أثر المسرح الملحمي البريختي في التغريب عند سعد الله ونّوس
مسرحيّة الملك هو الملك أنموذجاً

الدكتور محمد صالح مروشية [١]

ملخص

يتناول هذا البحث أثر المسرح الملحمي عند بريخت في مسرح سعد الله ونّوس الذي التزم بالواقع، وحاول أن يسهم في زيادة وعي المتلقّي من خلال الاعتماد على تقنيات (التغريب)، ومحاولة توظيف التراث لخدمة المجتمع العربي وقضاياه ؛ إذ برزت مرحلة جديدة في مسرح ونّوس بعد نكسة حزيران نتيجة تأثره بالمسرح البريختي بهدف مواجهة الأزمات التي عصفت بالعالم العربي بعد انكسار الأحلام في بناء المشروع القومي. و لم ينسخ ونّوس تقنيات المسرح الملحمي نسخاً، بل طوّعها ضمن علاقة جدليّة ووظّفها خدمةً للمجتمع، وتحفيزاً للمتلقي على التفكير في إعادة خلق عالم عربي جديد .

كلمات مفتاحيّة: التّغريب، المسرح الملحمي، التّراث.

مقدّمة:

يعدّ سعد الله ونوس واحداً من أهم الكتّاب المسرحيين الذين تأثروا بالمسرح الملحمي؛ إذ تُمثّل روح النظريّة البريختيّة، بعد أن اطلع على أعمال بريخت النّظريّة والتّطبيقيّة، وما كُتب عنه من دراسات. كما تتلمذ على أيدي أساتذته البريختيين في فرنسا، ومنهم " برنار دورت " و " جون ماري سيرو"، وقد اعترف ونّوس صراحةً بتأثّره ببريخت، وبمنهجه في الكتابة المسرحيّة، في حوار أجراه معه الدّكتور رشيد بوشعير قائلاً: « لا أظن أنّ هناك كاتباً معاصراً لم يتأثّر سلباً أو إيجاباً بالتّجربة البريختيّة في المسرح بخاصة،وفي محاولة تغيير فعالية الثّقافة بعامة » [٢].

---

[١] أستاذ مساعد،قسم اللغة العربيّة، جامعة تشرين، اللاذقيّة، سوريا.

تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٠٤/٠٢هـ.ش= ٢٠١٣/٠٦/٢٣م تاريخ القبول: ١٣٩٣/٠٩/٠٦ هـ.ش= ٢٠١٣/١١/٢٧م

[٢] - بوشعير، الرّشيد، **أثر بروتولد بريخت في مسرح المشرق العربي**، ص٨٥.

والواقع أنّ ونوساً اتّخذ من مبدأ التّغيير البريختي وظيفة جوهريّة لمسرحه في مرحلة من مراحل إبداعه المسرحي. ولكن هل استطاع أن يفهم مسرح بريخت ويهضم نظريته، وما أثر ملامح هذه النّظريّة وتقنياتها في أعماله المسرحيّة ؟ إنّ هذا السّؤال يقودنا إلى الحديث عن مفهوم نظرية بريخت الملحميّة، ومن ثمّ الانتقال إلى رصد تقنيّاتها التّغريبيّة في مسرحية " الملك هو الملك " لـ سعد الله ونّوس كأنموذج لأثر بريخت في مسرح ونّوس.

تأتي أهمية هذا البحث من عاملين اثنين:

أولهما: محاولة تقديم رؤية جديدة تعكس وعي ونّوس بالمسرح الملحمي.

ثانيهما: قلّة الدراسات النقديّة حول العلاقة بين المسرح الملحمي ومسرح سعد الله ونّوس، وتصحيح بعض المفاهيم الخاطئة التي تناولت العلاقة بين مسرحيّة بريخت (رجل برجل) ومسرحيّة ونّوس (الملك هو الملك).

أما هدف البحث فيطمح إلى الكشف عن أثر المسرح الملحمي في مسرح ونّوس من خلال البحث في التّقنيّات التّغريبيّة التي استخدمها في بنائه المسرحي.

يعتمد البحث على المنهج المقارن بغية توضيح الأثر البريختي في مسرح سعد الله ونوس، واكتشاف الروح التي تربط مسرحه بالنظريّة الملحميّة عند بريخت للوصول إلى الرؤية التغريبيّة التي قدّمها في مسرحيته (الملك هو الملك)،وتجدر الإشارة إلى أن البحث يتكئ أيضاً على المنهج الوصفي للوقوف على أهم السّمات الفنيّة التي تميّز أسلوبه وتقنياته في توظيف التّراث من خلال المواقف المسرحيّة.

مفهوم النّظريّة الملحميّة عند بريخت:

أرسى بريخت B. Brecht (١٨٩٨ – ١٩٥٦) مفهوم المسرح الملحمي نظرياً، وطبّقه في مسرحه معتمداً في ذلك على عناصر استقاها من المسرح الشرقي التقليدي ومن المسرح القديم، وقد كان ظهور المسرح الملحمي استمراراً لتطور المسرح التعبيري في ألمانيا ؛ إذ طرحت فكرة إضفاء الصّبغة الملحميّة على المسرح ، « والمسرح الملحمي كما صاغه بريشت نظرية متكاملة في المسرح لأنها

تعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها، بما في ذلك كتابة النصّ، وإعداد العمل للعرض والإخراج وشكل الأداء والديكور والسينوغرافيا والموسيقى، كما تشمل أيضاً التأثير على المتفرج » [١].

وتعتمد المسرحيّة الملحميّة على السّرد « فهي تتعرّض دائماً للماضي، ومن هنا وجب على العارض اتّباع السّرد الرّوائي بطريقة علميّة لنقل الحدث إلى مشاهدي اليوم الذين حضروا بوعي منهم لمتابعة نقل واقعي لأسطورة ما » [٢]، وتشير بعض الدراسات إلى (أنّ بريخت استعار هذا المصطلح "ملحمي" من أرسطو لكي يحدّد نوعاً سرديّاً يتيح وصف بضعة أحداث متوازية) [٣]، واستخدم هذا المصطلح لعدم تقيّد الملحمة بزمان ومكان محددين، وعدّ بريخت مصطلح " ملحمي " « مقدّمة منطقيّة للتّأمّلات المقترحة » [٤].

لكنّه غير كافٍ للدّلالة على المسرح الذي يرغب فيه، فأطلق على مسرحه – في ما بعد - اسم " الديالتيكي "، ومع ذلك ظلّ على الحميميّة نفسها للتّسمية التي أطلقها على النّظريّة منذ عام ١٩٢٦، وذلك « لموضوعيتها في سبر أغوار الماضي السّحيق، بإعادة صياغته صياغة معاصرة، بجانب العنصر السّردي التّعليقي التّوضيحي للشّكل،الذي يحدّد معالم المضمون » [٥]

يعرف محمد مندور المسرح الملحمي بأنّه: « يقوم على القصص الدّرامي وسرد الأحداث، ويجعل من المتفرّج مراقباً، ولا يدمجه بالأحداث كما يفعل المسرح التّقليدي، كما أنّه يهدف إلى إيقاظ طاقته دون أن يستنفد تلك الطّاقة، ودون أن يلهب تشوّق المتفرّج إلى الخاتمة التي يتمركز فيها التّأثير »[٦] ومعنى هذا أنّ غاية المسرح الملحمي شحذ المتفرّج لتغيير واقعه، أي لا يجوز أن يكون المسرح وسيلة للتّنفيس.

١- إلياس، د. ماري، قصّاب، د.حنان، **المعجم المسرحيّ**، ص٤٥٦.

٢ صديق، محمد، **النظرية الملحمية في مسرح بريخت**، ص١٢٩.

٣ - أوين، فريدرك، **بروتولد بريخت " حياته، فنّه، عصره "**، ص١٥٦.

٤- بريخت، بروتولد، **نظرية المسرح الملحمي**، ص٢٦٧.

٥- صديق، محمد، **النّظريّة الملحميّة في مسرح بريخت**، ص١٥٢.

٦ مندور، محمد، **في المسرح العالمي**، ص١٦.

أمّا ناهد الدّيب فتعرّف المسرح الملحمي بأنّه: « مسرح سرد حكاية على شكل لوحات مستقلّة، بعيداً عن الإيهام، تنبع شخصيّاته من وظيفة الفرد الاجتماعيّة، على أساس أنّ الفرد ليس سوى نتاج البيئة والظّروف الاجتماعيّة، وتقوم العناصر المساعدة للعرض مثل الدّيكور، والإضاءة والموسيقى على نوع من الاستقلال، دون أن تكون مكمّلة للنّص، حيث لا تسهم في إحداث أي تأثير درامي، وذلك تحت شعار تبديد الوهم » [١].

إنّ مفهوم الإيهام الذي ركّز عليه التّعريفان السّابقان، من المفاهيم الجوهريّة التي يقوم عليها المسرح الأرسطي، « ولكن على الرغم من أن بريخت انتقد المسرح الدراميّ القائم على المحاكاة والإيهام، إلا أنه لم يبتعد تماماً عن المحاكاة وتصوير الواقع، بل تعامل معها بشكل مختلف من منظور ماركسي » [٢]. ولعلّ مفهوم الإيهام ونظرية التطهير التي طرحها أرسطو كانا من الأسباب التي جعلت بريخت يثور على المسرح التقليدي، وهذه الثورة فرضتها الظروف السياسية والاجتماعية التي انعكست على الأدب والفن آنذاك، « فبدلاً من اعتبار هذا الواقع واقعاً جامداً يؤثر المجتمع على الفرد فيه كما في المسرح الطبيعي، أو يتجابه فيه الفرد مع المجتمع كما في المسرح التعبيري، طرح بريخت جدلية العلاقة ما بين الفرد والمجتمع، أي ما بين الإنسان والعالم من خلال توضيع الحدث في سياقه التاريخي»[٣].

فالمعروف أن الحكاية تقدم حدثاً وقع في زمن مضى، ومن هنا نكتشف « أن بنية العمل الملحميّة القائمة على السرد تعتمد شكل التقطيع إلى لوحات تشكّل كل لوحة منها نموذجاً أو موقفاً ما ضمن الامتداد الزمني. والامتداد الزمني يسمح بتبيان التحول لدى الشخصيّة »[٤].

وهناك سمات أخرى للمسرحيّة البريختيّة نذكر منها: اختفاء البنية التصاعديّة التي نلتقي بها في المسرح الدرامي « فالعقدة فيه تغيب، ولا توجد ذروة للحدث، كما أن الصراع فيه لا يطرح

١- الدّيب، ناهد، **مسرح نجيب سرور وتمثّل المسرح الألماني الحديث**، ص٢٨٦.

٢- إلياس، ماري، قصّاب، حنان، **المعجم المسرحيّ**، ص٤٥٧.

٣- المرجع نفسه، ص٤٥٧.

٤- المرجع نفسه، ص٤٥٨.

كصراع معلن ومباشر بين الإنسان والإنسان، أو بين الإنسان والعالم، وإنما يقوم المتفـــرج باســـتنتاجه استنتاجاً »[١].

ويبدو واضحاً أن رؤية بريخت للشخصيّة المسرحيّة تختلف عن ا لرؤية الدراميّة « فهي ليست كلاً متكاملاً يمثل الشخص في الحياة، وإنما تتألف من مجموعة أفعال وخطابات غير متوافقة فيما بينـــها..... وقد ركّز على سلوكها..... وهذا السلوك هو سلوك اجتماعي تاريخي »[٢].

فقد رأى بريخت في الدّراما الأرسطيّة « دراما برجوازيّة لا يكتبها ولا يريدها إلاّ مـــن ينتمـــي إلى هذه الطّبقة، وله مصلحة في بقائها..... وهي حين تُغرق الإنسان في الوهم، إنّما تعوق تطوّره العلمي التّجريبي،وتخدّر فيه إرادة الصّراع من أجل الحريّة وإلغاء الطّبقات » [٣] ومن هنا كانت ثورة بريخـــت على المسرح الأرسطي ـــ وهي الثّورة الثّانية بحسب قول مندور بعد ثورة الأوتشراك* الرّوسيّة ـــ ذي الطّابع التّخديري، الذي يعوق المشاهد عن التّفكير في واقعه المؤلم.

إنّ المسرح الأرسطي يقوم في أساسه على التّطهير، فالمتفرّج « يتطهر من عاطفتي الشّفقة والخوف، فيغدو عضواً لا خطر منه على المجتمع، بعد أن استهلكت طاقته العاطفيّة في رؤية أحـــداث مســـرحيّة خالصة » [٤].

إنّ جوهر الأرسطيّة الاندماج والتّعاطف عن طريق مخاطبة المشاعر، أمّا جوهر البريختيّة فهو مخاطبـــة عقل المشاهد في الدّرجة الأولى.

وثمّة فروق أخرى جوهريّة بين المسرحين الأرّسطي والبريختي، وهذه الفروق تحدّث عنها بريخـــت، وصنّفها في جدول منشور في أغلب الكتب التي تحدّثت عن بريخت.

١- المرجع نفسه، ص٤٥٨.

٢- إلياس، ماري، قصّاب، د.حنان، **المعجم المسرحيّ**، ص٤٥٨.

٣- مكاوي، عبد الغفار، **مقدمة مسرحيّة الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس**، ص٣٠.

* الأوتشراك، مسرحيّة تعدّ بمثابة ريبرتاج درامي، أي استطلاع لنتائج حدث أو ظاهرة سياسيّة أو اجتماعيّـــة كـــبيرة، وعرض نتائج هذه الدّراسة مجسّمة في صورة دراميّة، انظر: محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص١٦٥.

٤- جراي، رونالد، **بريخت**،ص٨٣.

والجدول الآتي يوضّح عناصر الاختلاف بين المسرحين المسرح الدّرامي (الأرسطي) والمسرح البريختي (الملحمي) [١].

المسرح الدّرامي (الأرسطي)	المسرح الملحمي (البريختي)
يجري الأحداث	يروي الأحداث
يستهلك فاعلية المشاهد وإرادته	يوقظ فاعليته
يثير في نفس المشاهد مشاعر وعواطف	يحمله على اتخاذ موقف
ينقل للمشاهد تجارب وخبرات	يقدّم للمشاهد صورة للعالم
المتفرّج يجذب إلى شيء ما	المتفرّج يوضع في مواجهة شيء ما
المتفرّج يعيش في قلب الأحداث ويعاني مع الشّخصيّات	المتفرّج يواجه الأحداث ويدرسها
المتفرّج والممثّل يندمجان في الأحداث وتوليد عاطفتي الشّفقة والخوف ومن ثمّ التّطهير	المتفرّج والممثّل يحتفظ كلّ منهما بشخصيّته لتتاح لهما فرصة التّفكير النّقدي.
الإنسان كائن ثابت غير قابل للتّغيير	الإنسان قابل للتّغيير، وبيده أن يغيّر الأشياء
يفترض أنّ الإنسان كائن معروف مقدّماً	الإنسان موضوع بحث
كلّ مشهد يرتبط بالآخر	كلّ مشهد قائم بذاته
تصاعد الأحداث ونموّها	الاعتماد على التّراكم الكمّي
يعتمد على العاطفة	يعتمد على العقل
البطل يحتلّ المكانة الأولى في المسرحيّة	البطل ليس له مكانة بصفته الفرديّة وإنّما هو رمز المصير الجماعي.

لكن ما البديل الذي يقترحه بريخت لإخراج المشاهد من حالة الإيهام السّلبيّة ؟ البديل عند بريخت ــ كما يرى الدّكتور القط ــ هو « أن يتخلّى المؤلّفون والمخرجون والممثّلون عن محاولة إيهام

[١]- ينظر، عزام، محمد، **مسرح سعد الله ونّوس بين التّوظيف التّراثي والتّجريب الحداثي**، دار علاء الدّين، ص ١٢٦ــ١٢٧. وينظر: دي سوشيه، جاك، **بروتلد بريخت**، ص ٢٤ ــ ٢٩.

المشاهدين بالحقيقة، ويتجنّبوا محاكاة الواقع على الطّريقة المألوفة في المسرح التّقليدي، وأن يتحوّلوا إلى ضرب جديد من التّأليف، تكون غايته مشاهد ولوحات تروي أحداثاً ما، تعبّر في مجموعها عن فكرة أو قضيّة، دون أن تخلق من المواقف المتوترة والصّراع الدّرامي ما يثير انفعال المشاهد أو يدفعه إلى توهّم الحقيقة أو الاندماج مع بعض الشّخصيّات ») [١]. فغاية المسرح الملحمي ليس الاندماج، وإنّما حثّ المشاهد على التّفكير والقيام بدور إيجابي ؛ لهذا حرص بريخت، في بناء المسرحيّة وإخراجها وتمثيلها، على أن يجعل « للمتفرّج موقفاً آخر هو النقد من خلال استرجاع الوظيفة التعليميّة للمسرح، ومن خلال إدخال عناصر التغريب » [٢] وهذا ما يسمّى بالتّغريب، وهو أساس النّظريّة الملحميّة.

مفهوم التّغريب:

إنّ أبسط تعريف لهذا المصطلح هو « جعل المألوف غريباً » [٣]على نحو يتيح للمشاهد رؤية الأشياء المألوفة في ضوء جديد يثير في نفسه الدّهشة والغرابة، ومن ثمّ يسعى إلى فهمها فهماً جديداً.

ويعرّف بريخت نفسُهُ التّغريب بقوله: « إنّ تغريب حادثة أو شخصيّة يعني ببساطة تخليص تلك الحادثة أو الشّخصيّة مما فيها ظاهر ومعروف أو بديهي، وإيقاظ الدّهشة أو الفضول بدلاً منها » [٤].

أمّا فريدرك أوين فيعرّف التّغريب بأنّه: « العمليّة التي تقوم في وضع الشّيء الذي يفحصه المرء بعيداً عنه، والنّظر إليه بأعين جديدة، وبوصفه غريباً وبإعادة اكتشافه » [٥].

ويقترب من التّعريفات السّابقة تعريف أريك بنتلي ؛ إذ يرى أنّ التّغريب « تقنيّة تتناول الأحداث الاجتماعيّة الإنسانيّة المطلوب تصويرها بوصفها شيئاً يدعو للتّفسير والإيضاح، لا مجرد أمر طبيعي مألوف، والغرض من هذا التّأثير هو السّماح للمتفرّج أن يلجأ إلى النّقد بشكل بنّاء من وجهة نظر اجتماعيّة » [٦] .

١- القط، عبد القادر، **فنّ المسرحيّة**، ص٤٢١ ــ ٤٢٢.

٢ إلياس، د. ماري، قصاب، د. حنان، **المعجم المسرحي**، ص٤٥٧.

٣- حمادة، إبراهيم، **آفاق المسرح العالمي**، ص٥٣.

٤- بريخت، بروتولد، **الأورجانون الصّغير للمسرح**، تر: فاروق عبد الوهاب،ص٨٠.

٥- اوين، فريدرك، **بريخت " حياته، فنّه، عصره "** ص١٦٢.

٦- بنتلي، أريك، **نظرية المسرح الحديث**، تر: يوسف عبد المسيح ثروت،ص٨٢.

والتغريب لم يكن على مستوى عنصرٍ من عناصر العرض المسرحي فحسب، وإنما شمل عناصر العرض المسرحي كافة (النّص، الممثّل، الدّيكور، الإضاءة... الخ) ولذلك لابدّ من تطبيق منهج تتكامل فيه عناصر المسرح وأدواته جميعاً لتحقيق تأثير التّغريب المطلوب.

وأكّد رونالد جراي أنّ تطبيق النّظريّة الملحميّة على الإخراج والتّمثيل يجب ألاّ يخفي عنّا حقيقة مهمّة هي « أنّ تأثير التّغريب يدخل في بناء المسرحيّة ذاتها وفي لغتها، ولذلك لجأ إلى التّكرار أو ازدواجية الشّخصيّة والأحداث في البناء » [١].

ومهما يكن من أمر، فإنّ التّغريب بأوسع معانيه ليس مسألة أساليب فنيّة، بل هو تقريب لطريقة الحياة اليوميّة إلى منطقة الشّعور، وهو ليس تقنيّة شكليّة، بل وسيلة لإيقاظ وعي المتلقّي، وحثّه على اتّخاذ موقف ما.

تجدر الإشارة إلى أن المسرح الملحمي ليس مبتدعاً أو جديداً من ناحية الشكل الفني _كما يقول بريخت نفسه_ فقد سبقه إلى ذلك المسرح الآسيوي القديم فيما يخصّ عرضه للشخصيات. أضف إلى ذلك أن مسرحيات القرون الوسطى طغت عليها الناحية التعليميّة، وقد يخيّل للمرء أنّ بريخت مبتدع نظريّة التّغريب، أو أنّ التّغريب عنصر جديد لم يعرف من قبل، غير أنّ الأسس والتّقنيّات التي تقوم عليها النّظريّة الملحميّة معروفة منذ القديم، ويرجع إلى بريخت الفضل في جمعها والتّأليف بينها، بعد أن كانت أشتاتاً متفرّقة، فالمسرح الملحمي يرتبط بصلة نسب مع أقدم أشكال المسرح الأسيوي، وخاصّةً المسرح الصّيني والياباني»[٢].

التّغريب في مسرح سعد الله ونّوس " مسرحيّة الملك هو الملك أنموذجاً "

امتلك ونّوس زمام الاتّجاه الملحمي، وتبلورت لديه النّظريّة الملحميّة،وبدأ يعبّر عن هذا الوعي والاستيعاب في مسرحيّاته، التي اتّخذت طابعاً ملحميّاً في كثير من جوانبها ؛ إذ كان تأثره بالمسرح الملحمي استجابة تلقائية منه لأحداث ما بعد الخامس من حزيران، أي أنّ استجابته كانت تخضع لضرورات البحث عن قالب فني يلائم القضايا العربية في مرحلة الستينيات، ومن ثمّ كان تأثره بتقنيات

١- جراي، رونالد، **بريخت " حياته، فنه، عصره "**، ص٨٩.

٢- انظر، مكاوي، عبد الغفّار، **المسرح الملحمي**،ص٦-٧.

المسرح الملحمي بوصفها أقدر على التعبير عن هموم المجتمع العربي في هذه الحقبة. وسيتجلى –بشكل واضح- أثر النظريّة الملحميّة في (مسرحيّة الملك هو الملك) وأهم تقنياتها وأسسها الفنيّة. وإذا كانت المسرحية قد تشابهت مع مسرحية (رجل برجل) في الفكرة العامة وبعض المواقف، إلا أنها لم تتطابق معها ؛ لأن ونّوس اتكأ على الخطوط العريضة وبعض المحطات العامة ليتجه صوب مجتمعه، يغوص فيه، ويصور التناقضات التي تسيطر على علاقات البشر ليتحقق بذلك قدراً من الإبداع.

تقدّم بعض الدراسات رؤية نقديّة مغايرة حول التشابه بين مسرحيّة (الملك هو الملك) ومسرحيّة بريخت (رجل برجل)، مفادها أن سعد الله ونوس بنى هذه المسرحيّة على أساس « المزاوجة بين التراث العربي، والهموم السياسية والاجتماعيّة المعاصرة » [١]. وتؤكد الدكتورة حورية حمو هذه الرؤية حول علاقة مسرحيّة (الملك هو الملك) بالتراث؛ لأن « سعد الله ونوس استلهم في هذا العمل المسرحي إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، وهي حكاية (النايم واليقظان) وقد وردت في الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة» [٢]. ويدحض سعد الله ونّوس الآراء التي ذهبت إلى أنه اتكأ على مسرحيّة بريخت (رجل برجل) في بناء مسرحيته (الملك هو الملك) مؤكداً « أن الصلة بينها وبين حكاية (رجل برجل) ما هي إلا صلة واهية وثانوية جداً..... والمطابقة بينها، إن وجدت، ما هي إلا حدث- رمز، بدءاً منه تتفارق الأفكار والاتجاهات» [٣].

وصل ونّوس إلى قناعة تشير إلى أن التراث لا يمكنه أن يكون بديلاً عن تشكلات العالم المعاصر تماما ؛ لذلك نراه «أجرى تغييراً على الحكاية، فترع عنها روح الدعابة، وخلّصها من ارتباطها بزمان ومكان معينين، وجعلها مطلقة تعلو على التاريخ، واستبدل الرشيد بملك لمملكة ما، والسيّاف مسرور بـ (بربير الوزير)، وأبا الحسن بـ (أبي عزة)، واستحدث شخصيات مثل شهبندر التجار والشيخ طه، بهدف إكمال البيئة الاجتماعيّة الاقتصاديّة للملك ووزيره بصفتهم الأطراف المكمّلة لبعضها بعضاً

١- عطيّة، أحمد محمد، **نحو تأصيل المسرح العربي**، ص٩.

٢- **تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق (في سورية ومصر)**، ص٢٦٤.

٣- سعد الله، ونوس، **بيانات لمسرح عربي جديد**،ص١٥٧-١٥٨.

في الحكم، كما استحدث شخصيتي (زاهد) و (عبيد) وترك لهما مهمة رواية الأحداث وقيادة اللعبة» [١].

تبدو الرؤية الملحميّة جليّة في السطور الأولى لمدخل المسرحيّة، إذ « يدخل الشّخوص إلى المسرح كما لو كانوا مجموعة من لاعبي السّيرك؛ حيويّة، حركات بهلوانيّة » [٢]. إنّ الطّريقة البهلوانيّة لدخول الممثّلين إلى خشبة المسرح تهدف إلى تحقيق غايتين: الأولى، ذات التصاق وثيق بالمسرح الملحمي ؛ إذ أريد لها أن تمنع تحقيق نوع من التّوحّد بين الممثّلين والجمهور.

أمّا الثّانية فتتجلّى في محاولة إقناع المتفرّجين بأنّهم إزاء لعبة مسرحيّة وأنّ ما سيشاهدونه لا يمتّ من قريب أو بعيد إلى مسرحيّة دراميّة تقليديّة تقوم على فكرة الإيهام بواقعية الحدث الذي يجري عرضه في أثناء تأدية الممثّلين حركاتهم البهلوانيّة، وأوضاعهم التّشكيليّة يتوجّهون إلى الجمهور - كما فعل بريخت في مسرحه الملحمي - بقصد تعريف هذا الجمهور بأدوارهم التّمثيليّة، إضافة إلى تعريفه بالخط العام للحكاية.

وبعد التّمهيد، يظهر الإطار العام للعبة القائمة على خشبة المسرح، إنّنا إزاء مملكة ما. الممنوعات في هذه المملكة كثيرة، لا تحصى، عدا الأحلام ؛ إذ إنّ الأخيرة مباحة، شريطة ألاّ تتحوّل إلى أفعال تهدف إلى تغيير ما هو موجود.

أبو عزّة تاجر مفلس، يحلم بأن يكون ملكاً على البلاد ولو ليوم واحد، كي يفتك بخصومه الذين كانوا وراء إفلاسه، أمّا زوجته فينحصر حلمها في أن تعود الحال إلى ما كانت عليه في السّابق، وإلاّ فإنّ ابنتها عزّة ستحرم من العثور على الزّوج المناسب، في الوقت الذي تحلم فيه الابنة عزّة بقدوم فارس أحلامها من بلاد بعيدة (.....) ولا يرد في ذهن الأم أو الابنة بأنّ خادمهم عرقوب، يحلم بأن يأتي اليوم الذي تزفّ فيه عزّة إليه.

أمّا أركان السّلطة في المملكة، فإنّهم يحلمون أيضاً، الملك ضجر لكنّه يحلم أن يلعب لعبة خطرة ومسليّة في الوقت نفسه، تذهب عنه ضجره وتثبت لمن حوله بأنّ العرش لم يخلق إلاّ من أجل أن يجلس

١- عزّام،محمد، **سعد الله ونّوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي**، ص٧١.

٢- ونوس، سعد الله، **الأعمال الكاملة**، مج١، ص٤٨١.

عليه هو من دون غيره، الوزير تنحصر أحلامه في أن يظلّ اليد اليمنى للملك، أمّا الجلاّد، فكلّ حلمه يتجسّد في ألا يحرم بلطته، بينما يظلّ حلم كل من شهبندر التّجّار، والشّيخ طه مجسّداً في أن يظلاّ ممسكين بالخيوط التي تشد رقاب النّاس، اقتصاديّاً وروحيّاً.

يعمد ونّوس، وهو يوالي تقديم مسرحيّة " الملك هو الملك "، إلى عرضها على مساحات ثلاث تربطها خيوط تبدأ واهية، ثمّ تتداخل، وتشتبك، لتبدو في آخر الأمر وكأنّها مساحة واحدة.

في المساحة الأولى: البلاط ورجالاته، تطالعنا في المشهد الأوّل لافتة مكتوب عليها « عندما يضجر الملك يتذكّر أنّ الرّعيّة مسليّة، وغنيّة بالطّاقات التّرفيهيّة » [١].

ويلفت نظرنا في هذا المشهد وصف ونّوس لكرسي العرش والبلاط، وزي الملك ووزيره « العرش كرسي ضخم من الأبنوس والعاج (...) البلاط اتّساع مكاني بارد (...) الملك كتلة قماشيّة تجلس على العرش. إنّ حضوره كلّه يبدو مكثّفاً في ثيابه ذات الألوان الحادّة، والمعقّدة في مطرزاتها.. يجب أن تظهر الثّياب وكأنّها قالب يرتدي الملك ويشكّل قوامه..» [٢] والوزير من جانب الملك، كتلة قماشيّة أخرى، لكنّها مقارنة مع زي الملك أصغر حجماً.

ويهدف ونّوس من وراء وصف الحالة والظّروف إلى تحقيق غايتين ؛ الأولى: إظهار كلّ من البلاط والملك ووزيره بصورة أقرب لأن تكون كاريكاتوريّة، خالية من الأبّهة المطبوعة في أذهان النّاس عامّة، بقصد إعداد المتفرّج نفسيّاً، لتقبّل النّزوات الغريبة للملك.

أمّا الغاية الثّانية، فأريد منها المساعدة على تحقيق المزيد من كسر الإيهام المسرحي لدى المتفرّجين، وذلك من خلال إبراز ما هو مألوف بشكل غير مألوف.

المشهد الذي يليه، لا يمثّل انتقالاً مع الملك في جولته التّنكريّة إلى بيت أبي عزّة كما تقتضي ضرورات التّشويق الدّرامي. إنّما هو (فاصل)، يجمع ما بين زاهد وعبيد ؛ إذن هو انتقال إلى مساحة ثالثة في المسرحيّة، ولعلّ هذا الانتقال أحاله إلى المسرح الملحمي.

١- ونوس، سعد الله، **الأعمال الكاملة**، مج١، ص٤٨٩.

٢ -المرجع نفسه، ص٤٨٩.

هذا المشهد يبدأ بلافتة مكتوب عليها (محكوم على الرّعيّة أن تعيش الآن متنكّرة)[١] .

المكان زاوية في طريق منعزلة، والرّعيّة ليست سوى عبيد الذي اتّخذ هيئة المتسوّل وزاهد المتخفّي في هيئة حمّال.

يكشف لنا حوار الاثنين أنّهما ليسا مسؤولين عن قيادة اللعبة المسرحيّة وحدها لكنّهما مسؤولان في الوقت نفسه عن قيادة شكل من أشكال العمل السّياسي السّري. فها هو عبيد يغتنم الفرصة ليبدي رأياً سياسيّاً ناضجاً حول أهليّة الخدم، كفئة اجتماعيّة « عبيد: أكاد أؤمن أنّ من الصّعب الاعتماد على الخدم. إنّهم يمثّلون حالة خاصّة ومعقّدة. منطقيّاً ينبغي أن يكونوا معنا. ولكنّهم في الحقيقة ليسو معنا، حياة أسيادهم تفتنهم، وتلقيهم في حالة مستمرّة من عدم التّوازن » [٢].

على الرّغم من انسيابيّة حوار هذا المشهد وسلاسته، فإنّ شيئاً من المباشرة، بقي هو النّغمة السّائدة فيه، كنتيجة لما زخر فيه من مقولات ومفاهيم سياسيّة بالدّرجة الأولى، ولعلّ ذلك يؤكّد رغبة ونّوس في إبراز المحتوى السّياسي للمسرحيّة، وتوصيله إلى الجمهور في المشهد اللاحق يربط ونّوس بين المساحة الأولى والمساحة الثّانية من خلال وصول الملك ووزيره متنكرين إلى بيت أبي عزّة، ويلفت نظرنا هنا أنّ التّنكّر لدى كلّ من زاهد وعبيد اتّخذ وسيلة للعمل السّياسي السّرّي، يهدف إلى الإطاحة بالحكم القائم، بقصد إقامة مجتمع لا استغلال فيه، في الوقت الذي اتخذ فيه تنكّر كلّ من الملك ووزيره وسيلة لدفع الضّجر والسّأم عن الملك.

يضفي ونّوس على التّنكّر ذاته صفة أكثر عموميّة، ويمنحه بعداً سياسيّاً ذا طابع تاريخي، لدى لقاء عبيد بعزّة، ؛إذ يعمد المؤلّف إلى عقد أواصر الارتباط الدّرامي بين مساحاته الثّلاث، عند كشف النّقاب عن علاقة الحبّ الخفي بين عبيد المتخفي في زي المتسوّل وهو القائد في العمل السياسي السّرّي، وعزة وهي مواطنة من الشّعب، في الوقت الذي جرى فيه ربط الملك المتخفي في ثياب تاجر بأبي عزة، وإذا كان أبو عزّة جاهلاً بشخصيّة الملك، فإنّ عزّة على العكس ؛ إذ إنّها وعن طريق

---

[١] - ونوس، سعد الله، **الأعمال الكاملة**، مج١، ص٤٩٧.

[٢] - المرجع نفسه، ص٤٩٨.

المصادفة، اكتشفت أنّ التّسوّل ليس مهنة حقيقيّة لعبيد، حتى إذا ما سألت الأخيرة عن أسباب تخفّيه، اغتنم ونّوس السّؤال كي يجعل من التّخفّي أداة لتفسير تاريخ التّملّك والملكيّة.

ويظل الأمل بالقضاء على التّنكّر مقترناً بثورة المتنكرين اضطراراً على المتنكّرين اختياراً وكلّما أوغلنا في إحداث المسرحيّة اكتسب التّنكّر قدرة أكبر على الفعل، مما يمنحه مزيداً من الدّفق الدّرامي الذي يلعب دوره في ربط أجزاء المسرحيّة إلى بعضها بعضاً، مع الصّراع الدّائر بين ما هو مسموح وما هو ممنوع.

إنّ اللعبة التي مارسها الملك بحق المواطن أبي عزّة، بغية التّرفيه عن نفسه بتخدير أبي عزّة ووضعه على كرسي العرش، انقلبت على لاعبها ؛ إذ إنّ أبا عزّة بعدما أفاق من نومه، وعانى لفترة من الوقت حالة عدم التّصديق، لبس دوره الجديد، بالسّهولة التي لبس فيها رداء الملك وتاجه، أمسك زمام الأمور بيد من حديد، واضعاً حدّاً حاسماً لما بقي من مسموحات قليلة.

وإذا كان الملك السّابق قد سمح لمواطنيه من عامّة النّاس بالحلم والتّخيّل، شرط أن لا يقترنا بالفعل، فإنّ الملك الجديد (أبو عزة) صادر الأحلام والتّخيّلات أيّاً كان نوعها، هذا الحزم أذهل الملك السّابق نفسه بعدما فقد صفته كملك.

وفقد الشّكل الخاص لملامحه الشّخصيّة، فعجز عن أن يجد من يتعرّف عليه، بما في ذلك تابعه الخاص ميمون، ومقدّم أمنه... إضافة إلى ذلك زوجته ذاتها. وبالمقابل وجد الملك الحازم (أبو عزة)، كل الذين يحتاجهم للتّعرّف عليه كملك من ضمنهم زوجته أم عزّة التي لم يدر في ذهنها أنّ الجالس على العرش لا يعدو كونه زوجها.

عزة وحدها هي أكثر وعياً كمحصلة منطقيّة لعلاقتها بعبيد، تشككت بالملك الجديد، وبما أنّ الملك يمثّل أقصى حالات التّنكّر، فإنّ كلاً من عبيد وزاهد، يفسّران البعد التّنكّري لشخصيّة أبي عزّة بقولهما: « زاهد وعبيد: وفي أنظمة التّنكّر الملكيّة، تلك هي القاعدة الجوهريّة... أعطني رداءً وتاجاً أعطكَ ملكاً » [١].

[١]- ونّوس،سعد الله،**الأعمال الكاملة**، مج١، ص٥٥٥.

وتأتي خاتمة المسرحيّة شبيهة بمدخلها ؛إذ يتوجّه الممثّلون إلى المتفرجين بالحديث المباشر وهي لعبة لابدّ أنّها لعبة.

وهذا يعيدنا إلى محاولة المؤلّف الهادفة إلى تأكيد غرضه في كسر الإيهام المسرحي، كما يقدّم تصوّره للحل على لسان شخوصه وهو ينهي مسرحيّته: « المجموعة: " معاً " تروي كتب التّاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظّلم والجور والشّقاء. فاشتعل غضبها، وذبحت ملكها، ثمّ أكلته. في البداية شعروا بالمغص، وبعضهم تقيّأ، لكن بعد فترة صحت جسومهم، تساوى النّاس وراقت الحياة، ثمّ لم يبقَ تنكّر ولا متنكّرون.. » [١] .

عناصر التّغريب في المسرحيّة:

يبدو الحضور البريختي قويّاً في مسرحية الملك هو الملك، فالمسرحيّة مكوّنة من مدخل، وخاتمة وخمسة مشاهد، وأربعة فواصل، لكلّ مشهد وفاصل عنوان يلخص هذا المشهد أو ذاك الفاصل، مثلما فعل بريخت في بعض أعماله المسرحيّة، فنجد ونّوساً قد طرح عناوين المشاهد على لافتات مثل: (عندما يضجر الملك يتذكّر أنّ الرّعيّة مسليّة وغنيّة بالطّاقات التّرفيهيّة)، (الواقع والوهم يتعاركان في بيت مواطن اسمه أبو عزّة)، (الملك يعطي سريره ورداءه للمواطن أبي عزّة)، (المواطن أبو عزة يستيقظ ملكاً)، وعناوين الفواصل مثل: (حكاية عن تاريخ التّنكّر وسرّ الجماعة السّعيدة)، (محكوم على الرّعيّة الآن أن تعيش متنكّرة)، (نذكر بأنّها لعبة ونتراهن على النّتيجة)... الخ وهذه اللوحات الأربع عشرة تحدّد الأحداث وتعلّق عليها.

من وسائل التّغريب في مسرحية الملك هو الملك، أن عمد ونّوس إلى قطع الحدث، وعدم الحرص على تطوّره، حتى لا يحدث التّشويق والاندماج بالنّسبة للمشاهد، واستخدم ونّوس الفعل الماضي طبعاً للتّغريب التّاريخي وحرصاً على أن تظلّ هناك مسافة بين الحدث المروي والمشاهد.

« عبيد: تروي كتب التّاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظّلم والمجاعة والشّقاء، فاشتعل غضبها، وذبحت ملكها، ثمّ أكلته.

عزّة: (مرتعدة) أكلوا الملك ؟

---

[١]- ونّوس، سعد الله،**الأعمال الكاملة**، مج١، ص٥٧٣.

عبيد: هكذا يروي التّاريخ..» [١].

ولا يخرج ونّوس في مسرحية الملك هو الملك عن روح المسرح المرتجل، فالمسرحيّة تبدأ وثّمة جوقة تحاول تنظيم نفسها وتؤكّد للمشاهد أنّ ما سوف يراه مجرّد لعبة، أي الإصرار على أنّ ما يحدث هو حكاية تروى، لنتعلّم منها.

«عبيد:"منادياً وسط الضّوضاء " هي لعبة. / أبو عزّة: هي لعبة. / الملك: نحن نلعب.

عبيد: الكل جاهز» [٢].

فالمسرحيّة ما هي إلاّ لعبة حضرها ويقودها زاهد وعبيد،والمقصود باللعبة مسرحيّاً، هو أنّنا ممثّلون وأنّ ما نقدّمه ليس محاكاة للواقع، وإنّما أمثولة تساعد على فهم بعض ما يجري في الواقع واتخاذ موقف منه، ومن هنا عمدت المسرحيّة إلى كسر الإيهام.

إلاّ أنّ اختيار شكل اللعبة له وظيفتان كما يرى سعد الله ونّوس؛ إذ يقول: « الأولى، هي أنّ الأحداث والشّخصيّات تقدّم من وجهة نظر زاهد وعبيد بما يمثّلانه، لا من وجهة نظر محايدة ولو شكليّاً. وبالتّالي فإنّ لكلّ واحدة من شخصيّات المسرحيّة بعدين. الأوّل هو أنّها مع زاهد وعبيد في جماعة واحدة، والثّاني أنّها تؤدّي دوراً في أمثولة، من الحيوي بالنّسبة لها أن تتعمّق في مغزاها، وهي تبلغه للمتفرّجين، بل تشخصه،أمّا الوظيفة الإضافيّة الثّانية، فهي الحيلولة دون استغراق المتفرّجين والممثلين » [٣].

ولكي يؤكّد ونّوس على ألاّ يستغرق المشاهد والممثّل في اللعبة، فإنّ النّص يطرح في أكثر من موضع أنّها لعبة تتمّ في مملكة خياليّة كحكاية وهميّة، ويؤكّد زاهد وعبيد أنّهما سيكونان مترويين في هذه الحكاية. « مرة نظهر هنا، ومرّة نظهر هناك، ولكن في فواصل صغيرة وخارج سياق اللعبة » [٤].

وفي الفصل الثّالث من المسرحيّة يؤكّد عرقوب والسّيّاف أنّها لعبة.

---

١ - المرجع نفسه، ص٥٢٣.

٢- سعد الله، ونّوس،**الأعمال الكاملة**، مج١، ص٤٨٢.

٣ - المرجع نفسه، مج١، ص٥٧٤ ــ ٥٧٥.

٤ -المرجع نفسه، ص٤٨٨.

«عرقوب: نحن نلعب

السّياف: واللعبة تمضي حتى الآن ببراءة » [١].

ويؤكّد ونّوس في المشهد الخامس أنّ الملك يلعب، ويقول عرقوب:

«عرقوب:... تمّ الملعوب وبدأ الهزل ! » [٢].

وهكذا يؤكّد ونّوس أنّ ما يحدث في أكثر من مشهد أنّه مجرّد لعبة، حتى يمنع استغراق المشاهد والممثّل في التّقمّص.وهي وسيلة استخدمت بهدف كسر الإيهام المسرحي، لتكون وسيلة للتغيير بدل التطهير، يتوجه بها إلى نقل المتفرج من حالة التخدير إلى حالة التنبيه، كي يفهم عالمه المحيط.

وقد لجأ ونّوس إلى استخدام فرقة الإنشاد في المسرحيّة وهذه الأناشيد من شأنها أن تقطع التّسلسل حتّى تمنع المشاهد من الاستغراق في الحدث، وقد تكررت هذه الأناشيد في أكثر من مشهد:

« أنت مولانا الكريم ، سددت بالملك العظيم

فابقَ يا نسل الكرام ، في نعيمٍ لا يُرام

البشر في جبينه ، والخير في يمينه

فاحفظ يا رب السّماء، معزوزاً ومكرّما » [٣]

وحين عكس ونّوس موضوع التّنكّر، فإنّه يوظّف اللغة الشّعبيّة والتّراثيّة بعامّة، توظيفاً يؤكد مفارقة اللغة للواقع الرّاهن، ولذلك يتحدّث أبو عزّة بلغة تجنح إلى السّجع:

« أبو عزّة: " وهو يدور كالأهبل " أصبح سلطان هذه البلاد، وأشدّ القبضة على العباد " مغنيّاً " أنقش الختم على البياض، فيقضى أمري بلا اعتراض » [٤] وقد كانت لغة زاهد وعبيد رمزاً للثّورة، لغة حديثة على نحو يولد مع لغة أبي عزّة دلالات متصارعة، إلى جانب القيمة التّعليميّة المباشرة في معظم أقوال زاهد وعبيد.

١- المرجع نفسه، ص٥٢٩.

٢- المرجع نفسه، ص٥٥٧.

٣ - سعد الله، ونوس، **الأعمال الكاملة**، مج١ ص٤٨٤.

٤- المرجع نفسه، ص٤٨٤.

«زاهد وعبيد: " معاً " تختلف التّفاصيل، ولكن لا تختلف السّمات الجوهريّة، وفي أنظمة التّنكّر والملكيّة تلك قاعدة أوّليّة » [١] وكأنّ عبيد يلقّن الصّالة درساً في أصول التّنكّر، كذلك عندما يقوم عبيد بدور الرّاوي، عند حكايته عن الأصل التّاريخي للتّنكّر، وكيفيّة الخلاص منه، وفي الفاصل الثّالث من المسرحيّة يكون حواراً يغلب عليه الطّابع التّعليمي أيضاً.

«السّياف: في الحيطة السّلامة، ومن الحيطة أن نذكّر.

عرقوب: كي لا يغفل المرء، ويسرح الفكر، نتوقّف لحظة ونذكّر.

عبيد: ما من ملك يتخلّى عن عرشه إلاّ اقتلاعاً.

زاهد: ما من ملك يعير، أو يؤجّر تاجه ولو مزاحاً» [٢].

وفي خاتمة المسرحيّة، يقرّر عرقوب أنّها لعبة كنت فيها الشّاهد والضّحيّة، ولكن « هل تعلّمت شيئاً» [٣] وكذلك السّياف، الذي كان المنظّم والضّحيّة والذي صار مجرّد ظلّ أو غبار ولكن « ماذا يمكن أن يتعلّم الظّل أو الغبار ؟» [٤].

كما لجأ ونّوس إلى وسيلة التّعريف بالشّخصيّات لكسر الإيهام وكوسيلة من وسائل تحقيق التّغريب.

«السّياف: دعوني أسأل قبل أن أبدأ، أأنا سيّاف أم جلاّد..... إنّي أحمل بلطة لا سيفاً » [٥].

كما يعرف عبيد الذي يقوم بدور الرّاوي مع زاهد ببعض الشّخصيّات:

«عبيد: أمّ الشّهبندر والشّيخ طه، فإنّهما ينتحيان ركناً ويعبثان بالشّخوص والدّمى»[٦].

وبقيّة الشّخصيّات كذلك تعرّف على نفسها،كالوزير بربير،وميمون عرقوب (...) الخ، وإلى جانب حيلة التّعريف بالشّخصيّات لجأ ونّوس إلى حيلة بريختيّة أخرى، وهي المشاهد الإيمائيّة، مثلما

١- المرجع نفسه، ص٥٥٥.

٢- المرجع نفسه، ص٥٢٩.

٣- المرجع نفسه، ص٥٧١.

٤- سعد الله، ونّوس،**الأعمال الكاملة**، مج١، ص٥٧٢.

٥- المرجع نفسه، ص٤٨٢.

٦- المرجع نفسه، ص٤٨٣.

استخدم بريخت في مسرحيّته " رجل برجل "، مشهد الجنود الانكليز وهم يسلّمون ملابس زميلهم المفقود إلى المغفّل " غالي غاي "، ويتحوّل من مجرّد حمّال مغفّل إلى جندي نشيط، يستخدم سعد الله ونّوس الحيلة نفسها في مسرحية الملك هو الملك، عندما يعطي أبا عزّة المغفل تاج الملك ورداءه،ويتحوّل بذلك من مجرّد مغفّل إلى ملك، وإن كانت الفكرة الأساس مختلفة في كلتا المسرحيّتين عند كلّ من بريخت وسعد الله ونّوس ؛ إذ إنّ أبا عزّة لم يتحوّل باختياره، كما هو حال " غالي غاي "، فالرّداء عند بريخت لا يلعب إلاّ دوراً ثانويّاً، أمّا عند ونّوس فيلعب دوراً أساساً « أعطني رداءً وتاجاً، أعطك ملكاً» (١).

وتقوم الغاية الأساس على استبدال إنسان بآخر من خلال تغيير الثوب « إنها تنفي إمكانيّة تغيير الإنسان، إذا لم يستبدل النظام، وتقوم المسرحيّة إجمالاً على تحليل بنية السلطة في الأنظمة القائمة على الملكيّة» (٢).

في مسرحية الملك هو الملك، ليس هناك بناء درامي تقليدي من عقدة وحلّ وعلاقة سببيّة بين المشاهد، بل هناك بناء يقوم على المشاهد، والفواصل، فالمشاهد الخمسة، تكون للملك والحاشية وأبو عزّة وأسرته، أمّا الفواصل الأربعة فمعظمها للثّوار، ويغلب عليها الطّابع التّعليمي، ورغم استقلاليّة المشاهد والفواصل، إلاّ أنّها في النّهاية تصبّ في البناء الشّامل للمسرحيّة، الذي يعتمد على الحكاية كهيكل أساس للبناء.

في مسرحيةالملك هوالملك يكون الحوار في بعض المشاهد على مستويين، الحلم والواقع، فعندما ترك عرقوب سيّده أباعزّة وحده ليحضر له الشّراب، يتخيّل أبو عزّة أنّه أصبح ملكاً يعذّب أعداءه، وهو ما لن يحدث أبداً، عندما يتحقق الحلم عن طريق اللعبة، وكأنّه مسرح داخل مسرح، يمثّل فيه ممثّل واحد.

أمّا أطراف الصّراع في مسرحيّة الملك هو الملك فهو صراع واضح وإن كان غير مباشر بين الشّعب من جهة والسّلطة من جهة أخرى أيّاً ما كانت هذه السّلطة، ومهما تغيّر الملك، أمّا زاهد وعبيد

١- المرجع نفسه، ص٥٥٤.

٢- حمو، د.حورية محمد، **تأصيل المسح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر**، ص٢٦٥.

فيقودان اللعبة، وأبو عزّة وعرقوب سقطا في سياق اللعبة، أمّا من يحرّك الخيوط ويعبث بالدّمى، فهما شهبندر التّجّار والشّيخ طه، أي الاقتصاد والدّين.

وتبدأ مسرحية الملك هو الملك وتنتهي، وثمّة جوقة تقدّم المسرحيّة أو اللعبة وتخاطب المشاهدين وتحكي لهم حكاية الجماعة التي ضاقت بحياتها واشتعل غضبها فهبّت تأكل مليكها، وتنتهي المسرحيّة طارحةً درسها على المتفرّجين.

ويمكن القول إنّ الدّرس الواضح الذي طرحته المسرحيّة،يتمثّل في أنّ تغيير الأفراد، لا يعني إطلاقاً تغيير الأنظمة، فليست المسألة مسألة شكل فقط، وتغيير الشّكل، لا يعني في حال من الأحوال تغييير المضمون أو الجوهر، فعلى الأنظمة أن تغيّر من قواعدها.

وهكذا تمكن ونّوس في مسرحيّة الملك هو الملك أن يطرح للمشاهد العربي، شكلاً مسرحيّاً عربيّاً، استخدم التّغريب وسيلة لكسر إيهام المتلقّي، وجعله يقظاً، دافعاً به إلى التّفكير فيما يجري حوله...

النتيجة:

كان تأثّر ونّوس بالمسرح الملحمي استجابة تلقائيّة منه لأحداث ما بعد الخامس من حزيران، أي أنّ استجابته كانت تخضع لضرورات البحث عن قالب فنّي يلائم القضايا العربيّة في مرحلة السّتّينات، ومن ثمّ كان تأثّره بتقنيّات المسرح الملحمي بوصفها أقدر من الشّكل الأرسطي على التّعبير عن هموم المجتمع العربي في هذه الحقبة، والتّأثير في المتلقّي العربي من خلال طرح القضايا بطريقة تثير عنده الأسئلة عمّا يحدث في مجتمعه من مشكلات قابلة للحل أو التّعديل.

تأثر ونّوس –بشكل واضح- بالمسرح البريختي، لكنّه لم يتطابق معه،ولم يلتزم بتقنياته كافة، وقدّم رؤية مغايرة في بعض الأحيان خدمة لرسالته التنويريّة.

اعتمد ونّوس في بناء مسرحية (الملك هو الملك)على إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، ساعياً إلى إسقاط التراث على الواقع العربي المعاصر للتعبير عن مشكلات عصره وهموم شعبه، وهذه هي القضيّة الأساس التي شكّلت هاجساً فكرياً وفنياً في مسرحيته (الملك هو الملك).

قائمة المصادر والمراجع

١- إلياس، ماري، قصّاب، د.حنان، **المعجم المسرحيّ**، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧.

٢- أوين، فريدرك، **بروتولد بريخت** "حياته، فنّه، عصره"، تر: إبراهيم العريس، بيروت: دار ابن خلدون، ١٩٨١.

٣- بريخت، بروتولد، **نظرية المسرح الملحمي**، ترجمه: جميل ناصيف، بيروت: عالم المعرفة، د. ت.

٤- بنتلي، أريك، **نظرية المسرح الحديث**، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد: دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، وزارة الثّقافة، ط (٢)، ١٩٨٦.

٥- بوشعير، الرّشيد، أثر بروتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، دمشق: دار الأهالي، ١٩٩٦.
٦- جراي، رونالد، بريخت، تر: نسيم مجلي، مراجعة د. أحمد كمال زكي، القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ١٩٧٣.
٧- حمادة، إبراهيم، **آفاق المسرح العالمي**، القاهرة: المركز العربي للبحث والنّشر، ١٩٨١.
٨- حمو، د.حورية محمد، **تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق (في سورية ومصر)**، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٩.
٩- دي سوشيه، جاك، **بروتولد بريخت**، ترجمه: صياح الجهيم، دمشق: منشورات وزارة الثّقافة في الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، ١٩٩٣.
١٠- صديق، محمد، **النّظريّة الملحميّة في مسرح بريخت**، بيروت: دار الثّقافة الجديدة، ١٩٩٢.
١١- عزام، محمد، مسرح سعد الله ونّوس، **بين التّوظيف التّراثي والتّجريب الحداثي**، دمشق: دار علاء الدّين، ٢٠٠٣.
١٢- عطيّة، أحمد محمد، **نحو تأصيل المسرح العربي**، مجلة قضايا عربية، العدد الثاني عشر ك١، ١٩٨٠.
١٣- القط، عبد القادر، **فن المسرحيّة**، القاهرة: الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، ١٩٩٨.
١٤- مكاوي، عبد الغفار، **المسرح الملحمي**، سلسلة كتابك، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧.
١٥- مكاوي، عبد الغفار، **مقدمة مسرحيّة الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس**، سلسلة مسرحيّات عالميّة، عدد (٦)، ١٩٦٥.
١٦- مندور، محمد، **في المسرح العالمي**، القاهرة: دار نهضة مصر، د.ت.
١٧- ونّوس، سعد الله، **الأعمال الكاملة**، دمشق: دار الأهالي،١٩٩٦.
١٨- ونّوس،سعد الله، **بيانات لمسرح عربي جديد**،دار الفكر الجديد: ١٩٨٨.

الدّوريّات والمجلاّت:

١- بريخت، بروتولد، **الأورجانون الصّغير للمسرح**، ترجمه: فاروق عبد الوهاب، القاهرة: مجلة المسرح، أكتوبر، ١٩٦٥.
٢- الدّيب، ناهد، **مسرح نجيب سرور وتمثّل المسرح الألماني الحديث**، مجلة فصول، مج٣، عدد (٤)، ١٩٨٣.

تاثیر تئاتر حماسی از خود بیگانگی برشت بر سعد الله ونّوس. نمایش پادشاه پادشاه است به عنوان نمونه

محمد صالح مروشیۀ[1]

چکیده

این پژوهش به تاثیر تئاتر حماسی برشت در تئاترسعد الله ونوس که متعهد به واقعیت است می پردازد، و از طریق تکیه بر تکنیک «از خود بیگانگی» سعی دارد بر آگاهی مخاطب بیفزاید، و میراث کهن را برای خدمت به جامعه عرب و مسائل مربوط به آن به کارگیرد، زیرا پس از شکست ژوئن در پی تاثیرپذیری از تئاتر برشتی مرحلۀ جدیدی درنمایش های ونوس رخ داد که هدفش مقابله با بحران هایی بود که پس ازشکست رؤیاهای ساخت پروژه های ملی گریبانگیر جهان عرب شده بود. ونوس از تکنیکهای نمایش حماسی نسخه برداری نکرد بلکه آنها را در خلال یک ارتباط دیالکتیکی در اختیارگرفت و برای خدمت به جامعه به کاربرد تا خواننده را به اندیشیدن درباره بازسازی دنیای نوین عربی برانگیزد.

کلید واژه‌ها: ازخود بیگانگی، تئاتر حماسی، میراث.

[1]- استادیار گروه زبان عربی، دانشگاه تشرین، لاذقیه، سوریه.

تاریخ دریافت: 1393/04/02هـ.ش= 2013/06/23م تاریخ پذیرش: 1393/09/06 هـ.ش= 2013/11/27م

The Influence of Brechtian Epic Theatre on Alienation in Saadalla Wannous as Exemplified in his Play *The King is the King*

Muhammad Saleh Maroushiah*

Abstract

This paper deals with the influence of Brecht's epic theatre on Saadalla Wannous as a committed writer, who tried to contribute to raising his audience's awareness using alienation techniques and employing Arab cultural heritage to serve the society and its causes. Following the defeat in June 1967 and as a result of Wannous being influenced by Brechtian theatre, a new phase emerged in his drama, which aimed at confronting the crises sweeping across the Arab World when nations became disappointed about their nationalistic dreams. However, Wannous did not copy Brecht's alienation technique literally; rather, he adapted it within a dialectical relationship to serve his society. He also employed it to provoke the audience into thinking of creating a new Arab World.

Keywords: Alienation, Epic theatre, heritage

* - Assistant Professor, Tishreen University, Syria.