ظاهرة المسرح داخل المسرح في مسرح سعد الله ونوس

د/ نجية أحمد قدري عبد الحميد

مدرس المسرح بكلية التربية النوعية– جامعة المنصورة

ملخص البحث

مشكلة البحث: تمحورت مشكلة البحث في الإجابة على التساؤل الرئيس التالي: **ما مدى نجاح سعد الله ونوس في استخدامه لأسلوب المسرح داخل المسرح في إنتاجه المسرحي؟.**

تساؤلات البحث : يطرح هذا البحث عدة تساؤلات لعل أهمها: ما الأسباب والدوافع التى جعلت سعد الله ونوس يتناول تقنية المسرح داخل المسرح بهذا الشكل الواسع" فى إنتاجه المسرحي.

أهمية البحث: تقنية المسرح داخل المسرح تقنية تميزَّ بها سعد الله ونوس في مسرحه واستخدمها في عدة مسرحيات من مسرحياته، فأصبحت ظاهرة تستحق البحث.

أهداف البحث: يسعى البحث إلى الوقوف على مدى نجاح سعد الله ونوس في استخدامه لتقنية المسرح داخل المسرح.

مجتمع البحث: جميع المسرحيات التي كتبها سعد الله ونوس هي مجتمع البحث.

حدود البحث: تقع حدود البحث المكانية في جمهورية سوريا، والحدود الزمانية تمتد من بعد حرب ٥ حزيران ١٩٦٧م . أما حدود الموضوع فهي البحث في ظاهرة التمسرح في مسرح سعد الله ونوس.

نوع البحث ومنهجه: البحث من البحوث الوصفية .

عينة البحث وطريقة اختيارها: تم اختيار عينة البحث بشكل عمدي وهي مسرحيات: "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، الملك هو الملك، مغامرة رأس المملوك جابر، سهرة مع أبي خليل القباني.

مبررات اختيار العينة: تم اختيار جميع النصوص المسرحية للكاتب سعد الله ونوس التي استخدم فيها تقنية المسرح داخل المسرح، حتى تزيد من مصداقية نتائج البحث.

أهم نتائج البحث:

- نجح سعد الله ونوس في استخدام تقنية "المسرح داخل المسرح" في إنتاجه المسرحي نجاحاً كبيراَ.
- وجود مظاهر المسرح داخل المسرح في المسرحيات عينة البحث.
- استخدم سعد الله ونوس أسلوب المسرح داخل المسرح ليكسر حالة الإيهام الموجودة في المسرح التقليدي، كما أن استخدامه لهذا الأسلوب ساعده في توعية المشاهد بحقوقه السياسية وخلق نوع من التوعية السياسية لدى المتفرج.
- لم يكن أسلوب المسرح داخل المسرح من إبداع سعد الله ونوس وحده، بل تأثر بمنهج بيراندللو في هذا المنهج.

-اتجه سعد الله ونوس في النصوص المسرحية –عينة البحث– اتجاه سياسي في مسرحيات: حفلة سمر..، الملك هو الملك، ومغامرة رأس المملوك جابر. كما اتجه اتجاه تاريخي في مسرحيته "سهرة مع أبي خليل القباني".

-طرح سعد الله ونوس – من خلال تقنية المسرح داخل المسرح – عدة قضايا سياسية، من أهمها العلاقة بين الحاكم والمحكوم في مسرحياته، عينة البحث: "حفلة سمر..."، "مغامرة رأس المملوك جابر" و"الملك هو الملك". كما طرح قضية العلاقة بين الدين والفن المسرحي في مسرحيته "سهرة مع خليل القباني".

-من أهم ملامح تقنية المسرح داخل المسرح –في المسرحيات عينة البحث – هو كسر الحائط الرابع وإشراك الجمهور في التمثيل.

Research Summary

The research problem: The research problem centered in answering the following main question: How successful is Saad Allah Wanous in the plain of theater style inside the theater in his theatrical production?

Research questions: This research raises several questions, perhaps the most important of which are: Technical reasons and motives. Saadallah Wanous, theater deals with theater inside the theater, the broad form "in his theatrical production.

The importance of the research: The theater technique inside the theater is a technique that Saad Allah Wanous distinguished in its theater and used it at some stage in the plays, so it became a phenomenon worth researching.

Search community: All plays written by Saad Allah are a research community.

Research boundaries: The spatial boundaries are located in the Republic of Syria, and the temporal boundaries after the June 5, 1967 war. As for the boundaries of the topic, it is an investigation into the phenomenon of dabbling in Saadallah Wanous Theater.

Research type and methodology: Research from research from descriptive research.

Asample of the scene and the method: The research sample was intentionally chosen and they are plays: "Samar's party from June 5, the king is the king, the adventure of the head of the Mamluk Jaber, a night with Abu Khalil Qabbani.

Main search results

- Saadallah Wanous has succeeded in using the technique of "theater within the theater" to produce his production with great success.

The presence of appearances inside the theater in the research sample.-

- The technique used painting in the theater in the theater found in the traditional theater.
- The style of the theater inside the theater was not the creativity of Saad Allah alone, but was influenced by the method of Brandello in this approach..
- Saadallah Wanous in the theatrical texts - the research sample - took a political direction in the plays: Samar Party ... The King is the King, and the adventure of the head of the Mamluk Jaber. He also took a historical trend in his play "An Evening with Abi Khalil Qabbani.

مقدمة:

يُعد سعد الله ونوس أحد رواد كتاب المسرح العربي؛ حيث استطاع ونوس أن يؤسس مسرحاً خاصاً به، أطلق عليه مسرح التسييس. وقد استخدم ونوس في هذا المسرح تقنيات جديدة بالنسبة للمسرح العربي، ومنها أسلوب المسرح داخل المسرح، متأثراً فى هذا المسار بمسرح الكاتب الإيطالي "لويجي بيراندللو"، الذي استخدم هذا الأسلوب في مسرحياته، ومنها مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف"، "الليلة نرتحل"، ومسرحية "كل شيخ وله طريقة". كما استخدم هذا الأسلوب الكاتب الإنجليزي الأشهر "وليم شكسبير" في مسرحيته "هاملت"؛ حيث قدَّمَ مشهداً تمثيلياً داخل مسرحيته المذكورة. وقد انتهج هذا الأسلوب كتاب عرب منهم: صلاح عبد الصبور في مسرحيتين هما: الأميرة تنتظر، وليلي والمجنون. كما استخدمه محمود دياب في عدة مسرحيات من مسرحياته منها: ليالي الحصاد، والهلافيت، وباب الفتوح. كما استخدمه ألفريد فرج في مسرحيته "الزير سالم". كما استخدمه توفيق الحكيم في مسرحيتيه: الطعام لكل فم، ويا طالع الشجرة. كما استخدمه مارون النقاش في مسرحيته أبو الحسن المغفل.

ولما كان سعد الله ونوس قد كتب عدة مسرحيات من مسرحياته بأسلوب المسرح داخل المسرح، فقد رأت الباحثة أن تقف عند هذه التقنية في مسرح سعد الله ونوس لتدرس هذه الظاهرة عنده، وتستنتج كيفية توظيفه لهذه التقنية لتوصيل أفكاره المسرحية. وقد تعمدت الباحثة أن تأخذ عينة كبيرة قوامها أربعة مسرحيات للكاتب سعد الله ونوس، حتى تزيد من مصداقية البحث ونتائجه.

مشكلة البحث:

لاحظت الباحثة أن سعد الله ونوس استخدم تقنية المسرح داخل المسرح (الميتاتياترو) في عدة نصوص مسرحية من مسرحياته، وبرغم أن هذه التقنية نادرة الاستخدام بين كتاب المسرح العربي- نظراً لصعوبة كتابتها- إلا أن هناك عدد من كتاب المسرح العربي استخدموها في كتاباتهم المسرحية، منهم كما ذكرت الباحثة: توفيق الحكيم، ومحمود دياب، ووليد إخلاصي، وصلاح عبد الصبور، وألفريد فرج؛ ومارون النقاش. لذا رأت الباحثة أن تبحث عن هذه الظاهرة في مسرح سعد الله ونوس، للوقوف على مدى نجاحه في تنفيذها. وقد تمحورت مشكلة البحث في الإجابة على التساؤل الرئيس التالي: **ما مدى نجاح سعد الله ونوس في استخدامه لأسلوب المسرح داخل المسرح في إنتاجه المسرحي؟.**

تساؤلات البحث :

يطرح هذا البحث عدة تساؤلات لعل أهمها: ما الأسباب والدوافع التى جعلت سعد الله ونوس يتناول تقنية المسرح داخل المسرح بهذا الشكل الواسع" فى إنتاجه المسرحي؟، وما القضايا والمشكلات التى أراد طرحها من خلال هذه التقنية في مسرحه، وهل تأثر سعد الله ونوس بأسلوب براندیللو في هذا الاتجاه أم أن هذا الأسلوب خاص بسعد الله ونوس فقط.

أهمية البحث:

تقنية المسرح داخل المسرح تقنية تميزَّ بها سعد الله ونوس في مسرحه واستخدمها في عدة مسرحيات من مسرحياته، فأصبحت ظاهرة تستحق البحث. كما أن هذه التقنية نادرة في المسرح العربي، وإلقاء الضوء عليها يفيد المتخصصين والمهتمين بمجال المسرح. كما أن هناك ندرة فى البحوث التى تناولت أسلوب المسرح داخل المسرح. بالإضافة إلى أن الحدود الزمانية للبحث تمثل فترة من أخصب الفترات للدراسة والبحث سواء الإجتماعية أو السياسية، وهى فترة ما بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣، وحتى توقيع معاهدة السلام مع إسرائيل.

أهداف البحث:

يسعى البحث إلى الوقوف على مدى نجاح سعد الله ونوس في استخدامه لتقنية المسرح داخل المسرح. كما يهدف البحث إلى التعرف على خصائص هذه التقنية النادرة الحدوث في مسرحنا العربي. كما يهدف البحث إلى التعرف على اتجاهات سعد الله ونوس فى تناوله لأسلوب المسرح داخل المسرح فى مسرحه، والتعرف على أهم القضايا والمشكلات التى أراد طرحها من خلال تناوله لهذه التقنية فى مسرحه

مجتمع البحث:

جميع المسرحيات التي كتبها سعد الله ونوس هي مجتمع البحث.

حدود البحث:

تقع حدود البحث المكانية في جمهورية سوريا، والحدود الزمانية تمتد من بعد حرب ٥ حزيران ١٩٦٧م ، حيث كتب سعد الله ونوس مسرحيته حفلة سمر من أجل ٥ حزيران متأثراً بهزيمة حرب الخامس من يونيه ١٩٦٧م، وحتى عام ١٩٧٧م، التي كتب فيها ونوس مسرحيته "سهرة مع أبي خليل القباني" سنة ١٩٧٧م. أما حدود الموضوع فهي البحث في ظاهرة التمسرح في مسرح سعد الله ونوس.

نوع البحث ومنهجه:

البحث من البحوث الوصفية فى تحليل المضمون، حيث يستهدف البحث "تحديد أو تقدير سمات موقف ما أو جماعة من الناس"[١]، [٢]كما يستهدف "تقديم الحقائق وتحديد درجة الارتباط بين متغيرات مختارة"[٣]. وسوف تعتمد الباحثة على تحليل المضمون فى بحثها هذا.

عينة البحث وطريقة اختيارها: تم اختيار عينة البحث بشكل عمدي وهي مسرحيات: "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، الملك هو الملك، مغامرة رأس المملوك جابر، سهرة مع أبي خليل القباني.

---

[١] – محمد عويس: البحث العلمى وممارسة الخدمة الاجتماعية، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٩٩، ص ١٥٧.

[٢] بيتر فايس: أنشودة أنجولا.. ترجمة: يسري خميس، الكويت، وزارة الإعلام، سلسلة المسرح العالمي، ع ١٤، ١٩٧٠.

[٣] – محمد عبد الحميد : البحث العلمى فى الدراسات الاعلامية، القاهرة ، عالم الكتب ، ٢٠٠٠ ، ص ٢١٦ .

مبررات اختيار العينة: تم اختيار جميع النصوص المسرحية للكاتب سعد الله ونوس التي استخدم فيها تقنية المسرح داخل المسرح، حتى تزيد من مصداقية نتائج البحث.

مصطلحات الدراسة :

المسرح داخل المسرح (الميتاتياترو): هو أسلوب درامي في الكتابة المسرحية، يستخدمه الكاتب –غالباً – لعرض قضيتين في مسرحية واحدة؛ حيث يتم عرض موضوع مسرحي داخل موضوع مسرحي آخر؛ أي مسرحية داخل مسرحية، دون النظر عن حجم أي من المسرحيتين أو طبيعة العلاقة بينهما، أو دون النظر عن وقت حدوث زمانين أو مكانين المسرحيتين.

نبذة عن المؤلف:

وُلد سعد الله ونوس سنة ١٩٤١م في قرية "حصين البحر" بمحافظة طرطوس بدولة سوريا، وفي سنة ١٩٥٩م حصل على الثانوية العامة، ثم حصل على بكالوريوس الصحافة من جامعة القاهرة سنة ١٩٦٣م، ثم عاد إلى سوريا وعمل مشرفاً على قسم النقد في مجلة المعرفة. وفي سنة ١٩٦٦ سافر إلى فرنسا ليدرس الأدب المسرحي في جامعة السوربون، ثم عاد إلى سوريا بعد هزيمة الخامس من حزيران ١٩٦٧م، ثم سرعان ماعاد إلي فرنسا مرة ثانية ليكمل دراسته، ثم عادَّ إلى سوريا سنة ١٩٦٨م بعد أن أنهى دراسته في جامعة السوربون، وعمل بالصحافة؛ حيث ترأس تحرير مجلة "أسامة" حتى عام ١٩٧٥م، ثم عمل في جريدة السفير، وفي سنة ١٩٧٧م ترأس تحرير مجلة "الحياة المسرحية"، وهي مجلة متخصصة في مجال المسرح. وكتب ونوس عدة مسرحيات كان لها صدى كبير في المسرح العربي، "وفي ١٤ مايو/أيار ١٩٩٧م رحل ونوس في الساعات الأولى من صباح الأربعاء بمستشفى الشامي بدمشق"[٤]. وكان ونوس يعان من مرض السرطان في سنوات عمره الأخيرة، ولكنه ظل يكتب وهو مريض، وكان يقول: "إن التخلي عن الكتابة للمسرح وأنا على تخوم العمر هو جحود وخيانة لا أحتملها، وقد يعجلان برحيلي"[٥].

ظاهرة المسرح داخل المسرح في مسرح سعد الله ونوس

١- مسرحية حفلة سمر من أجل ٥ حزيران

قامت مسرحية "حفلة سمر" على التسجيلية، والمسرح التسجيلي – كما يصفه بيتر فايس، وهو رائد المسرح التسجيلي – "هو جزء من جزئيات مكونات الحياة العامة، يعكس بشكل ما وجهة نظر الجماهير العريضة"[٦]. كما قامت مسرحية حفلة سمر على الارتجالية باتباع أسلوب

---

[٤] – رشا ناصر العلي: الأنساق الثقافية في مسرح سعد الله ونوس، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٨، ص ص٥-٦.

[٥] – علي الراعي: صفحات من النقد المسرحي، القاهرة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠١٠، ص٢٧١.

[٦] – بيتر فايس: أنشودة أنجولا.. ترجمة: يسري خميس، الكويت، وزارة الإعلام، سلسلة المسرح العالمي، ع ١٤، ١٩٧٠، ص ٢٠.

المسرح داخل المسرح؛ فهذ المسرحية تحتوي مسرحية أخرى بداخلها تسمى "صفير الأرواح"، وهي تمثل العصب الرئيس للحدث داخل مسرحية "حفلة سمر"، إلا أنها تعتبر مسرحية داخل مسرحية؛ "ولذا فإن الدخول إليها والخروج منها يؤدي إلى عدة أمور منها كشف اللعبة المسرحية أمام الجمهور، والتعليق على أحداث المسرحية المحتواه "صفير الأرواح"، كما أن العلاقة بين المسرحيتين علاقة توضيحية"[٧].

وفي هذه المسرحية يعتمد ونوس على نوعين من الشخصيات. شخصيات معينة بالتسمية أو بالوظيفة والمهنة، وشخصيات أخرى تخرج عن قيد التعيين، تكون هذه الشخصيات أصواتاً أكثر منها شخوصاً، وإمعاناً في فقدان الشخصية يضع المؤلف شخصيات يطلق عليها: رجل١، رجل٢، امرأة١، امرأة٢. ويرى النقاد أن مثل هذه الشخصيات (المجهلة) تُسهل على الكاتب استخدامها بشكل أكثر حرية، حيث يمكن لتلك الشخصيات أن تتبادل أدوارها. "ومثل تلك الشخصيات توجد في معظم المسرح العبثي، فيقوم الكاتب بتوزيع مقولاته على عديد من الأصوات التي تمثل ظلالاً لصوت واحد هو صوت الشعب المقموع والمسحوق تحت آلة الطغيان"[٨].

ومنذ بداية المسرحية يكتشف المتلقي أن ونوس ينهج نهج براندياللو في استخدامة لتقنية المسرح داخل المسرح، حيث وضع ممثلين في مقاعد المتفرجين، ليقوموا بدور المتفرجين، حتى يورط المتفرجين الأصليين في الانخراط في التمثيل مع ممثلين المسرحية الأصليين. ومن أجل تحقيق غايته هذه وجه من يتصدى لإخراج مسرحيته هذه أن يتأخر حوالي نصف ساعة عن موعد فتح الستارة المعلن في برنامج الدعاية للمسرحية، وذلك كي يجعل الجمهور يتململ في قعدته، ويشعر بالضيق والغضب، ومن ثم يثور على القائمين على العرض، وحتى يصل إلى هذه النتيجة، ويشجع جمهور مسرحيته أن يتكلم ويشترك في العملية المسرحية، جعل بعض ممثلي مسرحيته يقوموا بدور بعض المتفرجين، دون أن يعلن أحد عن ذلك. وهذا ما يتضح من كتابته في نصه المرافق لحوار مسرحيته: "كان من المفروض أن تبدأ الحفلة في الثامنة والنصف، يمكن تغيير الوقت بحسب برنامج المسرح الذي يقدمها، وها ذا الوقت يمر دون أن يظهر أي ممثل على الخشبة، ودون أية إشارة تؤذن بالبداية. لقد بدأ المتفرجون يتذمرون، وثمة ضجة هامسة تتنامى تتدريجياً لتملأ جنبات الصالة. ينطلق صفير من المقاعد الخلفية، ضحكات ورؤوس تلتفت. صفير آخر، وتزداد الضوضاء، فيما تقترب الرؤوس وتتباعد معبرة عن نفاذ الصبر، وتتناثر عبارات مختلفة:

---

[٧] – إيمان صابر سيد محمود: مسرح سعد الله ونوس.. دراسة نقدية تحليلية، القاهرة، جامعة الدول العربية، معهد البحوث والدراسات العربية، قسم البحوث والدراسات الأدبية، رسالة ماجستير، غير منشورة، ٢٠٠٠، ص ٧١.

[٨] – رضا عطية: مسرح سعد الله ونوس، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، ٢٠١٧، ص ص ٢٣٧ – ٢٣٨.

– ما هذا؟ لسنا عبيد آبائهم..
– يا للمهزلة! أهو فندق أم مسرح!
– إيه .. لم نأت كي ننام.

(عدة صفرات من مختلف جنبات المسرح، المتفرجون يتقلقلون على كراسيهم، وتعمهم فوضى تزداد تذمراً. أما الخشبة فإنها دائماً هذا الخلاء الجيد الإضاءة، والشبيه بعين واسعة لا مكترثة، لعل ذلك مما يزيد سخط المتفرجين)"[٩]

وبعد عدة دقائق من تذمر بعض الجمهور (الممثلين في واقع الأمر) يدخل مخرج مسرحية "صفير الأرواح"، المسرحية التي كانت سوف تُعرض في هذه الليلة، ولكن مؤلفها قرر فجأة أن لا يتم عرضها، وهدد أنه سيقاضي الفرقة المسرحية في حالة قيامهم بعرضها دون إرادة حرة منه:

المخرج : آه .. قد لا تصدقون ذلك، لكنه حدث. حتى في هذه الظروف الاستثنائية، وفي بلدنا الناشئ مسرحياً حدث. جاء السيد عبد الغني الشاعر قبل ساعات من بدء السهرة يقول.. إنه يرفض بأي شكل من الأشكال عرض مسرحيته. تصوروا.. قبل العرض بساعات جاء يوقف مسرحيته. تصوروا.. قبل العرض بساعات جاء يوقف مسرحيته، ويهددنا بارتكاب كل ما يتخيله المرء من حماقات.[١٠]

ويواجه المخرج الجمهور وهو مكتئب وحزين، ويعلن لهم أن نيته كانت إقامة حفلة شعرية تناسب المرحلة، ثم يبدأ في سرد ما كان ينتوي فعله، وفي الخلفية يقوم ممثلون بتجسيد ما يقوله؛ حيث "يظهر عدد من الممثلين في مؤخرة المسرح. يلبسون مسوحاً ترابية اللون يخطون خطوات منتظمة، ويلتفون حول المخرج. يرددون بمهابة وعيون مفتوحة جافة: الخوف نشيج بلاد لا نعرفها"[١١].

ثم ينتهي مخرج مسرحية صفير الأرواح من سرد ما كان سيقدمه لهم في هذه الليلة في البداية. وفي لحظة انتهاء حكايته الأولى تتوقف جوقة التمثيل، ثم ينسحب أعضاؤها، ثم تتراجع بقعة الضوء المنسكبة على المخرج وينتهي التمثيل. ثم يعود نفس المخرج، ويواجه الجمهور مرة ثانية، ويعلن لهم أنه أقلع عن فكرته هذه عندما شعر أنهم أقلعوا عن سماع الشعر والأغاني، وأنه ارتأى أن الشعر والأغاني لا تناسب ظروفهم الراهنة، لذلك فكرَّ أن يقدم لهم عرضاً مسرحيا يعبر عن المرحلة. ووقع اختياره على صديقه المؤلف المسرحي عبد الغني الشاعر. ويبدأ المخرج في سرد قصة استدعاؤه لعبد الغني الشاعر إلى مكتبه، كما يسرد الخطوات التي

---

[٩] – سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة.. المجلد الأول.. مسرحية حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، سوريا، الأهالي للطباعة والنشر، ١٩٩٦، ص ٢٤.

[١٠] – المصدر السابق، ص ٧٠.

[١١] – سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، مج الأول، حفلة سمر، المصدر السابق، ص ٢٨.

قطعوها في مشوار إنتاج مسرحيتهم "صفير الأرواح". وفي أثناء سرده لهذه الخطوات يشرع بعض أحد الممثلين بتجسيد دور شخصية عبد الغني الشاعر، غير أن عبد الغني الشاعر نفسه ينهض من بين المتفرجين، ويتقدم نحو الخشبة، ويعلن بصوت مرتفع أنه هو ذاته الذي سيجسد دوره على المسرح:

عبد الغني : ليس ضرورياً أن يتقمصني ممثلوك ما دمت موجوداً هنا..[١٢]

ويفاجأ المخرج بحضور عبد الغني إلى المسرح، ويكاد أن يشتبك معه؛ لأن عبد الغني هو سبب المشكلة التي وقع فيها المخرج وفرقته، وذلك بسبب إصراره على وقف مسرحيته في أول يوم لعرضها، ولكن عبد الغني يرد عليه قائلاً أنه ليس ممنوعاً من دخول المسرح. ويصعد عبد الغني على خشبة المسرح، ويبدأ المخرج في معاتبته عتاباً قاسياً، ويتفق الإثنان أن يرويا للجمهور ما دار بينهما، وما الأسباب التي دعت إلى إيقاف عرض مسرحية الليلة "صفير الأرواح".

ويدخل الإثنان "المخرج" و "مؤلف مسرحية صفير الأرواح" في تمثيل ذاكرتهما. أي أنهما دخلا في تجسيد أحداث أخرى غير أحداث مسرحية صفير الأرواح، وغير الأحداث التي كان يرويها المخرج على الجمهور، أي أن ونوس خرج من مسرحية ودخل في مسرحية أخرى:

المخرج : (غامزاً بابتسامة ذات معنى) أنت تعرف.. معظم أصدقائنا لا يزالون حتى الآن مبعثرين في القرى البعيدة أو في مدن الشمال.

عبد الغني : لم أفكر إطلاقاً في السفر، ولم أكن شديد الخوف.

المخرج : أنت مثلي، ناحت امرأتي كثيراً كي نسافر إلى قرية أهلها، لكني رفضت الانهزام...[١٣].

ثم يجعل ونوس المتفرجين يدخلون في عملية التمثيل القائمة بين المخرج وبين عبد الغني الشاعر؛ حيث يبدأ بعض المتفرجون (هم ممثلون في الأصل) يعترضون على كلام الإثنين، وتتعالى بعض الأصوات بين المتفرجين، وتحدث ضوضاء؛ فينزعج المخرج، ويحاول السيطرة على الموقف وتهدئة المتفرجين، ولكنه يفشل، فيصفق ملتفتاً صوب الكواليس؛ فيدخل أحد العاملين في المسرح، ويأمره المخرج بأن يبدأ في عرض المسرحية. ويسدل الستار، ثم تتوالى الدقات الثلاث للمسرح المعروفة، فيما تنطفئ أضواء الصالة، ثم يرتفع الستار مرة أخرى، ويغرق المسرح بضوء أزرق شاحب باستثناء الركن الذي يشغله المخرج والمؤلف؛ حيث تسقط حزمة ضوء بيضاء. وتبدأ عملية تمثيل أخرى بين المخرج وعبد الغني الشاعر، حيث يمثلان لقائهما قبل عمل مسرحية "صفير الأرواح"، ولكن الجمهور يتدخل في العملية المسرحية مرة أخرى:

متفرجون : ما أسهل انتقاء الكلمات!

---

[١٢] – المصدر السابق، ص٣١.

[١٣] – سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، مج ١، مسرحية حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، المصدر السابق، ص ٣١.

- والادعاء.
- (بصوت حازم) عيب يا جماعة .. دعوهما يتابعان.[١٤]
- (من الصالة) .. ولكن الحرب انتهت.
- الحرب لم تنتهي بعد.
- ستنتظر طويلاً قبل أن ترى الجولة الثانية.
- سكوت.[١٥]

أي أن ونوس أراد أن يصنع مسرحية أخرى داخل مسرحية مسرحية "صفير الأرواح"، وهو في هذا النص يعرض مسرحية تعكس مسرحية صفير الأرواح، كما يعرض مسرحية "صفير الأرواح" داخل مسرحيته الارتجالية هذه، أي يدخل في مسرحية ويخرج من الأولي، ويخرج من الثانية ثم يدخل الأولى، والمسرحيتان يتحدثان عن موضوع واحد، هو هزيمة يونيه ١٩٦٧. كما أن تعمد المخرج أن يورط المتفرجين في اللعبة المسرحية هو مسرح داخل مسرح:

المخرج : (يلتفت غاضباً صوب الصالة) يا سيد هذب ألفاظك لو سمحت، لست في مقهى.

المتفرج : يجب أن يقال ذلك وأكثر، وإلا فماذا تقص علينا؟ أين رأيت هؤلاء الناس التافهين المهلهلين؟ الحرب لم تحدث منذ مائة عام، بل لم يمر على اندلاعها أكثر من شهور...[١٦]

ويعرض المخرج مسرحيته الذي أعدها لهذه الليلة، والمعبرة من وجهة نظره عن الحرب، في حين يقوم المتفرجون بتمثيل وقائع الحرب الحقيقية كما شاهدوها وعاصروها، وكما خاضوها هم أنفسهم، أي يجسدون الواقع، أما مسرحية المخرج فتعبر عن خياله وتوجهاته هو نفسه فقط. لذلك نرى المتفرجون يثورون على المخرج:

المخرج : (مرتبكاً فيما تتسع ابتسامة عبد الغني) الحقيقة.. لا أفهم مبرراً لهذه الضجة.. من يقول عكس ذلك. أنا أيضاً كنت بين الذين بكوا فرحاً. ما أردته هو أن أقدم صورة مسرحية لبداية الحرب لا أكثر.

المتفرج : نحن عشنا الصورة الواقعية.

المخرج : كلنا عشنا هذه الصورة، وأنا لا أدعي تقديم نسخة وثائقية عما حدث. نحن هنا في سياق عمل مسرحي.. أسأت الفهم بلا ريب. إن كنت تحسب أني قصدت وصف الناس بالهلع أو الجبن فهذا هو الخطأ بعينه، ولو انتظرت قليلاً لرأيت إن كان ذلك مما يدور في خلدي. هذه صورة رمزية تهيء جواً إنسانياً مؤثراً بالدرجة الأولى...[١٧]

---

[١٤] – المصدر السابق، ص ص ٣٢ – ٣٣.

[١٥] – المصدر السابق، ص ٣٧،

[١٦] – المصدر السابق، ص ٤٠.

[١٧] – المصدر السابق، ص ص ٤٠ –٤١.

ومن دلائل التمسرح في هذا النص قول عبد الغني للمخرج بأن يترك الجنود يكملون في مسرحية صفير الأرواح، التي كانوا يجسدونها أمامهم:

عبد الغني : أردت أن أقول.. رغم أنهم قتلوا، لماذا لا تتركهم يستمرون في المسرحية. ذلك يغني إمكانياتهم كشخصيات، ويعطي للعمل بعداً رمزياً مؤثراً.

المخرج : **(شارداً ببطء)** يستمرون في المسرحية.. يستمرون في المسرحية **(ويسهم مفكراً)**.

متفرجون : **(في الوقت نفسه .. من الصالة)** يحيون القتلى، ويقتلون الأحياء.[١٨] .

من الحوار السابق، يتضح جلياً أن مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" مبنية على فكرة المسرح داخل المسرح. وتستمر أحداث المسرحية على هذا المنوال؛ حيث حدث هذا في مسرحية صفير الأرواح وحدث أيضاً في المسرحية الأخرى، والمسرحيتان معاً يشكلان المسرحية الأم، وهي "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران". وقد أكدَّ سعد الله ونوس – بنفسه – أنه اعتمد على أسلوب المسرح داخل المسرح في مسرحيته "حفلة سمر.."، وذلك في معرض رده على نفور بعض المتفرجين وبعض النقاد من المشهد الذي أورده ونوس في مسرحيته هذه ، والذي يدور حول قيام "عبد الله" وبعض رجال القرية بقتل نسائهم وأطفالهم حتى يتفرغوا لقتال العدو الإسرائيلي دون خوف على ذويهم في حال هزيمتهم ووقوعهم في الأسر:

عبد الله : أعراضنا هي قيودنا، فلنتحرر منها ومن العار. اتبعوني. (يمشي أمام رجاله الذين يتبعونه)[١٩].

الرجل ١ : ذبحت امرأتي يا عبد الله.

الرجل ٢ : ذبحت ابنتي الصبيتين يا عبد الله.

الرجل ٣ : ذبحت أهلي يا عبد الله.

عبد الله : (صوت متمزق) أعرف .. أعرف. وكان عبد الله أسرع منكم في قتل أهله. لا .. لا تشموا رائحة دمائهم فتبرد حمانا. ظهورنا الآن إلى الحائط. فلنترك غضبنا يجيش كالبحار العاصفة. أعراضنا خبأناها في طوايا الموت، فلندع يأسنا إذن كالثيران المجروحة. ولكن متى يصلون؟[٢٠].

وفي دفاعه عن قرار شخصية عبد الله السابق هذا في مسرحيته يقول ونوس: "أثار هذا القرار نفور بعض المتفرجين والنقاد، وحسبوه على حفلة سمر، ناسين أن هذا الجزء من العمل، هو مسرحية "صفير الأرواح" التي فبركها مخرج السلطة، وحشاها بالمبالغات البطولية والخطابية. وما قرار عبد الله إلا واحدة من هذه المبالغات، ونحن نورده، بما ينطوي عليه من

---

[١٨] – المصدر السابق، ص ٤٧.

[١٩] – المصدر السابق، ص ٦٠.

[٢٠] – المصدر السابق، ص ص ٦٤– ٦٥.

بربرية وتخلف عقلي، في نطاق تهكمي وساخر"[٢١]. إذاً هذا اعتراف رسمي من ونوس أنه انتهج أسلوب المسرح داخل المسرح في مسرحيته "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران".

وبعد انتهاء مسرحية "صفير الأرواح"، يواجه المخرج الجمهور معلنا أنه سيقدم لهم حفلاً موسيقياً، بدلاً من مسرحية صفير الأرواح، وهنا ينهض عدد من المتفرجين، منهم عبد الرحمن، وعزت، وأبو الفرج، ويحتجون على ما قدمه المخرج في مسرحيته "صفير الأرواح"، ويعلنون أن الذي شاهدوه على المسرح لا يعبر عن الحقيقة التي عاشوها هم أنفسهم، ويبدأون في سرد حكايتهم مع الحرب، وتبدأ مسرحية جديدة تتكلم عن الواقع وليس الخيال، مسرحية ارتجالية – أو هكذا تبدو – يشترك فيها كل الموجودين في الفضاء المسرحي، أو هكذا كان يريد سعد الله ونوس:

المخرج : لا .. تبالغون في استغلال تسامحنا. وما علاقتنا نحن بهذا؟ وأي قصص تافهة تروون؟.

عبد الغني : (من الصالة) هذا هائل .. تابعوا.

متفرجون : (من الصالة) – نريد أن نسمع قصتهم.

–أما مسرح!

–هؤلاء فلاحون وليسوا راقصات.

–تابعوا

عبد الرحمن : (إلى أبي فرج) السيد يصرخ في وجوهنا.

أبو فرج : لا أحد يريد أن يصغى إلينا.

عبد الرحمن : إننا غرباء يا أبا فرج.[٢٢]

من العرض السابق يتضح أن مسرحية "حفلة سمر" يقترب فيها ونوس من الكاتب الإيطالي "بيراندللو" عبر استخدام الشكل الارتجالي في المسرح، وأسلوب المسرح داخل المسرح، لكن الارتجال الذي لجأ إليه "بيراندللو" هو ارتجال معروف مسبقاً، ومحدد في النص المسرحي، ومقتصر على مجموع عناصر العمل المسرحي، أما "سعد الله ونوس" "فيقدم عمله المسرحي بشكل ارتجالي أقرب إلى العفوية، ويترك المساحة واسعة لاشتراك جمهور الصالة في التفاعل مع العمل المسرحي"[٢٣].

وترى الباحثة أن سعد الله ونوس استطاع استعمال تقنية "المسرح داخل المسرح" ببراعة شديدة؛ حيث جعل الممثلين ينقلبون إلى مشاهدين للآخر وهو يمثل، ، فيكونون جمهوره، ويصبح الجمهور الجالس في القاعة جمهور الجمهور، وهكذا تنتج خشبة المسرح مسرحيتين في آن واحد.

---

[٢١] – المصدر السابق، ص ٦٠. (الهامش).

[٢٢] – المصدر السابق، ص ص ٧٦–٧٧.

[٢٣] – إيمان صابر سيد محمود: مسرح سعد الله ونوس.. دراسة نقدية تحليلية، القاهرة، جامعة الدول العربية، معهد البحوث والدراسات العربية، قسم البحوث والدراسات الأدبية، رسالة ماجستير، غير منشورة، ٢٠٠٠، ص ٥١.

٢- مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر"

- **ملخص المسرحية:**

تحكي قصة مسرحية رأس المملوك جابر حول قصة تراثية تحكي عن شاب طموح يمتلك قدر كبير من الذكاء، أراد أن يستغل الصراع الحاد بين خليفة بغداد "شعبان المستنصر بالله" ووزيره "محمد العبدلي" على السلطة حتى يفوز ببعض العطايا والمناصب ويتزوج من محبوبته زمردة (خادمة زوجة الوزير). كان جابر قد وصل إلى مسامعه أن الوزير يريد أن يرسل رسالة إلى أحد أعوانه خارج البلاد ليستنجد به في مساعدته للانقلاب على الخليفة، ولكنه لا يستطيع بسبب الإجراءات الاحترازية التى قام بها الخليفة على حدود البلاد، ولم يعد يستطع أحد الخروج من البلاد إلا بعد إجراءات تفتيشية صارمة من قِبل عساكر الخليفة. وفكرَّ جابر في حيلة بارعة يستطيع من خلالها أن يخرج بالرسالة إلى خارج البلاد. وهرول جابر لمقابلة الوزير "محمد العبدلي"، وعرض عليه فكرته؛ فاستحسنها الوزير، ووافق على تنفيذها على الفور. وهذه الحيلة تكمن في أن يقوم جابر بحلق شعره تماماً، حتى تصبح ملساء تماماً، ويكتب الوزير رسالته عليها:

الوزير : من يجرؤ على الاقتراب من الديوان.

جابر : إذن إليكم التدبير.. ننادي الحلاق؛ فيحلق شعري، وعندما يصبح جلد الرأس ناعماً كخد جارية جميلة، يكتب سيدنا الوزير رسالته عليه.. ثم ننتظر حتى ينمو الشعر ويطول؛ فأخرج من بغداد بسلام.[٢٤]

وبهذه الحيلة، وبعد أن ينبت الشعر، وتختفي الكتابة تحت الشعر يستطيع جابر أن يخرج بالرسالة إلى خارج البلاد بسلام. وبالفعل تنجح الحيلة، ويخرج جابر خارج البلاد بكل سهولة، ويصل إلى البلد التي قال له الوزير عليها، وهي مملكة العجم، ويقابل ملكها "منكتم بن داوود"، كما أمره الوزير محمد. وبعد أن قابل الملك، وبعد أن قرأ الملك الرسالة، فوجئ جابر بأن الملك يأمر بقطع رقبته. وتم تنفيذ قطع رقبة جابر من قبل سياف الملك، وهو لا يعرف لماذا فعل الملك ذلك به، والسر في السطور التالية:

الحكواتي : (ينظر إلى الرأس ويقرأ ما هو مخطوط عليه) يقول وزير بغداد في رسالته.. "من الوزير محمد العبدلي إلى الملك منكتم. نعلمكم أن الوقت حان ، وفتح بغداد صار بالإمكان.. فجهزوا جيوشكم حال وصول الرسالة إليكم. وليكن هجومكم سراً، وتحت ستر من الكتمان، حتى تتم المفاجأة بفتح بغداد. وإن وجدتم الطريق عساكر تمشي إلينا فانقضوا عليها واقضوا عليها؛ لأنها إمدادات للخليفة. ونحن هنا نتكفل بالعون وفتح الأبواب. ولكي يظل الأمر سراً بيننا اقتل حامل الرسالة من غير إطالة.

زبون ٣ : الغدار اللئيم!.

زبون ١ : هو الوزير إذن؟!.

زبون ٢ : لعنة الله عليه . يغدر ولا يحفظ عهدا[٢٥].

---

[٢٤] – سعد الله ونوس: مغامرة راس المملوك جابر، القاهرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص ٦٢.

[٢٥] – المصدر السابق، ص ١٠٤.

ظاهرة التمسرح في مسرحية "مغامرة راس المملوك جابر"

تعتمد مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" في أحداثها على تقنية المسرح داخل المسرح، والذي كان من رواده "براندیلو"، حيث يتم الحدث المسرحي في قهوة، والقهوة هنا لا يقصد بها سعد الله ونوس خشبة المسرح فقط، بل قصدَّ بها الفضاء المسرحي بأكمله من خشبة مسرح وجمهور؛ فهو يريد أن يتلاحم جمهور الصالة مع الممثلين، بل يريد أن يتورط المتفرجين في اللعبة المسرحية، ويجعله يشارك بالتمثيل مع الممثلين الأصليين، وهذا هو قمة التمسرح، بأن يخلق من داخل المسرحية مسرحية أخرى، ويجعل الحدث المسرحي يتغير بشكل ارتجالي، ويتغير الحوار، ويصبح حوارا ارتجالياً أحياناً ومكتوباً أحياناً أخرى، وأن يتغير بتغير الجمهور في كل ليلة. وهذا هو ما كان يطمح إليه سعد الله ونوس في مسرحيته هذه، وفي كل مسرحياته أو أغلبها على الأقل، وفي هذا السياق يقول ونوس في تقديمه لهذه المسرحية: "نحن في مقهى.. والمقهى ليس مكاناً للحدث المسرحي، بل هو المسرح نفسه خشبة وصالة والجو الذي يسوده له دور صميمي في المسرحية، فمن خلاله سنعمد إلى كسر الطوق اليابس للعرض المسرحي، وسنتخلص من طقوس العمل الدائري التام، لنبعث بعد ذلك نوعا من الألفة بين المتفرجين، يتيح لنا تقديم صورة عفوية تتخللها حكاية حكاية ذات مغزى."[٢٦]. ويضيف، فيقول "إن أحاديث الزبائن، وتدخلهم في مجريات الأحداث، وتعليقاتهم ليست إلا اقتراحات أو ما سميته وسيلة اصطناعية لتشجيع المتفرج على الكلام والارتجال والحوار.. ولهذا فمن الممكن في ضوء أي إخراج أن يعاد النظر في هذه الأحاديث، أو أن يتبدل صيغتها وتحول إلى العامية"[٢٧].

كما تتضح ظاهرة التمسرح في هذه المسرحية من خلال مجموعة زبائن المقهى وكذلك من خلال شخصية الحكواتي (الشيخ مؤنس)، حيث نلاحظ أن الشيخ مؤنس عندما يحكي حكاية للزبائن يظهر مجموعة من الممثلين يقومون بتجسيد هذه الحكاية بعد أن يوضحها ويعلق عليها الشيخ مؤنس:

الحكواتي : قال الراوي (...)، (يدخل خمسة ممثلين.. ثلاثة رجال وامرأتان.. يمثلون جميعاً أهالي بغداد في ذلك الزمان. يتقدمون من الزبائن، ويتوزعون أمامهم)..[٢٨].

وبعد أن ينتهي الممثلون من تأدية الفقرة التي رواها عم مؤنس الحكواتي يخرجون منسحبين من المكان؛ فهم يمثلون خيال عم مؤنس، وكأن عم مؤنس يحكي فقط لزبائن القهوة، وعملية التمثيل هنا إيهامية لتوضيح المعنى وتجسيده بدلاً من عملية الحكي التي يقوم بها الحكواتي:

المجموعة : ونحن عامة بغداد آثرنا السلامة والأمان، ننزف دماءنا الليل والنهار بحثاً عن لقمة العيش. ومحظوظ من تتوفر له في بغداد لقمة العيش.. ومحظوظ من تتوافر له في بغداد لقمة العيش. (بحركات بطيئة ينسحب الممثلون خارجين من المكان). [٢٩].

---

[٢٦] – سعد الله ونوس: مغامرة راس المملوك جابر، القاهرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٣.

[٢٧] – سعد الله ونوس: مغامرة رأس المملوك جابر، مصدر سابق، ص ص ١٤.

[٢٨] – سعد الله ونوس: مغامرة راس المملوك جابر، القاهرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ص٢٢– ٢٣.

[٢٩] – المصدر السابق، ص ٢٤.

وقد استخدم ونوس الحكواتي في مسرحيته هذه، لأن الحكواتي شكل من أشكال الفرجة الشعبية متغلل في الوجدان العربي؛ حيث يحقق هذا النوع من الفن حاجة الجماعة إلى اللعب والتمسرح، "فالحكواتي كان يتصدر في البيوت أو في المقاهي، ويقص السير والملاحم الشعبية وسط حماسة المستمعين، وتدخلهم المرتجل والنشط في سير الحكاية تبعاً لتحزبهم لهذا البطل أو ذاك. وكانت تلك السهرات تشبه عروضاً حية. المتفرج متلق ومرسل في آن واحد. إذ إن فعالية المتفرجين وارتجالاتهم كانت تكمل عمل الحكواتي، وترتقي بالسرد أو القص إلى مستوى العرض الشعبي الحي"[٣٠] . وإذا انتقلنا إلى الحدث التالي، فسنجد أن عم مؤنس الحكواتي يبدأ في استكمال حكايته، وبعد أن يسرد بعضاً من الحكاية نجد ممثلون يدخلون ويمثلون بقية الحكاية:

الحكواتي: هكذا حال الناس في بغداد ... (يدخل ممثلان يحملان قطع ديكور بسيطة جداً، تمثل ما يشبه رواقاً في قصر بغداد ... الأول يمثل المملوك جابر، ... أما الثاني فهو المملوك منصور...[٣١].

وفي موقف أخر من المسرحية التي تبرهن على أن ونوس متأثر بمسرح براندللو ، نجد أن زبائن المقهى – وهم ممثلون – يشاهدون ممثلون آخرون يجسدون حدث آخر، ونجد أن الزبائن يؤكدون منهج ونوس في التمسرح؛ حيث نجد زبون يتحدث مع خادم المقهى ويطلب منه أن يفسح له المجال أن يتفرج على أداء الممثلين، بعد أن حجب عنه الرؤية:

جابر : ... انظر، الحكومة كلها في هذا القرش. **(يتوقف الخادم فجأة وهو يحمل صينية وينتبه ناحية الممثلين متابعاً لعبتهم باهتمام).**

زبون : بعد من قدامنا يا أبو محمد. **(يغير الخادم مكانه. بينما جابر يوالي كلامه ولعبته دون أن يتوقف).**[٣٢].

ويؤكد المقطع السابق من المسرحية أن ونوس استخدم تقنية المسرح داخل المسرح. كما يؤكدها في أكثر من موضع في المسرحية، وخاصة عندما يجعل مؤنس الحكواتي، يستأذن زبائن القهوة في استراحة قصيرة، وكأن مؤنس الحكواتي وزبائن المقهى متفرجين يتفرجون على عمل مسرحي آخر:

الحكواتي : وهنا نستأذن المستمعين الأكارم باستراحة قصيرة نشرب فيها الشاي. طبعا من يشاء الخروج لقضاء حاجة يستطيع الخروج، ومن يشاء البقاء يمكنه أن يبقى **(تنفر من بين الزبائن تعليقات وردود فعل سريعة).**

زبون : لا .. بالله عليك أكمل.

زبون ٣: نريد أن نعرف بقية الحكاية.

---

[٣٠] – سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، مج ٣، سوريا، دمشق، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦، ص ٦١١.

[٣١] – المصدر السابق، ص ٢٥.

[٣٢] – المصدر السابق، ص ٣٠.

زبون ١ : دائما تقطعها في لحظة حرجة.

زبون ٢ : هات شاي للعم مؤنس.[٣٣].

وبعد أن يعود المقهى إلى التراخي والفوضى والثرثرة بين الزبائن، وبعد أن يخرج البعض ويعود، ويدور حوارات بين رواد المقهى (الممثلون)، وبعد هرج ومرج على المسرح، وكأن جمهوراً حقيقياً هو الذي يفعل هذا في استراحة احدى المسرحيات التي يشاهدها، يعود عم مؤنس الحكواتي ليكمل حكايته، وينتظم الزبائن في أماكنهم ويبدأون في مشاهدة الممثلين، وكأنهم يشاهدون عرض مسرحي آخر، أي ممثلون يشاهدون ممثلون آخرون، وأحياناً يشاركوهم اللعبة المسرحية. ويبدأ الحكواتي في استكمال قصة المملوك جابر، "وأثناء كلام الحكواتي يدخل الممثلان اللذان قاما بدوري الوزير والأمير عبد اللطيف، ويمثلان دورين آخرين تماماً وهما دوري الخليفة المنتصر بالله وأخيه عبد الله"[٣٤].

وبعد أن تنتهي أحداث المسرحية، أو بمعنى أصح الموضوع الذي أراد سعد الله ونوس طرحه وهو حكاية المملوك جابر، لا ينهي مسرحيته على هذا الوضع، بل يجعل زبائن المقهى (الممثلون) يعلقون على ما شاهدوه من ممثلين أخرين، ويقولون رأيهم فيه. وهكذا يتضح لنا مدى تأثر ونوس بمنهج براندييللو في المسرح:

زبون ٢ : ما هذا؟

زبون ٣ : يقطعون رأسه بعد كل ما فعل!

زبون ٢ : لا يجوز.

زبون ١ : ما هذا الجزاء![٣٥].

٣- مسرحية "الملك هو الملك"

اقتبس سعد الله ونوس فكرة مسرحيته "مات الملك" من حكاية من التراث الشعبي. والتراث هو "مجموعة وسائل تقنية وفنية يمكن أن نأخذها عن السلف لنستخدمها اليوم"[٣٦]. والتراث الشعبي كان، ومازال، مادة ثرية وخصبة لكل كتاب المسرح؛ حيث أن هناك حالة من الارتباط الوثيق بين كتاب الدراما والتراث الشعبي، وقد نهل منه الكثيرون من كتاب الدراما بوجه عام، وكتاب المسرح بوجه خاص. ومنهم الكاتب السوري سعد الله ونوس، الذي اقتبس عدة مسرحيات من التراث الشعبي، منهم هذه المسرحية، عينة البحث. "ويمكننا أن نحدد شكلين للمسرحية المرتبطة بالتراث، أولهما: أولهما يتمثل بارتباط الكاتب بالتاريخ، أي بالتجربة التاريخية، زمانا ومكاناً، والثاني: يمزج فيه الكاتب مزجاً واضحاً ومتعمداً بين التاريخ والواقع؛ فيتداخلان على

---

[٣٣] – المصدر السابق، ص ٦٩.

[٣٤] – المصدر السابق، ص ٧٣.

[٣٥] – المصدر السابق، ص ١٠٣.

[٣٦] – زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربي، القاهرة، دار الشروق، ط٥، ١٩٧٨، ص ١٧.

نحو يصنع منهما نسيجاً موحداً. فالوعي بالتراث، لا تصبح له فعالية حقيقية إلا إذا ارتبط بوعي مماثل للواقع، لأنه في هذه الحالة وحدها يمكن أن ينشأ جدل عميق ومثمر، وبما أن التجربة التاريخية قد صارت ماضياً منتهياً، فإن استعادتها يمكن أن يكون لها مغزى بالنسبة للحاضر الذي لم ينتهي بعد، ومن ثم يكون اختيار الكاتب للنموذج التاريخي موجهاً بما يتراءى له فيه من مغزى ينعكس على الحاضر ويضيئه"[٣٧].

وقد أخذ سعد الله ونوس موضوع مسرحيته هذه، من القصة الشهيرة "النائم واليقظان"، وتحكي عن رجل يدعى "أبو الحسن" كان قد فقدَّ ثروته كلها التي ورثها عن والده، وبدأ يهذي ويحلم بأن يكون الحاكم، ولو يوماً واحداً، وقد علم ملك البلاد بقصته، فأراد هذا الملك أن يتسلى، ويشاهد كيف يكون موقف أبو الحسن لو وجد نفسه حاكم البلاد بالفعل؛ فوضع له المخدر في الطعام، وأنامه في سريره، فاستيقظ أبو الحسن ووجد نفسه حاكم البلاد بالفعل، فعاش الوهم وكاد أن يصدق نفسه، لولا أن الملك الحقيقي وضع له المخدر في الطعام مرة أخرى، ثم أعاده إلى بيته مرة أخرى؛ فاستيقظ أبو الحسن مرة أخرى ووجد نفسه في بيته الحقير، فجن جنونه، وتطاول على أمه بالضرب عندما حاولت أن تعيده إلى رشده.

- **ملخص والفكرة الأساسية لمسرحية الملك هو الملك**

يقصد بالفكرة الأساسية للعمل الدرامي بأنها هي: "المغزى الذي يريد المؤلف أن يوصله للمشاهد، وهي محصلة وخلاصة الرواية"[٣٨]. ومسرحية "الملك هو الملك" تحكي أن ملك احدى البلاد قد اصابه الملل من طول فترة حكمه ومن الفراغ الذي يعانيه، فهو لا يفعل شئ في البلاد، ولا يعنيه أي شئ سوى اللعب واللهو وعشق الجواري، وكان كل ما يطلبه مجاب في التو واللحظة، لذا أصابه الملل، ففكر في فكرة تكسر هذا الملل، وتفتق ذهنه على لعبة خطيرة، وهي أن يتنازل عن عرشه لمدة سويعات قليلة لأحد رجال رعيته، ونزل مع وزيره إلى المدينة متنكرين في زي تجار وتحت أسماء مستعارة، الملك أطلق على نفسه إسم مصطفى والوزير أطلق على نفسه اسم محمد، وراحا مصطفي ومحمد إلى بيت أحد الرعية يدعى أبو عزة المغفل. وأبو عزة هذا رجل طيب أصابته لوثة عقلية بسبب ضياع ثروته التي ورثها عن والده. واستطاع مصطفى ومحمد إقناع أبو عزة أن يذهب معهما هو وخادمه عرقوب. وفي الطريق اختليا الاثنان الملك ووزيره بعرقوب وأطلعاه على حقيقة شخصيتهما وعلى ما ينويان عمله مع أبو عزة، واتفقا معه على أن يشاركهما اللعبة ويقوم هو مقام الوزير في هذه اللعبة دون أن يخبر أبو عزة بأي شئ، ووضعوا لأبو عزة المنوم في الشراب، وبعدها ألبسوه لباس الملك وقاموا بوضعه على سرير الملك. وفي الصباح استيقظ أبو عزة على أصابع ميمون وهى تدلك أصابع قدمه؛ فاندهش أبو

---

[٣٧] – عز الدين إسماعيل: توظيف التراث في المسرح، القاهرة، مجلة فصول، مج ١، ع ١، أكتوبر ١٩٨٠، ص ١٧٣.

[٣٨] – عدلي سيد رضا: ترشيد الدراما الإذاعية في مصر، القاهر، رسالة دكتوراه، غير منشورة، ج القاهرة، كلية الإعلام، ١٩٩٢، ص ٦٩.

عزة وتعجب، ثم ما لبث أن تمالك نفسه، ووجد نفسه يرتدي رداء الملك وينام على سريره، والجميع من حوله يعاملوه كأنه الملك بالفعل، فبدأ يتقمص دور الملك وتوهم أنه بالفعل الملك، وبدأ في تسيير أمور البلاد بكل حزم وقوة دون أن يعارضه أحد، وسط دهشة وذهول الملك الأصلي الذي كان يراقب ما يدور؛ حيث كان يتوقع أن يشاهد مسرحية هزلية تضحكه كثيراً، ولكنه وجد نفسه يشاهد مأساة باتت تبكيه كثيراً:

مصطفى : من كان يتخيل أنه يجيد التمثيل إلى هذا الحد.

محمود : وما أدراك أنه يمثل؟!

مصطفى : ماذا يفعل إذن! أيمكن أن يتبدل الانسان نهائيا في ظرف ساعة من الزمان؟![٣٩].

ودخل أبو عزة في شخصية الملك ولم يخرج منها، وتعامل الجميع معه بصفته حاكم البلاد، ولم يتعرف عليه أحد، ولم يشك فيه أحد، ولم يلحظ أحد من أهل القصر ولا من أهل بيته أن سحنته قد تغيرت، حتى زوجة مصطفى (الملك الأصلي)، والتي راهن عليها الأخير أنها ستكشف الملعوب، وتنهي اللعبة وتعلن للجميع أن هذا الملك هو ملك مزيف، حتى هذه لم تفرق بين الملك المزيف (أبو عزة) وزوجها مصطفى (الملك الحقيقي)، وراحت تأخذه بالأحضان، لأنها لم تفرق بين هذا وتلك، لأن هذا هو الذي يرتدي رداء الملك:

مصطفى : لا أحد يعرف أحدا.. والملكة زوجتي التي تسممها الغيرة من ريحانة. هذه هي اللحظة.. **(يتكلم وكأنه يهذي)** بعد أن تشهق الملكة، وتكشف اللعبة.. سأكسر كل المرايا، وسأذبح الجميع بلا استثناء.. كل شهود اللعبة، كل الذين اشتركوا فيها، كل الذين شاهدوها.. الجميع.. الجميع.. اشهقي أيتها الملكة .. اشهقي واكشفي اللعبة.. هانذا قادم.[٤٠]

ولم تشهق الملكة ولم تكشف اللعبة، لأنها لم تفرق بين الملك الحقيقي والملك المزيف. بل عندما دخل عليها زوجها الأصلي (الملك الحقيقي) وأعلن لها أنه زوجها الحقيقي وأنه هو الملك الحقيقي، وأن الذي بين أحضانها هذا ليس زوجها وليس الملك، سخرت منه ونعته بالجنون، وراحت تضحك وتسخر منه وتطلق عليه النكات لتثير ضحك الآخرين:

محمود : والملكة؟!.

عرقوب : والملكة .. مولاتي الملكة الملكة بلحمها ودمها كانت تناغيه، وتطعمه بيدها.. وحين وقف وصرخ تلك الصرخة انطرحت على الأرض، وراحت تحتضن قدميه، وتقبلهما مهللة.. أنت ملكي وسيدي، عذبني إذا شئت، افعل ما يحلو لك فأنت ملكي وسيدي.

محمود : (بنشوة جسدية) يا لها لحظة! يا لها لحظة! ومصطفى!

---

[٣٩] – سعد الله ونوس: الملك هو الملك، سوريا، دار ابن وشد، ط٣، ١٩٨٠م، ص٢٦. WWW.alsakher.com

[٤٠] – المصدر السابق، ص ٣٣.

عرقوب : مصطفى ! دخل مزبدا يعلن أنه الملك؛ فضحكنا جميعا.. ربطت الملكة عنقه بزنارها. وهو الآن يرغي.. ويعوي قافزا على أربع.. ولكن أين مولاي [٤١].

وتنتهي المسرحية بفقد الملك لعرشه وإصابته بالجنون.

من ملخص المسرحية السابق نستنتج أن شرط وجود الملك هو ارتداء لباس الملك ولا يتخلى عنه أبداً، لأن الرعية تطيع رداء الملك وليس الشخص. وهذه هي فكرة المسرحية الأساسية التي أراد أن يقولها مؤلفها سعد الله ونوس.

ومن العرض السابق، أيضاً، لأحداث مسرحية "الملك هو الملك" نجد أن الملك – في بداية المسرحية – كان شديد الاعتزاز بنفسه إلى درجة الغرور؛ حيث وصل به الغرور أنه يرى أن شعبه لا يستحقه، وأنه لا يوجد في هذا الكون شخص يضاهيه في الذكاء والنبوغ. وحين يلمح له وزيره باحتمالية تمرد الشعب والثورة عليه، فلا يبالي، ويذكر الوزير أنه جاهد وضحى من أجل هذا الشعب. "وهنا فكرة فلسفية طريفة، فهذا الملك الذي بدأ مناضلاً مجاهداً من أجل شعبه، أصبح بمضي الزمن يركن إلى ماضيه، ويستبيح كل شئ وكأنه ثمن طبيعي لهذا الماضي؛ فتحول مع مضي الأيام إلى ديكتاتور كريه ضيق الأفق، فقد غاب عنه أن البطولة عمل يتجدد ومواجهة مستمرة لمشكلات مستمرة، ومعاناة تتصاعد تماماً كما تتصاعد مع الزمن كل مصاعب الإنسانية. إنه في هذا المجال يذكرنا بكثير من الحكام الذين يبدأون ثواراً مناضلين ثم يتم النصر لثوراتهم، فإذا ببعضهم يتوج نفسه امبراطوراً وبعض آخر يقتني الجزر أو اليخوت أو الكنوز متناسياً ماضيه الثوري ونضاله السابق. والمؤسف حقاً إنه ينظر إليه وكأنه حق مباح وكأنه الثمن لهذا الماضي المناضل. إن سعد الله ونوس يدين هذا المعتقد ويطيح بالملك بعد أن يسقيه الهوان؛ حيث يتنكر له كل من حوله بمن فيهم زوجته"[٤٢].

ظاهرة المسرح داخل المسرح في مسرحية "الملك هو الملك"

مسرحية "الملك هو الملك" "تمثل النموذج الأمثل الأنضج لاستخدام ونوس تقنية "المسرح داخل المسرح""[٤٣]. وقد اعترف ونوس أن هذه المسرحية ما هي مسرح داخل مسرحية، "فهي لعبة مسرحية ابتدعها ويقود مجراها زاهد وعبيد. والمقصود باللعبة مسرحياً، هو أننا ممثلون، وأن ما نقدمه ليس محاكاة للواقع، وإنما أمثولة تساعد على فهم بعض ما يجري في الواقع، واتخاذ موقف منه. إلا أن اختيار شكل اللعبة له هنا وظيفتان إضافيتان. الأولى، هي أن الأحداث والشخصيات تقدم من وجهة نظر زاهد وعبيد بما يمثلانه، لا من وجهة نظر محايدة ولو شكلياً. وبالتالي فإن لكل واحدة من شخصيات المسرحية بُعدين. الأول هو أنها مع زاهد وعبيد في جماعة واحدة، والثاني هو أنها تؤدي دوراً في أمثولة، (...) وهي لا تتقمص الدور، بل

---

[٤١] – المصدر السابق، ص ٣٤.

[٤٢] – غادة الحسن ميكائيل: المسرح القومي في سورية، القاهرة، وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للثقافة، د.ت، ص ٢٩٣.

[٤٣] – إيمان صابر سيد محمود: مسرح سعد الله ونوس.. دراسة نقدية تحليلية، القاهرة، جامعة الدول العربية، معهد البحوث والدراسات العربية، قسم البحوث والدراسات الأدبية، رسالة ماجستير، غير منشورة، ٢٠٠٠، ص٥٧.

تشخصه. أما الوظيفة الثانية، فهي الحيلولة دون استغراق المتفرجين والممثلين أيضاً في الأوهام أو الأماني المجانية"[٤٤].

ومنذ بداية المسرحية يقول المؤلف أن مسرحيته هذه هي مجرد لعبة، وأن الممثلين سيقومون بدورين على المسرح، أي أن كل ممثل سيجسد شخصية ثم سيمثل شخصية أخرى داخل المسرحية. وهذا يتضح منذ بداية المسرحية، حيث يقسم الممثلون أنفسهم إلى مجموعات، ويبدأ زاهد وعبيد في رسم شخصيات كلا منهم؛ حيث يعلن منذ البداية أنهم سيلعبون لعبة مسرحية، ويعلنون للمتفرج أنهم سيمثلون عليه:

عبيد : (...) هي لعبة

أبو عزة : هي لعبة.

الملك : نحن نلعب.[٤٥]

وبعد ذلك يبدأ الممثلين بتقسيم أنفسهم إلى مجموعتين. ويقومون بتنظيم أنفسهم، ويدير زاهد وعبيد هذه اللعبة المسرحية، وكأنهما مخرجان للمسرحية، فزاهد ينظم عرقوب وأبو عزة في مجموعة، وعبيد ينظم الملك، والوزير، والسياف، ومقدم الأمن، وميمون في مجموعة ثانية تقف في مواجهة المجموعة الأولى:

الشيخ والشهبندر : ونحن؟

عبيد : أما الشهبندر التجاروالشيخ طه، فانهما ينتحيان ركنا، ويعبثان بالشخوص والدمى.[٤٦]

ويعود مؤلف المسرحية ويذكرنا بأنه ممثلوه يمثلوا شخصيات أخرى غير الشخصيات التي يمثلوها، أي يذكرنا بأن يستعمل أسلوب المسرح داخل المسرح، حيث نجده في المشهد الثالث يجعل عرقوب والسياف يلهوان ويلعبان ويخرجان عن شخصيتهما في النص المسرحي، وكذلك زاهد وعبيد، ويعلنون جميعاً أنهم يمثلون أحداثاً غير أحداثهم، ويعيشون في زمان غير زمانهم، انهم باختصار يمارسون هوايتهم في التمثيل، أي يلعبون، ويكشفون للجميع عن طبيعة لعبتهم:

السياف : في الحيطة السلامة، ومن الحيطة أن نذكر.

عرقوب : كي لا يغفل المرء ويسرح الفكر ، نتوقف لحظة ونذكر.

السياف : المملكة خيالية.

عرقوب : والحكاية وهمية.

السياف : ونحن نحلم. والأحلام كلها فردية.

عرقوب : **(قافزا)** وهم وخيالات وحلم.

عبيد : ما من ملك يتخلى عن عرشه إلا اقتلاعاً.

---

[٤٤] – سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، مج ٣، سوريا، الأهالي للطباعة والنشر، ١٩٩٦، ص ١٤٨.

[٤٥] – سعد الله ونوس: الملك هو الملك، سوريا، دار ابن وشد، ط٣، ١٩٨٠م، ص١. WWW.alsakher.com

[٤٦] – المصدر السابق، ص ٢.

زاهد : ما من ملك يعير أو يؤجر تاجه ولو مزاحاً.
عرقوب : نحن نلعب
السياف : واللعبة تمضي حتى الأن ببراءة
عرقوب : هذا النهار سيعتلي معلمي العرش ويحكم، هو واحد منا، من حينا وعامتنا، فماذا سيعطينا؟.
السياف : بل هو نخبتنا.. فماذا سيعطينا؟
عرقوب : هو من حينا وعامتنا.
السياف : بل هو من نخبتنا **(يتخذان وضع التدافع والعراك)**.
عرقوب : سيعطينا نحن.
السياف : بل سيعطينا نحن.
عرقوب : هو واحد منا.
السياف : بل هو واحد منا. **(يتشابكان، وتتدافع كلمة من بينهما)**
عبيد : **(يوقفهما)** فلنتابع ، ذلك أفضل.[٤٧]

وسعد الله ونوس نفسه يوضح أن مسرحيته "الملك هو الملك" قامت على فكرة المسرح داخل المسرح؛ فهو يقول عنها: "في مستهل مسرحية "الملك هو الملك" ملاحظتان صغيرتان تشيران إلى أن المسرحية ما هي إلا لعبة حضَّرها، ويقود مجراها زاهد وعبيد. والمقصود باللعبة مسرحياً، هو أننا ممثلون، وأن ما نقدمه ليس محاكاة للواقع، وإنما أمثولة تساعد على فهم بعض ما يجري في الواقع، واتخاذ موقف منه. إلا أن اختيار شكل اللعبة، له هنا وظيفتان إضافيتان: الأولى، هي أن الأحداث والشخصيات تقدم من وجهة نظر زاهد وعبيد بما يمثلانه، لا من وجهة نظر محايدة ولو شكلياً، وبالتالي فإن لكل واحدة من شخصيات المسرحية بعدين: الأول هو أنها مع زاهد وعبيد في جماعة واحدة، والثاني هو أنها تؤدي دوراً في أمثولة"[٤٨].

وقد استخدم سعد الله ونوس الرمز كثيراً فى هذا النص حتى يبتعد عن المباشرة والتسطيح؛ "لأن الرمز بطبيعته متعدد الجوانب والأبعاد، ويستطيع الكاتب عن طريق الرمز أن يقول فى سطر أو فى كلمة ما يمكن أن يوله فى صفحات. أى أن الرمز هو أداة للتركيز والتكثيف والتجسيد والدفع الدرامى"[٤٩]. كما أن المباشرة غير مرغوب فيها فى العمل الإبداعى لأن حيوية المسرحية "ليست فى أية كلمة رمزية يمكن استنتاجها من المسرحية، بل هى فى الحقيقة الواقعة التى تكمن وراء الصورة الأصلية"[٥٠]

---

[٤٧] – المصدر السابق، ص ٢٠.

[٤٨] – سعد الله ونوس: الملك هوالملك: إيضاحات، الأعمال الكاملة، مج١، سوريا، الأهالي للطباعة والنشر، ١٩٩٦، ص ص ٥٧٤ –٥٧٥.

[٤٩] – نبيل راغب : فن الدراما عند رشاد رشدى ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ ، ص ١١٤ .

[٥٠] – وولتر كير: عيوب التاليف المسرحى، ترجمة : عبدالحكيم البشلاوى، القاهرة ،مكتبة الفنون الدرامية، ص ١٢٩.

٤- مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني

تتضمن هذه المسرحية مسرحية داخل المسرحية الرئيسة، فالمسرحية الأولى هى مسرحية حياة خليل القباني، والمسرحية الثانية هي المسرحية المستلهمة من أعمال القباني، وهي مسرحية "هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب". وذلك نجد أننا أمام عرض مسرحي يتضمن عرض آخر.

ومن بداية المسرحية نجد أن ونوس يقسم المسرح إلى مستويين، ويفرق بينهما بخط عريض وواضح. المستوى الأول، النصف الأمامي من المسرح، يتم عليه عرض مسرحية أبى خليل القباني "هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب". أما المستوى الثاني، منتصف المسرح الخلفي، فخصصه ونوس لعرض مسرحية تدور أحداثها حول قصة القباني نفسه، من بداية تجربته المسرحية، وحتى قيام الرجعية بإغلاق مسرحه وإحراقه. المسرحية الأولى تحكي حكاية خيالية غرامية أدبية، كتبها أبو خليل القباني، وقام هو نفسه بتلحين أغانيها، ومثلها مع فرقته المسرحية. أما المسرحية الثانية فتحكي قصة حياة أبى خليل القباني نفسه، وعلاقاته مع أصدقائه، وخاصة مع الشيخ سعيد الغبرا، أي أن المسرحية الثانية واقعية، حدثت أحداثها بالفعل:

المنادي : ... السهرة مسلية ومفيدة. فيها حكاية خيالية، وفيها حكاية واقعية.. سترون هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب.. قصة غرامية أدبية تلحينية تشخيصية.. ألفها الشيخ أحمد أبو خليل القباني.. من التاريخ القديم استلهمها، حبكها ولحنها ومع فرقته شخصها. سترون أيضاً قصة القباني مع الشيخ سعيد الغبرا.. الشخصيات حقيقية والوقائع ثابتة.. حكاية واقعية.. جمعنا خيوطها من الوثائق والأخبار.. وسنعيد تمثيلها أمامكم هذه الليلة[٥١].

وفي إرشاداته المسرحية لمسرحيته هذه – عينة البحث – يفصل سعد الله ونوس بين المسرحيتين اللتين يقدمهما على المسرح في آن واحد؛ حيث يقول: "طبعاً يمكن أن توضع لهؤلاء الذين سيمثلون متفرجي ذاك الزمان مقاعد منفصلة عن مقاعد الصالة، وأن يكون لهم حضور متميز ومنفصل، لكني أفضل أن يختلط الذين يمثلون متفرجي تلك الأيام مع متفرجي اليوم، وأن يوزعوا مقاعدهم في مقدمة الصالة بين الناس، ذلك يوثق ارتباط الماضي بالحاضر، ويعطي السهرة اندماجاً أشد وأمتن"[٥٢].

---

[٥١] – سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، مج ١، مسرحية أبي خليل القباني، سوريا، الأهالي للطباعة والنشر، ١٩٩٦، ص٥٩٠.

[٥٢] – المصدر السابق، ص ٥٩٢.

وبعد أن يعرض ونوس جزء من مسرحية "هارون الرشيد وقوت القلوب" يعود إلى عرض جزء من مسرحية تحكي حياة "أبي خليل القباني":

المنادي : وإلى أن يجد الوزير جعفر "غانم بن أيوب"، ويرد للخليفة هارون الرشيد جاريته الضائعة، نغتنم الفرصة، لنقدم فصولاً من الرواية الأخرى. رواية واقعية عن حياة أبي خليل القباني، وكفاحه الطويل لإنشاء مسرح في دمشق. ونقول لكم بأمانة.. الوثائق هزيلة، والأخبار قليلة. لكننا حاولنا بما تجمع لدينا أن نظهر الملامح الأساسية في تلك القصة، ونرسم صورة تقريبية للعصر الذي ظهر فيه القباني"[٥٣].

وبعد أن يفرغ من حكاية أبي خليل وكفاحه من أجل إنشاء أول مسرح عربي في الشام، وبعد أن يتناول جزء من الحقبة التاريخية التي عاصرها القباني، يعود سعد الله ونوس مرة أخرى ليقدم مسرحية "هارون الرشيد وقوت القلوب":

المنادي : طال هذا الفصل التاريخي أيتها الزميلة.. والوزير جعفر لابد أنه عثَّ على جارية الخليفة.

الممثلة : معك حق.. لكن بقي مشهد صغير فقط، وبعدها نعود إلى هارون الرشيد وقوت القلوب[٥٤].

ويتنقل سعد الله ونوس بين تاريخ أبي خليل القباني وقصة كفاحه من أجل إنشاء فرقة مسرحية وبين مسرحية "هارون الرشيد وقوت القلوب" بين الفينة والأخرى وفي سلاسة ويسر:

المنادي : والطريق طويل إلى الأستانة، فإلى أن يصل الشيخ سعيد نعود إلى هارون الرشيد وقوت القلوب[٥٥].

جدير بالذكر أن القباني كتب خمس عشرة مسرحية، لم يصل إلينا منها إلا ثماني مسرحيات، وهي: "هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب – هارون الرشيد مع أنيس الجليس – الأمير محمود نجل شاه العجم – عفيفة – عنترة بن شداد – لباب الغرام أو الملك متريدات – حيل النساء الشهيرة بلوسيا – ناكر الجميل"[٥٦].

وترى الباحثة أن مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني" لم تتحقق فيها وحدة الموضوع. ووحدة الموضوع تعنى أن المسرحية "تنظر فى قضية واحدة فحسب، ولا تتعدد الحبكات"[٥٧]،

---

[٥٣] – المصدر السابق، ص ٦٠٥.

[٥٤] – الالمصدر السابق، ص ٦٥٧.

[٥٥] – المصدر السابق، ص ٦٦٢.

[٥٦] – رشا ناصر العلي: مرجع سابق، ص ١٥..

[٥٧] – محمد محمد عنانى: التركيب والتحليل فى المسرح المصرى، القاهرة، مجلة المسرح، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، هيئة الإذاعة والمسرح والموسيقى، ع١٠، أكتوبر، ١٩٦٤، ص ٣٣.

وتعنى أيضاً "ألا تشتمل المسرحية إلا على قصة واحدة رئيسية، وهذا يعنى استبعاد القصص الفرعية"[٥٨]. وعليه فإن مسرحية ونوس"سهرة مع أبي خليل القباني"، لا تتحقق فيها وحدة الموضوع؛ حيث إنها تناقش موضوعين مختلفين وإن الرابط بينهما هو شخصية أبي خليل القباني، فالمسرحية الأساسية تحكي قصة أبي خليل القباني وكفاحه لتأسيس مسرحه، والقصة الثانية فهي حكاية مسرحية "هارون الرشيد..." التي تتضمنتها المسرحية الرئيسة. ومناقشة موضوعين في مسرحية واحدة من خصائص المسرح داخل المسرح.

وترى الباحثة أن سعد الله ونوس تأثرَّ في مسرحياته، عينة هذا البحث، بمنهج "براندللو" في الكتابة المسرحية؛ حيث أن تقنية التمثيل داخل التمثيل هي تقنية تنسب إلى براندللو؛ حيث أن براندللو "حاول أن يحطم الدراما التقليدية متبعاً أسلوب التكعيبيين في تحطيم معطيات الحواس بهدف استكشاف أبعاد ومستويات الحقيقة وتقديمها في كليتها"[٥٩].

ومن خصائص أسلوب المسرح داخل المسرح الذي انتهجه ونوس، وانتهجه غيره من الكتاب، أنه يكسر الحائط الرابع الوهمي، ويجعل الجمهور يتفاعل مع الممثلين، وبالتالي فهو ضد مبدأ المدرسة الواقعية في التمثيل، والتي تؤمن بأن الصدق والإيمان بالشخصية الدرامية هما عنصر هام من عناصر توصيل المعلومة بقوة وبصدق إلى المتفرج، وهما في منهج المسرحي الروسي الأشهر "ستانسلافسكى"، هما "صنوان لا يمكن فصل أحدهما عن الأخر، ويجب أن تكون كل لحظة مشبعة بالإيمان بصدق العاطفة يستشعرها الممثل، وصدق ما يصدر عنه من أفعال[٦٠]. إذاً الصدق والاندماج وتقمص الشخصية من العوامل الهامة فى توصيل المعلومة للمتلقى، من وجهة نظر ستانسلافسكي، وعليه فإن الممثل في المدرسة الواقعية "يجب أن يكون فى لحظة خاصة بينما هو فى الحقيقة فى لحظة عامة، ومن أصعب الأشياء على الممثل أن يتصرف كما لو أنه فى حياته الشخصية بينما هو أمام جمهور أى فى لحظة عامة"[٦١]. أما تقنية المسرح داخل المسرح عند سعد الله ونوس، تعتمد على كسر الحائط الرابع، وتنتهج نهج براندللو، وكذلك نهج بريخت.

---

[٥٨] – شكرى عبدالوهاب :النص المسرحى ، القاهرة ، دار فلور للنشر والتوزيع ، ط ٢ ، ٢٠٠١ ، ص ١٩ .

[٥٩] – نهاد صليحة: المدارس المسرحية المعاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٦، ص ١١٤.

[٦٠]– قسطنطين ستانسلافسكى: إعداد الممثل، ترجمة: محمد زكى العشماوى ومحمود مرسى أحمد، القاهرة، نهضة مصر، ص ص ١٤٤– ١٤٥.

[٦١] – سمير سرحان : تجارب جديدة فى الفن المسرحى، العراق، دار الشئوون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ص ٦٠.

نتائج البحث

- نجح سعد الله ونوس في استخدام تقنية "المسرح داخل المسرح" في إنتاجه المسرحي نجاحاً كبيراَ.
- وجود مظاهر المسرح داخل المسرح في المسرحيات عينة البحث.
- وجود مظاهر ثنائية الحقيقة والوهم في المسرحيات عينة البحث.
- المزج بين التراث والمعاصرة في مسرحية الملك هو الملك، ومسرحية مغامرة رأس المملوك جابر.
- وجود مظاهر ازدواجية الشخصية في مسرحية الملك هو الملك.
- استخدم سعد الله ونوس أسلوب المسرح داخل المسرح ليكسر حالة الإيهام الموجودة في المسرح التقليدي، كما أن استخدامه لهذا الأسلوب ساعده في توعية المشاهد بحقوقه السياسية وخلق نوع من التوعية السياسية لدى المتفرج.
- لم يكن أسلوب المسرح داخل المسرح من إبداع سعد الله ونوس وحده، بل تأثر بمنهج بيراندللو في هذا المنهج.
- لم يكتفي سعد الله ونوس بكسر الواقعية الساكنة في المسرح عن طريق استخدامه تقنية المسرح داخل المسرح، الذي استمده من بيراندللو، بل أمعن في إثارة المتلقي بالتغريب الذي استمده من بريخت.
- اتجه سعد الله ونوس في النصوص المسرحية –عينة البحث– اتجاه سياسي في مسرحيات: حفلة سمر.. ، الملك هو الملك، ومغامرة رأس المملوك جابر. كما اتجه اتجاه تاريخي في مسرحيته "سهرة مع أبي خليل القباني".
- طرح سعد الله ونوس – من خلال تقنية المسرح داخل المسرح – عدة قضايا سياسية، من أهمها العلاقة بين الحاكم والمحكوم في مسرحياته، عينة البحث: "حفلة سمر..."، "مغامرة رأس المملوك جابر" و "الملك هو الملك". كما طرح قضية العلاقة بين الدين والفن المسرحي في مسرحيته "سهرة مع خليل القباني".
- من أهم ملامح تقنية المسرح داخل المسرح –في المسرحيات عينة البحث – هو كسر الحائط الرابع وإشراك الجمهور في التمثيل.
- وجه ونوس نصيحة للمخرجين الذين سيتصدون لإخراج مسرحيته "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" أن يؤخروا عرض مسرحيته هذه بعض الوقت، حتى يشعر الجمهور بالضيق والضجر، وبالتالي يثور على صناع العرض المسرحي، ويحدث صراع بين الجمهور والممثلين، ومن ثمَّ تحدث عملية التمسرح.

- في مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" كتب سعد الله ونوس مسرحيتين داخل مسرحية واحدة، والمسرحيتان تناقشان موضوعاً واحداً، وهي هزيمة حرب يونيه ١٩٦٧م.
- في مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" اقترب فيها ونوس من الكاتب الإيطالي "بيراندللو" عبر استخدام الشكل الارتجالي في المسرح، وأسلوب المسرح داخل المسرح.
- في مسرحية "حفلة سمر.." قدمَّها ونوس بشكل ارتجالي أقرب إلى العفوية، وترك المساحة واسعة لاشراك جمهور الصالة في التفاعل مع العمل المسرحي.
- استطاع سعد الله ونوس في مسرحيته "حفلة سمر.." استعمال تقنية "المسرح داخل المسرح" ببراعة شديدة.
- تعمدَّ سعد الله ونوس في مسرحيته "مغامرة رأس المملوك جابر" أن يجعل من الفضاء المسرحي بأكمله – من خشبة وجمهور– خشبة مسرح؛ ليتلاحم جمهور الصالة مع الممثلين، ويشارك الجمهور في اللعبة المسرحية.
- استطاع ونوس أن يجعل الحدث المسرحي – في نصه المسرحي "مغامرة رأس المملوك جابر"– يتغير بشكل ارتجالي، كما استطاع أن يجعل الحوار يتغير ، ويصبح حواراً ارتجالياً أحياناً، ومكتوباً أحياناً أخرى، وأن يتغير بتغير الجمهور في كل ليلة.
- مسرحية "الملك هو الملك" "تمثل النموذج الأمثل الأنضج لاستخدام ونوس لتقنية "المسرح داخل المسرح.
- وضحَّ سعد الله ونوس بنفسه أن مسرحيته "الملك هو الملك" قامت على فكرة المسرح داخل المسرح.
- استخدم سعد الله ونوس الرمز كثيراً فى نصوصه المسرحية عينة البحث.
- في إرشاداته المسرحية لمسرحيته "سهرة مع أبي خليل القباني" يفصل سعد الله ونوس بين المسرحيتين اللتين يقدمهما على المسرح في آن واحد.
- مناقشة موضوعين في مسرحية واحدة من خصائص المسرح داخل المسرح.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١- سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، مج ١، مسرحية أبي خليل القباني، سوريا، الأهالي للطباعة والنشر، ١٩٩٦.

٢- سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة.. مج١.. مسرحية حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، سوريا، الأهالي للطباعة والنشر، ١٩٩٦.

٣- سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، مج ٣، سوريا، دمشق، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦.

٤- سعد الله ونوس: مغامرة رأس المملوك جابر، القاهرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.

٥- سعد الله ونوس: الملك هو الملك، سوريا، دار ابن وشد، ط٣، ١٩٨٠م، ص١. WWW.alsakher.com

ثانياً: المراجع:

١- إيمان صابر سيد محمود: مسرح سعد الله ونوس.. دراسة نقدية تحليلية، القاهرة، جامعة الدول العربية، معهد البحوث والدراسات العربية، قسم البحوث والدراسات الأدبية، رسالة ماجستير، غير منشورة، ٢٠٠٠.

٢- بيتر فايس: أنشودة أنجولا.. ترجمة: يسري خميس، الكويت، وزارة الإعلام، سلسلة المسرح العالمي، ع ١٤، ١٩٧٠.

٣- رشا ناصر العلي: الأنساق الثقافية في مسرح سعد الله ونوس، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٨.

٤- رضا عطية: مسرح سعد الله ونوس، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، ٢٠١٧.

٥- زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربي، القاهرة، دار الشروق، ط٥، ١٩٧٨.

٦- سعد الله ونوس: الملك هوالملك: إيضاحات، الأعمال الكاملة، مج١، سوريا، الأهالي للطباعة والنشر، ١٩٩٦.

٧- سمير سرحان : تجارب جديدة فى الفن المسرحى، العراق، دار الشئوون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام.

٨- شكرى عبدالوهاب :النص المسرحى ، القاهرة ، دار فلور للنشر والتوزيع ، ط ٢ ، ٢٠٠١.

٩- عدلي سيد رضا: ترشيد الدراما الإذاعية في مصر، القاهر، رسالة دكتوراه، غير منشورة، ج القاهرة، كلية الإعلام، ١٩٩٢.

١٠- عز الدين إسماعيل: توظيف التراث في المسرح، القاهرة، مجلة فصول، مج ١، ع ١، أكتوبر ١٩٨٠.

١١- علي الراعي: صفحات من النقد المسرحي، القاهرة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠١٠.

١٢- غادة الحسن ميكائيل: المسرح القومي في سورية، القاهرة، وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للثقافة، د.ت.

١٣- قسطنطين ستانسلافسكى: إعداد الممثل، ترجمة: محمد زكى العشماوى ومحمود مرسى أحمد، القاهرة، نهضة مصر.

١٤- محمد عبد الحميد : البحث العلمى فى الدراسات الاعلامية، القاهرة ، عالم الكتب، ٢٠٠٠.

١٥- محمد عويس: البحث العلمى وممارسة الخدمة الاجتماعية، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٩٩.

١٦- محمد محمد عنانى: التركيب والتحليل فى المسرح المصرى، القاهرة، مجلة المسرح، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، هيئة الإذاعة والمسرح والموسيقى، ع١٠، أكتوبر، ١٩٦٤.

١٧- نبيل راغب : فن الدراما عند رشاد رشدى ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨.

١٨- وولتر كير: عيوب التاليف المسرحى، ترجمة : عبدالحكيم البشلاوى، القاهرة ،مكتبة الفنون الدرامية.

١٩- نهاد صليحة: المدارس المسرحية المعاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٦.