

The Intellectual Position from Authority In the Plays of Saad-Allah Wannous

Yahya Salim Sulaiman Issa
college of Arts and Design
University of Jordan
Dryahya_bashtawi@yahoo.com

Mekhled Nusair Al-zyoudy
Faculty of Fine Arts
Yarmouk University
zyoudey99@yahoo.com

Received 05 /01/ 2019

Accepted 09/10/2019

Abstract:

This research aims at getting acquainted with the intellectual position in the plays of Saad-Allah Wannous, as well as with the mechanism of his involvement in criticizing authority in his theatre. The timeline this research covers extends from 1968 to 1980. Three plays are deliberately chosen and they are: "The Tragedy of the Poor Molasses Salesman", "An Evening with Abu-Khalil Al-Qabani", and "The King is the King". This research would benefit those who are related to theatrical art such as: playwrights, directors, actors, and critics, as it would offer help to academic establishments concerned with theatre.

Keywords: The intellectual position, authoritarianism, Arab theatre, heritage, Saad-Allah Wannous.

الموقف الفكري من السلطة في مسرحيات سعد الله ونوس

مخلد نصير بركة الزيودي
كلية الفنون الجميلة
جامعة اليرموك
zyoudey99@yahoo.com

يحيى سليم سليمان عيسى
كلية الفنون والتصميم
الجامعة الأردنية
Dryahya_bashtawi@yahoo.com

قبول البحث 2019/10/09

استلام البحث 2019/01/05

الملخص:

يهدف البحث التعرف إلى الموقف الفكري في مسرحيات سعد الله ونوس، وآلية اشتغاله على نقد السلطة في مسرحه، وقد جاءت الحدود الزمنية للبحث بين عامي (1968-1980م)، حيث تم اختيار ثلاث مسرحيات اختياراً قصدياً هي: مأساة بائع الدبس الفقير، سهرة مع أبي خليل القباني، والملك هو الملك، ويمكن أن يفيد البحث المشتغلين في الفن المسرحي من مؤلفين ومخرجين وممثلين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح.

الكلمات المفتاحية: الموقف الفكري، السلطة، المسرح العربي، التراث، سعد الله ونوس.

مشكلة البحث:

من هنا جاءت تجارب سعد الله ونوس في الكتابة المسرحية عبر استلهام التراث؛ لتوجيه النقد للسلطات على اختلافها، السياسية والدينية والاجتماعية، وهو بذلك إنما أراد أن يعبر عن رؤيته السياسية للواقع، فحملت نصوصه ملامح هوية عربية للمسرح، استمدت مقوماتها من الواقع العربي بكل معطياته، ومن طبيعة الظروف السياسية السيئة، وفي ضوء ذلك تتلخص مشكلة البحث في السؤال الآتي:
ما هو الموقف الفكري من السلطة في مسرحيات سعد الله ونوس؟

أهمية البحث:

تتبقى أهمية البحث من خلال دراسة موضوع الموقف الفكري من السلطة في مسرحيات سعد الله ونوس، ويمكن أن يفيد البحث المشتغلين في الفن المسرحي من مؤلفين ومخرجين وممثلين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح.

أهداف البحث: يهدف البحث التعرف إلى:

- الموقف الفكري من السلطة في مسرحيات سعد الله ونوس.
- آلية الاشتغال على نقد السلطة في مسرحيات سعد الله ونوس.

حدود البحث:

- 1- الحدود الزمنية: المسرحيات المؤلفة بين عامي (1968-1980م).

يشكل المسرح ممارسة عملية لفعل التحرر من خلال الصراع مع الواقع بهدف تغييره، وكل نص مسرحي لا بد وأن يشمل بالضرورة موقفاً فكرياً يؤسس لحالة من الصراع والجدل والتحول والانطلاق من الحالة السلبية التي يتصف بها الواقع، إلى آفاق رحبة تتجاوز حدود الكائن إلى ما يجب أن يكون، وذلك من خلال ممارسات واختبارات قاسية تكشف التناقضات الاجتماعية والأخلاقية، وتؤسس لبيان الحقائق الموضوعية وحيثياتها، فالمسرح بذلك يمكن أن يكون وسيلة لكشف أقنعة الزيف والكذب والنفاق التي قد تلجأ إليها السلطة السياسية أو المؤسسة السائدة؛ لخدمة مشروع إعادة إنتاج السلطة، وتفعيل الدور الوظيفي للمسرح هو تعزيز لمناقشة مجموعة من القضايا السياسية والاجتماعية التي تلقي بظلالها على الواقع، فهو الفن الوحيد الذي يواجه الفرد بصورة ذاته، ويجبره على مواجهة أفكاره ومشاعره وتناقضاته مواجهة حية مباشرة، وهو فن يقوم على تعارض وجهات النظر، وعلى الصراع من خلال الأحداث الفكرية والاجتماعية، وهو الفن الذي لا يلتزم بوجهة نظر واحدة ولكن يجعل من تبادل وجهات النظر، وصراعها أساساً لتقدم الأحداث. ولذلك فالمسرح الذي يتابع العمل المسرحي لا بد أن يحتفظ بحرية الاتفاق أو الاختلاف مع ما يرى، وكذلك لا بد للعمل المسرحي -نصاً كان أو عرضاً- أن يمارس حرية التصور، والمزاوجة بين النظرات المختلفة للواقع، مستهدفاً إثارة الوعي، وتحرير الفكر¹⁴، ليرسخ بذلك سلطة المسرح، ويعتق من مسرح السلطة من أجل الكشف عن المسكوت عنه في المجتمع، عبر سعي المسرح نحو خلق آلياته الخاصة في الاشتغال.

3- تسييس الخطاب المسرحي وتكريس هذا الجوهر في الممارسة المسرحية العربية⁶.

لقد ترسّخ المسرح السياسي العربي بشكل واضح بعد نكسة حزيران 1967م، ليظهر عدد من المسرحيين العرب الذين تبنا في أعمالهم قضايا سياسية وقومية ووطنية على درجة عالية من الأهمية، ويعد ونوس واحداً من أولئك الذين انشغلوا بالواقع السياسي الذي لازمه وألقفه طوال حياته المسرحية والإنسانية، وكانت قضية السلطة من أهم القضايا السياسية التي انشغل بها أكثر من غيرها وطرحها طرحاً جريئاً، فتناولها في مسرحياته التجريدية الأولى معتمداً على الرمز الأسطوري، كما في مسرحية (لعبة الدبابيس) عام 1965م، التي تحدّث فيها عن الحاكم غير الكفاء الذي يصل إلى الحكم بمساعدة الانتهازيين الذين يرون في حكمه مصلحة لهم، وفي مسرحيتي (مادوزا تحدّق في الحياة)، و(الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا)، ناقش ونوس قضايا استبداد الحكام وممارساتهم التعسفية بحق شعوبهم، وفي هذه النصوص "بدأت رؤيته إلى قضية السلطة في علاقتها بالطبقات الضعيفة غير واضحة، حيث ظلّت الرؤية التطبيقية في أضعف ملامحها"⁴، وبذلك فلم يسقط ونوس عن المسرح الوظيفة السياسية في دلالاتها ومرتكزاتها، إذ شكّل الهمّ السياسي هاجسه الأول الذي كان اهتم به؛ وذلك بهدف تغيير الإنسان العربي نحو الأفضل، لا سيما بعد الخيبات المريرة المتعددة التي لحقت به على امتداد التاريخ.

إن مفهوم التسييس عند ونوس يقمّ رؤية متكاملة للواقع العربي المأزوم، وللعلاقة الجدلية بين المثقف والسلطة، وقد جاء ليعبر عن زاويتين متكاملتين: "الأولى: فكرية، وتعني أننا نطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية. الثانية: جمالية، فالمسرح الذي يريد أن يكون سياسياً تقدماً يتّجه إلى جمهور محدّد مستلب الوعي والثقافة، مهّمّ الذاتية، ووسائله التعبيرية مزيفة، ينبغي لهذا النوع من المسرح أن تكون له أشكال اتصال جديدة ومبتكرة لا يوفرها تراث المسرح العالمي والعربي، حتّى لو كان يحمل مضموناً سياسياً تقدماً"¹⁶، فهو مسرح منفتح على التجريب والبحث الدائم عن أشكال مسرحية ضمن المعطيات التراثية، بهدف تشكيل حالة مسرحية عربية تبقى قريبة من تصوّرات المثقفي العربي وذائقته.

لقد فرضت طبيعة الطروحات السياسية والموقف الفكري من السلطة على ونوس التوجه للطبقات الكادحة، في محاولة منه لتقديم مشاكل تلك الطبقات ضمن رؤى سياسية مثالية بعيدة عن الصيغ الخطابية الجوفاء والشعارات الزائفة، "وإذا كان كثير من الكتاب قد عالج المسائل السياسية والاجتماعية والوطنية والقومية بأساليب خطابية يهيمن عليها التوجّه المثالي، فإنّ سعد الله ونوس قد حاول الغوص في الواقع مؤثراً التحليل وربط الظواهر مع بعضها بعضاً، ليصل إلى فهم متقدّم لآلية ذلك الواقع"¹²، في سبيل تأسيس مرتكزات

2- الحدود المكانية: مسرحيات سعد الله ونوس التي ظهرت في الوطن العربي.

3- الحدّ الموضوعي: يتناول الباحث الموقف الفكري من السلطة في مسرحيات سعد الله ونوس، من خلال اختياره القصدي لثلاث مسرحيات.

منهج البحث: اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي في بحثهما.

أولاً: الإطار النظري والدراسات السابقة:

الموقف الفكري في مسرح سعد الله ونوس:

ظلّ سعد الله ونوس حرّاً ثابتاً في الدفاع عن قضايا أمته حتّى شكّل نموذجاً للمثقف العربي الجاد والملتزم، فقدّم رؤية للعالم تجاوزت حدود الخوف وما آلت إليه الأوضاع العربية من هشاشة وتمزّق، حيث أكّد من خلال مسرحه على الثورة والتغيير، وذلك لخلق إنسان جديد يسهم في بناء مجتمع عربي جديد تسوده قيم العدالة والحرية والديمقراطية.

وفي الوقت الذي تخلى فيه كثير من المثقفين العرب عن مسؤولياتهم، انشغل ونوس بهموم الوطن والمواطن وقضاياه القومية والوطنية، ولم يتردد طوال حياته في البحث في طبيعة التركيبة السياسية أو الاجتماعية أو الدينية المتعلقة بالواقع العربي، واستقصاء جميع جوانبه الفكرية، وبالتنظر إلى الوظيفة التي أراها ونوس للمسرح فقد اتّجه نحو المسرح السياسي بهدف إيقاظ المتفرّج وتعليمه من خلال عرضه للحقائق وللوقائع المرتبطة بالجماعة مبتعداً في ذلك عن الفردية، ومما لا شكّ فيه أنّ المسرح منذ عهد الإغريق كان ينطوي على دعوة سياسية تهتمّ بالحقوق المقدسة للإنسان الإغريقي، ولكن حديثاً فإنّ "الدراما الملتزمة سياسياً أو اجتماعياً تستخدم البنى المنطقية سواء أكانت هذه البنى جدلية كما عند بريخت، أو تقليدية تقوم على السبب والنتيجة كما نجدها عند برناردشو، ذلك لأنّ هدفها هو طرح برنامج مستقبلي يقوم على الثورة الطبقيّة، وتطوّر الجنس البشري، وذلك من خلال إدراك وإحاطة لقضايا محددة"⁸، تهدف الممارسة المسرحية إلى وضع الحلول لها، وبما يتوافق مع الأهداف الجوهرية للمسرح السياسي والمركزة على التوعية والتنشيف والتحريض.

وجاءت جهوده التثويرية عام 1970م، بعد ثماني سنوات من كتابته لأول نصّ مسرحي، ويظهر (بيانات لمسرح عربي جديد)، كان ونوس يهدف إلى وضع رؤية طليعية للمسرح تتجاوز التجارب المسرحية الجاهزة والمستوردة في آن واحد معاً، وتركن في الوقت نفسه إلى تعرية الواقع العربي وفضح سلبياته، وقد أكّد في بياناته أنّ هدفه من المسرح يكمن في:

1- تشكيل مسرح جماهيري للطبقات الكادحة من الشعب.

2- رفض القوالب الجاهزة في المسرح .

مسرحياته هو "أنها تشترك فيما بينها بالتركيز على همّ الإنسان العربي المنهزم والمنكسر، كما ترصد علامات الهزيمة وتحصد نتائجها؛ من خلال ما آلت إليه حال الإنسان العربي المتطّلع دوماً إلى الحرية والكرامة"⁽⁵⁾، وهو من خلال مشروعه المسرحي لم يهمل قضية الحرية بالنسبة للإنسان العربي الذي يعيش ظروفًا استثنائية على الصعيد السياسية والاجتماعية والاقتصادية، حيث انتقد روح الاستسلام التي تسيطر عليه؛ لكونه انشغل بتفاصيل حياته اليومية، واعتاد على عدم التفكير بشؤونه المصيرية، لذلك نجد أنّ سعد الله ونّوس يطالب الإنسان العربي بضرورة الثورة لتجاوز الواقع الهشّ الذي لا شك أنه يهدّد وجوده وتطلعاته المستقبلية في الحرية والعيش الكريم.

الدراسات السابقة والتعليق عليها:

في دراسة أجراها الشيخ حسن¹⁵ بعنوان: "شخصية الفلسطيني والآخر في مسرحية الاغتصاب لسعد الله ونّوس - قراءة تحليلية"، بيّنت هذه الدراسة تأمل سعد الله ونّوس في قضية فلسطين بوصفها قضية العرب الجوهرية، مع الدعوة إلى التفكير بعقلانية، وتوصيف واقعي للشخصيات الفلسطينية واليهودية، ومحاولة للتعلم في فهم الشخصية اليهودية بأبعادها وأمراضها، والشخصية الفلسطينية بعنادها، على الرغم مما يحيط بها من إحباطات، كما تقدّم طروحات ونّوس، وملاحح خطابه ومسرح التسييس عنده، لتمثّل نخبة من المثقفين الملتزمين بقضايا الأمة.

وفي دراسة أجراها المشاقبة وعيسى¹⁰، هدفت هذه الدراسة إلى تعرّف الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية في مسرح سعد الله ونّوس، ورصد مدى التواء تجربته المسرحية مع تجارب المسرح السياسي العالمي، وقد تناول الباحثان في البداية الحديث عن ونّوس والرؤية السياسية في المسرح، وقد جاءت حدود الدراسة الزمانية بين عامي (1963-1990م)، وللوقوف على الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية في مسرح ونّوس، قام الباحثان باختيار ثلاثة نصوص مسرحية اختياريًا قصديًا، كانت قد نشرت في بيروت، وقد تم اختيارها لأنها كانت ممثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته، وإمكانية رصد الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية فيها رصداً واضحاً وموضوعياً، وقد تكوّنت العينات المختارة من مسرحية فصد الدم عام 1963م، ومسرحية حفلة سمر من أجل خمسة حزيران عام 1968م، ومسرحية الاغتصاب عام 1990م .

وفي دراسة أجرتها خيرة⁹، هدفت الدراسة إلى رصد موضوع بنية الشخصية التراثية في المسرح العربي، وقد اختارت الباحثة مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" لسعد الله ونّوس، التي تحوي كثيرًا من الشخصيات التراثية والجوانب السياسية المتعلقة بها، وقد عرضت الباحثة لطبيعة الشخصية التراثية ومصادرها وكيفية تقديمها في مسرح ونّوس، وكذلك توظيف عناصر التراث في المسرح الشعبي والديني، وقد أحال ذلك إلى تحديد آليات تعامل ونّوس مع هذه الشخصيات

موضوعية لتغييره، وتخليص المواطن العربي من انكساراته وحالات انكفائه على ذاته بفعل الممارسات التعسفية التي مورست عليه.

ودخل ونّوس من خلال هاجس التسييس المدخل الجديد الشائك، والذي تتشابه فيه مفاهيم: الحرية، والسلطة، والإسقاط التاريخي، والموقف الراهن، والرؤية المستقبلية، وبالتالي الدعوة لإعادة تقويم ما سمي بأزمة المسرح العربي التي استفاضت حولها الاجتهادات والآراء³، وبذلك فقد أكد ونّوس منذ البداية على تناول العلاقة بين السلطة والشعب، محاولاً تفسير تلك العلاقة في ضوء القهر والتهميش اللذين تعرض لهما المواطن العربي من طرف السلطة، ووقوفه موقفًا سلبياً تجاه الممارسات التي تمارس عليه.

لقد جاء مسرح التسييس عند ونّوس للتأسيس لحوار ديمقراطي مشترك بين كافة المشاركين في العرض المسرحي، إلا أنّ ذلك قد اصطدم بمحددات السلطة التي قيدت فعالية المتفرج العربي بحكم ما تمارس عليه من قهر واستلاب، "وإذا كانت السلطة تودّي دورًا رئيساً في تقليل فعالية المتفرج العربي، فإنّ للمسرح التقليدي السابق أثرًا واضحًا، إذ اعتاد هذا المتفرج الجلوس لساعات طوال أمام الخشبة، يستمع ويشاهد ما يدور فيها من حكايات تثير مشاعره وأحاسيسه دون مشاركة ومخاطبة لعقله وأفكاره، فلا يتعيّن عليه إلا التصفيق في ختام المسرحية، لذلك كان تسييس المسرح صدمة له ولأقرانه الذين ابتلعوا ألسنتهم دهشة وخوفًا من عيون السلطة ورقابتها التي تطاولت على نصّ المسرح ذاته، فحذفت وبدّلت بعضه، كما حذفت بعضه الآخر"²، وبما يتوافق مع توجهاتها ويخدم مصالحها، فجاءت محاولات ونّوس للإفلات من الرقابة من خلال العودة إلى التراث والانفتاح على الآخر بوعي، ومحاولة الإفادة من منجزاته الإيجابية لتحقيق التقدم وبناء مجتمع إنساني يقوم على الأخلاق والقيم السامية.

إنّ دور المسرح عند ونّوس هو امتداد لمشروعه النضالي، فهو فنان وأديب ولد من رحم المعاناة والألم التي عاشها أبناء أمته على امتداد تاريخهم المعاصر، فقد عاش جانبًا من ويلات الاستعمار الذي استحوذ على أقطار الأمة العربية، لكن احتلال فلسطين وقيام دولة الكيان الصهيوني على ترابها، شكّل صدمة كبيرة بالنسبة له، يقول: "إنه ما من هزيمة لعبت فيها الكلمات الدور الذي لعبته في هزيمة حزيران. كنت أحس الكلمة شريكًا سقطنا في حباله. كانت خديعة، أو جثة تتحلّل، وتتحوّل غازاتها في دخالنا خجلًا صامتًا، وعازًا باردًا"¹⁶.

لقد تعددت مصادر ونّوس في الاستلهام المسرحي، حيث استلهم حكاياته وقصصه التراثية من الأساطير والتاريخ ووظفها لنقد السلطة، وفي مرحلة ما بعد نكسة حزيران عام 1967م، توجّه نحو تناول الواقع العربي المأزوم، حيث كتب مسرحية (حفلة سمر من أجل 5 حزيران)، ليقف من خلالها على أسباب النكسة وتداعياتها، وحينما يوجه النقد للسلطة فإنّ موقفه يتأسس من خلال المسؤولية التي تشكلت لديه كمتقف عربي تجاه أمته والإنسانية، ولعلّ أهم ما لاحظه النقاد في

المتردية اجتماعياً واقتصادياً والتي أفرزت هزيمة حزيران، وضياح فلسطين، (...)، والدور الكبير الذي لعبته السلطة في بلورتهما. كما استطاع المفهوم أيضاً تجسيد القمع الرسمي، وغياب الحريات الشخصية في السبعينات من القرن العشرين، ناهيك عن أنه قدم في أعمال التسعينات قراءة دقيقة للذات الإنسانية، وهي ترى أنظمة مجتمعها تتساقط واحداً تلو الآخر بفعل رياح العصر الحديث². وللوقوف على طبيعة الموقف الفكري من السلطة في مسرح ونوس؛ سيحلل الباحثان ثلاثاً من مسرحياته.

1- الموقف الفكري من السلطة في مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) عام 1968م:

في مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) يبرز الموقف الفكري لسعد الله ونوس من السلطة واضحاً، من خلال نقده لصورة المدينة التي تحكمها طغمة عسكرية قمعية لها حضورها الطاعني على أفراد المجتمع، وهي في الوقت نفسه تعاني من التحلل والفساد نتيجة للثقلات والصراعات السياسية، بينما يبرز الشعب بمعاناته وآلامه وهو يقف موقفاً سلبياً من الأحداث ليعبر الموقف عن سلبية هذا الشعب من خلال جوقة التماثيل، ويختار بائع الدبس الفقير (خضور) أن يعيش الأحداث ضمن موقف سلبى غير واعٍ لحقيقة ما يدور من حوله.

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

الجوقة : في ساحة عامّة تدور الحكايا
ساحة تحددها أعمدة من الناس

الناس الذين كانوا ، والذين ليسوا الآن

لا تطلبوا التفاصيل الكثيرة . .

فحن مثلكم . . الخوف يلجنا . . والريبة منهجنا ..¹⁸.

وبانتهاء النشيد الأول للجوقة تتراءى إلينا حالة من الإحساس بالخوف والترقب، وما أن يتوقف الإنشاد حتى يطل علينا (خضور) 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 عامّة الشعب، وهو يمثل الطبقة الكادحة بكلّ معاناتها، وأثناء ذلك يدخل رجل متوسط القامة، حيث يشير المؤلف إلى أنّ "وجهه متناول ينتهي بذقن كلبية، أهم ما يميزه نظراته الذئبية المحتقنة باللوم والغش"¹⁸، إنه يمثل السلطة بكلّ سوداويتها وقذارتها، وهذا الرجل الذي يظهر فيما بعد أنّ اسمه (حسن)، يتجه إلى محاولة إيقاع (خضور) في شباك السلطة، حيث يظهر في ثلاثة مواقف ينتحل في كلّ موقف اسماً معيّنًا جاءت على

التراثية في المسرح ومعرفتها، وكيفية استلهاها بما يحقق التواصل بين الماضي والحاضر، ويقربه في الوقت نفسه من وجدان جماهيره.

وفي دراسة أجرتها كل من مرنيز ولعور¹¹، هدفت الدراسة إلى رصد المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، فالمسرح السياسي يهتم بالقضايا اليومية والأحداث السياسية الساخنة، والظواهر السلبية التي تتوالى وتتعاقد على الواقع العربي. وهو الوحيد الذي يقف ضدّ النظام السياسي وفي وجه السلطة المستبدّة، أملاً في تقويم ممارسة النظام السياسي ليصبّ في صالح الأفراد والجماعات، وفي صالح مستقبل الأمة، ومع الجماهير الفقيرة صاحبة المصلحة الحقيقية في التغيير. ويتمثّل دوره بشكل عام في تفكيكه لملايسات السلطة الحاكمة، وتمزيقه للواقع، وتعريته، ورفع أفتعته، وفضح مشاكله السياسية والاجتماعية والاقتصادية، بهدف التعبير عن القضايا الإنسانية وهو في النهاية يثير أسئلة أكثر مما يضع أجوبة، هذا ما يسعى إليه (سعد الله ونوس) محاولاً بناء الوعي، لا أن يعطي وعياً جاهزاً من خلال عرض ما هو سلبى.

التعليق على الدراسات السابقة:

تعددت الدراسات التي تناولت أدب سعد الله ونوس المسرحي من نواحٍ متعددة، وبقي تناول الموقف الفكري من السلطة واضحاً في ثانيا عدد من الدراسات التي كتبت عنه، إلا أنّ ما يميّز هذه الدراسة أنّها جاءت لرصد الموقف الفكري من السلطة في مسرحيات سعد الله ونوس، وتلتقي هذه الدراسة مع الدراسة التي أجراها (الشيخ حسن، 2012)، والدراسة التي أجراها كلّ من (المشاقبة وعيسى، 2014)، ودراسة (مرنيز ولعور، 2017)، من ناحية تناول الموقف السياسي في مسرح ونوس، ومن خلال نصوص مسرحية معيّنة، إلا أنّها لم تتعرض للموقف الفكري من السلطة بشكل مباشر.

وتختلف الدراسة الحالية في تناولها للموقف الفكري من السلطة من ناحية أنّ الباحثين قد تناولوا ثلاث عينات تنتمي للمدة الزمنية بين عامي (1968- 1978) الحافلة بالأحداث والمتغيرات، والهدف من تحليل هذه العينات يختلف عن الأهداف التي أرادها كلّ من (الشيخ حسن، 2012)، و(المشاقبة وعيسى، 2014)، و(مرنيز ولعور، 2017) من دراساتهم.

ثانياً: إجراءات البحث: الموقف الفكري من السلطة في مسرحيات

سعد الله ونوس:

شكل الموقف الفكري من السلطة ملمحاً مهماً في مسرح سعد الله ونوس، وجاء هذا الموقف امتداداً لمفهومه الذي قدّمه حول التسييس، إذ إنّ السلطة تمارس دورها في قهر الإنسان وتحويله إلى كائن مهزوم ومستلب الإرادة، ويمكن القول إنّ مفهوم السلطة قد اتّسع في مسرحياته، ليشمل قضايا المجتمع العربي عبر مراحل المتعاقبة، فنجد في أعماله الأولى رسداً للواقع العربي في الستينات، وظروفه

الإحساس باللاجدوى وفقدان المعنى الديناميكي للحياة إزاء الأساليب القمعية المتكررة للسلطة، ونتيجة لصفة التدين التي انصفت بها خضور نجده يناجي الله مستغيثاً به بين الحين والآخر:

خضور: .. يا رب كان صراخي قوياً..

حتمًا كنت تسمعي. من يسمع ديبب النمل لا يعجزه

سماع صرخات إنسان يشوي 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 . .

لينفذك الخضر النوراني.. ولم تغضب.. ولم تغضب..¹⁸.

ومما تشيّر إليه هذه المسرحية هو حالة التناقض بين البيئة المنظرية التي اتسمت بالتجريد وشدة الإعتماد، وبين الحدث المسرحي الذي انصفت بالواقعية، وهذه الصفة ظلت مسيطرة على المسرحية حتى المنظر الرابع، بينما عبرت الأجواء الكابوسية المفزعة عن شدة ما تعرّض له خضور من ممارسات تعسفية مارسها السلطة عليه، ولم يسلم الأهالي من تأثير هذه الممارسات، حيث ظهرها ضمن وجودهم الآلي مسوخاً، وتحولوا إلى أنماط متماثلة مغيبة الأوجه، منتظمة الحركة ضمن علاقة جدلية أسست لحالة التكرار في حوار الشخصيات.

2- الموقف الفكري من السلطة في مسرحية (سهرة مع أبي

خليل القباني) 1968م:

يستحضر ونوس في مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني) تراث القباني وتفاصيل تجربته الرائدة في المسرح، ودوره في إنشاء دعائم حركة مسرحية للمرة الأولى في دمشق في القرن التاسع عشر وتثبيتها، ويحيل عنوان المسرحية إلى أنها تشكل سمرًا احتفاليًا ليلياً، ومنذ بداية المسرحية يُبدي المؤلف بعض ملاحظاته الضرورية حول النص، حيث يرى أنه يشتمل على مستويين متميزين لا بدّ من التفريق بينهما بخط عريض:

"الأول: وتمثله مسرحية أحمد أبو خليل القباني (هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب)، وفيها يجب إن نستعيد جوهر العرض المسرحي كما كان يقدّم في تلك الأيام؛ لأنّ القيمة الأساسية لتلك لتجربة تكمن في رياديتها وفي طبيعة العرض كحدث اجتماعي فعّال، يمثّل ظاهرة اجتماعية تخلق مناخاً جديداً في سهرات الناس، وتولّد لديهم الإحساس بجماعتهم ضمن تغريب فطري.

الثاني: وتمثله المجريات الوثائقية التي تؤرخ لحياة (القباني) المسرحية، حيث تمّ هنا استخدام المشاهد القصيرة التي يشكّل تتابعها مجرى الزمن ذاته"¹.

قدّم ونوس شخصية القباني بوصفها رمزاً مُستنيراً يقاوم رجال الإقطاع الذين يرفضون استنابات المسرح في البيئة العربية، حيث يحاول إنشاء جوق للتمثيل في سوريا، لكن ذلك فرض عليه مواجهة

التوالي (حسن، حسين، ومحسن)، وقد جاء اختيار هذه الأسماء الثلاثة- التي عبرت عن الشيء الجميل- في محاولة لتجميل وجه السلطة أمام الآخرين.

ومن الملاحظ أنّ التماثيل قد عبرت عن ضمير الناس في المدينة، وهي بتكميم أفواهها إنما عبرت عن حرمانها من قدرة التعبير عن رأيها، وفي الوقت نفسه لعبت دور الممثل لضمير جمهور الصالة، داعية له للتحرر من صمته والمشاركة الفعلية في التنامي الدرامي للحدث، أمّا (حسن) فقد عبر عن السلطة المستبدّة التي لا يتحقّق أمنها إلا بإلغاء حرية الفرد، وإغراقه في القهر والاعتراّب، لذلك نجد أنّ هذه السلطة لا تتردّد عن زج خضور في السجن بلا تهمة أو ذنب؛ ليخرج لاحقاً بصورة إنسان محطّم بعد أن ذاق في سجنه أسمى ألوان العذاب، يقول عن ممارسات رجال السلطة:

خضور: كانوا يزعمون: يا ابن المومس، أمثلك يعرف النعمة، ثمّ

تتهال القبضات والركلات ولسعات الكهرباء والماء الغالي والماء المثلج

والبول . . آه . . يا بصير . . يا من لا تقوته شاردة أو واردة!

(صمت طويل يعلو فيه البكاء)، لماذا قدر لعبدك أن ينصبّ عليه كلّ

هذا الغضب؟ إنهم وحوش (كاسرة) بقسوة ولا بدّ أن الخضر قدس الله

سرّه سمع استغاثاتي. مثلي لا يستطيع شيئاً أمّا الخضر فسينصر

الضعفاء كما يفعل دائماً¹⁸.

إنّ شخصية بائع الدبس الفقير (خضور) تعدّ أنموذجاً للشخصية المسطّحة التي أخذت منذ البداية امتداداً أفقياً نتيجة لمحدودية أفقها وتفكيرها وجعلها بما يحدث من حولها، ثمّ وظفت عقلها للتخلّص من شريك الرجل الممثل للسلطة، وعادت للتحوّل إلى ما يشبه أداة تتحرك للوصول إلى النهاية الموضوعية المتمثلة بالموت، أمّا الصراع في هذه المسرحية فيجري بين المفاهيم والأفكار المرتبطة بفلسفة المسرحية، حيث يغوص المؤلف في دواخل الشخصيات مركزاً على إظهار أبعادها النفسية، وقد اهتمّ المؤلف ببناء شخصية خضور بوصفه يشكل محوراً مهماً في الصراع، حيث غلب على حواراته المونولوج الداخلي الذي أخذ طابعاً تجريبياً، إذ ظهرت من خلال الجمل غير المترابطة حالة الاضطراب التي يعيشها بفعل ممارسات السلطة:

خضور: لماذا. لماذا؟ "يصمت، وينتشر البكاء

واندثر الأهل . . كان اسمه (إبراهيم) "هلوسة

غير صحيح . . له جناحان . . لقد طار . . وعندما

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

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

يبصق أمعاه، فيرى كلباً عجوزاً يمضغها . . ثم يصيح

احتساؤه

أسهل من حمى الكبرياء وصعقها المجنون¹⁸.

ونتيجة لنمطية رجل الاستخبارات، ونمطية أساليبه في استنطاق الضحية، يتكرّر الحدث وحوار الشخصيات، وقد أثر ذلك في تعميق

سجنها الخليفة وقرّر إعدامها، وحينما حان وقت ذلك وضع على عينيها غطاءً لتنفيذ الحكم، وهنا بدأت تتاجي حبيبها غانم وتصفه بالشرف وبراءة حبهما، فسمعها الخليفة وفكّ أسرها وطلب منها أن تسأله ما تريد، فاخترت الزواج من حبيبها غانم، فقبل الخليفة، وسعت جاهدة للبحث عنه بعد أن عبث الخليفة بممتلكات أسرته في الشام، حتى توصلت إلى عشيقها غانم الذي بدوره وجد أمّه وأخته، وقرأ الزواج بمباركة الخليفة الذي أراد بدوره أن يتزوج أخت غانم الحسنة، فكانت الفرحة عارمة، وحظي غانم وقوت القلوب بكثير من الأعطيات والمِنح، وعمّت حياتهما الحب والسعادة.

أما العقدة التاريخية فيقدمها ونوس من خلال تجربة القباني المسرحية، حيث يوظف المعطيات التاريخية والوثائق التي حصل عليها لتقديم نص وثائقي تسجيلي عن حدث معين بطريقة أدبية درامية، ويعود الكاتب زمنياً إلى منتصف القرن التاسع عشر في سوريا التي كانت ولاية عربية من الولايات التابعة للدولة العثمانية، وتحديداً إلى دمشق بأجوائها الداكنة وأصالتها العريقة، ليكشف لنا عن العلاقة الداخلية التي تربط جدلياً بين التاريخ والقوى الاجتماعية السائدة، وبالنظر إلى الواقع السياسي والاجتماعي في سوريا في ذلك الوقت، نجد أنّ الدولة العثمانية قد مارست على السكان سياسة استبدادية قهرية في عهد الخليفة عبد الحميد الثاني، حيث ساد الاستغلال، والإقطاع، وسياسة الإذلال، وتجويع الشعب ونهب خيراته، وإرسال أبنائه إلى ساحات الحروب التي خاضتها الإمبراطورية ضدّ الشعوب المجاورة.

يبدأ القباني باستقطاب أهل حيّه وأصدقائه لتقديم فرجته المسرحية في منزله في دمشق، وهذه الفرجة تحمل في ثناياها عناصر المتعة والروعة وإثارة الانتباه، ويطالعا المنادي وهو يتجول بين الصفوف والمقاعد مخاطباً الجمهور للتعبير عن جوهر العرض:

المنادي: يا سادة يا كرام!

من يدخل مسرحنا يغنم

ومن يتردّد يندم

سهرتنا اليوم فيها عيرة .. فيها متعة

فيها غناء ورقص وتشخيص.

يا سادة يا كرام!

تفضلوا ولا تتردّدوا!

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

شديدة انتهت بتحطيم مسرحه وإحراقه من قبل رجال الدين والقوى المحافظة، ويقدم ونوس في هذه المسرحية عدداً من الشخصيات الحقيقية: القباني، سعيد الغبرا، محمود العمري، إسكندر فرح، الولاة، وغيرهم، ويؤكد أنه لا يعنيه فيهم "تكوينهم النفسي أو خصائصهم من الناحية الوثائقية البحتة، وإنما لكونهم ممثلين لتيارات فكرية معينة، ولأطراف في قصة لا نعرف عنها إلا خطوطها العامة، فلا مجال للبحث فيهم كأفراد أو كشخصيات عاشت وكان لها تكويناتها وأمزجتها الخاصة"¹⁷، فهي شخصيات ذات رموز تاريخية، فالشخصيات الدينية ترمز إلى القوى الرجعية المعارضة للتقدم في المجتمع، بينما يرمز القباني إلى الفئة المستنيرة التي تبحث عن التوعية لإحداث التغيير الإيجابي في المجتمع، أما أنور وعبد الرحيم فهما يمثلان الطبقة البورجوازية المستنيرة التي يأتي فعلها امتداداً لما يريد أن يقوم به القباني. وهناك أيضاً عدد من الشخصيات الفنية الخيالية مثل: قوت القلوب، وغانم بن أيوب، وجليلة وجميلة، إلخ.. وشخصيات فرضتها طبيعة البناء الفني للنص، وتتنوع أدوارها بين التمثيل أو الإخراج أو سرد الحكايات والأحداث مثل: المنادي وبائع التذاكر والمتفرجين والممثلات.

قامت المسرحية على نصين أحدهما نصّ تخييليّ فنّي يتعلّق بمسرحية قصة هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب، وله عقدة غرامية استلهمها القباني من كتاب ألف ليلة وليلة، وتتعلّق بغانم الذي خرج من الشام للتجارة، ولما وصل العراق حقّق كثيراً من الأرباح والمكتسبات المادية، لكن صديقه مات في الطريق واضطر إلى دفنه في أحد قبور بغداد، وعندما انتهى الدفن عاد المشيعون إلى المدينة بينما تأخر هو في البكاء على صديقه وتأمّل الموت، ولما عاد وجد أبواب المدينة قد أغلقت، ممّا دفعه للعودة إلى المقبرة، وفجأة رأى مجموعة من العبيد يحملون صندوقاً يضعونه داخل المغارة، وبعد ذهابهم نزل غانم إلى الصندوق من الشجرة التي كان يستترّ بها معتقداً أنّ فيه كنوزاً وأموالاً، لكنّه وجد داخل الصندوق الجارية الحسنة قوت القلوب جارية الخليفة هارون الرشيد، التي أعجبت فيما بعد بشجاعة غانم وأخلاقه السامية، فأحبّ كلّ منهما الآخر، وقرّر غانم أن يتزوجها، لكنّها أخبرته بأنّها جارية الخليفة هارون الرشيد، وأن زوجته زبيدة أرادت التخلص منها للتفرّد بالخليفة، وفي مشهد آخر، تقيم زوجة الخليفة مأتماً لقوت القلوب التي أحبّها الخليفة حباً جنونياً إلى درجة إهماله لواجبات الدولة، وما أن يصل خبر وفاتها إلى الخليفة حتى يعلن الحداد في البلاد عامّاً كاملاً، ولكنّه يكتشف الحقيقة وهو يتتصّت إلى جارتين تكشفان ما قامت به زبيدة، وأنّ الجارية الحسنة قد ذهبت مع عشيقها غانم إلى الشام.

ويغضب الخليفة لذلك فيطلب من جعفر ومسرور إحضار الجارية قوت القلوب، وقتل غانم ولو كان في باطن الأرض؛ لأنّها ارتكبتا خطيئة الوصال غير الشرعي، وعندما أحضرت الجارية الجميلة

سترون أيضاً قصة القباني مع الشيخ سعيد الغبرا.
الشخصيات حقيقية والوقائع ثابتة.
حكاية واقعية.

جمعنا خيوطها من الوثائق والأخبار .
وسنعيد تمثيلها أمامكم الليلة.

يا سادة يا كرام!

تفضلوا ولا تترددوا!¹⁷

وبعد أن يقوم المنادي بدعوة الجمهور إلى حضور العرض، تُفتح الستارة على منظر يمثّل جانباً من الصحراء، إضافة إلى مغارة يأوي إليها التاجر البغدادي (غانم بن أيوب) الذي كان قد خرج في جنازة صديقه، لكنّه تأخّر في مشواره فعاد إلى بغداد وقد أغلقت أبوابها، ممّا اضطرّه إلى المبيت في المغارة. وأثناء ذلك يسمع أصواتاً فيسارع إلى الاختفاء، حيث يدخل رجال أشداء وهم يحملون صندوقاً كبيراً فيضعونه ويغادرون المكان، وحينما يفتح غانم الصندوق يفاجأ بالجارية (قوت القلوب) التي كان (الرشيد) يهيم عشقاً بها، ممّا أغضب زوجته السيدة (زبيدة) فسارعت إلى تخدير الجارية وإبعادها عن بغداد.

وبعد عودة الوعي إلى الجارية، يدور حديثٌ بينها وبين غانم، ممّا يجعل فتوات الصلاة يرسلون تعليقاتهم، التي سرعان ما تتحوّل إلى شجار فيما بينهم؛ ممّا يضطرّ الممثلين للتوقّف عن التمثيل، ومحاولة فكّ الاشتباك بين الفتوات، ونظراً للنجاح الذي حقّقه مسرح القباني بين الناس وقدرته على استقطابهم، يبدأ أصحاب الكراكرات ورجال الدين ويمتلئهم (أبو أحمد وسعيد الغبرا)، بمعارضة مشروع القباني؛ لأنّه يتناقض مع مصالحهم الشخصية، لا سيّما أنّ حلقة الشيخ الغبرا بدأت تقلّ وأوقافه تنقص، ولم يعد لكراكرات أبي أحمد ما يثير انتباه الناس الذين أحجموا عنه، لذلك سلطوا غضبهم على القباني ومسرحه الجديد، مُتهمينه بالبدعة والكفر والضلال، وأنّه مسرحٌ ابتدعه الأجنبي، وماخور ينتشر فيه الفسق والعصيان والرذائل والمحرمات:

"أبو أحمد: ما يفعل القباني وزبانيته، العمى لا تجد اليوم على أسنة الناس إلا حديثه أينما ذهب يردّدون لك الأعاجيب عن حفلته وبراعته، وهذا الفنّ الذي ابتدعه.

أنور: أمس حضر الوالي حفلته وكان شديد الرضى.

أبو أحمد: أي نعم... واليوم استأجر ابن القباني كازينو الطالبان، ليقدم عليه مسأخره... ولكن لا عتب عليه، إذا كان حضرة الوالي بكلّ هيبته ومكانته يأتي فيبارك هذه الشعوذة ويحضّ عليها.

أنور: ما يفعل ابن القباني ليس شعوذة، فهو يتدرّب ورفاقه على

فنّ يتقدّم كلّ الفنون^{17، 52، 53}.

ولم يغفل وتوس الحديث عن المعاناة الإنسانية الكبيرة التي عاناها القباني أثناء مسيرته الفنية في سوريا، لا سيّما تلك الحرب الشعواء التي شتّها عليه رجال الدين ممثلين بالشيخ سعيد الغبرا، الذي

كان يرى في انصراف القباني إلى المسرح، بعيداً عن حلقات الذكر التي يعقدها عملاً شائناً ومعيباً:

"الشيخ سعيد: (دون تحية) أفتستبدل الذي هو أدنى بالذي هو خير يا أبا خليل.

القباني: خير.. ما الخبر؟

الشيخ سعيد: أنت أدري مني بالخبر.. تترك ذكر الله في حلقات الجوامع لتقيم حفلات ماجنة تنافي الأخلاق والآداب وتعاليم الدين.

القباني: أستغفر الله.. لا يا شيخ.. ربما أثرت فيك نيمية جاهل.. لكن لو رأيت بنفسك ما نقدّم في المسرح لما قلت ما تقول.

الشيخ سعيد: لعلك تريدني شاهداً للمبادل وشريكاً فيها!

القباني: حاشا.. لسنا من أهل المبادل والمجون.. ما نقدّمه يا شيخ روايات فيها حكّم بالغة ترغب في اكتساب الفضيلة! وتقدّم للمتفرّج مواعظ حميدة.. كلّ هذا في جوّ من الأُسّ اللطيف والسرور البريء.. (...). على قدر علمي ودرسي لا أعرف أنّ في الدين ما يحرم التشخيص، ربما لم تعرف البلاد الإسلاميّة هذا الفنّ قبل اليوم، لكن ذلك لا يبزر أن نبقى محرومين من فوائده.

الشيخ سعيد: لم يعرفه المسلمون، لا لجهل، وإنما لأنهم أنفوه واعتبروه مخالفة للدين... إن هو إلا بدعة، وكلّ بدعة حرام. (...). بعد قليل ستجعل المسرح كرواق العلم في الجامع، قد تكون هذه البدعة موجودة في البلاد الأوروبية، ولكن أتريد أن نتشبه بالكفار... من تشبه بقوم فهو منهم... لم يبق إلا أن نأخذ ديننا عن الإفرنج¹⁷.

وإذا كانت السلطة الدينية قد أبدت معارضتها وموقفها السلبي من القباني ومشروعه التنويري، فإنّ الولاة الأتراك قد وقفوا إلى جانبه وشجّعوه على فنّه الجديد، ورأوا أنّ ذلك يشكّل مظهرًا من مظاهر الرقيّ والتقدّم والتّوير، ومع إصرار القباني على مواصلة مشروعه بصير معارضوه على موقفهم، حيث يلجأون إلى السلطة السياسيّة المتمنّئة بالسلطان عبد الحميد الثاني؛ ليقنعونه بخطورة مسرح القباني على عقول الناس سياسياً واجتماعياً، وحينما يعود الشيخ الغبرا إلى دمشق يكون قد اصطحب معه قرار هدم مسرح القباني وإحراقه، فتنتهى بالقباني الرّجال بعد ذلك في مصر، ليجد فيها حرّية كبيرة في ممارسة فنّه المسرحي، والتعبير عن مواقفه القوميّة والوطنية إلى جانب أولئك الأحرار الهاربين من بطش السلطة العثمانية.

إنّ القباني من خلال مسرحيته قد حارب الاستلاب والقهر الذي تمارسه السلطات الدينيّة والاقطاعية المرتبطة بالحكومة العثمانية، وقد أراد من المسرح أن يقدم فعلاً تنويرياً تقدماً يُسهم في خلق الوعي وإحداث التغيير في الواقع السياسي السائد، لكنّ رجال الدين والسلطة الحاكمة قد رفضوا ذلك المسرح؛ لأنّهم رأوا فيه أداةً للتوعية السياسيّة للأفراد والمجتمعات، وإذا كان الصراع الدرامي في القصة الخيالية قد جاء صراعاً بين الحبّ العفيف الذي يمثّله غانم بن أيوب وقوت القلوب من جهة، وبين السلطة المتعترسة المتمثلة بهارون الرشيد من

ولو ليوم 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 صباحاً ويجد نفسه خليفة على بغداد، وبناءً على توجيهات الرشيد يتم التعامل من قبل الذين يحيطون به وكأنه خليفتهم 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 سعد الله ونوس نزع عن الحكاية الشعبية روح الدعابة، وأجرى عليها بعض التغييرات التي انسحبت على الأحداث العامة، فقد أجرى تعديلات على زمان المسرحية ومكانها وشخصياتها، فأبدل (الرشيد) بملك ما لمملكة ما مجهولة الزمان والمكان، وذلك حتى يمنح الملك الصفات التي تخدم هدفه الدرامي بعيداً عن التمثيل الذهني لشخصية الرشيد في أذهان المتفرجين، كذلك استعاض عن شخصية السياف مسرور كمرافق للرشيد بشخصية الوزير (بربير) كمرافق للملك، مبقياً على وظيفة السياف لشخصية الجلاد، كذلك قام بتغيير اسم (أبي الحسن) إلى (أبي عزة)، وخلق بيئة اجتماعية واقتصادية خاصة به ممثلة بزوجه وابنته وخادمه (عرقوب)، فضلاً عن استحداثه شخصيات أخرى مثل: (شاهبندر التجار) و(الشيخ طه) لاستكمال البيئة الخاصة بالملك ووزيره، وشخصيتي (زاهد وعبيد) للحديث بلسان المؤلف ورواية جانب من الأحداث¹⁷.

ومنذ بداية المسرحية يدخل الشخص إلى المسرح بطريقة بهلوانية كلاعي سيرك، والهدف من ذلك هو تحقيق التغريب 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 وزاهد معيّرين بذلك عن الثورة وفكرها.

ولترسيخ إطار اللعبة في المسرحية تظهر معظم الشخصيات ضمن هذه الأجواء، فهما شخصيتا (شاهبندر التجار) و(الشيخ طه) تلهوان بتحريك الدمى التي تمثل أنماطاً متعددة من الناس، بوصف شاهبندر مُحكماً بمقدراتهم الاقتصادية، بينما يمثل الشيخ السلطة الدينية في المجتمع، أما الملك فقد أظهره المؤلف بصورة الملك بهدف التسليّة بعيداً عن صورة الخليفة العادل، فهو يتكبر بحثاً عن متعة خشنة متجاهلاً مصير رعاياه، حتى لو أدت لعبته التي يلعبها إلى جنون أحدهم، يقول: "لأنّ ذلك برفقني عني أحياناً.. عندما أصغي إلى هموم الناس الصغيرة، وأرقب دورانهم حول الدرهم واللّقمة، تغمرني متعة مأكرة. في حياتهم الزنخة طرافة لا يستطيع أيّ مهرج في القصر أن يبتكر مثلها. واليوم... هناك شيء آخر. أنا أيضاً لي ابتكاري..."

جهة أخرى، فإنّ الشخصيات في النصّ التاريخي تتصارع فيما بينها، ليظهر فريق منها وهو يقف ضدّ السلطة الرجعية وأعوانها من منتفعين وإقطاعيين ورجال دين، بينما يظهر الفريق الآخر بشكله التثويري ويمثله القباني وأتباعه من البرجوازية التي تتحاز للتوعية والإصلاح والتغيير، وهؤلاء ينتقدون الفساد السياسي، ويسخرون من ممارسات السلطة الحاكمة وحالة الانحطاط التي وصلت إليها.

إنّ هذه المسرحية هي محاولة لبعث التراث وفهمه من خلال أحداث حقيقية وأخرى متخيّلة، وذلك عن طريق دمج حكاية من كتاب (ألف ليلة وليلة) شكل هارون الرشيد وزوجته زبيدة وجاريته قوت القلوب والتاجر غانم أهم شخصها، مع حكاية أخرى ترتبط بالتجربة المسرحية الريادية لأبي خليل القباني في سوريا، ومثلما تنتهي الحكاية الأولى بزواج التاجر من الجارية، تنتهي الحكاية الثانية بنجاح القباني في مسعاها ببناء مسرح في دمشق، بعد أن شكّلت تجربة القباني المسرحية معركة اجتماعية وفكرية في ظلّ تردّي الأحوال السياسية والاقتصادية أثناء الحكم العثماني، وهكذا فإنّ القضية عند ونوس ليست مجرد إشارة إلى حكاية رائد مسرحي واجه التعنت والرفض، ولاقى التعسف والظلم من مجتمعه المتخلف الذي حاربه بضراوة، وعمد إلى وأد تجربته الفنية، وإحراق مسرحه، بل إنها، إضافة إلى ذلك، تجسيد لصراع تاريخي ثقافي واقتصادي وسياسي واجتماعي طويل الأمد، عميق الجذور. صراع بين طبقة قديمة متسلطة اقتصادياً وفكرياً، ومنتفذة سياسياً واجتماعياً، وبين أخرى جديدة مناقضة مضطهدة، تحاول إثبات وجودها التاريخي؛ عبر رفضها قيم الطبقة الأولى، وكفاحها الدؤوب لتجسيد مبادئها التقدمية، ومُثلها المستقبلية، بمعنى آخر إنّ المسرحية صراع بين القديم الساكن والجديد المتطور المتقدم¹⁶، وبذلك فقد عبّرت المسرحية من خلال أحداثها عن الأزمت الوجودية المتعلقة بالإنسان العربي، وهي تحفل بسياقات التجريب الذي كان في خدمة المضمون، بهدف البحث عن شكل عربي للمسرح يبقى قريباً من الذائقة الجمالية للمتلقّي العربي.

3- الموقف الفكري من السلطة في مسرحية (الملك هو الملك)

1978م:

تعدّ مسرحية (الملك هو الملك) من أفضل المسرحيات التي كتبها ونوس، وقد أثارت الكثير من الآراء والاجتهادات؛ وذلك لما حفلت به من بناء فني متقدم، شكّل حالة متطورة في تطويع تراث ألف ليلة وليلة وانتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر، مقدّماً 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) بالتكبر هو وسيّافه (مسرور) بثياب تاجرين للقيام بجولة في أحياء بغداد، وأثناء جولتهما يلتقيان برجل يدعى (أبا الحسن) الذي لا يتردد بالتصريح عن أمنيّاته في أن يكون خليفة لبغداد

ويشكّل (أبو عزة) ركناً مهماً من أركان اللعبة المسرحية، وقد كان تاجراً ملتأناً ركبته الديون بعد أن تأمر عليه شاهيندر التجار والقاضي والنظام نفسه، وقد كان حلمه الذي يراوده أن يصبح ملكاً للبلاد، ويشدّد القبضة ولو ليومين على العباد، وينقش الختم على بياض، وينقضي أمره بلا اعتراض، ويشنق الشيخ طه بعمامته، وينتقم من شاهيندر التجار وزملائه بمصادرة أموالهم ثم إعدامهم، وحينما يدخل اللعبة بأمر من الملك الحقيقي، ويصبح ملكاً على العباد، يتجّه أبو عزة لممارسة سلطاته بقسوة لا تقلّ عن قسوة الملك الحقيقي، دون اهتمامه بالبحث عن تفسير للحالة التي أصبح فيها، وما أن تستتبّ الأمور لأبي عزة حتّى يقبض على كلّ من يحيط به بقبضة من حديد، فيصبح الكلّ يدينون إليه بالولاء والطاعة، بينما صبي أبي عزة وخادمه عرقوب، يقوم بدور الوزير الذي يحقّق لسيدّه إمكانيّة السيطرة على مقاليد الحكم في المملكة، وذلك باستخدام شتى أنواع القهر والاستعباد ضدّ أفراد الرعية:

عرقوب: اعتمد عليّ. والآن بمن نبدأ التعذيب والانتقام؟ بالشيخ الخؤون أم بشاهيندر التجار الملعون!
أبو عزة: كلّ الخصوم سنصليهم عذاب الجحيم. ولكن قد تكون المسيرة مضاعفة، لو أخذنا أولاً قسطاً من النشوة⁽¹⁹⁾.

ويمعن الملك الجديد في إرهابه لأفراد الرعية بل إنّه يعبر عن رغبته في قتل أعدائه بنفسه بدلاً من أن يوكل هذا الأمر لسيّافه، وذلك إيماناً منه بأنّ العروش لا بدّ وأن تغسل بالدماء بين الحين والآخر، ويتنكّر لكلّ من عرفهم وعاشروهم في حياته، حتّى زوجته أمّ عزة وابنته عزة لا تسلمان من أذاه، فحينما أنت أمّ عزة مع ابنتها تشكو ظم التجار الذين تأمروا على زوجها، وظلم زوجها نفسه لها ولابنتها، لم يعرفها الملك الجديد، ولم تهتّر مشاعره لمظلمتها، وكان حكمه عليها جائراً، يقول الملك:

"الملك: إذا كان داعية الملك باطلاً، وقاضيه باطلاً، وبيعة الناس باطلة، فإنّ العرش أيضاً باطل، والذي يجلس على العرش باطل، والناموس الذي يحكم البلاد والعباد باطل.. هل جئت أيتها المرأة لتقولي هذا؟ (...). لكلّ واحد الحقّ في أن يفتح محلاً للرزق، ولكن لكلّ واحد أيضاً الحقّ في أن يحمي محلّ رزقه، ويديره وفق مصلحته، كلّ ما فعله الشاهيندر، وهو ما يفعله دائماً، أنّه حمى نفسه ورزقه، التجارة حلال والمنافسة أيضاً حلال، حين فتح زوجك محله دون أن يتفق مع الشاهيندر، صار خصماً ومنافساً. لم يسرقه أحد أو يغشه. وإنما ورط نفسه في مبارزة، أكبر من قدرته وإمكاناته وكانت النتيجة أنه خسر وأفلس. (...). كان بالأحرى أن توجّهي شكواك ضدّ زوجك. فهو سبب كلّ بلائك. ولأنه قليل الهمة، عديم الحيلة، وجد أنّ الأسهل هو أن يلقي التبعة على الآخرين، وينال منهم¹⁹، ولم يتوقّف الملك الجديد عند ذلك بل حكم على زوج أمّ عزة بالتجريس، حيث يدار به في كلّ أسواق المدينة، وأن يدفع الوزير لها خمسمئة درهم سنوياً

أريد أن أعابث البلاد والناس..¹⁹"، فالملك يجد في النظر إلى صراع أفراد الرعية مع الحياة اليومية بحثاً عن لقمة العيش متعة كبيرة، بل إنّ هذه المتعة تصل به إلى مستوى السخرية والعبث بمصير البلاد والناس، وحين يخبره الوزير بأنّ اللعبة التي يلعبها خطيرة يقول: وهذا ما يزيدنا إمتاعاً.

إنّ اللعبة المسرحية هنا تقوم على التنكّر، ويشير ونوس في إيضاحاته حول المسرحية إلى أنّ موضوع التنكّر "لا يستخدم كمفارقة، مرماها تبرير الوضع الطبقي القائم، وتأكيد مشروعيته، وإنّما كانحراف تاريخي شرس ودام، فالمجتمعات الطبقيّة ما هي إلا سلسلة معقّدة من عمليات التنكّر، تصل في ذروتها إلى التجريد المحض، هذا التجريد هو الملك (...). إنّ الشخص في الذروة ينحلّ نهائياً في مجموعة رموز وعلائم: الثوب، الصولجان، العرش، التقاليد، الحاشية.. إلخ، وأنّ مأساة الحاكم تبدأ حين يتوهّم أنّ لديه إمكانيات خاصّة وبمعزل عن رموزه⁽¹⁹⁾"، لذلك بدأت مأساة الملك حينما ظنّ أنّ العرش له مقاس واحد هو مقاسه كرجل، فتعامل من خلال اللعبة المسرحية التي أراد أن يلعبها هو ووزيره مع علاماته الملكية، كالثوب والتاج، باستخفاف كبير، متناسياً في الوقت نفسه أنّه يستمدّ قوته من القوى التي يمثّلها، ومن أدوات السلطة التي يعتمد عليها.

وفي ضوء ذلك جاء الخطّ العام للحكاية كي يمثّل قصّة الصراع بين ما هو مسموح وما هو ممنوع، حيث يخبرنا عنه أحد الممثلين بأنّه يندرج تحته الملوك والأمراء والسادة:

عرقوب: أن نتخيل؟

السيّاف: مسموح.

عرقوب: أن نتوهّم؟

السيّاف: مسموح.

عرقوب: أن نحلم؟

السيّاف: مسموح . . . ولكن حذار!

عرقوب: أن يتحوّل الخيال إلى واقع؟

السيّاف: ممنوع.

عرقوب: أو يتحول الوهم إلى شغب؟

السيّاف: ممنوع.

عرقوب: أو تتحد الأحلام، وتتحوّل إلى أفعال؟

السيّاف: ممنوع⁽¹⁹⁾.

إنّ سعد الله ونوس ومن خلال استخدامه للافتات، إنّما أراد تقديم صياغة فكرية مكثّفة لكلّ مشهد في المسرحية، وهو منذ اللافتة الأولى يذهب إلى أنّ مسرحيته لا تخرج عن كونها لعبة تشخيصيّة يتمّ من خلالها تشخيص بنية السلطة ضمن أنظمة التنكّر والملكية، وينزع ونوس من خلال ذلك عن أحداث مسرحيته الأوهام الأرسطية لا سيّما حينما يجيز لـ(عبيد) الظهور منذ البداية وهو يقرأ الملاحظات المسرحيّة.

يغفل دور الشعب في صنع التغيير، مؤمناً بقدرته على ألا يكون قابلاً للتشكيل حسب رغبة الطغاة والجبابرة.

2- جاءت الرؤية النقدية للسلطة في مسرحيات سعد الله ونوس

امتداداً لمواقفه القومية والإنسانية، حيث تناول هذا الموقف بسياقاتٍ فنيّةٍ متنوّعة، وقد عبّرت مسرحياته عن رؤيته السياسية للواقع، فحملت نصوصه ملامح هوية عربية للمسرح استمدت مقوماتها من الواقع العربي بكلّ معطياته، ومن طبيعة الظرف السياسي السيء.

3- أكد سعد الله ونوس على دور الفرد وأهميته في إحداث

التغيير السياسي مهما صغر شأن الفعل الذي يقوم به، لذلك فقد اهتمّ بمسرح المشاركة، الذي يجعل من المتلقي متفاعلاً عقلياً ووجدانياً مع الأحداث، وقد ظهر ذلك واضحاً في نصوصه: (مغامرة رأس المملوك جابر، وسهرة مع أبي خليل القباني، والملك هو الملك).

4- اهتمّ سعد الله ونوس في مسرحه بالبحث عن حرية الإنسان،

وقدم موقفه الفكري من السلطة من خلال مسرح التسييس، الذي أراد منه عرض القضايا السياسية على غرار المسرح السياسي العالمي، وتسييس الطبقات الشعبية الكادحة ودفعها نحو الثورة بحثاً عن التحرر، وبذلك فلم يسقط عن المسرح الوظيفة السياسية في دلالاتها ومرتكزاتها، ذلك أنّ الهمّ السياسي كان هاجسه الأول في بياناته ونصوصه.

5- أسس سعد الله ونوس موقفه الفكري ورؤيته النقدية الخاصة

بالسلطة، من خلال العودة إلى التراث ومعطياته، فجاء توظيفه للحكاية ليحقق من خلالها عدداً من الوظائف السياسية والتربوية والجمالية، ومن بين الوظائف السياسية للحكاية في مسرح ونوس: أنها تنطوي على جوانب تعليمية تتعلق بنقد الواقع السياسي، وتعرية ممارسات السلطة وفسادها، والدعوة إلى الثورة عليها، فهي تُقوّم السلوك السياسي للراعي والرعية على حدّ سواء، أما الوظائف التربوية فتتعدّد أبعادها وغاياتها وجوانبها التعليمية التي ترمي إليها، فهي تستهدف النقد الاجتماعي والأخلاقي عبر تقويم العادات، أو تدعيم التقاليد، أو تأكيد القيم والمثل العليا، أو تشريح أنماط السلوك، أو توجيه الشخصيات توجيهاً عملياً يؤثر في السلوك الفردي والاجتماعي، أو تعليم درس علمي.

References

- 1- Abed El-Rrahmane, Badr Eddin, (2002) , *The Tragedy: Ideology and Aesthetics, Models and Applications in Syrian Dramatic Literature*, Sharjah, Department of Culture and Information..

من ماله الخاص، مقابل أن تصبح عزة زوجة له أو جارية في قصره، وهذا ما يثير عزة ويجعلها تصرخ؛ لأنّها كانت ترفض في السابق الزواج من عرقوب نتيجة لشغفها بأحد الثوار الراديكاليين.

لقد حقّق سعد الله ونوس في هذه المسرحية نجاحاً كبيراً في توظيف أفكاره المرتبطة بالحكاية الشعبية وروحها، توظيفاً جميلاً، وقدم درساً سياسياً واضحاً يتركز في أنّ تغيير الأفراد لا يغيّر الأنظمة، وإنما يجب تغيير الأنظمة من جذورها، وأن السلطة "لا تساوي الطابع والخصائص الفردية للأشخاص الذين يمارسونها، فالطابع الرمزي للسلطة يبدو في نظر ونوس أهمّ بكثير من الأشخاص الذين يمارسون السلطة"¹³، وإذا كان ونوس قد حمل السلطة مسؤولية تدهور أوضاع المجتمعات العربية، فإنّه قد ألقى باللوم أيضاً على الفئات الشعبية، وحملها مسؤولية تلك الأوضاع، ومشاركتها في تكريسها من خلال قلّة وعيها، وبالتالي فهو لم يغفل دور الشعب في صنع التغيير، مؤمناً بقدرته على ألا يكون قابلاً للتشكيل حسب رغبة الطغاة والجبابرة .

نتائج البحث:

1- جاء الموقف الفكري من السلطة في مسرحيات سعد الله

ونوس ليؤسس ممارسة عملية لفعل التحرر، هدفها توجيه الإنسان للثورة على الواقع من أجل تغييره. ففي مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير)، يبرز الموقف النقدي من السلطة واضحاً، وذلك من خلال صورة المدينة التي تحكمها طغمة عسكرية قمعية لها حضورها الطاعني على أفراد المجتمع، وهي في الوقت نفسه تعاني الانحلال 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 (خضّور) يعيش الأحداث ضمن موقف سلبي، غير واعٍ حقيقة ما يدور من حوله.

وفي مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني)، استحضرت ونوس تراث القباني وتفاصيل تجربته الرائدة في المسرح، ودوره في إنشاء دعائم حركة مسرحية للمرة الأولى في دمشق وتثبيتها، حيث قدّم شخصية القباني بوصفها رمزاً مستنيراً يقاوم رجال الإقطاع الذين يرفضون استنابات المسرح في البيئة العربية؛ ممّا فرض عليه مواجهة شديدة انتهت بتحطيم مسرحه وإحراقه من قبل رجال الدين والقوى المحافظة، فجاءت مسرحيته ذات طابع تسييسي، حيث حملت المسرحية عدداً من الدلالات والقيم الفكرية والجمالية والعاطفية.

وفي مسرحية (الملك هو الملك) قدم ونوس لعبة تشخيصية هدفها تشخيص بنية السلطة ضمن أنظمة التكرّر والملكية، حيث قدّم سعد الله ونوس من خلالها درساً سياسياً واضحاً يعبر عن أنّ تغيير الأفراد لا يغيّر الأنظمة، وإنما يجب تغيير الأنظمة من جذورها، ولم

- Question in the Theater of Saadallah Wannous ", Gaza: Islamic University, *Journal of the Islamic University for Human Research*, Volume 22, Issue 1.
- 11- Mernez, Saadia, Laour, Soumaya, (2017), *Political Theater of Saadallah Wannous, unpublished master thesis*, Algeria: Umm al-Bouaqui, Arabi Ben Mehdi University.
 - 12- Mohammed, Nadim Maala, (1982), *Theatrical literature in Syria*, Damascus, the Foundation of Unity.
 - 13- Saleh, Fakhri, (1995)," Saadallah Wannous Theater", *Magazine chapters*, No. 1, Volume 14, Cairo, Egyptian General Book Organization.
 - 14- Salihah, Nihad, (2000), *Theater between Art and Life*, Cairo, Egyptian General Book Organization..
 - 15- Sheikh Hassan, Fadel Khalil. (2012). "The character of the Palestinian and the other in the play of rape to Saadallah Wannous", Gaza, *Journal of the Islamic University for Human Research*, 20 (1), pp. 41 - 67.
 - 16- Wannous, Saadallah, (1996), Full Works, vol. 3, Damascus, Dar Al Ahli.
 - 17- Wannous, Saadallah, (1977), *Evening with Abi Khalil Qabbani*, Beirut, Dar Al Adab.
 - 18- Wannous, Saadallah, (1981), The tragedy of the poor salesman and plays first, Beirut, Dar Al Adab.
 - 19- Wannous, Saadallah, (1983), *King is the King*, Beirut, Dar Al Adab.
 - 2- Alqam, Sabha Ahmad, (2002), *Political Theater at Saadallah Wannous*, Amman, Amman Municipality..
 - 3- Alexan, Jean, (1989), *Characterization and Stage*, Damascus, the Arab Writers Union.
 - 4- Bou Ajajeh, Jamal, (2009)," Saadallah Wannous Theater of Politicization and Politicization of the Theater", *Journal of Cultural Life*, No. 207, Tunisia, Ministry of Culture and Heritage Preservation.
 - 5- Hamadi, Watfa, (2007), *Theatrical Discourse in the Arab World*, ed. 1, Morocco, Casablanca, the Arab Cultural Center.
 - 6- Ibn Zaidoun, Abdul Rahman, (1992), *Theoretical Issues of the Arab Theater from the Beginning to the Extension*, Damascus, Publications of the Arab Writers Union.
 - 7- Ismail, Ismail Fahad, (1981), *The Word - Act in the Theater Saadallah Wannous*, Beirut, Dar Al Adab.
 - 8- Inez, Christopher, (1996), *Pioneer Theater, Translation. Sameh Fikry*, Cairo, Ministry of Culture, Cairo International Festival of Experimental Theater.
 - 9- Khayra, Mesaieed, (2015), *The Structure of the Heritage Personality in the Modern Arab Theater The Adventure of the Head of the Mamluk Djaber for Saadallah Wannous*, Algeria: Unpublished Master Thesis, University of Qasdi Mervah Ouargla, Faculty of Arts and Languages.
 - 10- Mashakbeh, Adnan, and Yahya, Issa, (2014), "The Political Vision of the Palestinian