نظام للمشاركة.

لقد فرض وجود الحكواتي في هذه المسرحية شكل السهرة وإذا كنا نرى فيه أكثر من مجرد قاص، كأن يفعل في قصته فيمثل ما يقوله، فإن المؤلف في المسرحية قد أراد أن يكون حكايتيًا محايدًا يقوم بدور الراوي برغم أن هذا الحياد زائف؛ لأنه يتدخل من حين إلى آخر ليلفتنا إلى معنى، أو يكرر لأزمة لغوية دالة، إضافة إلى استخدامه كأداة جمالية تراثية، ولكن مع عكس الوظيفة من رجل يرتزق من غناء القص الشعبي إلى فنان متسلح برواية للواقع^(٣٤).

وعلى أثر حضور الحكواتي ترتفع الأصوات شاكية قتامة الحكاية التي قصها بالأمس؛ حيث يطالبه الحضور بقص سيرة (الظاهر ببيرس) بوصفها تعبر عن أيام البطولات والانتصارات، أيام الأمان، والازدهار، لكن الحكواتي يخبرهم أن سيرة (الظاهر) لم يأت دورها بعد، وإنما سنقدم بعد أن نفرغ من قصص الزمان الذي بدأنا حكايته ... زمان الاضطراب والفوضى الذي نعيشه ونذوق مرارته كل لحظة.

أما حكاية الليلة، فهي تدور حول صراع الخليفة (شعبان المقتدر بالله) ووزيره (محمد العلقمي) في حاضرة الخلافة العباسية بغداد؛ حيث يأتي الصراع ضمن إطار سياسي اجتماعي يغيب عنه أهل بغداد طلبًا للأمان، بينما يتقاسم أطرافه التجار والأمرء والمستغلون. "وفي هذا المنظر ينقسم الناس إلى حكام ومحكومين، وحيث يتصارع أولو الأمر يجب أن يتحصن العامة بالفرجة فحسب، وإذا كان صراع الوزير والخليفة هو الصراع الأكبر والأبرز، فإن ظلاله تخلق عددًا من الصراعات الأخرى أكثرها فكري جانبي شاحب، كصراع الرجل رقم (٤) مع الرجلين الآخرين والنسوة"^(٣٥).

تسييس الخطاب المسرحي عند سعد الله ونوس

ويعد المملوك (جابر) شخصية رئيسة في المسرحية حيث يحاول أن يستغل الظرف السياسي الذي تمر به بغداد في محاولة منه للحصول على الجارية (زمردة) خادمة (شمس النهار) زوجة الوزير (محمد العلقمي)، فيلجأ إلى فطنته ودهائه ومكره وذلك للقيام بإقناع الوزير بقدرته على نقل رسالته إلى ملك الأعاجم متجاوزًا الحراسة المشددة المفروضة على أبواب بغداد من قبل الأعداء؛ حيث يعرض عليه إمكانية تحقيق ذلك من خلال كتابة الرسالة على رأسه بعد حلق شعره.

"جابر: لا أبتغي إلا مرضاة سيدي، إلا أنني أجد نفسي ضعيفًا أمام كرمه.

الوزير: لا تساوم، سأعطيك ما تريد.

جابر: أيمن على عبده بمركز يرفعه من ضيعته؟

الوزير: أعطيك ما تريد لو بلغت رسالتي.

جابر: ويكرمني فيزوجني زمردة خادمة سيدتي شمس النهار؟

الوزير: (نافذ الصبر) هي لك ... وفوقها مال كثير، ولكن أرني أولاً تدابيرك.

جابر: (ينحني مقتربًا من الوزير ... لهجة بطيئة مع تشديد على الكلمات) إنني أهبك رأسي يا مولاي لو لم يكن رأسي نافعًا ما قدمته لمولاي ...

الوزير: وما نفعه لي؟

جابر: راقبت الحراس ساعات طويلة يا مولاي .. رأيتهم كيف يفتشون، وكيف تتغلغل أصابعهم كالثعابين في كل شيء؟ يمزقون الثياب .. يقطعون الأحذية، يؤلمون الناس وهم يغرسون أظافرهم في كل بقعة من أجسادهم ... البطون ... الظهور .. وأحيانًا ما بين الأفخاذ ... ولكن أحدًا منهم لم يخطر بباله أن يفتش تحت شعر الرأس.

الوزير: (ببلاهة) وماذا سيجدون تحت شعر الرأس سوى القمل والبراغيث؟

جابر: قد يجدون الرسالة التي يفتشون عنها يا مولاي .. إذن إليكم ... ننادي الحلاق فيحلق شعري! وعندما يصبح جلد الرأس ناعمًا كخد جارية جميلة يكتب سيدنا الوزير رسالته عليه ثم ننتظر حتى ينمو الشعر ويطول، فأخرج من بغداد بسلام^(٣٦).

إنَّ (جابر) شابٌ ذكي وقوي، وهو لم يقف هذا الموقف مع الوزير إلا لأنه شخص وصولي لا يبحث إلا عن مصلحته؛ لذلك فهو يقف مع الجانب القوي والمنتصر أيًا كان، منتهرًا كل

فرصة من شأنها أن تحقق له شيئاً من مصالحه الذاتية وهو في الوقت نفسه لا يتهم بالصراع القائم بين الخليفة والوزير، وإذا اشتد فإنه سينزوي من أجل الفرجة والتسلية. ولم تكن نوايا الوزير لتعجب أعوانه الذين ارتابوا من تأمره على بلاده نتيجة لصراعه من الخليفة ولوجود مطامع شخصية لديه، فالوزير يعي تماماً الولايات التي سيجلبها الغزاة للبلاد، ولكنه لا يهتم سوى بإسقاط الخليفة، يقول الوزير: "ولكن الجيش الغازي يأتي ليحمي مصالحننا، ويجهز لنا كرسي السلطة، فماذا يهمنا بعد ذلك؟! بالتأكيد سيكون هناك خراب ... لن يدخل الجيش بالدخول والغناء، ولن يوزع الورد والعطور، هذه حرب ... سيقتلون ويخربون طبعاً لن يبقى من ذرية الخليفة حي، وستصبح قصوره خرائب .. كما لن يوفروا المدينة .. هي الأخرى سينهبونها على أية حال هذه ضريبة الانتصار، أما نحن فماذا يخيفنا؟ يأتون ليدعموا لنا السلطة ... فهل نطلب أفضل من ذلك؟!"^(٣٧)، وكلما اشتد الصراع بين الوزير والخليفة ازدادت أحوال الناس سوءاً نتيجة للكساد وغلاء الأسعار والضرائب التي فرضها الخليفة على الرعية كالضريبة المقدسة التي يقدمها الناس دفاعاً عن خليفتهم.

أما (جابر) الذي انطلق بالرسالة لاهتاً خلف أحلامه ومآربه الشخصية، فلم يكن يتوقع بأن الرسالة التي يحملها فيها مقلته، وقيت أحلامه في العودة السريعة للحصول على الجارية (زمردة) مسيطرة عليه، فحينما يصل (جابر) إلى ملك الفرس الذي يحترق شوقاً إلى أن يطأ بغداد الفاتنة المهيبة، يبلغه بأنه يحمل إليه رسالة من الوزير (محمد العلقمي) وهي مكتوبة على فروة رأسه، ويمكن قراءتها بعد حلق شعره، فيخرج ابن الملك (هلاوون) ويعود وهو يحمل موساً، حيث يخلق شعر (جابر) حتى تظهر الرسالة، فيقوم الملك (منكتم) بقراءتها بينما (جابر) مطرق في الأرض حابساً أنفاسه، وبعد الانتهاء من قراءة الرسالة يأتي سيّاف الملك (لهب) وهو رجل ضخم الجثة، أقرع الرأس، له شاربان كثان، ووجه جامد الملامح مخيف، حيث يقتاد (جابر) لإعدامه تنفيذاً لأمر الملك الذي رأى في إعدامه ضرورة نجاح حملته على بغداد، وبعد أن يتدحرج رأس المملوك (جابر) بضربة من بلطة (لهب) الحادة يقرأ الحكواتي ما هو مخطوط عليه، يقول وزير بغداد في رسالته: "من الوزير محمد العلقمي إلى بين أيادي الملك منكم ... نعلمكم أن الوقت حان ... وفتح بغداد صار بالإمكان ... فجهزوا جيوشكم حال وصول الرسالة إليكم ... وليكن هجومكم سراً، وتحت ستر من الكتمان

تسييس الخطاب المسرحي عند سعد الله ونوس

حتى تتم المفاجأة بفتح بغداد ... وإن وجدتم في الطريق عساكر تمشي إلينا، فاقضوا عليها لأنها إمدادات للخليفة ... ونحن هنا نتكفل بالعون، وفتح الأبواب ... وكي يظل الأمر سرّاً بيننا اقتل حامل الرسالة من غير إطالة»^(٣٨).

وتزحف جيوش العجم إلى بغداد حيث تخرب في طريقها كل ما هو قائم، بينما يستمر الوزير بالاتصال بقواده ليرتب معهم خططه، وما إن يتم الجيش الغازي مهمته حتى ينتشر الموت في المدينة، ويعمّ الحزن في كل مكان، بينما الجميع يندب حظه العاثر، ويعلن حسرته وألمه لما آلت إليه الأمور.

من الملاحظ أن «نوس» قدم الأحداث في هذه المسرحية على مستويين:

الأول: مستوى المقهى الشعبي؛ حيث يقرأ العم «مؤنس» من كتاب قديم بين يديه، وهو ما يمكن تسميته بالمستوى الروائي، وعبر هذا المستوى يمهد العم «مؤنس» لأحداث حكاية المملوك، ويربط أجزاءها بعضها ببعض الآخر، إضافة إلى تعليقه، وإبداء رأيه بالحدث، وخلق عنصر التشويق لدى المتفرج.

الثاني: ويتجسد في تمثيل أحداث حكاية المملوك (جابر) على خشبة المسرح تماشياً مع سرد العم «مؤنس» لها، ويؤديه ممثلون آخرون غير الممثلين الذين يقومون بأدوار رؤاد المقهى^(٣٩).

إنّ المؤلف في هذه المسرحية يدين الحكام بخيانتهم والجماهير بسلبيتها والانتهازيين أمثال المملوك (جابر) الذين لا يبالون بالمصلحة العامة لأبناء الوطن، ولا يهتمهم إلا مصالحهم الشخصية؛ لذلك فقد جعل المؤلف لهؤلاء من يناقضهم في الأفكار والتوجهات، وكانت شخصية المملوك (منصور) إحدى هذه الشخصيات؛ حيث ظهر وهو يوجه اهتمامه للمجتمع، رافضاً صراع الوزير مع الخليفة وموجهاً في الوقت نفسه النقد لنمط المملوك النفعي المتمثل بـ (جابر).

عدوانية القمع ونفي الذات في الاغتصاب:

في مسرحية (الاغتصاب ١٩٩٠م)، وجه «نوس» سهامه نحو سلطة الجلاذ المتمثل بالعدو الصهيوني، وذلك من خلال عدد من المشاهد الموزعة بين أسفار النبوءات المرتبطة بالعدو، وأسفار الأحزان اليومية المعبرة عن واقع الإنسان الفلسطيني تحت الاحتلال.

د / عبد التواب محمود عبد التواب عبد اللطيف

وكان «ونوس» قد أفاد في بناء حكايته المسرحية من عمل الكاتب الأسباني أنطونيو بويرو بايخو المسمى (القصة المزدوجة للدكتور بالمي) الذي صور من خلاله فاشية (فرانكو) وقمعه للديمقراطيين الأسبان، وتحويل إسبانيا إلى تكتة عسكرية.

ومنذ (ترتيلة الافتتاح) بين «ونوس» حجم المأزق الصهيوني من خلال حديث (الدكتور أبراهام منوحين) الذي عبر من خلاله عن يأسه من الواقع، يقول: "هذه مملكة العصاب والجنون .. الرأس كله مريض، والقلب بجملته سقيم. من أخصم القدم إلى الرأس لا صحة فيه .. بل كلوم وحبط وجراح طرية لم تعصب، ولم تلين بدهن"^(٤٠).

وتتطور الأحداث المسرحية من خلال راويين وحكايتين (إسرائيلي وفلسطيني)، والحكايتان تتداخلان وتتبادلان النمو، ومما يلاحظ في هذه المسرحية أن «ونوس» قد أدخل الشخصية الصهيونية بصورة تقابلية مع الشخصية الفلسطينية.

وتظهر (الفارعة) بصورة امرأة فلسطينية ذات حضور قوي حيث تعبر من خلال مواقفها عن حالة الجمود والتحدي في وجه المحتل، تقول: "هم يذبحون ونحن نتوالد، هم ينسفون، ونحن ننهض من بين الأنقاض، ما عدنا نولول وأنا التي كنت نائحة في المآتم أفلعت عن النواح هذا العالم الأثاني لا يبالي بالضحايا، ولا يميز العدالة إلا إذا كانت مقاتلة جسورًا .. لا .. ما عدنا نولول ... والحق لا يضيع ما دام وراءه مطالب"^(٤١).

ومن خلال تتابع الأحداث نرى أن «ونوس» قد أراد تصوير الممارسات الإرهابية للدولة العنصرية اليهودية، وسلوكها التوسعي والقمعي الذي تسلكه تجاه الإنسان لكل ما هو غير يهودي؛ لذلك فقد استحضر «ونوس» المزامير وأسفار الملوك من العهد القديم محاولاً إعادة إنتاج المعنى بما يتوازى مع الأحلام الصهيونية العدوانية بالتوسع من خلال إبادة الشعوب.

وتتجلى الممارسات الإرهابية الصهيونية واضحة من خلال جريمة اغتصاب (دلال) أمام زوجها (إسماعيل) والهدف من ذلك هو الإيغال في إهانتها وإهانة زوجها وإخراجها من دائرة الإنسانية، بينما الزوج الذي اعتقل نتيجة لمواقفه الوطنية النبيلة يقف عاجزاً عن الدفاع عن زوجته أمام سطوة جلاديه وإرهابهم.

"إسماعيل: عونك يا رب ...

دلال: (هامسة) إسماعيل ... ها نحن نلتقي.

تسييس الخطاب المسرحي عند سعد الله ونوس

إسماعيل: اغفري لي يا دلال ... هي لا شأن لها عذبوني كما تشاعون .. افعلوا بي ما تريدون .. ولكن دعوها بعيدة عن هذا الجحيم.

مائير: أنفذه إن كانت تحبها إلى هذا الحد.

دلال: قالت لي (الفارعة) لا تخافي .. أنت أقوى منهم.

مائير: هل أخبرتنا بكل ما لديك؟

دلال: وقالت ارفعي رأسك ... وإذا ضايقوك ابصقي في وجوههم.

إسماعيل: ليس لدي ما أخبركم به.

مائير: لنبدأ العرس.

(دافيد وموشي يجران إسماعيل، وجدعون يمسك عجيذة دلال ويدفعها. الجميع يتجهون إلى الغرفة الداخلية).

جدعون: تعالي يا وافرة الخيرات (تبصق عليه) آه. هكذا أريدك. شرسة أريد عروسي يا رفاق. إنني أنتصب كجبل جلعاد.

إسماعيل: كلاب ... كلاب.

مائير: لا بد أن يتكلم. هذه الوسيلة أكثر فاعلية من التيار الكهربائي. هل تمتشق عصاك، وتبدأ الاحتفال.

إسحق: دع جدعون يبدأ.

مائير: وددت لو أنك البادئ ... لا يهم ... ستدير الحفلة معي^(٤٢).

ومثلما أظهر «ونوس» كلاً من (إسماعيل) و(دلال) وهما يقدمتا تضحيات كبيرة نتيجة لمواقفهما الوطنية، فقد قدم لنا حدثاً موازياً من خلال إظهاره (إسحق) الذي مارس على (إسماعيل) دور الجلاد والمنتم، وهو يعيش مأزقاً مشابهاً لمأزق الاغتصاب، فبينما يلجأ إلى الطبيب النفسي (منوحين) الذي أخذ يعالجه نتيجة لشعوره بالعجز الجنسي، إلا أنه سرعان ما يكتشف ما هو أعظم من مصيبتته وهو اغتصاب زوجته (راحيل) من قبل صديقه:

"راحيل: وهل ضروري لمنعة إسرائيل ومجدها أن أغتصب أنا أيضاً؟!

إسحق: ماذا تقولين؟

الأم: (باحترار) وما هذه القصة أيضاً؟

د / عبد التواب محمود عبد التواب عبد اللطيف

راحيل: لقد اغتصبني زميلك الفعّال جدعون.

إسحق: يا إلهي ... حقاً إلى أي حضيض نهوي!.

راحيل: اغتصبني كما يغتصبون العربيات أثناء عملهم المجيد.

حدثها عن حفلاتكم يا إسحق .. حدثها عن حلمة النهدي المبتورة.

إسحق: يا إلهي .. إلى أي حضيض نهوي!؟^(٤٣).

إن «ونوس» يدين من خلال مسرحيته الشخصيات الممثلة للجانب الصهيوني، وفي مقدمتها (الأم، مائير، جدعون)؛ وذلك بسبب ممارساتها القمعية ضد العرب، فهم يمثلون الجانب الصهيوني بكل أبعاده التاريخية، ويرسمون سياسة القتل والاعتصاب للعرب، مرددين ما قالته التوراة في أسفارها حول تدمير المسلمين وإقامة الحضارة الصهيونية أما المواقف الإنسانية الممثلة للروح الأخلاقية فهم لا يتعاملون معها، ويرون فيها أنها تتعارض مع عقيدتهم.

وعلى الرغم من أن «ونوس» قد أظهرهم بصورة جليّة وهم يناصبون العداء للعرب، إلا أنه لم ينكر أن بعض اليهود ليست لهم علاقة بالحركة الصهيونية، ولا يضمرون العداء للعرب وللإنسانية، وقد جاءت شخصية (أبو إسحق) ممثلة لهذا الأتمودج، مما جعل (أم إسحق) تتنظر له على أنه خائن ويشكل خطراً على المشروع الصهيوني، وهذا ما يتضح في الحوار التالي الذي جرى بين (إسحق) و(الأم):

"إسحق: وعلام كان ينصب عداؤه؟

الأم: على كل ما نؤمن به، الحركة الصهيونية، والهجرة، والوطن القومي.

إسحق: هل كان يسر لك بأفكاره؟

الأم: بل كان يعلنها بوقاحة صاحبة، في فترة من الفترات أصابه ولع الدفاع عن العرب، كان يريد مناكدتنا صار يجمع أقوال اليهود الموسوسين من أمثاله ويتشدد بها أمامنا قال فلان وقال علان، وكنت أحمر خجلاً وأتميز غيضاً.

وذات يوم سمنا وكالة للرأسمالية اليهودية والعالمية فأمسكه (مائير) من ياقته وقال له بصوت باتر ... ابلعه فبلع لسانه وسكت. كان جبناً رغم ضوضائه.

إسحق: ألم يكن السيد مائير صديقه؟

تسييس الخطاب المسرحي عند سعد الله ونوس

الأم: مائير صديقه. كان يحتقره، ويعتبره خطرًا على قضيتنا من أجلي لم يتخذ ضده أي إجراء" (٤٤).

إن (ونوس) في هذه المسرحية، لا يتوقف عن إدانة العدو الصهيوني على ممارساته القمعية للفلسطينيين والعرب، وإنما يتعرض للواقع العربي المريض، ذلك أن السجون الإسرائيلية يقابلها سجون عربية تنتهك فيها إنسانية الإنسان الفلسطيني والعربي، والكاتب هنا لا يتردد في توظيف الظروف العامة والخاصة التي تمر بها الأمة العربية والتي تنعكس على الواقع الفلسطيني انعكاسًا سلبيًا، محاولًا من خلال موقفه النقدي للسلطة تقديم درس حقيقي يعبر عن الحالتين الوطنية والإنسانية أجمل تعبير.

خاتمة:

إنَّ مسرح «ونوس» السياسي يعمل على إيقاظ الوعي لدى المتلقي، والتمهيد للتغيير الذي يطمح إليه، كما يؤكد على انفلاته من موقف فكري محدد في النظر إلى المسرح ودوره، وفي مواجهة إشكاليات الواقع، وما يطرأ عليه من نكوص وتقدم، ونجد عالم السلطة في مسرح "ونوس" يتمحور أساسًا حول السلطة، والتمحور حول السلطة، يقود إلى اختزال عناصر الواقع وعلاقاته المعقدة المترابطة في مجرد رمز تبسيطي لهذا الواقع، بحيث يمكن القول إن الإلحاح على هذا الرمز يجعله متصورًا.

يسعى المؤلف من خلال مسرحياته إلى الكشف عن قمع السلطة الحاكمة، وكيف تتمكن من إحكام قبضتها على المجتمع وتستلب وعيه عن طريق تجهيله وتكريس التأخر ليظل سلبيًا مقتادًا وأكثر خضوعًا، وأنها تحرص ألا يعرف الشعب شيئًا وألا يخوض في مسيرة السادة، والعمل على محاربة العلم؛ لأنه طريق إلى الإرادة والتخلص من السيطرة ومقاومة السلطة، ثم إن الخوف والذعر يمنعان الرغبة في المعرفة ويقفان جدارًا سميكًا ضد نور العلم.

إنه يرسم صورة سوداء لشعوبنا العربية التي لا تزال تعاني من التخلف والتردد والخوف من السلطة ولا تستطيع أن تثور وترفع صوتها بالشكوى من الأزمة الاقتصادية التي تتعرض لها هذه الشعوب فأوجدت هوة واسعة بين الفقراء غالبية الشعب، والأغنياء، وهم قلة قليلة منتفعة من السلطة.

والشخصيات عند «ونوس» تنمو لا كحقائق تاريخية وإنما كشخصيات حية تطرح مشكلات هذا الواقع، وهي تتباين لتعطي تشكيلاً متناسقاً وتتوزع بين الشخصيات المسطحة والمدورة لتبدو بذلك ضمن أنماط متعددة مختلفة في التكوين والأبعاد، ومما يبدو عليها أيضاً هو اهتمام المؤلف بالبعد النفسي فأغلب المسرحيات لا تركز على إبراز شخصياتها لتظهرهم في صورة بطولية فيما بعد، وإنما تجسد فكرة معينة من خلال محور الأزمات الذهنية عند هذه الشخصيات، "وأغلب الظن أن الكاتب يهدف إلى خلق توازن بين الذات وحقلها، بإضمار الجزء المظلم من الشخصية المتناقض مع جوهرها لمحاولة خلق نقد ذاتي عن طريق الاستعانة بالكوابح المستمدة من الماضي"^(٤٥) وذلك لتحد مكانة الإنسان وحركته ضمن الوجود البشري بوصفه يعد محوراً للتأملات، والبحث الفلسفي الهادف للوصول به إلى الحياة المثلى البعيدة عن الزيف وتخلخل القيم والمبادئ.

وثلاحظ خصوصية اللغة التي تعامل بها «ونوس»، وحرصه على إيجاد أسلوبيته الخاصة، وقد تبدى ذلك في "طريقة بنائه للجملة والألفاظ التي يشكل منها جملته، ومقدرته على تنظيم أفكاره وتفكيرها ووضعها في منظومة بحثية فكرية، تقدم أولاً، وتناقش لتصل بعد ذلك إلى نتائجها النابعة منها"^(٤٦)، وتشكل اللغة القلب النابض في أي عملية تواصلية، وقطب الزاوية في مجال المسرح ذلك أن المسرح خطاب، "وكل خطاب يفترض معرفة الآخر حتى يمكن أن نخاطبه بلغته، ونحن نعرف أن اللغات المسرحية هي لغات مشهية يكثر فيها المرئي والمسموع والملموس والمنذوق وكل الإحساسات المختلفة"^(٤٧).

والحوار عند «ونوس» يخلق الانسجام الكامل بين خشبة المسرح والجمهور وهذا يتطلب مقدرة فائقة في الحوار لأنه بمنزلة العمود الفقري للعمل لمسرحي برمته، بما يتضمنه من كلمات وجمل وعبارات، فهو أداة المسرحية "والذي يعرض بوضوح الحقائق التي تقدم الفعل في المسرحية"^(٤٨) والحوار عند «ونوس» مرتجل وحادر وحقيقي بين مساحتي المسرح! (العرض والمتفرج) ولا بد لموضوع الحوار أن يكون مرتبطاً بحياة المتفرج أو مشاكله من جهة، ونوع المعالجة وشكلها؛ لكيلا تكون المعالجة مسألة شكلية وتقنية؛ "حيث لا بد للهواجس الجمالية أن يتم تعديلها إلى المشكلات السياسية والاجتماعية للواقع وذلك لتشجيع المتفرج على الكلام والارتجال والحوار"^(٤٩).

تسييس الخطاب المسرحي عند سعد الله ونوس

ولا يكتفي «ونوس» بذلك، بل إنه يشرك معه المتفرج ويقيم معه حوارًا آخر، يحاول به أن يخلق الانسجام الكامل بين الحوارين معًا، حوار داخل المجموعة ذاتها، يوضح الأفكار ويعمقها، وحوار آخر بين المجموعة والمتفرجين أو الجمهور، "ولا بد للحوارين أن يسيرا معًا وأن ينعكس واحدهما على الآخر في جدلية هي التي ستحقق ازدهار المسرحية وإيجابيته"^(٥٠)، ويبني الحوار سياقات المتن المسرحي على قاعدة هذه العلاقة مع الجمهور أي على أساس تحريض الناس للنطق بالمسكوت عنه، بالمعنى المضمر بالحقيقة التي تكشف أمامهم، والتي هي حقيقة ما يعانون "فالحقيقة بتاريخيتها هي رواية حكايات قهرهم وعذاباتهم، وهي باعتبارها كذلك أخصب من خيالات الشعراء العقيمة"^(٥١).

فالحوار عنده يوفر عناصر الفرجة، ويوفر الحركة، ويناقش المجتمع، ويجاور الجماعة، ويعمل طابعا تعليميًا أو تحريضيًا، وينقل فعلاً غير خاضع للترتيب الأرسطي (بداية - وسط وتأزم - نهاية وحل)؛ ولكي يوفر الحيوية والحركة والإثارة استعمل أدوات متعددة مثل (الحدوتة) التي تمثل عنصرًا مثيرًا ينطلق منه الحوار وتؤكد الصراع وتكشف عن أطرافه، كما نجد وسائل التشويق والتوتر الدرامي خلال حوار، هذا التشويق الذي يعرفه كريفش بأنه "جذب الاهتمام إلى الأمام والرغبة الملحة في معرفة ما سيحدث فيما بعد، وعندما يكون المشاهد جاهلاً تمامًا بما سيحدث، لكنه يتلهف عليه، وعندما يخمن جزئيًا ما سيحدث، ولكن يرغب بشدة في أن يتأكد أو يتردد؛ لأنه يخاف من الحالة المتواضعة فإنه يكون في حالة تشويق لأن اهتمامه يشغل تمامًا أكان بإرادته أو دونها"^(٥٢) وعن التوتر يقول أيضًا: "إنه العصب المركزي أو اللولب المحرك للدراما"^(٥٣).

وتأتي نهايات مسرحيات «ونوس» مُتَشائمة؛ هذا لأن النهايات السعيدة تترك المتفرج سعيدًا، وتحقق متعة وارتياحًا لكنها دعوة للتوهم والإحساس النفسي بأن المشاكل قد حلت وأن أبطال المسرحية قد قاموا بالنيابة عن المتفرجين والمجتمع بحل قضاياهم وإراحتهم مما يقلق بالهم، إنها النهاية السعيدة.

وتمتاز مسرحيات «ونوس» باستفادتها من الأساطير والأحداث التاريخية والتراث حيث تقدم له شكلاً جاهزاً وموضوعاً حدث في الماضي وما تزال جذوره تمتد إلى الحاضر من منطلق

د / عبد التواب محمود عبد التواب عبد اللطيف

عقلي يصور الواقع بجرأة وصدق دون إغفال مسرحه السياسي الذي يربط بين الموضوع السياسي المعروف والجمهور الذي يشاهده.

واستخدام المضامين التراثية عند «ونوس» يحقق أمرين:

الأول: التحرر من الأشكال المسرحية الغربية.

الثاني: التأسيس لمسرح عربي، ونقد الواقع بعناصر جمالية يأنس إليها المتفرج العربي، ولا يشعر إزاءها بالغربة، ويعمل على توليد مسرح عربي حديث ومتجدد، فالتراث عنده لا يقصد لذاته، بل نقرأ من خلاله الحاضر ونرى آفاقه.

إن الخطاب السياسي في مسرح سعد الله ونوس أولى قضية علاقة المواطن بالسلطة أهمية كبيرة، والمدقق في الأعمال المسرحية السياسية له سيلحظ هذه العلاقة غير الحميمية بين المواطن والسلطة، وسيلحظ موقف المواطن السلبي منها، كما أثرى مسرح «ونوس» أشكالاً ووسائل تعبيرية، تمنح المسرح العربي، والمسرح الشرقي عمومًا خصوصيته بُغية الوصول إلى العرض وتأصيله، ومن خلال هذا البحث أضحي طريق المسرح العربي أكثر وضوحًا، وامتلك امتداده التجريبي المؤثر في المسرح الإنساني العالمي بشكل عام.

الهوامش

- (١) تجليات التغريب في المسرح العربي -قراءة في سعد الله ونوس-، محمد بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث ١١ أبريل، مايو، يونيو، ١٩٨٢م، ص ٩١.
- (٢) التراجيديا كنموذج، حسن المنيعي، دار الثقافة، المغرب، سنة ١٩٧٥، ص ٩٧.
- (٣) حوار مع سعد الله ونوس: مجلة الطريق، بيروت، العدد الثاني أبريل - مايو، ١٩٨٦م، ص ١٠٢.
- (٤) قضايا التنظير للمسرح العربي منذ البداية إلى الامتداد: عبد الرحمن بن زيدون، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٢، ص ١٨٣.
- (٥) تجليات التغريب في المسرح العربي: محمد بدوي، مرجع سابق، ص ٩١.
- (٦) المصدر نفسه، ص ٩٣.
- (٧) مأساة بائع الدبس الفقير، ومسرحيات أولى: سعد الله ونوس، دار الآداب، بيروت، ط ٢، ١٩٨١م، ص ٥ - ٦.
- (٨) الكلمة -الفعل في مسرح سعد الله ونوس: إسماعيل فهد إسماعيل، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٨١، ص ٢١ - ٢٢.
- (٩) بائع الدبس الفقير: سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص ٦.
- (١٠) المصدر نفسه، ص ١٨.
- (١١) المصدر نفسه، ص ٣٠.
- (١٢) المصدر نفسه، ص ٣١ - ٣٢.
- (١٣) الكلمة - الفعل في مسرح سعد الله ونوس: إسماعيل فهد إسماعيل، مرجع سابق، ص ٥١.
- (١٤) فصد الدم ومسرحيات ثنائية: سعد الله ونوس، دار الآداب، بيروت، ١٩٨١، ط ٢، ص ٦٦ - ٦٧.
- (١٥) إرهابات تجريبية في أعمال سعد الله ونوس الأولى: حسن عطية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة المسرح، القاهرة، العددان، ١٦٥ - ١٦٦، أغسطس، وسبتمبر سنة ٢٠٠٢م، ص ٥٨.
- (١٦) المصدر نفسه، ص ٥٩.

- (١٧) المصدر نفسه، ص ٥٩.
- (١٨) فصد الدم ومسرحيات ثانية: سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص ٧٠.
- (١٩) البناء الدرامي في مسرحيات سعد الله ونوس: أحمد قتيبة يونس، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٩٧، ٦٥ - ٥٧.
- (٢٠) المصدر نفسه، ص ٥٦.
- (٢١) حفلة سمر من أجل خمسة حزيران: سعد الله ونوس، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٧، ص ٩.
- (٢٢) الكلمة - الفعل في مسرح سعد الله ونوس: إسماعيل فهد إسماعيل، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٨١م، ص ١٠١.
- (٢٣) المصدر نفسه، ص ١٠١.
- (٢٤) حفلة سمر من أجل خمسة حزيران: سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص ١٣٦ - ١٣٧.
- (٢٥) الكلمة - الفعل في مسرح سعد الله ونوس: إسماعيل فهد إسماعيل، مرجع سابق، ص ١١٠.
- (٢٦) سعد الله ونوس يتحدث للأسبوع العربي: سعد الله ونوس - الأسبوع العربي -، بيروت، ١٩٧١م، العدد ٣٩، ص ٦٢.
- (٢٧) الجانب الأخلاقي في مسرحية حفلة سمر من أجل خمسة حزيران، عادل كامل، مجلة الأجيال، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٢، عدد بتاريخ ١٠ حزيران، ص ١٤.
- (٢٨) الكلمة - الفعل في مسرح سعد الله ونوس: إسماعيل فهد إسماعيل، مرجع سابق، ص ١٦٨.
- (٢٩) الملك هو الملك: سعد الله ونوس، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣، ط ٤، ص ٩٨.
- (٣٠) المصدر نفسه، ص ١١٤.
- (٣١) المصدر نفسه، ص ٧ - ٨.
- (٣٢) المصدر نفسه، ص ٦٢.
- (٣٣) المصدر نفسه، ص ٩٧ - ٩٨.
- (٣٤) تجليات التغريب في المسرح العربي: محمد بدوي، مرجع سابق، ص ٩٧.
- (٣٥) المصدر نفسه، ص ٩٤.

- (٣٦) مغامرة رأس المملوك جابر: سعد الله ونوس، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٧، ط٢، ١٠٥ - ١٠٦.
- (٣٧) المصدر نفسه، ٩٦ - ٩٧.
- (٣٨) المصدر نفسه، ص ١٦٣ - ١٦٤.
- (٣٩) الكلمة - الفعل في مسرح سعد الله ونوس: إسماعيل فهد إسماعيل، مرجع سابق، ص ١٥٠.
- (٤٠) الاغتصاب: سعد الله ونوس: دار الآداب، بيروت، ١٩٩٠، ص ١٢.
- (٤١) المصدر نفسه، ص ١٤.
- (٤٢) المصدر نفسه، ص ٥٠ - ٥١.
- (٤٣) المصدر نفسه، ص ٨٧.
- (٤٤) المصدر نفسه، ص ٧٧.
- (٤٥) البناء الدرامي في مسرحيات سعد الله ونوس: أحمد قتيبة يونس، مرجع سابق، ٥٦.
- (٤٦) المسرح الحديث عند سعد الله ونوس: محمد المشايخ، مجلة الأقاليم، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، ٦٤، ١٩٨٠، ٢٣٥.
- (٤٧) سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث: أحمد جاسم الحسين، دار الكنوز الأدبية، بغداد، ١٩٩٩م، ص ٧٤.
- (٤٨) الكتابة المفهومية ومسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس: خليل النعيمي، مجلة الباحث، دمشق، ١٩٧٩م، ٣٤، ص ٤٤.
- (٤٩) صناعة المسرحية: شوارت كريفش، ترجمة عبد الله معتصم، دار المؤمن للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦م، ص ١٣٣.
- (٥٠) الحرية، دراسة في النص المسرحي لسعد الله ونوس: عبد الرزاق عيد، دار الكتاب العربي، دمشق، ٢٠٠٥م، ص ٩٣.
- (٥١) بيانات لمسرح عربي جديد: سعد الله ونوس، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٦، ص ٣٧.
- (٥٢) صناعة المسرحية: شوارت كريفش: ترجمة عبد الله الدباغ، دار المأمون، بغداد، ٢٠١٠م، ص ٣٧.
- (٥٣) المرجع نفسه، ص ٣٨.

“Politicalization of discourse in Wannous’s Plays”

Since the early beginnings of his cultural endeavor in the Arabic theatre, Wannous has reached a comprehensive intellectual framework for his national project. He sought a state of emancipation of independence from all the forces which threatens the Arab people, especially the political, social, and cultural conflicts in an attempt to achieve social justice.

He has focused on the political function of theatre and it made it clear that it is one of his main concerns. He considered the theatre as a social phenomenon which creates a state of intellectual awareness of the current political issues.

The paper is composed of six sections. The first section tackled the political Oppression in “The poor Molasses Seller”. Then, I tackled the duality of resistance in “Bloodletting”. The third section made clear the fall of masks in “Campfire for the 5th of June”. The fourth section clarified the problematic relationship between the citizen and the authority in “The king is the king “. The fifth section deals with treasury of the authority and the passivity of the public in “The adventure of the slave Gaber”. The six-section dealt with the aggression of suppression and self-banishment in “The Rape”. I concluded the paper with a conclusion and an appendix which included the references consulted.

Dr./ Abdel-tawwab Mahmoud Abdel-tawwab Abdellatif