مجـلة دراســـات
ISSN: 2335-187X / E. ISSN:2602-5213

المجلد09 / العدد: 01/السنة2020،
ص117– 135

مغامرة كاتب أم بطل؟
المسرح الملحمي في "رأس المملوك جابر" لسعد الله ونوس:
الملامح والتقنيات والأبعاد

Adventure of a writer or a hero?
The epic theater in "Ras Al Mamlouk Jaber" of Saad Allah Ouanous: Features, techniques and dimensions

عمارة الجدّاري

Amara Jeddari

جامعة المنستير– تونس

University of Monastir, Tunisia
amarajeddari@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 29/ 04/ 2020 تاريخ القبول: 20/ 05/ 2020 تاريخ النشر: 11/ 06/ 2020

ملخّص:

مثّلَت التجارب الإبداعيّة لسعد الله ونّوس ثورة في المسرح العربيّ. ومسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر" مسرحيّة فريدة التجأ فيها إلى تقنيّات المسرح الملحميّ التغريبيّ. لأنّه كان يرى في العناصر الأساسيّة للمسرح الكلاسيكيّ حدّا من الوعي الفرديّ والشخصية المجتمعيّة. وهو ما دفع إلى إحداث ثورة على التقنيّات، واستنباط وسائل جديدة يكون تأثيرها فكريّا وعقليّا لا عاطفيّا نفسيّا. فمركز الاستقطاب في المتفرّج يتمثّل في العقل والوعي، لا القلب والعاطفة. وسنحاول في هذا البحث الوقوف على توظيف مختلف تقنيات المسرح الملحميّ في مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر."

كلمات مفاتيحية: مسرح ملحميّ، التغريب، بريشت، سعد الله ونّوس.

Abstract :

The creativeexperiences of SaadullahWannousrepresented a revolution in Arab theater. And the play "MughamaratRaàsElMamluk Jaber" is a unique play in whichWannousused the techniques of the epictheater. Becausehesaw in the basic elements of the classicaltheater a reduction in individualawareness and societalpersonality. This has led to a revolution in technologies, and the development of new meanswhose impact isintellectually and mentally, not emotionally, psychologically The center of polarization in the spectatoris the mind and consciousness, not the heart and emotion.

In thisresearch, wewilltry to find out the employment of variousepictheater techniques in the play "MughamaratRaàsElMamluk Jaber".

Key words: the epictheater, Berthold Brecht, Etrangement, SaadullahWannous.

المؤلف المرسل: عمارة الجدّاري، **الإيميل**: amarajeddari@yahoo.fr

1- مدخل:

يُعَدُّ سعد الله ونّوس[1] علامة مضيئة في المسرح العربي بما أحدثه من تقنيّات مسرحيّة جديدة وتوظيف تقنيات تراثيّة. ولم تكن تجربته المسرحيّة بمعزل عن ثقافته وتكوينه اللذيْن تأثّرا بأحداث ذاتيّة مثل التنقّل بين الشرق العربيّ وأوروبّا وأخرى قوميّة مثل الانشطار الحادث بين سوريّة ومصر فضلا عمّا شهده من أحداث النكسة، بل كونيّة في أحايين كثيرة راجعة إلى الصراعات الدوليّة التي ظل الإنسان بقيمه ومعانيه ضحيّة لها.وكان لهذه الأحداث أثرها في تجربته المسرحيّة التي ظلت مجالا للبحث والدراسة في شتى فروع البحث اللساني والأدبي والفكري. فكثيرا ما اهتمّ بأعمال ونّوس من جهة طواعيّتها للبحث السيميائيّ[2] والبحث عن تطبيق للتنظير اللساني[3] والبحث في الدراسات السياقيّة[4]والأنساقيّة[5] وأكثر ما اعتمد فيه على مسرح ونّوس توظيف التراث[6] والانفتاح على المسرح البريشتي[7]. والبحث في مسرح سعد الله ونوس خاصّة في مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر" يكشف أساسا وبصورة واضحة ملامح المسرح الملحمي وأدواته وتقنياته.

وهذه المسرحية التي كتبت سنة 1970 نرصد فيها قصة تاريخية،[8] حاول فيها ونوس إعطاء بعض التفسيرات لطبيعة العلاقة بين السائس والمسوس من خلال تناول موضوع الصراع على السلطة بين خليفة بغداد ووزيره، إذ يحاول الوزير الاستعانة بجيوش الأعداء لنصرته، ويستغلّ المملوك جابر موقف عدم استطاعة الوزير إرسال رسالة إلى العدو فيقترح عليه أن يكتب الرسالة على رأسه بعد أن يحلق شعره... ويذهب الحارس في مهمّته تحدوه أحلام كثيرة بالثروة والجاه والجواري، لكنه يكتشف بعد فوات الأوان أن الوزير طلب من العدوّ قطع رأس حامل الرسالة... وبهذا تنتهي هذه المغامرة الانتهازية إلى الفشل. والمسرح الملحمي وإن اختلفت تسمياته بين المسرح الجديد والمسرح التعليميّ ومسرح التسييس والمسرح البريشتي فإنّ الدرس النقدي كان له إجماع على جملة التقنيات المميّزة له الثائرة على المسرح الكلاسيكي المتجاوزة له.

2- بين المسرح الكلاسيكي والمسرح الجديد:

يتشكّل بين المسرحيْن الكلاسيكيّ والجديد تمايز واضح في الرؤى والتقنيّات. لكنّ ذلك لا ينفي وجود علاقات قائمة سواء بالاتّصال أو الانفصال...

2-1- المسرح الكلاسيكي:

ظل المسرح الكلاسيكي منشدّا إلى قوانين ثابتة رغم تطوّرها من الاغريق إلى تاريخ النهضة الأوروبّيّة تتركّز أساسا على **"أنّ موضوعها يحدّد في دقّة داخل أزمة معيّنة..."**[9] ولعلّه الأمر الذي أوحى إلى أرسطو

حسب محمد مندور بالوحدات الثلاث: وحدة الموضوع ووحدة الزمان ووحدة المكان[10]. فالمسرح الكلاسيكيّ قد توفّر على جملة خصائص ظلّت متواترة من أرسطو في كتابه فنّ الشعر[11] بل عُدّ هذا الكتاب تأصيلا نظريّا لأسس المسرح حيث يتعرّض فيه أرسطو إلى ضروب الفنّ المسرحي من مأساة/تراجيديا[12] وملهاة/كوميديا[13].

وانطلق أرسطو من المحاكاةباعتبارها عنصرا رئيسا بل مفهوما أساسيّا يعود إليْه بناء المسرح الكلاسيكي. وتعني المحاكاة التماثل الكلّي بين الشخصيّة المسرحيّة والحياة. فالممثّل يلغي كلّ بعد بينه وبين تلك الشخصيّة التي يتقمّصها. فيتحقّق التماثل بين الشخصيّة المسرحيّة والحياة. بل تمّحي الحدود أساسا بين الطرفيْن ويشتدّ التواصل ولا يقاس نجاح الممثّل إلاّ بقدر تحقيق هذا التماثل. بل كلّما ازداد هذا التماثل إلاّ وحقّق فعلا أساسيّا لا يشعر فيه المتفرج بالمسافة بين الممثّل والشخصيّة المسرحيّة التي يتقمّصها. وهو ما يستدعي ضرورة بنية مخصوصة للنصّ المسرحيّ تجعل الأحداث والأشخاص حقيقيّين. وكلّما تحقّق ذلك يحدث فعل الإيهام الذي يحسّ فيه المتفرّج بأنّه أمام ناس حقيقيّين وليسوا ممثّلين متقمّصين أدوارا. وكلّما كان المتفرّج موهوما ومغيّبَ الوعي كان التأثّر ناجحا والتأثير فعّالا. فيتحقّق البعد الرئيس والغاية الأساسيّة من الفعل المسرحيّ وهو فعل التطهير. فيشعر المتفرّج بمسؤوليّته تجاه الآخرين ويشعر بعذاباتهم. وهي الغاية التي من أجلها وُجِدَ المسرحُ. فضْلا عن اشتراطه في العمل المسرحي وحدة الحدث أو الموضوع **"ويعني ذلك ألاّ تشتمل المسرحيّة إلاّ على أزمة واحدة أي موضوع واحد لأنّ المسرح الكلاسيكي كالمسرح الإغريقي الروماني القديم يرفض أن تتحوّل المسرحيّة إلى مجرّد مشاهد متتالية غير محبوكة الاتصال فيما بينها ولا يترتّب أحدها وفق منطق داخليّ يوحّد بينها ويجعلها موضوعا واحدا"**[14]وما هذا التنسيق إلاّ عناية بالحبكة وإضفاء روح التفاعل العضويّ بين مختلف مراحل النصّ المسرحيّ. ووحدة المكان التي تقتضي مكانا واحدا تدور فيه الأحداث وتعني **"أن تجري أحداث المسرحيّة أو يمكن أن تجري في مدينة واحدة ولامانع أن يجري الفصل الأول في البيت والثاني في الشارع والثالث في الساحة لكن لا يجوز أن يجري فصل في مدينة وفصل آخر في مدينة أخرى لا يعقل أن ينقل إليها الأشخاص في حدود الفترة الزمانية المقرّرة وهي أربع وعشرون ساعة"**[15]. ووحدة الزمن تتمثّل في دورة شمسيّة واحدة فقد "**اعتمد الناقد الفرنسي بوالو[NicolasBoileau](1636–1711) ما فسّره اللعالم الإيطالي جوليوسسكاليجر [**Jules César Scaliger**] (1484–1558) فأصبح مبدأ مقرّرا يقضي بأن يكون الزمن الذي تجري فيه حوادث المسرحية في الحياة لا يتجاوز أربعا وعشرين ساعة أو من الممكن أن تقع أحداث المسرحيّة في الحياة في زمن لا يتجاوز هذا القدر"**[16]. وفي التركيز على هذه الوحدات والتضييق فيها حفاظ على الأفعال المسرحيّة التي تقتضي شدّ المتفرّج وعدم تشتيت أفكاره وانتباهه.

إنّ المسرح الكلاسيكي يسعى إلى استثارة العاطفة والشفقة متوسّلا بتقنيات مركّزة غير مشتّتة ليجعل من المسرح بنّاءً لشخصيّة المجتمع لكنّ المسرح الجديد يتجاوزه وينقد أسسه ليبني غاياته وأهدافه على الوعي والتحفيز العقليّ.

2-2- تجاوز المسرح الجديد المسرح الكلاسيكي:

يُعتبر المسرح الملحميّ ضرورة اقتضاها الواقع الاجتماعيّ إذ يقول بريشت«**إن العالم الحديث لم يعد قادرا على الانخراط في الأشكال الدرامية الموجودة لأن هذه الأشكال الدرامية لم تعد تتناسب مع عالمنا**»[17]فزعماء المسرح الجديد يرؤن في العناصر الأساسيّة للمسرح الكلاسيكيّ حدّا من الوعي الفرديّ والشخصية المجتمعيّة. وهو ما دفع إلى إحداث ثورة على التقنيّات، واستنباط وسائل جديدة يكون تأثيرها فكريّا وعقليّا لا عاطفيّا نفسيّا. فمركز الاستقطاب في المتفرّج العقل والوعي، لا القلب والعاطفة. فمالوا إلى تكسير كل عنصر من هذه العناصر. فاعتمدوا **[التغريب أو التلحيم]**[18] ليفصلوا العلاقة بين شخصيّة الممثّل والشخصيّة المسرحيّة. وأوصلت هذه التقنية إلى **[كسر الإيهام]** الذي من خلاله وجد المتفرّج نفسه أمام شخصيّات عاديّة تتقمّص أدوارا مجرّدة فقوّضت المسافة بين الممثّل والمتفرّج الذي بدا مسهما في العرض وإنتاج الفعل المسرحي. ونشأت طبقا لذلك مصطلحات دالّة جديدة مثل **[تكسير الجدار الرابع]** و**[تحطيم العلبة الإيطاليّة]**. التي انتفى بها وجود المسرح الكلاسيكي وتشكّلت علاقة بين موضع الجمهور وفضاء العرض/الركح فصار المتفرّج والمتمثّل يتقاسمان الفضاء وانتفى الفصل بينهما. وتشكّلت عناصر جديدة أسهمت في بناء المسرح الجديد. فلم يعد للمكان معنى أو وحدة ثابتة ولا للزمان قيمة... ويمكن أنْ نجمل هذه الانزياحات في المفاهيم والتقنيات في الجدول التالي:

الخصائص العامّة للمسرح الكلاسيكي.	ثورة المسرح الملحمي على المسرح الكلاسيكي.
المحاكاة: قرب التماثل بين الشخصية المسرحية والحياة.	**التغريب:** جعل المألوف غريبا
الإيهام: إحساس المتفرّج أنّه أمام ناس حقيقيين وليسوا ممثّلين.	**كسر الإيهام:** إلغاء حالة الفصل بين العرض الفني والجمهور، وتجعل الأخير مشاركاً وليس فحسب متلقيّاً.
التطهير: تغيير المتفرّج لمسؤوليته تجاه الآخرين والشعور بعذاباتهم	**تحطيم الجدار الرابع:** كسر حالة الإيهام التي تستحوذ على عقل المتفرج ليخرجه من هذه الحالة إلى حالة المشاركة في الفعل الدرامي سواء كانت مشاركة فعلية – أي بالتدخل في الحدث نفسه - أو فكرية عن طريق استثارة تفكيره في الحدث الذي يقوم الممثلين بتمثيله على خشبة المسرح.
وحدة الحدث: العناية بالحبكة، روح التفاعل بين العضوي بين مختلف مراحل النص المسرحي.	**تفتيت وحدة المكان:** تداخل الفضاءات.
وحدة المكان: مكان أو مكانان على أقصى تقدير.	**تفتيت وحدة الزمان:** تجاوز حدود الدورة الشمسيّة.
وحدة الزمان: دورة شمسية.	**تفتيت وحدة الحدث:** تداخل الأحداث باختلاف الأزمنة والفضاءات...
	تقنية الحكاية: استثمار الحكاية الشعبيّة وتقنية الحكواتي.

جدول عـ01ـدد

نخلص من هذا الجدول إلى أنّ الثورة التي أحدثها المسرح الجديد ترمي مباشرة إلى مجال التأثير في المتقبّل فالمسرح الكلاسيكي الذي كان يستهدف وجدان المتقبّل يستثير عاطفته بكاءً في التراجيديا وضحكا في الملهاة قد تجاوزه المسرح الملحميّ الذي صار يسعى إلى تغيير الوعي واستهداف عقل المتفرّج واستثارة تفكيره.

وسعد الله ونوس لم يكن بمعزل عن هذه الحركة الرياديّة في انقلاب تقنيّات المسرح بل استلهمها وتبنّى ملامحها العامّة وطوّعها في مغامرة رأس المملوك جابر لتستهدف جمهورا عربيّا يشدّه صوت أم كلثوم وقرقرة النراجيل ويتوهّم النصر في استعادة حكايات الماضي (الظاهر بيبرس)، معزول عن حاضره متراخ جامد الوعي والحركة في سباتٍ لا يحقّق فيه التطهير –بمفهوم المسرح الكلاسيكي– مأخذا. فكان لزاما على الكاتب التوسّل بتقنيات المسرح الملحمي عساه يحقّق الرجّة في الوعي الباهت.

3– استلهام تقنيات المسرح الملحمي في "مغامرة رأس المملوك جابر":

لم يكن سعد الله ونّوس بمعزل عن النسق العالمي الذي أحدثه بريشت في المسرح فاستعار ونوس من هذا المسرح الملحميّ التغريبيّ التعليميّ أدواته الدرامية الجمالية الملائمة لخصوصيّة مضمونه الجديد المعاصر الأصيل. فكانت أسسا ملحميّة تغريبيّة ذات وظيفة تعليمية. زادها ونّوس تطويعا لواقع المجتمعات العربيّة ومستلزماتها للنهوض والثورة والفعل. وسنحاول أنْ نبرز تشكّلاتها في مسرحيّة مغامرة رأس المملوك جابر ونتبيّن تطويعها للنصّ الجديد وواقع المجتمعات العربيّة.

3-1- أوّلا: اعتماد الحكاية وشخصية الراوي:

تشكّل الحكاية وحضور الراوي/ الحكواتي بصفة عامّة ملمحا مسرحيّا ملحميّا. وتتجسّد في مغامرة رأس المملوك جابر بمواصفات تناسب المجتمع العربيّ في سبعينات القرن الماضي بمقوّماتها وعناصرها..

3-1-1- الحكاية ملمحا مسرحيّا ملحميّا:

يكتسب الحكي وظيفة مهمّة في المسرح الملحميّ. فالحكاية عند بريشت أساس العمل المسرحي الذي لايمكن أنْ ينهض من دونها. وظاهرة الراوي التي اعتمدها ونوس هي ظاهرة جمالية اعتمدها بريشت في بعض مسرحياته مثل "دائرة الطباشير القوقازية". فالراوي يتوخّى السرد لتقديم أحداث حكايته المتجلية عبر مشاهد جزئية متراكمة مستقلّة متعدّدة تقسّم الدراما الملحمية إلى **"شرائح تعطي معنى متعة ما"**[19] وتتتالى تباعا لتبدو ظاهريا منفصلة ومنقطعة بعضها عن بعض. على حين أنّها في الواقع تندمج في نسيج السياق الكلي للحكاية. حينها تتشكّل الحكاية مكتملة مجزّأة في الحين ذاته. ويبدو العمل المسرحي سلسلة متوحدة متكاملة (الحكاية) مقسمة إلى حلقات مشاهد منفصلة خارجيا لكنها متلازمة متواشجة داخليّا. ويقوم الراوي بالربط فيما بين المشاهد ربطا عضويّا جدليّا متناسقا لتغدو متآلفة ومنصهرة في بوتقة النسيج الكلي للحكاية.

ومغامرة رأس المملوك جابر حكاية متكاملة مجزّأة ويربط الراوي بين مفاصلها. والحكاية وعنصر القصّ تعتبران عند برشت روح العمل المسرحيّ. فنكاد لا نجد مسرحيّة بريشتيّة تخلو من قصّة وحكاية[20]. وينظّر لذلك بريشت بقوله **"الحكاية هي روح الدراما"**[21]. ومسرحيّة ونوس تهتم كعادة المسرح الملحميّ بحكاية جابر وما يواجهه من أحداث مثيرة ومشاكل خطيرة. وهذه خاصّيّة من خاصيّات المسرح البريشتي الملحميّ الذي يركّز اهتمامه على الحكاية ويجعل منها محور العرض وأساسه. بل حتّى عنوان المسرحيّة في ذاته يستحضر اسم البطل وهي عادات بريشت[22].

ولم يخرج سعد الله ونّوس عن هذا الإجراء بل وجد في جابر قصّة وتقنية الحكواتي وزبائن المقهى ما يمكن أن يُشكّل نمطا للمسرح الملحميّ ببناء شخصيّة مختلفة. فـ**"اعتماد ونّوس حكاية قديمة (حدوثة) لا يمكن أن ينفصل عن طبيعة اتّجاه ونّوس المسرحي وتعلّقه خاصّة بالمسرح البريشتي الملحميّ الذي يولي الحكاية أهمّية أساسيّة في العمل المسرحي، لا باعتبارها مضمونا فحسب، وإنّما بوصفها تقنية فنّيّة تتجاوز الطبيعة الأرسطيّة للمسرح الدرامي الكلاسيكيّ"**[23]

فالحكاية والحكواتي رغم تأصلهما في موروث عربي خالص من حيث المضمون إلاّ أن ذلك يرجع إلى اعتبارها تقنية من التقنيات المميّزة للمسرح الملحميّ. ونوس يتمثّلها باعتبارها تقنية ملحميّة لها أبعادها في صياغة نصّه المسرحيّ.

3-1-2- طرفا الحكاية المسرحيّة:

تكتسب الحكاية عناصرها من باثّ يمثّله الحكواتي "العمّ مونس" ومتقبّل يتجسّد في زبائن المقهى. فرغم تنوّع شخوص مغامرة المملوك جابر فإنّ شخصيّة العمّ مونس الحكواتي وزبائن المقهى الذين يمثّلون الجمهور المتقبّل للحكاية قد كان لهم بالغ الأثر في تأسيس الحكاية بمفهومها الملحميّ التغريبيّ. فقام النصّ على التناوب والمراوحة بين السرد والحوار. ويكون الخطاب السسرديّ على لسان الحكواتي ويتميّز بالاختزال والاختصار. يحاول من خلاله الحكواتي التمهيد لحوار يدور على خشبة المسرح ويقوم به الممثّلون وتتخلّله من حين لآخر تعليقات. ومن شأن هذا التناوب بين السرد والحوار أن يسهم في تقطيع الحدث المسرحي ممّا يمنعالمتفرج من التأثر والانفعال بما يعرض أمامه. وفي هذا التقطيع للحدث تأثّر كبير بتقنية مهمّة من تقنيات التغريب في المسرح الملحميّ البريشتي.

***- الحكواتي:**

يستمدّ الكاتب صورة الحكواتي من القصص الشعبيّ. فكان عنصرا مؤسّسا لتشكّل البعد الشعبيّ في المسرحيّة. فالعمّ مونس ينتظره زبائن المقهى بفارغ الصبر:

"زبون5: ألن يأتي العمّ مونس اليوم؟

زبون1: لم يتخلّف يوما منذ عرفناه."[24]

ولما يحلّ الحكواتي تعمّ المقهى صيحات الفرح والترحيب:

"الخادم: - (من طرف المقهى) ها هو العمّ مونس. كل الزبائن ينتظرون تشريفك.

أصوات: - (تتدافع. وتحدث جلبة مختلطة) أهلا وسهلا.

- جاء العمّ مونس.

- بان القمر.

- السهرات مضجرة لولا رواياتك."[25]

فصورة الحكواتي مهمّة في العمل الدراميّ. ويقدّمه الكاتب بإسهاب في إشارة ركحيّة مطوّلة **"العمّ مونس رجل تجاوز الخمسين حركاته بطيئة وجهه يشبه صفحة من الكتاب الذي يتأبطه. لتعابير في ملامحه ممحوّة، حتى ليحسّ المرء أنّه بإزاء وجه من شمع أغبر. عيناه جامدتا النظرة ورغم اختباط لونيهما فإنّهما توحيان بالحياد البارد... أهم تعبير يمكن أن نلحظه في وجه مونس الحكواتي هو الحياد البارد الذي سيحافظ عليه تقريبا خلال السهرة كلها"**[26]

فالحكواتي له صفاته التي تؤهله ليتماثل مع خصائص المسرح الملحميّ فلا عاطفة ولا انفعال إنما كله محكوم إلى الحياد والبرود. ويتنزّل في علاقات تكامل مع الشخصيّات الزبائن. "...**والحكواتي قصّاص شعبيّ يتخذ مكانه على سدّة عالية في صدر المقهى, والاستماع للحكواتي عادة قديمة، يجتمع في المقهى عدد من الناس، يختلف بحسب نوع القصّة وشهرتها وجودة القصّاص...**"[27]

وتشترك في هذه الإشارة المسهبة في إبراز صفات الحكواتي ومؤهّلاته ووظائفه. وتشترك هذه الخصائص مجتمعة في بيان برودته وحياده. وهو ما يعبّر عن حضور رمزيّ يقتضيه المسرح الملحميّ فلا انفعال ولا عواطف. حتى يكون هدفه الوعي لا الوجدان. ولا ينفي ذلك أنّ القصّاص في المسرحيّة عنصر متأتّ أساسا من ثقافة شعبيّة وامتداد في الأوساط الاجتماعيّة التي تعتمد السمر في ثقافتها ورفاهيتها. بل يشكّل صورة من الحياة الشعبيّة. والامتداد الشعبيّ عبر الحكاية الشعبيّة عنصر مهمّ رغم أنّ سعد الله ونوس لم يكنْ يرى في ذلك تأصيلا للمسرح قائلا: "**لم تخطر ببالي أبدا مسألة تأصيل المسرح عبر استلهام حكاية من الموروث الشعبيّ أو التاريخي. فقد كان لديّ منذ البدء الوعيُ بأنّ استلهام حكاية من التراث أو التاريخ العربي لا يكفي بحدّ ذاته لتأصيل المسرح.**"[28]لكن ذلك لا ينفي الحكم بأنّ ونّوس قد اعتمد تقنية الحكواتي فحقّق تأصيل مسرح طقوسي تراثيّ تاريخي يستمدّ نكهته الشعبيّة من خلال إحيائه ظاهرة الحكواتي التي تضفي جوّ المقهى عبقا تراثيّا شعبيّا محبّبا.

***– الزبائن:**

لم يحضر الزبائن بأسماء أعلام تميّزهم بل كانوا أرقاما متتالية زبون1 و2 و3 و4 و5... وماحضور الزبائن بالأرقام دون تمايز إلا للكشف عن طبقة اجتماعيّة متماثلة ترتاد مقهى شعبيّ ومخاطباتها الحواريّة مناسقة لا تشكّل أيّ تعارض وكثيرا ما يكشف الدرس النقدي أنّ الحوار في المسرح ليس دائما ثمرة خطابيْن متناقضيْن أو ضميريْن متصادميْن فقد نجد حوارا يقوم على مخاطبات متكاملة حتى أنّها تبدو كالمخاطبة الواحدة تقولها شخصيّة واحدة[29]. والكاتب يلحّ في أكثر من موضع على الشخصيّة المعاصرة وليدة الواقع المعيش بل لعلّها الشريحة المستهدفة أساسا من المسرحيّة وقد اعتبرها الكاتب شرطا أساسيّا فيقول مشدّدا على ما يعرف بالشخصيّة المسرحيّة المعاصرة "**والمسرح فنّ شرطيّ مرتبط بتاريخه الخاصّ... والمهمّ أنْ يكون فيما يكتبه معاصرا قادرا على طرح إشكاليّات الواقع الراهن بعمق ووضوح**"[30].

والزبائن الذين يمثّلون طبقة المجتمع المستهدف ومشاغلهم يوميّة خالصة:

"**زبون2: صحيح شفت اليوم أبو ابراهيم وبعث لك سلام معي**

زبون3: الله يسلمك ويسلمه. كيف حاله؟

زبون2: مسكين ما يزال مهموما، ولا يعرف كيف يدبّر أحواله.

زبون3: الله يساعده ويساعدنا. ومن منا خال من الهمّ؟

زبون2: في هذه الأيام... والله لا أحد..."[31]

ويحاولون من خلال العم مونس الانفلات من هموم الواقع والبحث عن الراحة والسعادة في حكايته لكنّه يخالفهم بحكايات قاتمة تعيدهم إلى واقعهم عساه يجدّد فيهم الوعي والفعل والتفكير ومجابهة الواقع. وهو ما يمكن أن يفعّل تقنيات المسرح الملحميّ كما نظّر له بريشت.

3-2- ثانيا: إعادة بناء شخصيّة البطل التراجيديّة:

تمثّل الشخصيّة التراجيديّة عنصرا رئيسا في العمليّة المسرحيّة لكنّ خصائص مميّزة تغيّرت مع المسرح الملحميّ البريشتيّ. فالبطل التراجيدي لم يعدْ في مسرح بريشت الملحمي الفرد الارستقراطي النبيل المنقرض تاريخيا. بل اتّسعت دائرة البطولة لتشمل جميع الفئات الاجتماعيّة الطبقيّة الأخرى الصاعدة حديثا إلى مسرح الحياة والتاريخ. ولم يحدْ سعد الله ونّوس عن احتذاء سمت المسرح البريشتي. فقد انتقى لبطولة مسرحيّته شخصيّاته التراجيديّة من أبناء الطبقة الدونيّة الفقيرة المضطهدة ممثلة بالعمال والفلاحين والجنود العاديين والخدم والعبيد إيمانا منه بأنّ هذه الشريحة المسحوقة هي التي تصنع التاريخ حقا. ولم تكنْ شخصيّة جابر إلاّ تصوّرا جديدا مختلفا عن الصورة التقليديّة للبطل التراجيدي.

وجابر بطل الحكاية المسرحيّة يحضر بصفات مختلفة عن السائد في صفات الأبطال التراجيديّين فكان شخصيّة أصوليّة سلبيّة شرّيرة على حين كان الأبطال التراجيديّون الكلاسيكيّون يتميّزون بمقوّمات فكريّة وأخلاقيّة وإنسانيّة نبيلة. وجابر بطل يسقط في القبح والإسفاف وتمثيل كل ما هو تافه ومبتذل فهو شخصيّة دنيئة في أخلاقها. يقول عنه صديقه منصور **"لم أر ماجنا مثلك"**[32] ويُردّدُ أمام زمرّد شهوانيّته**"لو أستطيع أن ألمس هاتين الشفتين النديّتيْن أو هذا العنق الشفّاف"**[33] فكثيرا ما يبدو شخصيّة ماجنة لا روابط أخلاقيّة لها. تحرّكها صفات الخبث والمكر والغدر والخيانة وافتقاد المشاعر الانسانيّة النبيلة. ميّال إلى العبث والهزل والتفكير **"يفرك مؤخّرته بباطن كفّه وكأنّه يُساطُ فعلا"**[34]

وكثيرا ما تتجلّى في خطاب جابر انحداره نحو عالم الشهوة **"كلها فترة وتمرّ عندئذ سأحتوي هذا الجسد الذي يكويني ولن أدعه يفلت ني إلاّ بالموت"**[35] فتحرّكه الشهوة ويدفعه الاستهتار والعزوف عن الجدّ فيقول لصديقه منصور وهم في أحلك الدسائس السياسيّة **"غدا أصبح خليفة... سأجعل وزيري"**[36]

والميل إلى الانتهازيّة واستغلال الظرف المواتي المناسب **"لكل عملة وجهان والمهمّ أن تميل في الوقت المناسب إلى الوجه الكاسب"**[37]. وباختيار ونّوس لشخصيّة جابر بهذه المواصفات تبْرُزُ مظاهر التقارب الحميمي بين ونوس وبريشت من حيث فهمهما لحقيقة الشخصية التراجيدية السلبية الشريرة. وجعلها محور العمل المسرحي وإسناد دور البطولة إليها على عكس ما هو مألوف ومحدّد في المسرح الكلاسيكي.

فبريشت قدّم العديد من شخصياته التراجيديّة السلبية الشريرة القبيحة المتجرّدة عن المشاعر الانسانية النبيلة السامية مثل (قاليليه) و(الأم شجاعة) فعنده لا نعثر على مثل تراجيدي بطولي أعلى منزّه عن الدنايا والشهوات الغريزية المنحطة. وما البطل التراجيدي جابر في مسرحية "رأس المملوك جابر" طابعه الأخلاقي المترهّل وانتمائه الاجتماعيّ الطبقيّ الدونيّ سوى صورة طبق الأصل عن أبطال بريشت السيّئين الأشرار الدميمين. فهو شخصيّة تمتلك كل ماهو قبيح وقذر من الصفات كالخبث والمكر والغدر والخيانة وافتقاد المشاعر الانسانية النبيلة ويتسم بالأنانيّة المفرطة والجشع المرعب اللّذيْن يقودانه إلى ترجيح مصلحته الذاتيّة الخاصّة على المصلحة العامّة للوطن والمجتمع.

ولهذا الاختيار أبعاده فقد هدف ونوس إلى استثارة مشاعر الازدراء تجاه المملوك الانتهازي "جابر" الذي تبعث خيانته وجرائمه الرعبَ والنفورَ في النفس الإنسانية السويّة. ولهذا مضى يندّد بأخلاقه، ويشجب تصرفاته باعتباره نموذجا سلبيّا يحمل إسقاطاته التاريخيّة ومدلولاته السياسيّة والاجتماعيّة الطبقيّة المشوّهة. والتغيير الذي طرأ على الشخصيّة التراجيديّة لم يكن بمنأى عن التغييرات الأخرى التي بِتَحَقُّقِهَا اكتسب المسرح الملحميّ خصائصه ومميّزاته...

3-3- ثالثا: تفتيت وحدة الزمان والمكان والحدث:

للمكان والزمان والحدث أبعادها في النصّ المسرحيّ الكلاسيكيّ. لكنّ ثوابت هذه العناصر الرئيسة قد تغيّرت. فتجاوز المسرح الملحميّ وحدة الأحداث ووحدة الزمن ووحدود المكان...

3-3-1- الزمان:

يتداخل في مسرحيّة مغامرة رأس المملوك جابر زمنان، زمن حاضر يتمثل في الآن يؤثّثه زبائن المقهى وخادمه والحكواتي، وزمن ماض يتمثّل في القرن السابع الهجريّ زمن سقوط الدولة العبّاسيّة ويؤثّثه الراوي قولا وحكاية والممثّلون تجسيدا وأدوارا. فضلا عمّا يقوم به الحكواتي من تدخّلات ومقاطعات مفاجئة فيساهم بين حين وآخر في كسر سيرورة العرض وقطع التسلسل الزمنيّ الآلي للأحداث بهدف مفاجأة القارئ وشدّ انتباهه وإيقاظ عقله. وما هذه التشكّلات مختلفة لزمن مفتّت يختلف عن الزمان في المسرحيّة الكلاسيكيّة إلاّ تجسيد لملامح المسرح الملحميّ. فعمليّة القصّ في المسرحية تتوزّع بين مستويات زمنية عدّة متقاطعة ومتداخلة، فهو يربط "الماضي" قصّة الخليفة والوزير والمملوك جابر مع "الحاضر" حكاية العمّ مونس الحكواتي لزبائن المقهى، ومن ثمّ ينطلق لاستشراف المستقبل وتشكيل ملامحه وآفاقه تحريك العقل والوعي واستنفارهم للثورة، فونّوس يستغلّ قصّة المملوك مع الملك والوزير في الماضي ليسقطها على الحاضر الجديد في محاولة للبحث عن أفق للخلاص مستقبلا.

إن الكاتب قد تجاوز وحدة الزمان فجعل زمن المسرحية يمتد ويستطيل ليشمل العصر الماضي والقديم والعصر الحاضر الجديد معا. وما هذا الاختيار إلاّ تجسيد لملمح مهمّ من ملامح المسرح الملحميّ، وسعي إلى تغيير عقول راكدة...

3-3-2- المكان:

يمثّل المكان عنصرا رئيسا في المسرحيّة يشكّل فضاءها ويتفاعل مع شخوصها ويتلوّن بأحداثها. وونوس يتجاوز حدود وحدة المكان في مسرحية مغامرة جابر فالأمكنة متعدّدة ومتنوّعة مادّيا مثل بغداد بلاد العجم... ومجازيا في تشكّل الوطن العربي بدويلاته المتمزقة المبعثرة المشتتة بعد نكسة حزيران المأساويّة... فضلا عن المقهى الذي يمثّل فضاء العرض. فكلّ أحداث المسرحيّة تدور في فضاء عامّ يتمثّل في مقهى شعبيّ: "**نحن في مقهى شعبيّ... ثمّة مجموعة من الزبائن يتفرّقون على المقاعد المبعثرة في أرجاء المقهى... معظمهم يدخّنون النرجيلة ويشربون الشاي... وبينهم يروح الخادم ويجيء حاملا صواني الشاي أو القهوة... إنّه لن يتوقّف عن الرواح والمجيء طوال السهرة.. يسيطر على المقهى جوّ من التراخي والفوضى الشعبيّة. وتسود ضجّة الكلام مختلطة بقرقرة النراجيل، وبأغان تنبعث من راديو عتيق في المقهى**"[38].

فالمقهى بهذه المواصفات استمدّه الكاتب من فضاء شعبيّ له ملامحه ومميّزاته التي يكتسبها من الواقع الاجتماعي. وهو من العناصر التي يحتفل بها كثيرا الكتاب العرب. فهو مكان أثير عندهم. لأنّ المقهى يتجاوز مجرّد البنية المكانيّة ليكتسب دلالات رمزيّة. فهو جزء من كلّ، فضاء منفتح ومنغلق في آنٍ. منفتح على المجتمع بمختلف العلاقات التي تحتويه ومنغلق في اختصاره المجتمع في شريحة متواضعة تجتمع للسمر..

وتتعدّد الأمكنة المكوّنة للحكاية من رواق في قصر بغداد "**يدخل ممثّلان يحملان قطع ديكور بسيطة تمثّل ما يشبه رواقا بقصر بغداد**"[39] أو شارع في بغداد أمام الفرن "**يدخل الممثّلون الخمسةُ الذين رأيناهم من قبل يمثّلون أهل بغدادوهم يحملون معهم شُبّاك فُرنٍ وبعض القطع الأخرى التي يمكن أن توحيَ بمنظر شارع عامّ.**"[40] **أو** ديوان الوزير "**خلال كلام الحكواتي توضع قطع ديكور تمثّل ديوان الوزير...**"[41]أو ديوان الخليفة "**يدخل الممثّلان... يضعان ما يحلان من قطع ديكور بسيطة تمثّل ديوان الخلافة...**"[42]أو غرفة جابر "**أثناء كلام الحكواتي يجري تركيب غرفة على المسرح لها باب ونافذة ضيّقة جدّا.. النافذة مشبّكة بالحديد والباب مغلق يقف عليه حارس**"[43]**أو** ديوان ملك العجم "**يظهر ديوان الملك منكتم بن داود.. وهو فاخر الرياش وشبيه بديوان كل من الخليفة والوزير**"[44]**أو** غرفة الإعدام "**غرفة لهب حجرة ضيّقة معتّمة ذات لون قاتم صديء فيها سلاسل وبلطات وسياط وقاعدة خشبيّة ملطّخة بألوان حمراء وسوداء. على أحد الجدران ثمّة رأس معلّق. وعلى حائط آخر علّق قناع مخيف...**"[45].

فما تعدّد الأمكنة وتكليف الممثّلين بدور تأثيثها وتوظيب ديكورها إلاّ آية على توظيف ونّوس لتقنيات التغريب واستلهام مختلف التقنيات من المسرح البريشتي.

3-3-3- الحدث:

يمثّل الحدث جوهر اللعبة المسرحيّة بل هو مدار الفعل المسرحيّ أساسا. ولئن كان الحدث في المسرح الكلاسيكيّ مكثّفا خطّيا تتداعى فيه الأحداث متتالية، فإنّ المسرح الملحميّ قد نوّع في الفعل المسرحيّ وعدّد مشاهده بشكل متواز. وقد قام الفعل المسرحيّ في "مغامرة رأس المملوك جابر" على تجاوز وحدة الحدث فجعل ونوس الأحداث تتنوّع وتتّسع فترتبط بالقديم الغابر ووقائعه الماضية البائدة وتشمل في الآن نفسه الحاضر الجديد الراهن ومشكلاته المستجدّة. فيتشكّل عرضان في بناء الحدث المسرحي ويؤسّسان مسرحا داخل مسرح، عرض أوّل يمثّل الزبائن يروح ويجيء وسطهم خادم المقهى يلبّي طلباتهم على موسيقى أمّ كلثوم ينتظرون العمّ مونس الحكواتي فيحكي حكايته مفاجئا الزبائن بجوهرها ومضمونها مخالفا انتظاراتهم... وعرض ثان يستحضر قصّة من التراث يتناوب على تجسيدها العم مونس حكْيًا والممثّلون لعب أدوار. وما هذا التشكّل إلاّ التزام من سعد الله ونّوس لتأسيس مسرح جديد فيقول **"وأحدّد بسرعة مفهوم هذا المسرح على أنّه حوار بين مساحتين الأولى هي العرض المسرحيّ الذي تقدّمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره. والثانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس فيه كلّ ظواهر الواقع ومشكلاته"**[46]

***- الحدث الأوّل الرئيس:**

يمثّل الحدث الرئيس قصّة تاريخية، حاول فيها ونّوس إعطاء بعض التفسيرات لطبيعة العلاقة بين السائس والمسوس من خلال تناول موضوع الصراع على السلطة بين خليفة بغداد ووزيره، إذ يحاول الوزير الاستعانة بجيوش الأعداء لنصرته، ويستغل المملوك جابر موقف عدم استطاعة الوزير إرسال رسالة إلى العدوّ فيقترح عليه أن يكتب الرسالة على رأسه بعد أن يحلق شعره... ويذهب الحارس في مهمّته تحدوه أحلام كثيرة بالثروة والجاه والجواري، لكنه يكتشف بعد فوات الأوان أن الوزير طلب من العدو قطع رأس حامل الرسالة...وبهذا تنتهي هذه المغامرة الانتهازية إلى الفشل.

***- الحدث الثاني الموازي:**

يجري الحدث الموازي في فضاء المقهى حيث يتبادل الزبائن الأحاديث على أنغام الحبّ كلّه لأمّ كلثوم وطعم الشاي وقرقرة النراجيل في بحث عن بديل ينسيهم هموم الواقع... والخادم يلبّي الطلبات ذهابا وجيئة.. والعمّ مونس يروي حكايته التي تمثّل الحدث الرئيس... ولهذا التداخل بين العرضين أو بين زمنين الماضي بوصفه متن الحكاية "مغامرة جابر" والحاضر من خلال تقبّل الحكاية يخرج المسرحيّة في جملتها من سياقها التاريخي إلى سياق

سياسيّ[47]. وهو ما يمكن أن يكشف عن أنّ الكاتب لم يكن في اختياره عفويّا إنّما كان يرمي لغايات متنوّعة من هذه الاختيارات.

3-4- رابعا: هدم الجدار الرابع:

يُعْتبرُ هدم الجدار الرابع عنصرا رئيسا في المسرح الملحميّ. وقد توسّله سعد الله ونوس في مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر". وتجلّى في التماهي بين الممثّل والمتلقّي بل كثيرا ما يقع التفاعل والحوار بين الطرفيْن فـ"**المخرج يوجّه الممثّل إلى تقصّي مشاعر الشخصيّة وأخلاقها ومواقفها لا ليتعلّق بالدور وينقّذه بكفاءة عالية فحسب، وإنّما لينزع إلى استغلال طرق خلق انفعالات أخرى متنوّعة تبحث عن الميول المتناقضة لكي تعمل على توحيدها**"[48]. فالمسرح الملحميّ بنصّه وفعله وممثّليه لاينشأ إلاّ في فضاء يتفاعل فيه مع جمهوره وكان ونّوس يلحّ على هذه الخاصّيّة التي تمتاز بها حركة مسرحيّة في "**كونها عمليّة تفاعل مستمرّ بين المسرح وجمهوره. إنّها تتعلم من جمهورها كما تعلّمه. تأخذ وتعطي في حركة جدليّة يغتني محتواها وتتّسع حدودها يوميّا. ولا شكّ أنّنا يذلك نعيد للظاهرة المسرحيّة زخمها وإلهامها الأوّل منذ كانت احتفالا. أكثر من ذلك نعيد لها فعاليّتها الأولى وأصالتها ووجهها الاجتماعيّ**"[49].

إنّ ونّوس على وعي بما ينتهجه وما يروم تحقيقه. ولئن كان منسجما مع المسرح الملحميّ فلأنّه يرى فيه الفعاليّة الممكنة لتغيير الوعي المجتمعيّ. فكان فعله المسرحيّ المتمسك ببريشت واضحا في هذه الاختيارات التقنيّة فـ"**ميزة سعد الله ونّوس فيما قدّم من نصوص أنّه كسر الحدود بين الخشبة والجمهور في محاولة منه لإقامة صلة بين العرض والمتلقّي ولإشراك الجمهور في اللعبة المسرحيّة كمساحة للتفاعل والحوار...**"[50]

ويتغيّر النصّ ويتطوّر حسب العلاقة المتبادلة بين الصالة والخشبة.ولم يكن هذا الاختيار اعتباطيّا بل كان هدفه من هدم الجدار الرابع وكسر الإيهام المسرحيّ وتحطيم مبدإ الاندماج خلق مسرح تغريبيّ تعليميّ، فيحقّق للمتلقّي التعليم المعرفيّ عن طريق الامتاع الجماليّ والتأثير الدرامي العقليّ والعاطفيّ معا بعيدا عن مؤثّرات التهييج العصبيّ النفسي التي يعتمدها المسرح الإيهاميّ والتي تعمل على تبديد "**القيمة التعليميّة للعرض دائما**"[51]. ويوضّح بريشت مسألة هدم الجدار الرابع "**كلما تمّ التأثير على الجمهور عصبيا كان على استعداد أقلّ للتعلّم وهذا يعني كلما دفعنا الجمهور إلى التحمّس والمعايشة والمشاركة العاطفيّة رأى العلاقات أقلّ وتعلّم أقلّ**"[52].

وسعد الله ونّوس قد اعتمد تقنية المسرح داخل المسرح وجعل الجمهور طرفا محاورا ومشاركا في الفعل المسرحيّ من خلال تدخّلات الزبائن ومواجهتهم للراوي ومحاورتهم للأبطال. لأنّه يعي أنّ الجمهور المتفرّج يستطيع أن يقوم بدور إيجابيّ كبير في توجيه المسرح ويرى أنه "**ينبغي أن يعي المتفرّج أهمّيّته في أيّ عرض مسرحيّ... فكلّ ما يدور على الخشبة يستهدفه ويتوجّه إليه بمعنى أنّ قيمة هذا العرض مرهونة بالموقف الذي يتخذه المتفرّج منه**"[53]

فونّوس قد لجأ إلى التغريب حتى يُعين المتلقّي على التخلّص من أوهامه المثاليّة الضبابيّة واجتراراته العاطفيّة المبتذلة وينقله إلى مستوى أرقى من الوعي العقليّ الذي يزوّده بثقافة جديدة، تغيّر من نظرته المعرفيّة–الجمالية إلى المسرح ودوره وتعمل على تنشيط رؤيته التاريخيّة السياسية الاجتماعية تجاه العالم من حوله، وذلك ليكون أكثر قدرة على قراءة الواقع الخارجيّ الموضوعيّ وتفسيره وفهمه وبذلك يضع العالم في متناول يده.

3–5– خامسا: كسر الإيهام المسرحي:

يتمّ كسر الإيهام المسرحيّ بتحطيم ظاهرة الاندماج أو التقمّص. والتغريب **"وسيلة للمسرح الملحميّ أي أنّ الممثّل يبلور الحدث الصغير من خلال أهميّته ويحعله غريبا ومدهشا ويذكر بريشت عدّة طرق للمثّل لتجسيد التغريب على المسرح منها: ازدواجيّة الدور والجمع بين الماضي والحاضر واللجوء إلى التعليقات في الحوار"**[54] وما هذه التقنيّات إلاّ لإثبات حياديّة الممثّل عن الدور الذي يلعبه وفي ذلك سعي لتحريك وعي المتفرّج. وكان لبريشت هذا الرأي إعجابا بالممثّل الصيني ماي لان فانج[Mei Lan Fang] الذي كان يمثّل دوره دون ملابس خاصة أو ماكياج أو إضاءة" **وفهم بريشت من ذلك أنّه أمام ممثّل يقف على مبعدة من الأحداث الدراميّة التي يشخّصها بل يتعمّد أن يراه الناس كذلك وهم في حالة وعي كامل. وفي هذا الأسلوب الصينيّ للتمثيل وجد بريشت مبتغاه ورأى فيه أساسا صالحا لمسرحه الملحميّالمنشود."**[55].

ولم يكن كاتب مغامرة رأس المملوك جابر بعيدا عن هذه الاختيارات من خلال جملة من المشاهد حافلة بالملحمية يعتمدها ونوس في سبيل خلق الأثر التغريبيّ–التعليميّ وشحذ وعي المتلقّي فكان يدفع ممثليه إلى القيام بتغيير أثاث الديكور أمام الجمهور فـ"**يضع الممثّلون قِطع الديكور ويركّبونها أمام المتفرّجين"**[56] **أو " أثناء كلام الحكواتي يدخل الممثّلان... يضعان ما يحملان من قطع ديكور بسيطة تمثّل ديوان الخلافة"**[57]وهذا الخيار من شأنه أن يذكّرالمتلقّين ويقنعهم بأنّ ما يجري على منصّة الأحداث ليس إلاّ تمثيلا لا حقيقة مما يبعدهم عن تسلّط الاندماج ويخلصهم من قيود التقمّص ويسمح لهم بالتفكير والتمعّن والتأمّل والإدراك. ويلجأ إلى تجسيد بعض أحداث الحكاية، التي كان الحكواتي يقوم بسردها، يقوم بتجسيدها تجسيدا تمثيليّا دراميّا حيّا يهدف إلى خلق الإحساس والاقتناع لدى المتلقي بأنّ ما يراه ويسمعه ليس سوى تمثيل لا حقيقة ليبقى في حالة من الصحو والاستيقاظ والوعي والتفكير تبعده عن أوهام الاندماج وأباطيله المزيفة. وكثيرا ما يعتمد مبدأ الأدوار المتعدّدة على شخصيّة واحدة بعينها أو بمعنى آخر تناوب الشخصيّة الواحدة على أكثر من دور، وتوزعها على أدوار متعدّدة متنوّعة متطابقة حيث نجد الممثّلين اللذيْن أديا دوري **الوزير والأمير عبد االلطيف** قد عمدا لاحقا إلى القيام بدوري **الخليفة وشقيقه عبد اللطيف** ثم قاما أخيرا بدوري **ملك العجم وابنه هالاوون**. ويبيّن ذلك تنصيصا في عديد الإشارات الركحيّة مثل **"أثناء كلام الحكواتي يدخل الممثّلان اللذان قاما بدوري الوزير والأمير عبد اللطيف... هما الآن يمثّلان دوريْ الخليفة المنتصر بالله وأخيه عبد الله"**[58]أو **"الملك منكتم يجلس على**

العرش وإلى جواره ابنه هلاوون يؤدّي الدورين الممثّلان اللذان أدّيا أولا دوري الوزير وعبد اللطيف وثانيا دوري الخليفة وعبد الله"[59].فالممثّلان الأول والثاني قاما بدوريْ الرجلين الأول والثاني وقاما بدوريْ الوزير وعبد اللطيف وقاما بدوري الخليفة وعبدالله وقاما بدوري الملك منكتم وابنه هالاوون.

إنّ ونّوس يرمي من وراء هذه التقنية المسرحيّة إلى تحقيق غاية جماليّة تغريبيّة تتمثّل بإدهاش المتلقّي وإثارة استغرابه وتحريضه على التفكير والعمل من أجل التغيير مثلما يرمي في الوقت نفسه إلى غاية معرفيّة تعليميّة سياسية تؤكّد أنّ رموز الوعي والحق والخير تتشابه. مثلما تتشابه رموز التخلّف والشر والاستبداد وتفيد أنّ الخنوع والتهرّب من مواجهة الأخطاء والتنصّل من تحمّل المسؤوليّة تجاه المشاكل والأخطار الملمّة بواقعنا كل ذلك يؤدّي إلى عواقب مأساوية وخيمة لأنّه يمثّل الخطوة الأولى على طريق الضياع والهلاك.

خاتـمة:

كان المسرح الملحميّ علامة على التصاق الفنّ بالحياة الاجتماعيّة وسعد الله ونّوس في تمثّله أبعاد المسرح الملحميّ في مسرحيّة مغامرة رأس المملوك جابر عساه يغوص في طموح الجماهير ويصوغ مَسْرَحَ تَسْيِيسٍ يحرّك ركودها. فاستأنس بمختلف تقنياته، التغريب وكسر الإيهام وتحطيم الجدار الرابع... وكان لهذه التقنيّات أبعادها التعليميّة والتثقيفيّة والتسييسيّة... ويسعى الكاتب إلى إدهاش المتلقّي وتحريك وعيه. وسعد الله ونّوس طوّع مختلف هذه التقنيّات لمسرح عربيّ وحاول تنزيل عمله المسرحيّ في سياق عربيّ يعايش نكسة مجتمعه... فاستلهم من الموروث الشعبيّ قصصه ولهجته الشعبيّة وسياق الحكواتي الراوي... فلم تكن "مسرحيّة مغامرة رأس المملوك جابر" بمعزل عن نسق ثقافيّ واجتماعيّ في تقنياتها ومراجعها وأبعادها...

واعتمد ونوس تقنيات تغريب متعدّدة جعلت مسرحه شكلا تغريبيّا عدل به عن مواضيع المسرح العربيّ التي كادت تنحصر في التهريج والإضحاك أوتناول مواضيع سياسية بطريقة يعمد فيها النص إلى إفراغ المتفرج من شحنة التأزم والتوتر، إلى مسرح تسييس يتبنى فيه قضايا الإنسان العربيّ مسلوب الإرادة منها: القضايا السياسيّة كالصراع على السلطة وتوتّر العلاقة بين الراعي والرعية، ودور الحاشية، والاستقواء بالأجنبيّ. والقضايا الاجتماعيّة كإدانة السلبيّة والخنوع والصمت عند "الزبائن" و"أهل بغداد"، وتراجع دور المثقّف مثل "الرجل الرابع " وإدانة الانتهازية والطمع والخيانة في شخصية "جابر". [60]

الهوامش:

1 سعد الله ونّوس(27 مارس 15 - 1941 ماي1997)، مسرحي سوري .ولد في قرية حصين البحر القريبة من طرطوس .تلقى تعليمه في مدارس اللاذقية(.، وقد كان للانفصال بين سوريا ومصر أعمق أثر في كتاباتة كما نرى في أولى مسرحياته الحياة إبداً التي نشرت بعد موته بدأ الكتابة في مجلة الآداب التي نشر فيها مقالا عن الانفصال ودراسة عن رواية السأم لالبرتو مورافيا، ثم رجع إلى دمشق وعمل في وزارة الثقافة عمل محرراً للصفحات الثقافية في صحيفتي السفير اللبنانية والثورة السورية. كما عمل مديراً للهيئة العامة للمسرح والموسيقى في سورياني أواخر الستينات، سافر إلى باريس ليدرس فن المسرح. وبعد أن عاد تسلم تنظيم مهرجان المسرح الأول في دمشق ثم عين مديراً للمسرح التجريبي في مسرح خليل القباني مسرحياته كانت تتناول دوما نقدا سياسيا اجتماعيا للواقع العربي بعد صدمة المثقفين إثر هزيمة 1967، في أواخر السبعينات، ساهم ونوس في إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية ب دمشق، وعمل مدرساً فيه. كما أصدر مجلة حياة المسرح، وعمل رئيساً لتحريرها. مؤلفاته: حفلة سمر من أجل خمسة حزيران-1967 والفيل يا ملك الزمان(1969) ومغامرة رأس المملوك جابر1970- وسهرة مع أبي خليل القباني-1972- والملك هو الملك(1977) ورحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة(1978) ومسرحية الاغتصاب (1990) ومنمنمات تاريخية(1994)وطقوس الإشارات والتحولات(1994) وأحلام شقية(1995) ويوم من زماننا(1995) وملحمة السراب(1996) والأيام المخمورة(1997) والحياة أبداً (نشرت عام 2005 بعد موت الكاتب)

2- نذكر على سبيل المثال كتاب:"مسرح سعد الله ونوس: قراءة سيميولوجيّة" وكتاب "قراءات سيميائيّة في مسرح سعد الله ونّوس"

3- يمكن الإشارة في هذا الباب إلى كتاب "نحو نظريّة لسانيّة مسرحية: مسرح سعد الله ونوس نموذجا تطبيقيّا" وكتاب "الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس"

4- نشير في الدراسات السياقية إلى كتاب: "مسرح سعد الله ونوس دراسة نصّيّة على ضوء المناهج السياقيّة"

5- نشير في الدراسات الأنساقية إلى كتاب: "الأنساق الثقافية في مسرح سعد الله ونوس"

6- نشير في هذا الباب إلكتاب "توظيف التراث في المسرح دراسةتطبيقيّة في مسرح سعد الله ونوس" وكتاب "مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي: دراسةإشكاليّات تأصيل المسرح العربي" وكتاب "نكوص الحداثة العربيّة قراءة في مسرح التسييس والتراث لدى سعد الله ونوس"

7- نشير في هذا الباب إلى كتاب "المسرح العربي بين التجريب والتغريب: قراءة في مسرح سعد الله ونوس"ركتاب "أثر بروتولد بريخت في مسرح المشرق العربي"

8- صلاح الدين الصفدي، الوافي بالوفايات، تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت 2000، المجلّد السادس، ص83.

"قد حُكِيَ أنّ الوزير العلقمي لمّاكان يكاتب التتار تحيّل مرّة إلى أن أخذ رجلا وحلق رأسه حلقا بليغا وكتب ما أراد عليْه بوخز الإبر كما يُفعل بالوشم ونفض عليه الكحل وتركه عنده إلى أن طلع شعره وغطّى ما كتب فجهّزه وقال إذا وصلت مرهم بحلق رأسك ودعهم يقرؤون ما فيه وكان في آخر الكلام اقطعوا الورقة فضربت رقبته وهذا غاية في المكر والخزي..."

9- محمد مندور، الكلاسيكيّة والأصول الفنّيّة للدراما، دار نهضة مصر،[د.ت]، ص23-25

10- نفسه، ص24

11- أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت لبنان، الطبعة الأولى [د.ت]

12- نفسه، ص33.

يقول أرسطو **"التراجيديا محاكاة لفعل جادّ تامّ في ذاته له طول معيّن لأنّها مشفوعة بكلّ نوع من أنواع التزيين الفنّي كلّى نوع منهما يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية وتتمّهذه المحاكاة في شكل دراميّ لا في شكل سرديّ وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير من هذين الانفعالين"**

13– نفسه: ص36

تحدّث أرسطو ووصف الكوميديا **"بأنها تعالج عيباً وقبحاً لا يسبب ألماً ولا ضرراً ... وهي تصور أناساً أقل من المتوسط وهي بذلك عكس التراجيديا التى تصور أناساً أفضل من الناس العاديين"**.

[14]– محمد مندور، الكلاسيكيّة والأصول الفنّيّة للدراما، دار نهضة مصر، [د.ت]، ص24.

[15]– نفسه، ص24.

[16]– نفسه، ص25.

[17]_ برتولدبريشت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة،بيروت، [د.ت]، ص 41

[18]– أحمد عثمان، قناع البريشتيّة: دراسة في المسرح الملحميّ من جذوره الكلاسيكيّة إلى فروعه العصريّة، مجلة فصول، م2، ع3،أفريل ماي جوان،1982، ص83–84.

> **"رادف بريشت بين الترغيب والتلحيم فهما لفظان متطابقان تماما. ويصف بريشت الملحميّة في مسرحه باستخدام الفعل الذي يدلّ على معنى الإشارة أو التوضيح كما يفعل المدرّس في قاعة الدرس وهو يشرح شيئا ما على السبورة. وهكذا يفعل الممثّل الملحميّ في إطار استراتيجيّته العامّة المسمّاة التغريب. ومن الجدير بالذكر أنّ هذه الكلمة تترجم الفرنسيّة بأحد الألفاظ التالية[,Dépaysement Etrangement]"**.

[19]_ برتولدبريشت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة،بيروت، [د.ت]، ص 51.

[20]– جاك دي سوشيه، بريشت، ترجمة صيّاح الجهيّم، منشورات وزارة الثقافة الجمهوريّة العربيّة السوريّة، الطبعة الأولى، دمشق 1993، ص74.

[21]– نفسه ص75.

[22]–نفسه ص113.

[23]– خالد الغربي، جدلية الرؤية والكتابة في مسرح سعدالله ونوس، بحث مرقون بمكتبة كلية الآداب صفاقس، x13258

[24]– سعد الله ونوس الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر ، دار الآداب للنشر والتوزيع، الطبعة السادسة، بيروت لبنان2006 ،ص50.

[25]– نفسه، ص50.

[26]– نفسه51

[27]– منير كيال، رمضان وتقاليده الشامية، دمشق1976، ص18.

[28]– سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، دار الآداب، بيروت2004، المجلد3، ص99–100.

[29]- Jean Pierre Rynguert, Introduction à l'analyse du théâtre. Bordas, 1991. P89.

[30]– سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة،ص113.

[31]– سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر،ص48.

[32]– نفسه، ص91.

[33]– نفسه، ص134.

[34]– نفسه، ص49.

[35]– نفسه، ص149.

[36]– نفسه، ص49.

[37]– نفسه، ص51.

[38]– نفسه، ص47.

[39]– نفسه، ص59.

[40]– نفسه، ص69.

[41]– نفسه، ص96.

[42]– نفسه، ص123.

[43]– نفسه، ص161.

[44]– نفسه، ص156.

[45]– نفسه، ص159.

[46]– سعد الله ونّوس، الأعمال الكاملة، دار الآداب بيروت، 2004، ص234.

[47]– خالد الغريبي، جدلية الرؤية والكتابة في مسرح سعدالله ونوس، بحث مرقون بمكتبة كلية الآداب صفاقس، x13258.

"إنّ هذا التداخل بين زمنين الماضي بوصفه متن الحكاية "مغامرة رأس المملوك جابر" والحاضر من خلال تقبّل الحكاية هو ما يعدل بالمسرحيّة من مجالها التاريخيّ إلى مجالها السياسيّ الرمزيّ باستخدام تقنيّات فنيّة تنهض على تأصيل المسرح والاستفادة من المنجز المسرحيّ الحديث بكسر انتظام الخط الزمنيّ للحدث ورسم المسافة بين الممثّل والجمهور من جهة وبين الممثّل والدور الذي يضطلع به من جهة ثانية ولعل متابعتنا لمسار المشاهد من شأنه أن يؤكّد منحى التداخل بين الأومنة والأمكنة والشخوص والأحداث".

[48]– نوال بن ابراهيم، ديناميّة التلقّي لدى المخرج والممثّل، عالم الفكر الكويت، المجلّد25، العدد سبتمبر1996، ص87.

[49]– سعد الله ونّوس، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد،1988، ص113.

[50]– عبد الرحمان متيق، لوعة الغياب، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ص15.

[51]_ برتولدبريشت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة،بيروت، [د.ت]، ص 51

[52]– نفسه ص63.

[53]– سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص42.

[54]– عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر، بيروت 1988، ص243

[55]– أحمد عثمان، قناع البريشتيّة: دراسة في المسرح الملحميّ من جذوره الكلاسيكيّة إلى فروعه العصريّة، مجلّة فصول، م2، ع3، أفريل ماي جوان 1982،ص85.

[56]- سعد الله ونّوس، الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر، ص84.

[57]- نفسه، ص123

[58]- نفسه، ص123.

[59]- نفسه، ص154.

قائمة المصادر والمراجع:

المصدران

1. ونوس (سعد الله)، الأعمال الكاملة، دار الآداب، بيروت2004، المجلد3
2. ونوس (سعد الله)، الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر ، دار الآداب للنشر والتوزيع، الطبعة السادسة، بيروت لبنان2006.

المراجع:

1. أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت لبنان، الطبعة الأولى [د.ت].
2. بريشت(برتولد)، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة : جميل نصيف، عالم المعرفة،بيروت،[د.ت].
3. دي سوشيه(جاك)، بريشت، ترجمة صيّاح الجهيّم، منشورات وزارة الثقافة الجمهوريّة العربيّة السوريّة، الطبعة الأولى، دمشق 1993
4. رشيد (عدنان)، مسرح بريشت، دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر، بيروت 1988
5. عثمان (أحمد)، قناع البريشتيّة: دراسة في المسرح الملحميّ من جذوره الكلاسيكيّة إلى فروعه العصريّة، مجلّة فصول، م2، ع3، أفريل ماي جوان 1982
6. الغربي (خالد)، جدلية الرؤية والكتابة في مسرح سعدالله ونوس، بحث مرقون بمكتبة كلية الآداب صفاقس، x13258
7. الصفدي (صلاح الدين)، الوافي بالوفايات، تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت 2000، المجلّد السادس
8. كيال(منير)، رمضان وتقاليده الشامية، دمشق1976
9. متيق (عبد الرحمان)، لوعة الغياب، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، [د.ت].
10. مندور (محمد)، الكلاسيكيّة والأصول الفنّيّة للدراما، دار نهضة مصر،[د.ت]
11. ونّوس (سعد الله)، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد،1988.
12. Jean Pierre Rynguert, Introduction à l'analyse du théâtre. Bordas, 1991.

[60]