أثر مسرح برتولد بريخت على مسرح سعد الله ونوس

إعداد

د/ نهى مصطفى محروس إبراهيم

(مدرس المسرح بكلية التربية النوعية بجامعة المنوفية)

ملخص البحث

مشكلة البحث: تتبلور مشكلة البحث في التساؤل الرئيس التالي: **ما مدى تأثُّر مسرح سعد الله ونوس بمسرح برتولد بريخت؟**

أهمية البحث: يعد مسرح بريخت ثورة على المسرح التقليدي، ودراسته تفيد كل العاملين في المسرح.

أهداف البحث: الوقوف على مدى تأثر مسرح سعد الله ونوس بمسرح بريخت.

نوع البحث ومنهجه: يعد البحث من البحوث الوصفية في تحليل المضمون.

عينة البحث ونوعها: اختارت الباحثة عمدياً النصوص المسرحية: حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، مغامرة رأس المملوك جابر، الملك هو الملك، والفيل يا ملك الزمان، وسهرة مع أبي خليل القباني.

نتائج البحث

- استفاد ونوس استفادة كبيرة من مسرح بريخت في تكوين مدرسة مسرحية خاصة به أطلق عليها هو مسرح التسييس، كما أضاف ونوس إلى مسرحه عناصر وتقنيات تغريب جديدة بخلاف المأخوذة من مسرح بريخت.
- استطاع ونوس بحرفية شديدة – وبدون أي إشكال– أن يلغي الستارة تمامًا – في مسرحياته عينة هذا البحث – في حين أن بريشت لم يستطع أن يلغي الستارة في مسرحه.
- استخدم سعد الله ونوس أشكال نابعة من البيئة مثل الحكواتي ومغني الربابة؛ ليحقق الاتصال الفوري والمباشر بالجمهور بدلًا من القصائد التي كان يفتتح بها بريخت بعض أعماله ثم يقطع الحدث من خلالها.

Berthold Brecht Theater affected Saadallah wanous Theater

Research Summary

Research problem: The research problem is crystallized in the following main question: To what extent is the Saadallah wanous theater affected by Berthold Brecht?

Research importance: Brecht theater is a revolution in traditional theater, and its study benefits all theater workers.

Research objectives: To determine the extent to which Saadallah wanous Theater has been affected by Brecht Theater.

Research type and methodology: Research is descriptive research in content analysis.

The research sample and its type: The researcher deliberately chose the theatrical scripts: a summer party for the sake of June 5, the adventure of the head of the Mamlouk Jaber, the king is the king, and the elephant is the king of time, and a night with Abu Khalil al-Qabbani.

research results

- News made great use of Brecht's theater in the formation of his own theater school, which he called the theater of politicization. News also added new elements and Westernization techniques to his theater other than those taken from Brecht theater.
- Wanous was able with great craftsmanship - and without any problem to cancel the curtain completely - in his plays sample this research - while Brecht was unable to cancel the curtain in his theater.
- Saadallah Wanous used forms stemming from the environment, the storyteller and singer al-Rababa. To achieve immediate and direct contact with the audience instead of the poems with which Brecht used to open some of his works and then interrupt the event through them.

مقدمة:

عرفَّ سعد الله ونوس المسرح بقوله: "إن كل مسرح هو، بالنهاية، سياسي. المهم أية "سياسة" يخدم هذا النص المسرحي أو ذاك؟ سياسة تخدم الرجعية وتكرس الوضع القائم، أم سياسة تدفع باتجاه تقدمي يهيئ للتغيير؟"[١]، تلك هي المسألة عند سعد الله ونوس، فالأمر في مسرحه ليس تقديم مسرح سياسي، بل في تسييس الجمهور، ودفعه إلى الفعل الإيجابي، باتجاه التقدم إلى الثورة. ومسألة التسييس هذه هي النقطة المحورية في مسرح سعد الله ونوس، وفي المسرح الذي كان يصبو إلى تحقيقه. لذا نجد أن أغلب مسرحيات سعد الله ونوس انتهج فيها نهج المسرح البريختي.

وقد عرف العرب مسرح بريخت في القرن العشرين، وبالتحديد في النصف الثاني منه، "وقد تأثر العديد من كُتاب المسرح العربي بالمنهج البريختي، وخاصة فى مسألة التغريب وكسر الإيهام، من خلال الراوي الذى يسرد الأحداث ويعلق عليها، ومن خلال التعريف بالشخصية والحديث الدائم إلى الصالة، والتعليقات المباشرة التي توقف تدفق الحدث المسرحي، منعًا لأى اندماج بين الصالة والعرض المسرحي، واستخدام الأغاني والأشعار والتكرار والكورس والحديث عن الماضي بأسلوب سردي، والتناقض والتظاهر بالغباء، واستعمال أسلوب السيرك والأفلام والصور والفانوس السحري واللوحات..."[٢].

وقد لاحظت الباحثة أن سعد الله ونوس مرَّ في حياته الإبداعية بثلاثة مراحل رئيسة، المرحلة الأولى، لم يظهر أي تأثير فيها بالمسرح البريختي، ولكنه تأثر بهذا المسرح تأثراً كبيراً في مرحلته الإبداعية الثانية، التي بدأت بعد نكسة ١٩٦٧م واستمرت حتى نهاية السبعينيات، لذا ارتأت الباحثة أن تبحث عن مدى تأثير مسرح بريخت على مسرح ونوس في هذه المرحلة بالذات. أما المرحلة الثالثة والأخيرة من إبداعات ونوس فقد بدأت أواخر الثمانينيات واستمرت حتى وفاته سنة ١٩٩٧م، وفي إبداعات هذه المرحلة لم يكن هناك تأثير كبير للمسرح البريختي على إنتاج سعد الله ونوس المسرحي؛ حيث نلمح تأثراً ليس كبيراً بأسلوب المسرح البريختي في مسرحية "الاغتصاب" التي استخدم فيها ونوس راويين وحكايتين، كل راو يتناول حدوته مستقلة عن الأخرى، وأن الحكايتين– حكاية الجانب الفسلطيني وحكاية الجانب الإسرائيلي– تتداخلان في أكثر من موضع على مستوى خط سير الحدث الكلي للمسرحية؛ "فالراويان هنا يقدمان عن

---

[١] – سعدالله ونوس: الأعمال الكاملة، مج ٣، سوريا، دمشق، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦، ص ١٠.

٢– أحمد العشري: ملامح الشكل الملحمي في مسرح دول الخليج، القاهرة، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع٥، السنة ٤، مايو ١٩٨٦ . شعبان ١٤٠٦، ص ١٩ .

طريق الحكي المباشر حدوتة ووجهة نظر كل جانب، وفي هذه المسرحية يتخلى الكاتب عن عدد من وسائل التغريب المختلفة، مثل استخدام الممثلين والتشديد على الطبيعة التشخيصية، والبيئة المشهدية، والمادة المستقاة من التاريخ لتأكيد طابع التغريب واصطناع علاقة بين الخشبة والصالة، ولكنه يستعيض عن هذا كله بالاعتماد على أسلوب الرواية"[٣].

كما استخدم ونوس أسلوب اللافتات في مسرحيته هذه "الاغتصاب" في أكثر من موضع. كما نلمح بعض ملامح المسرح البريختي في مسرحية "منمنمات تاريخية"؛ حيث استخدم ونوس الرواي أيضًا؛ حيث نجده يبدأ نصه هذا بالراوي – وهو في هذه المسرحية "المؤرخ القديم"– الذي يقدم للحدث الدرامي، ثم نجد ونوس يستخدمه بعد كل مجموعة من المشاهد ليقطع تسلسل الحدث الدرامي ليقدم معلومة أو يعلق على الأحداث. كما يستخدمه ونوس لينهي به مسرحيته أيضًا، واستخدم ونوس أيضًا في مسرحيته منمنمات تاريخية أسلوب كتابة عنوان لكل مشهد يعبر عما بداخل المشهد. كما يستخدم ونوس شخصية "الراوي أيضًا" في أخر مسرحياته، وهي "الأيام المخمورة"، والراوي فيها هو شخصية "الحفيد"، الذي يقدم للمتفرجين شخوص الرواية، ثم يحكي للجمهور عن أمور عائلته، وعن الأحداث التي اكتشفها. وونوس بهذا الأسلوب – أسلوب الراوي – يفصل المتفرج عن الحدث المسرحي، ثم يعود به مرة أخرى ليتواصل مع الحدث المسرحي، وهو هنا متأثر بالمسرح البريختي. كما استخدم ونوس أسلوب اللافتات في هذه المسرحية أيضًا، فقد وضع ستة وعشرين عنوانا لستة وعشرين فصل هم فصول المسرحية أو مشاهدها.

مشكلة البحث:

لاحظت الباحثة أن أغلب مسرحيات الكاتب السوري سعد الله ونوس يغلب عليها أسلوب المسرح البريختي، وخاصة المسرحيات التي كتبها في مرحلته الإبداعية، التي بدأت بعد حرب ٥ يونيه ١٩٦٧، وانتهت في أواخر السبعينيات. ولهذا ارتأت الباحثة أن تقوم بدراسة هذه الظاهرة والبحث فيها؛ لتقف عن مدى تأثر سعد الله ونوس بتقنيات مسرح برتولد بريخت. وقد رأت الباحثة أن تبحث هذه الظاهرة في جميع المسرحيات التي كتبها ونوس في مرحلة إبداعه الثانية؛ لأنها جاءت جميعها على نهج أسلوب مسرح بريخت. وقد تبلورت مشكلة هذا البحث في الإجابة على التساؤل الرئيس التالي: **ما مدى تأثُّر مسرح سعد الله ونوس بمسرح برتولد بريخت؟**

---

[٣] – حازم شحاتة: المؤلف المشارك، مدخل إلى قراءة نصوص سعد الله ونوس، القاهرة، مجلة فصول، ع ١٦، ١٩٩٧، ص ٣٦٧.

تساؤلات البحث:

١- هل تأثر مسرح سعد الله ونوس بمنهج مسرح برتولد بريخت؟

٢- هل كان تأثر سعد الله ونوس تأثر واضح وكبير بمنهج بريخت أم كان عكس ذلك؟

٣- هل كان هناك ثمة اختلاف بين مسرح سعد الله ونوس وبين مسرح بريخت في النصوص عينة هذا البحث؟.

أهمية البحث:

أولًا: يعد مسرح بريخت ثورة على المسرح التقليدي، ودراسته تفيد كل العاملين في الحقل المسرحي.

ثانيًا: يعد منهج مسرح سعد الله ونوس منهج جديد على المسرح العربي في حينه، وطبيعته هذه جديرة بالبحث والدراسة.

ثالثًا: يرى كثير من المسرحين العرب أن منهج ونوس مشابه تمامًا لمنهج بريخت المسرحي؛ لذا ارتأت الباحثة أن تبحث في هذا المسرح للوقوف على مدى صحة هذا الرأي.

رابعًا: طرحَ سعد الله ونوس في مسرحه قضايا شائكة جديرة بالبحث وتسليط الضوء عليها.

أهداف البحث:

أولًا : الوقوف على مدى تأثر مسرح سعد الله ونوس بمسرح بريخت.

ثانيًا : التعرف على طبيعة القضايا التي طرحها سعد الله ونوس في مسرحه.

ثالثًا : التعرف على أوجه الاتفاق والاختلاف بين منهج سعد الله ونوس ومنهج بريخت.

رابعًا : التعرف على بعض سمات مسرح سعد الله ونوس.

نوع البحث ومنهجه:

يعد البحث من البحوث الوصفية فى تحليل المضمون، حيث تستهدف الباحثة من بحثها" تحديد أو تقدير سمات موقف ما أو جماعة من الناس"[٤]، ويعد هذا البحث أيضًا من البحوث الاستدلالية في تحليل المحتوى، حيث يتجاوز وصف المحتوى الظاهر إلى "الكشف عن المعاني الكامنة، وقراءة ما بين السطور"[٥].

---

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

[٥] – راجية أحمد قنديل: صورة إسرائيل في الصحافة المصرية، رسالة دكتوراه غير منشورة، ج القاهرة ، كلية الإعلام،١٩٨١، ص٤.

تحليل المضمون: ستعتمد الباحثة على تحليل المضمون فى بحثها هذا، لأن تحليل المضمون هو "أسلوب للبحث العلمي يسعى إلى وصف المحتوى"[٦].

مجتمع البحث :

جميع المسرحيات التي قام بتأليفها سعد الله ونوس.

عينة البحث ونوعها:

اختارت الباحثة بشكل عمدي نصوص مسرحيات: حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، مغامرة رأس المملوك جابر، الملك هو الملك، والفيل يا ملك الزمان، وسهرة مع أبي خليل القباني.

مبررات اختيار العينة:

- المسرحيات – عينة البحث – كتبها سعد الله ونوس في مرحلة إبداعه الثانية والتي تأثر فيها بالمسرح البريختي. أما مسرحيات المرحلة الأولى، فلم يظهر تأثير مسرح بريخت فيها، بل كان تأثير مسرح العبث والاتجاه الماركسى واضحين فيها.
- اتجاه ونوس في مرحلته الثالثة والأخيرة من إبداعه المسرحي إلى موضوعات تتناول البحث عن الذات والتأمل، وخاصة أنه كان يعان من مرض السرطان في هذه المرحلة.
- تقليل ونوس من الاستعانة من التقنيات البريختية في مسرحه في مرحلته الثالثة من كتاباته المسرحية، واستعارته لبعض تقنيات الكتابة الروائية، مثل السرد، ولم يكترث كثيرًا إلى تقنيات العروض المسرحية، حتى أصبحت نصوصه المسرحية في هذه المرحلة أقرب إلى النصوص الأدبية، التي تُكتب للقراءة أولًا وقبل كل شئ.
- بالرغم من أن الباحثة تعلم أن هذه العينة كبيرة بالنسبة لبحث علمي من هذا النوع، وكان يكفي نص مسرحي واحد، إلا أنها فضلَّت أن تشتمل العينة على أغلب المسرحيات التي تأثر فيها ونوس بالمسرح البريختي حتى تزداد مصداقية بحثها.

[٦] – فرج عمر فرج: العلاقة بين الحاكم والمحكوم في المسرح المصري، القاهرة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية النوعية، ج المنوفية، ٢٠٠٩م، ص١٦.

أثر مسرح برتولد بريخت على مسرح سعد الله ونوس

١- مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران"

إذا كانت مسرحيات سعد الله ونوس التي كتبها في مرحلته الإبداعية الأولى – قبل نكسة ١٩٦٧ – قد حملت رؤية كلاسيكية وشكلًا تقليديًا للمسرح، يعتمد هيكله الدرامي على قواعد أرسطو المسرحية؛ فإن "مسرحية حفلة سمر من أجل ٥حزيران" قد مثلت تعديلًا للمسار الذي اتخذه ونوس في سابق مسرحياته"[٧]. فمسرحية "حفلة سمر..." تمثل نقلة نوعية هامة في مسيرة ونوس المسرحية؛ حيث "يقدم مسرح سعد الله ونوس مثالًا على الانتقال من مسرح الأفكار إلى المسرح التعليمي الذي يضع هدفًا أساسيًا له، يتمثل في إشراك الجمهور في الفعل الماثل على خشبة المسرح"[٨]؛ حيث لاحظت الباحثة أن المسرحية منذ بدايتها تعتمد بنيتها الفنية على إشراك الجمهور في الحدث المسرحي؛ وهذا واضح من تعمد المؤلف أن يؤخر عرض المسرحية بعض الوقت، حتى يتململ الجمهور ويضجر ويغضب من تأخير العرض المسرحي؛ فيثور على فريق عمل العرض المسرحي، ويدخل في سجال مع المسئولين عن العرض المسرحي، وبالتالي يتورط هذا الجمهور في الحدث المسرحي:

- ما هذا؟ لسنا عبيد آبائهم..
- يا للمهزلة! أهو فندق أم مسرح!.. (صفير حاد.. صفير آخر أجش)
- إيه.. لم نأت كي ننام. (عدة صفرات من مختلف جنبات المسرح، المتفرجون يتقلقلون على كراسيهم، وتعمهم فوضى تزداد تذمرًا. أما الخشبة فإنها دائمًا هذا الخلاء الجيد الإضاءة، والشبيه بعين واسعة لا مكترثة، ولعل ذلك مما يزيد سخط المتفرجين).
- عطل فني.[٩]

وبالفعل يتورط الجمهور في الحدث المسرحي ويخرج المخرج ويخاطب الجمهور؛ ليعلل لهم سبب تأخير العرض المسرحي، ويدخل معهم في حوار مسرحي:

متفرجون : (من الصالة) – ماذا حدث؟

- أية حكاية!
- وإذن فلن نبدأ.

---

[٧] – رضا عطية: مسرح سعد الله ونوس، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، ٢٠١٧، ص ١١٩.

[٨] – فخري صالح: مسرح سعد الله ونوس، مجلة فصول ، مج ١٤، ع١، ربيع ١٩٩٥، ص ٣٢٢.

[٩] – سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، الأعمال الكاملة، مج١، سوريا، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦، ص ص ٢٤-٢٥.

وحول البنية الفنية لهذه المسرحية قال ونوس: "لقد استلهمت البنية المسرحية في حفلة سمر من أجل ٥ حزيران من طبيعة المتفرج في بلدنا. هذا المتفرج الذي لا يندمج، ويجلس في المسرح بعفوية تكاد تكون ديمقراطية، تاركًا لنفسه الحرية في التفاعل والاستجابة والتعليق. طبعًا مثل هذا العمل غير ممكن في مسرح بريشت، ويجب ألا ننسى أن مسرح بريشت لم يستطع أن يلغي الستارة، في حين أن مسارحنا ألغتها ودون أي إشكال. كذلك وجدت أن القصائد التي كان يفتتح بها بريشت بعض أعماله ثم يقطع الحدث من خلالها، تبدوا حين تترجم ترجمة حرفية، غريبة وغير مفهومة لدى المتفرج عندنا. في حين أن شكلا مثل الحكواتي أو مغني الربابة يمكن أن يحقق الاتصال الفوري والمباشر. من هنا جاءت محاولتي البحث عن أشكال نابعة من البيئة، ويمكن التفاعل بصورة فورية وراهنة[١٠]. وقد استخدم ونوس بالفعل نموذج الحكواتي في مسرحيته هذه؛ فشخصية المخرج تقوم بدور الحكواتي، أو المعلق على الأحداث في المسرحية؛ حيث نراه يعلق على الأحداث ويفسرها للجمهور، ويتبادل معهم الحوار:

المخرج : أيها السادة .. رجاء أن تساعدوني على أداء هذه المهمة الشاقة.. ترددت كثيرًا في القيام بها.. ولكن ما العمل؟ كان الرسميون قد تسلموا دعواتهم فعلًا، وكانت معظم التذاكر قد حجزت..

المتفرجون : (من الصالة) – أوه.. وإذن!

– : وإذن!

المخرج : هدوءًا .. هدوءًا ...[١١].

المخرج : (صوته مرتبك) ما أصعب ذلك! حقًا ما أصعب ذلك! لكن أرجوكم ألا تسيئوا الظن بنا. وإن جاز أن يسمي الأمر خديعة، فنحن ضحاياها قبلكم.

متفرجون: (من الصالة)– ماذا حدث؟[١٢].

وهكذا تعمدَّ ونوس أن يكسر الإيهام بجعل المتفرجين يشاركون في الحدث المسرحي، كما أنه في هذه المسرحية يلامس نظرية "التغريب" لدى "بريخت" في المسرح، خاصة في القسم الأول من المسرحية عبر التقديم للحدث المسرحي، أو وصفه أثناء تأديته، لكن كسر الإيهام

[١٠] – سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، مج ٣، سوريا، دمشق، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ص ص ٩٧–٩٨.

[١١] – سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، مج ٣، مرجع سابق، ص ٢٦.

[١٢] – سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، مصدر سابق، ص ٢٥.

الجزئي هذا سرعان ما يتلاشى مع احتدام الجدل على خشبة المسرح. ومن الأمثلة الكثيرة في المسرحية على كسر الإيهام المسرحي – خاصة في القسم الأول من المسرحية– هو تركيب العمال لديكور ساحة القرية على مرأى ومسمع من الجمهور، مما ساعد على تذكير هذا الجمهور بأنهم في مسرح، وأنهم يشاهدون لعبة مسرحية:

المخرج : كلنا عشنا هذه الصورة، ... (يتغير الضوء على المسرح، فينقلب غضاريًا مشحونًا بالغبار والغازات وبروق الطلقات.. يدخل عمال الديكور حاملين لوحين من الخشب معفرين بالوحل والتراب، يركبانهما يمينًا على المسرح، ويصنعان منهما ما يشبه الخندق. بعدئذ يندفع أربعة جنود بثياب الميدان، وقد تموهوا بالطين والشوك وأوراق الشجر. يحملون أسلحتهم الأوتوماتيكية وحذرهم المتيقظ. يقفزون إلى الخندق، ويتخذون وضع التهيؤ بحيث تتجه فوهات البنادق إلى الجمهور)[١٣].

وترى الباحثة أن ونوس نجح في استخدام أسلوب جديد ومبتكر في كسر الإيهام، تمامًا مثلما كان يفعل بريخت. وكانت "المحصلة أن المسرحية كسبت المتفرج إلى جانبها؛ فاندمج معها، وتحمس لها وطغت المشاركة الوجدانية بدلا من تحقق المحاكمة العقلية للحدث، كما يحدث عادة في مسرح بريخت"[١٤]. كما أن استخدام سعد الله ونوس تقنية المسرح داخل المسرح في هذه المسرحية ساعد الجمهور على كشف اللعبة المسرحية؛ حيث أن مسرحية "حفلة سمر" تحتوي مسرحية أخرى داخلها، وهي مسرحية "صفير الأرواح"، وعملية دخول وخروج الممثلين من مسرحية إلى أخرى، وكذلك التعليق على أحداث مسرحية صفير الأرواح، ساعدا كثيرًا في كشف اللعبة المسرحية، وهذا يشبه منهج بريخت المسرحي:

المخرج : (يهب من تفكيره متهلل الأسارير، ويربت على كتف عبد الغني بإعجاب) أترى لماذا أحب العمل معك. يستمرون في المسرحية. فكرة مدهشة لا تخطر على بال

---

[١٣] – سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، الأعمال الكاملة، مج١، سوريا، الأهالي للطباعة والنشر، ١٩٩٦، ص ص٤٠-٤١.

[١٤] – إيمان صابر سيد محمود: مسرح سعد الله ونوس.. دراسة نقدية تحليلية، القاهرة، جامعة الدول العربية، معهد البحوث والدراسات العربية، قسم البحوث والدراسات الأدبية، ٢٠٠٠، ص ٥٢.

أحد. آه.. سيكون هذا رائعًا. سيربط المشاهد، ويعطي للصورة الأخيرة قوة إضافية...[١٥].

المخرج: (...) تلك كانت فكرتي لهذه السهرة.

عبد الغني: (مطرق الرأس، صوته خافت) وهززت رأسي. (ما من حوار بينهما. كل يسوق حديثه متجاهلًا الآخر، ومتوجهًا إلى المتفرجين. أحياناً يتداخل الحديثان أو يتقاطعان، ويبدو المخرج متذمرًا باستمرار من كلام الآخر).

المخرج : وعد أن يفكر بها.

عبد الغني: كنت في البداية أسخر.

المخرج : تردد فترة ثم قبل الفكرة.

عبد الغني: أذكر جيدًا أنني كنت في البداية أسخر.

المخرج : وحولها كتب مسرحية "صفير الأرواح" التي جئتم لتشاهدوها.

عبد الغني: (...) هذا ما حدث. قبلتها وبنيت حولها مسرحية "صفير الأرواح".[١٦]

وترى الباحثة أن مسرحية "حفلة سمر" تأثر فيها ونوس بمسرح "بيتر فايس" السياسي، مثلما تأثر بمسرح بريخت التحريضي؛ حيث التقت رغبة سعد الله ونوس مع رغبة بيتر فايس في محاولة منع اغتراب الفرد في مجتمعه وإتاحة الفرصة له أن يمارس حريته، كما أن مسرحية "حفلة سمر..." اعتمدت مخاطبة العقل، والحوار الجدلي، تمامًا كما في مسرح بيتر فايس؛ حيث "كان بيتر فايس يعمل على إحلال الجدل محل الحدث، بحيث يخاطب العقل بوسائل عديدة لتوصيل رسالته مستخدمًا الرقص والأداء الصامت، والغناء، والكورس والمسرح داخل المسرح، مستغلًا حركة دائبة للأفراد والمجموعات"[١٧].

٢- مسرحية "الملك هو الملك"

مسرحية "الملك هو الملك" منذ بدايتها، بل قبل بداية أحداثها، يكسر مؤلفها حالة الإيهام المعروفة في المسرح الكلاسيكي؛ ويعلن أن مسرحيته هذه ما هي إلا مجرد لعبة، وهي حكاية ليست حقيقية، بل هي حكاية وهمية:

---

[١٥] – سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، مصدر سابق، ص ٤٨.

[١٦] – المصدر السابق، ص ص ٦٨ – ٦٩.

[١٧] – أحمد العشري : مقدمة فى نظرية المسرح السياسي ، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ١٣٢.

عبيد : (مناديًا وسط الضوضاء) هي لعبة

أبو عزة : هي لعبة

الملك : نحن نلعب[١٨].

عزة : وحكايتنا وهمية

الملك : نعم .. نعم ماهي إلا حكاية وهمية.[١٩]

ويؤكد سعد الله ونوس اتجاهه هذا أيضًا منذ بداية المسرحية، وذلك عندما يتعجب الشخص الذي سيلعب دور السياف من أنه سيلعب دور السياف بالرغم من أنه يحمل بلطة وليس سيفًا، فيجيبه عبيد بأنه ليس شرط أن يحمل سيفًا، فهو لا يجسد شخصية السياف بل سيتظاهر بأنه يمثلها، أي أنه لن يخدع المشاهد بعملية التجسيد، بل أن المتفرج يعرف أنه ليس سيافًا حقيقيًا، بل هو يمثل شخصية السياف:

السياف : دعوني أسأل قبل أن نبدأ. أأنا سياف أم جلاد.

الزاهد : وما الفرق؟

السياف : إني أحمل بلطة لا سيفًا.

عبيد : لا يهم . ستكون سيافًا يحمل بلطة[٢٠]

ويتضح تأثير تقنيات مسرح بريخت على مسرح سعد الله ونوس عندما يعلن السياف للمتفرجين عن شعوره عندما يقوم بقطع رقبة أحد من الأشخاص. ويتضح أكثر عندما يقوم عرقوب بدور الراوي، ويعلن لجمهور المشاهدين عن طبيعة شخصيته وطبيعة شخصية أبو عزة، وطبيعة العلاقة التي تربطهما، والسر وراء تمسكه بوظيفته كخادم لأبو عزة، بالرغم أن أبو عزة صار فقيرًا معدما بعد أن كان يتمتع بالثراء الكبير:

عرقوب : (مشيرًا إلى أبو عزة) هذا معلمي وأنا خادمه.. دخلت في خدمته عندما كان ذا يسر ومال.. ثم لم أتركه بعد أن انقلب عليه الزمان..وضاع ملكه في خبر كان.. منذ فترة طويلة لم يدفع لي أجرا.. بل ولحس معظم ما ادخرته على سبيل الدين.. طبعا كله مسجل في الدفتر وحسب الأصول.. بقائي عنده يبدوا محيرا .. وأن يكون هو السيد وأنا الخادم يبدو مضحكًا.. بعض الناس يقول إني أكثر غباء من

---

[١٨] – سعد الله ونوس: الملك هو الملك، دمشق، دار ابن رشد، ط٣، ١٩٨٠، ص ١. WWW.alsakher.com

[١٩] – المصدر السابق، ص ٢.

[٢٠] – المصدر السابق، ص ٢.

سيدي .. والبعض يرى أن الشهامة سبب بقائي .. أما أنا فلست غبيًا .. ولست شهما كما يظنون .. القصة وما فيها أن أن الهوى تملكني .. والرغبة في وصال ابنة سيدي عزة تلهب جسدي .. لو رحلت الآن لضاعت ديوني .. وخاب الأمل في قلبي .. أما إذا بقيت فستزيد الديون .. وتزيد وتزيد حتى تصبح مهرا لائقا لها .. عندئذ ماذا يمكن أن يفعلوا.. اما الديون وكلها مسجلة حسب الأصول، واما السترة وعقد القران.. ذلك اليوم لن يجدوا مخرجًا من حصاري، وسأنال بغيتي ومرادي، ولكن متى يأتي ذلك اليوم ، وأحضن عزة لا في اليقظة بل في الحلم.[٢١]

إن المشهد السابق، يدل دلالة واضحة أن سعد الله ونوس نهج نهج بريخت في تقنية الكتابة المسرحية، فهو هنا كسر الحائط الرابع، وكسر حالة الاغتراب التي يعيشها المتفرج في المسرح التقليدي، وجعل الممثل يقوم بدور الراوي ويقوم بمخاطبة الجمهور، ويتفاعل معه، ويعلن له أنه ممثل يقوم بأداء دور معين في المسرحية التي تُعرض أمامه، وأن كل الذي يحدث أمامه ما هو إلا تمثيل في تمثيل. وهذا ما كان يفعله الممثلون في مسرح بريخ؛ "فالممثلين في مسرح بريخت "يستخدمون طرق خاصة من الاغتراب عن الشخصيات التي يقومون بأدائها للتعليق على أحداث المسرحية أثناء أدائهم لها"[٢٢].

ومن ملامح المسرح البريختي أيضًا في مسرحية "الملك هو الملك" هو استخدام اللافتات الكثيرة فيها، مثل: اللافتة المكتوب عليها: "الواقع والوهم يتعاركان في بيت مواطن اسمه أبو عزة"، ومثل اللافتة "الملك هو الملك، لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أزمنة التنكر"، ومثل لافتة "الملك يعطي سريره وردائه لمواطن اسمه أبي عزة" ، ومثل لافتة "حكاية عن تاريخ التنكر وسر الجماعة السعيدة"، وغيرهم، وهذه اللافتات هي وسيلة من وسائل التغريب في المسرح. كما أن ونوس كان يرمز للشيخ طه وشهبندر التجار لسلطتين كاملتين في المجتمع، وليس إلى أفراد، فالشيخ طه كان يرمز للسلطة الدينية في البلاد وتأثيرها على الرعية، وكذلك شهبندر التجار كان يرمز في النص إلى السلطة الافتصادية ومدى تأثيرها على الشعب أيضًا، وهذا تأثر واضح بالفكر البريختي وبالفكر الماركسي كذلك. كما تظهر ملامح بريخت في هذه

---

[٢١] – المصدر السابق، ص ٣.

(٢٢) Turner –Pamela – Anne : Masks of Self : A comparative study of the work of bertolt brecht and w.b yeats (Brecht Bertolt, Yeats William Butler, Ireland, Germany), Dn; PhD, 1993, Emory University, Pg: 272 .

المسرحية أيضًا، عندما نجد أن ونوس يستخدم تقنية الأحداث المتوازية في المسرحية؛ حيث يدور – أحيانًا – أكثر من حدث داخل المسرحية في خطوط متوازية، ويقطع أحدهما الآخر، ويشكلان معًا حدثًا واحداً، وهذا واضح أكثر في القسم الثاني من المسرحية، عندما أصبح أبو عزة هو الملك، وبدأ الحاج مصطفي (الملك الحقيقي) ووزيره محمود في مراقبة ما يفعله أبو عزة وحاشية القصر في اللعبة التى اقترحها الملك الأصلي. وفي منتصف أحداث المسرحية يؤكد سعد الله ونوس اتجاهه البريختي هذا؛ حيث يظهر عبيد والسياف وكأنهما بهلوانان يلعبان. وفي طرف أخر من المسرح يقف زاهد وعبيد. ويواجهون الجمهور مذكرينه أنهم يلعبون لعبة، وأن ما شاهدوه وما سيشاهدونه ما هو إلا مجرد لعبة:

السياف : في الحيطة السلامة، ومن الحيطة أن نذكر.

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

السياف : المملكة خيالية.

عرقوب : والحكاية وهمية. ونحن نحلم.

السياف : والأحلام كلها فردية.

عرقوب : **(قافزا)** وهم وخيالات وحلم.

عبيد : ما من ملك يتخلى عن عرشه إلا اقتلاعًا.

زاهد : ما من ملك يعير أو يؤجر تاجه ولو مزاحًا.

عرقوب : نحن نلعب.[٢٣]

وفي نهاية مسرحية "الملك هو الملك" يجمع المؤلف كل الممثلين في المسرحية ليواجهوا أنفسهم ويواجهوا الجمهور بالحقيقة، وهي أنهم كانوا يلعبون لعبة، ويؤكدون جميعا، واحد تلو الآخر، أنهم كانوا يلعبون، وأنهم ممثلون كانوا يمثلون أدوار غير أدوارهم، وينقلون للمتفرج الحقيقة التي قد تبدو غائبة عن معظمهم، ويشرحون له طبيعة الأمور، وطبيعة الواقع الذين يعيشونه، ويوضحون له أن واقعهم مرير، وأنهم محكومون بالحديد والنار، وأن حقوقهم مسلوبة، بسبب سلبيتهم وخوفهم من الحالكم، ويحرضهم النص على الثورة، وعلى البحث عن الحرية والعدالة والمساواة بين جميع أفراد الشعب، لا فرق بين حاكم ومحكوم، بين غني أو فقير، بين أبيض أو أسود. إن هذا المشهد الأخير يُعد حصة أو محاضرة تعليمية يلقيها سعد الله ونوس

[٢٣] – المصدر السابق، ص ٢٠.

من خلال شخوص مسرحيته هذه، وهي محاضرة في السياسة، في صميم السياسة، إنه يوجه جمهوره إلى وجهة ما، إنه يحفزه، يستفزه، يحرضه على الثورة. تماما كما كان يفعل بريخت في مسرحه التحريضي؛ حيث أن "مسرح بريخت لا يغير الأوضاع، فهو لا يستطيع بمفرده أن يغير الأوضاع، ولكن "مهمته أن يطرح المشاكل الموجودة في المجتمع، بشكل صحيح، وبصورة يمكن أن تؤدي إلى توعية المتفرجين وتدفعهم إلى التغيير"[٢٤].

(تعود الحيوية؛ فتدب في المشهد .. يظهر الممثلون على الخشبة بملابسهم وأدوارهم كما في البداية)

مصطفي : **(وهو يدور، وزنار الملكة يتدلى من عنقه..)** هي لعبة، لابد أنها لعبة، أنا هو، أو .. هو .. مرايا مهشمة، ووجهي ألف ألف قطعة.. من يلم وجهي! أين الوزير؟ أين الحراس؟ أين الجواري؟ أنا الملك.. كانت لعبة.. وأنا الملك .. اني الملك، وأنقش الختم على بياض، فينقضي أمري بلا اعتراض..

عرقوب : لا يا معلمي.. لن تجد عرقوب إلى جوارك بعد اليوم.

مصطفى : ووجهي ألف ألف قطعة.. من أنا؟.

عرقوب : حتى النقود التي بعت بها الوزارة تبين أنها مزيفة، وضاعت التي حلمت بها زوجة. هي لعبة كنت فيها الشاهد والضحية، ولكن هل تعلمت شيئًا؟ أخشى أن يكون قد فات الأوان(...).

مصطفى : ولعبنا .. ثم لعبنا .. من أنا؟.

أم عزة : سعيت لأنصف بيتي؛ فألقيت ابنتي إلى درك الجواري، وحكمت بالتجريس على زوجي. ولو أعرف أين هو! أبحث عنه ولا أجده. هي لعبة. نالني ما نالني.. ولكن هل تعلمت شيئًا..؟ ربما.. عرفت أنهم عائلة واحدة، ولكن ما الفائدة.

السياف : **(مهزوزًا ومنحلا)** وفي اللعبة كنت المنظم والضحية.. أخذ الملك البلطة، وصرت مجرد ظل أو غبار...

عزة : كانت لعبة .. (...)

مصطفى : قولوا .. كانت لعبة .. والملك هو الملك .. أنا هو .. وهو أنا..

---

[٢٤] – برتولد بريخت: عن مسرح التغيير، لبنان، بيروت، دار ابن رشد، ١٩٨٣م، ص٥.

(الملك ووراءه الوزير ومقدم الأمن وميمون والسياف يشكلون مجموعة تقف على يسار الخشبة، ووراءهم الشهبندر والإمام يرقصان الدمى كما في المدخل.. في الطرف المقابل من المسرح يقف زاهد وعبيد).

الملك : لعبة .. ربما كانت لعبة.. **(لهجة إصدار الأوامر)** من الأن فصاعدا.. اللعب ممنوع

المجموعة : **(وراءه)** اللعب ممنوع.

الملك : والوهم ممنوع.

المجموعة : الوهم ممنوع.

الملك : والخيال ممنوع. **(يصفق الشهبندر والإمام)**.. والحلم ممنوع.

المجموعة : والحلم ممنوع.

زاهد : وحتى لو تغير الملك، فإن الطريق الوحيدة أمامه هي الإرهاب ومزيد من الإرهاب.

عبيد : ينبغي أن نتواقت مع اللحظة، لا نبكر ولا نتأخر.

زاهد : ألم تقترب هذه اللحظة؟.

عبيد : إنها ليست بعيدة على كل حال.

(ينزع الشخوص أدوارهم وملابسهم، ثم يتوزعون المقطع التالي متناوبة أولًا، وأصوات خفيضة لا تلبث أن تعلو وتتحد..).

وهكذا نرى أن ونوس تأثرَّ تأثرًا واضحًا بمنهج بريخت التعليمي في هذا المشهد؛ فالمشهد تعليمي من الدرجة الأولى، محاضرة مباشرة للمتفرجين في كيفية تغيير الوضع القائم. والمتفرج عند سعد الله ونوس – كما هو عند بريخت –هو الأساس وهو الهدف الذي يقصده ونوس؛ حيث يعمل على توعيته وتعليمه. وعن هذا الأمر يقول ونوس: "إن المتفرج يستطيع أن يقوم بدور إيجابي كبير في توجيه المسرح، وعلينا أن نعلمه كيف يقوم بهذا الدور، وأن نشجعه على الاضطلاع به بشكل فعال، حتى يتحقق لنا فعلًا توجيه المسرح، وتقويم أساسه، ولكي يقوم المتفرج بهذا الدور ينبغي أن يتغير هو نفسه، وأن يمارس دوره كمتفرج بطريقة جديدة ومختلفة عما نعرفه حتى الآن في متفرجينا. أولًا: ينبغي أن يعي المتفرج أهميته في أي عرض مسرحي، فكل ما يدور على خشبة المسرح يستهدفه، ويتوجه إليه، بمعنى أن قيمة هذا العرض مرهونة بالموقف الذي يتخذه المتفرج منه. ثانيًا: ينبغي أن تنتهي سلبية المتفرج ووضعيته الساكنة حيال

الخشبة وما يدور عليها. ينبغي أن يدرك جيدًا أن كل ما يدور على خشبة المسرح يعنيه هو ويهمه، وعليه أن يتخذ موقفًا منه. ثالثًا: على المتفرج أن يحس بالمسؤولية، وبأن لموقفه من أي عمل ثقافي – بشكل عام ومن أية مسرحية بشكل خاص– نتائج هامة وخطيرة عليه وعلى أوضاع بلاده"[٢٥]. وفي إيضاحه لمضمون هذه المسرحية، يوضح ، مؤلفها سعد الله ونوس، إنها مسرحية تنتهج فكرة المسرح البريختي؛ حيث يقول: "أما الوظيفة الإضافية الثانية، فهي الحيلولة دون استغراق المتفرجين والممثلين في الأوهام الطوباوية، أو الأماني المجانية."[٢٦].

وترى الباحثة أن سعد الله ونوس في مسرحية "الملك هو الملك" استخدم أسلوب بريخت من أجل كشف اللعبة المسرحية، من خلال كسر الحائط الرابع، ليكون التواصل مع جمهور الصالة متاحًا وممكنًا، وقد استخدم ونوس من أجل كسر الإيهام المسرحي وتحقيق عنصر التغريب عناصر ملحمية أخرى، مثل استخدامه اللافتات التي تحتوي على عناوين المشاهد المسرحية والفصول، وذلك بهدف إفاقة المتفرج، وعدم اندماجه مع الحدث المسرحي، وحثه على عدم التسرع في معرفة ماذا سيحدث، بل عليه أن يتريث قليلًا ويفكر فيما يحدث، ويتعلم كيف يخرج من أزمته التي تطرحها أمامه المسرحية. لقد جاءت مسرحية "الملك هو الملك" نقطة انطلاق حقيقية للمسرح الملحمي في العالم العربي في لحظة تاريخية كانت أحوج لهذا النوع من المسرح التوعوي والتعليمي الذي ينفذ إلى عقل المتفرج، لا إلى عواطفه. مسرح يعلم وينمي وعى المتلقي تجاه عالمه الخارجي، من أجل تغييره إلى الأفضل.

ولقد تم عرض هذه المسرحية في مصر مرتين على مسرح السلام، من إنتاج المسرح الحديث، من إخراج مراد منير، ولعب بطولتها في المرتين صلاح السعدني ومحمد منير وعزة كمال، مع تغيير بعض الممثلين في العرض الثاني، وقد أخرجها مراد منير بنفس أسلوب بريخت في مسرحه التحريضي، حيث ألغى الحائط الرابع تمامًا، كما ألغى عملية الاندماج الكامل بالنسبة للممثلين، وكان الممثلون يدخلون إلى شخصيات المسرحية، ويخرجون منها ويعودون إلى شخصياتهم الحقيقية في الحياة وبأسمائهم الحقيقية في أحيان كثيرة، ثم يعودون للتجسيد مرة أخرى، وفي أوقات كثيرة يتفاعلون مع الجمهور ويتحاورون معه. ولكن الباحثة ترى أن مخرج العرض بالغ كثيرًا في أسلوبه البريختي هذا، بل أكثر بكثير مما كان موجودًا في

[٢٥] – سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، مج ٣، سوريا، دمشق، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦، ص ص ٣٧ – ٣٨.

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

النص المسرحي؛ حيث لم يكد الممثلون يدخلون في تجسيد شخصيات الحكاية الدرامية حتى يخرجون منها سريعًا؛ فكثرت الفواصل البريختية بشكل مبالغ فيه، وخاصة أن الممثلين كانوا يتعمدون – أثناء خروجهم عن النص– إضحاك الجمهور، الأمر الذي – من وجهة نظر الباحثة– أفقد المشاهد التركيز في رسالة النص المسرحي، وهي إثارة واستفزار الجمهور وتحريضه على مطالبته بحقوقه المشروعة؛ لأنه ببساطة التحريض يحتاج إلى استفزاز الجمهور لكي يثور، وليس إلى عرض يثير الضحك؛ حيث أنه من المعروف أن الضحك يزيل الهموم. وقد يرى البعض أنه ضحك كالبكاء، ولكن الذي رأته الباحثة – في المرتين، العرض الأول والثاني – هو كثير من الضحك وقليل من التحريض.

٣- مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر"

في معرض تقديمه لهذه المسرحية ينصح مؤلفها كل من يتصدى لتقديمها على المسرح أن يكون موجود بالفعل قضية مماثلة لموضوع المسرحية في المجتمع المعاصر لعرضها، وإلا فقدت المسرحية معناها؛ حيث يقول: "إن هذه المسرحية ليست إلا مشروع عمل لن يتم إلا بعد أن تتوفر له مجموعة متجانسة ولها رؤيتها، تقوم ببنائه وبلورة إمكانياته من خلال بحث دؤوب، لا تتوقف حدوده عند الهواجس الجمالية، بل تتعداها إلى المشكلات السياسية والاجتماعية للواقع، إن تجربة عرض لهذه المسرحية ينبغي أن تكون في الوقت نفسه تجربة بحث ظروف البيئة الراهنة، وشروط الاتصال بالمتفرج والتفاعل معه، دون ذلك، هذه المسرحية تفقد كل مبرراتها وقيمتها أيضًا. عندما أقول إن المسرحية ليست إلا مشروعًا للعمل، فإنني أعني وجود بعض الثغرات والمساحات الفارغة، التي تركت عمدًا كي يملأها العرض المسرحي بما يلائم الظرف والمكان[٢٧]. وهذا هو منهج بريخت؛ حيث أن بريخت كان لا يعرض في مسرحه إلا القضايا المعاصرة له، القضايا التى تهم جمهور مسرحه؛ حتى يتخذ هذا الجمهور موقفًا من هذه القضايا، ويكون عضوا فاعلًا في حلها؛ حيث كان بريخت يؤمن بأن "الاغتراب هو الصفة المميزة للبناء الداخلي للشخصية وللمجتمع في القرن العشرين"[٢٨]، وليس هذا فقط بل "عمل على تحرير التاريخ من الاغتراب، ومعنى ذلك أن فصل الإنسان عن التاريخ يحدث اغترابًا تاريخيًا ولكن لا يشعر الإنسان بالاغتراب تجاه تاريخه لذلك فانه ملزم بتحرير التاريخ من الاغتراب بمعنى إحداث تغيير فى مجرى التاريخ"[٢٩].

---

[٢٧]– سعد الله ونوس: مغامرة رأس المملوك جابر، القاهرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص ص١٢– ١٣.

٢٨– أحمد العشري : مقدمة فى نظرية المسرح السياسي . مرجع سابق ص ٩٨ .

[٢٩] – نبيل فرج : سعد أردش .. رجل المسرح . القاهرة . دار ألف للنشر . ١٩٨٥ ص ٢٩

ويتضح أثر بريخت على هذه المسرحية بشكل واضح من خلال الشخصيات الثانوية في هذه المسرحية، حيث يمكن الاستغناء عنها وعن حواراتها، واستبدالها بأي مقترح آخر، كأن يتفاعل جمهور المسرحية مع العرض، ويتورط في اللعبة المسرحية، ويقوم بدور زبائن المقهى، ويكون هناك حوار ارتجالي بين المتفرجين وبين الشخصيات الرئيسة في المسرحية، وهذا ما ذكره ونوس نفسه؛ عندما قال: "إن أحاديث الزبائن، وتدخلهم في مجريات الأحداث، وتعليقاتهم ليست إلا اقتراحات أو ما سميته وسيلة اصطناعية لتشجيع المتفرج على الكلام والارتجال والحوار.. ولهذا فمن الممكن في ضوء أي إخراج أن يعاد النظر في هذه الأحاديث، أو أن يتبدل صيغتها وتحول إلى العامية"[٣٠]. كما أن هذه المسرحية هي مسرحية تحريضية في المقام الأول وهذا ما أكدَّ عليه ونوس أيضًا عندما ذكر بأنه يبحث عن عرض حي تتواصل فيه خشبة المسرح مع جمهور الصالة، "عرض أتمناه "فرجة" ممتعة ومفيدة تدفع المتفرج إلى تأمل مصيره"[٣١].

ومن بداية المسرحية يتضح لقارئ النص المسرحي "مغامرة رأس المملوك جابر" تأثر سعد الله ونوس بمنهج بريخت المسرحي؛ حيث ينصح – في نصه المرافق – من يتصدى لإخراج هذا النص أن يستخدم بعض الأغاني التي تستطيع أن تحقق التآلف بين جمهور الصالة وبين زبائن المقهى، حتى يشعروا وكأنهم شئ واحد، كما أن الأغاني التي تُقدم يجب أن تعبر عن طبيعة المرحلة التي يعيشها المتفرجون، وأن تكون أغاني آنية تعبر عن الوضع الآني؛ حيث يقول ونوس في بداية مسرحيته وفي نصه المرافق: "الأغاني تلعب دورًا هامًا في تهيئة الجو لبدء المسرحية، إنها ستتيح لنا الفرصة لتحقيق التآلف الذي يمهد للبدء بحكاية السهرة، ينبغي أن يحس المتفرجون بنوع من الاسترخاء، وربما الطرب، شأنهم في ذلك شأن زبائن المقهى، (...) كذلك يتم اختيار هذه الأغاني في زمن تقديم العاملين في المسرحية. كذلك يتم اختيار هذه الأغاني في زمن تقديم العمل ووفقا للظروف التي يقدم فيها"[٣٢]. وهذا ما كان يفعله بريخت في مسرحه؛ حيث أن "بريخت كان يعتمد في التغريب على فصل العناصر المسرحية عن بعضها البعض، بحيث لا تتكامل الكلمات والموسيقى (..)، فالتناقض بين العناصر المسرحية تثير الدهشة والتفكير والاستبصار، وهذا ما يتضح في أوبرا القروش الثلاثة. ويتضح

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

[٣١] – سعد الله ونوس: مغامرة راس المملك جابر، مصدر سابق، ص١٤.

[٣٢] – المصدر السابق، ص ص ١٥ – ١٦.

في فيلم "شتاء بارد"؛ حيث نجد موسيقى رقيقة ناعمة، وهناك شاب عاطل محبط، الأمر الذى يثير مفارقة مؤلمة بين الموسيقى والصورة، ولذلك يرى بريشت أن كل وسيط جمالي يجب أن يحتفظ بهويته المستقلة، والعمل الفني المسرحي أو السينمائي ليس توحيدًا للفنون، ولكنه تجميع لفنون مستقلة"[٣٣].

كما أن ونوس ينهج منهج بريخت في كسر الاغتراب في مسرحه، وذلك عندما يجعل ممثليه يحملون قطع الديكور البسيطة معهم وهم يدخلون ليجسدوا أدوارهم، وينصبوها بأنفسهم على المسرح أمام الجمهور، ثم يؤدون أدوارهم، ثم يحملوها معهم وهم خارجون بعد الانتهاء من تمثيل أدوارهم، وهذا ما كتبه ونوس في نصه المرافق في مسرحيته هذه:

- **(يدخل ممثلان يحملان قطع ديكور بسيطة جدًا، تمثل ما يشبه رواقًا في قصر بغداد.. ويمكن هنا وفي كل المشاهد التالية الاستعاضة عن قطع الديكور بلوحات مرسومة. بعد تركيب المشهد، يلتقي الممثلان في المقدمة، الأول يمثل المملوك جابر، (...) والثاني يمثل المملوك منصور)**[٣٤].

ومثال آخر، وفي حدث آخر يجعل سعد الله ونوس ممثلين كانوا قد أدوا أدوارًا سابقة في المسرحية يدخلون ويؤدون أدوارًا أخرى غير الذين قاموا بها منذ لحظات:

- **(يدخل الممثلون الخمسة الذين رأيناهم من قبل يمثلون أهل بغداد، وهم يحملون معهم شباك فرن وبعض القطع الأخرى التي يمكن أن توحي بمنظر شارع عام. يضع الممثلون قطع الديكور ويركبونها أمام المتفرجين. يمكن هنا كما في كل المشاهد، الاستعاضة عن ذلك بالبانوهات المرسومة. بعد إعداد المنظر يبدأ التمثيل)**[٣٥].

وبهذا الأسلوب يكسر ونوس حالة الاغتراب بين الخشبة والصالة، وهذا ما كان ينتهجه بريخت. وأثناء أداء الممثلين أدوارهم نجد أن سعد الله ونوس يجعل زبائن المقهى، الذين يقومون بدور المتفرجين في هذه المسرحية، يتدخلون في الحوار المسرحي، ويجعلهم يعلقون على الأحداث التي يشاهدونها:

---

[٣٣] – رمضان بسطاويسى محمد: مرجع سابق ، ص ١٢٨.

[٣٤] – المصدر السابق، ص ٢٥.

[٣٥] – المصدر السابق، ص ٣٣.

جابر : ولم لا .. لكل عملة وجهان والمهم أن تميل في الوقت المناسب إلى الوجه الكاسب..

زبون ١: ابن زمانه..

زبون ٢: هذا المملوك شيطان.

جابر : (أثناء حديث الزبونين، يظل منغمرا في متابعة مجرى ما يريد قوله.. تبرق عيناه. وقد خطرت له فكرة مفاجئة) أقول لك.. تعال نتراهن!.

منصور: وعلام نتراهن؟[٣٦].

وهذا الأمر يتكرر كثيرًا في هذه المسرحية؛ حيث نجد الزبائن (المتفرجون) يعلقون على أحداث المسرحية. فعلى سبيل المثال أيضًا، في أثناء طلب الزوج من زوجته أن تذهب وتمنح نفسها لجارهم الثري مقابل أن يعطيها الطعام لزوجها، نجد الزبائن تتعاطف مع الحدث وتعلق عليه:

الزوج : لا.. ليس الآن.. لا أستطيع ، لا أستطيع. **(يشدها إلى جواره يجلسان، وتتساقط دموعهما معا، بينما يبكي الصغير).**

الزوجة : يا بصير.

زبون ٢ : أستغفر الله العظيم.

زبون ٤ : في النهاية لا تقع إلا على رؤوس المساكين.

زبون ٣ : الله يساعد.[٣٧].

ونلاحظ من السطور السابقة، أن سعد الله ونوس جعل الزبونين يقطعان الحدث المسرحي ويعلقان عليه، دون أن يتوقف الحدث نفسه، ودون أن يتوقف الممثلان اللذان يجسدان الحدث. وونوس يعتبر الزبونين مكان المتفرجين. وهو يقصد هنا أن يكسر حالة الإيهام الموجودة في المسرح التقليدي. وفي موقف أخر، وفي محاولة منه لكسر حالة الإيهام بين الممثلين والمتفرجين، يجعل ونوس الممثلين يتفاعلون مع الزبائن (الذين يمثلون الجمهور)، ويؤكد أن ما يقدمه الممثلون ما هو إلا لعبة، حيث نجد أن جابر يوجه كلامه للجمهور، تمامًا كما كان يفعل الممثلين في مسرح بريخت؛ فالممثلين فى مسرح بريخت كانوا "يستخدمون طرق خاصة

---

[٣٦] – المصدر السابق، ص ٢٩.

[٣٧] – المصدر السابق، ص ص ٨٠– ٨١.

من الاغتراب عن الشخصيات التي يقوموا بأدائها للتعليق على أحداث المسرحية أثناء أدائهم لها"[٣٨].

جابر : بقى شوط واحد. فلم تفسد لعبتنا! **(يبتعد منصور ولا يجيبه؛ فيلتفت جابر صوب الزبائن، متأهبا بدوره للانسحاب)** لو أعرف فقط ما الذي يعنيه في خلاف ينشب بين الخليفة والوزير!.[٣٩].

وفي موقف آخر يجعل الحكواتي يقطع الحدث الدرامي ويبدأ حوارًا مع زبائن المقهى (الذين يمثلون جمهور الصالة). ويبدأ هذا الجمهور في التعليق على الأحداث التي شاهدها، ثم يستأنف مؤنس الحكواتي حكايته، ويعود بنا سعد الله ونوس إلى التجسيد المسرحي، ويجعل الممثلين الذين قاما بأداء دوري الوزير والأمير عبد اللطيف يقوما بأداء دورين مختلفين تمامًا، وهما دوري الخليفة وأخيه عبد الله. وونوس أراد هنا أن يؤكد كسره للحائط الرابع، ويؤكد للجماهير أن الذي يحدث أمامه ما هو إلا تمثيل وليس واقعًا حقيقيًا. وهذا هو هدف "ونوس" من مسرحه؛ فهو القائل: "نحن لا نصنع مسرحًا لكي نثبت فقط أننا لاحقون بركب المدنية، وأننا نعرف المسرح كسوانا.. إننا نصنع مسرحًا لأننا نريد تغيير وتطوير عقلية وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعًا"[٤٠]. وهذا هو منهج بريخت في المسرح، ونفس ما قاله بريخت؛ حيث قال: "أردت أن أستعمل على المسرح الكلمة القائلة بأن المهم ليس تفسير العالم، بل تغييره"[٤١].

الحكواتي: فقال الوزير لمملوكه جابر ... **(أثناء كلام الحكواتي يدخل الممثلان اللذان قاما بدوري الوزير والأمير عبد اللطيف.. هما الآن يمثلان دوري الخليفة المنتصر بالله وأخيه عبد الله. يضعان ما يحملان من قطع ديكور بسيطة مثل ديوان الخليفة، وهو شبيه بديوان الوزير، يتخذان مكانيهما، وينتظران سكوت الحكواتي.. بعد لحظات).**

(38) Turner –Pamela – Anne : Masks of Self : A comparative study of the work of bertolt brecht and w.b yeats (Brecht Bertolt, Yeats William Butler, Ireland, Germany), Dn; PhD, 1993, Emory University, Pg: 272 .

[٣٩]- المصدر السابق، ص ٣٢.

[٤٠] – سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، مج ٣، سوريا، دمشق، دار الأهالي، ١٩٩٦، ص ٩.

[٤١] – وليد اخلاصي : النص المسرحي بين التغريب والتجريب، سوريا، دمشق، مجلة الحياة المسرحية، ع٢، ١٩٧٧م، ص١١١.

عبد الله : أصبحت اللحظة مناسبة للخطوة الحاسمة.[٤٢]

وترى الباحثة أن ونوس استفاد استفادة كبيرة من مسرح بريخت في هذه المسرحية، وملامح مسرح بريخت واضحة وضوح الشمس على هذه المسرحية، ولعل أهم ملمح من هذه الملامح – في رأي الباحثة – هو شخصية الراوي، الذي يسرد الأحداث لزبائن المقهى، كما يقوم بفصل الأحداث ثم وصلها مرة أخرى، أي يفصل الجمهور عن استكمال الحدث بطريقة الإيهام والتتابع التقليدي. كما يقوم هذا الراوي بدور المعلم، وزبائن المقهى هم التلاميذ داخل المسرحية والجمهور هم التلاميذ المستهدفين، وبالتالي فإن هذه المسرحية مسرحية تعليمية مباشرة أيضًا، تمامًا كما كان يفعل بريخت في مسرحه، حيث كانت التعليمية من أهم ملامحه.

٤- مسرحية "الفيل يا ملك الزمان"

إن سعد الله ونوس يرى أنه كان من الصعوبة عليه أن يقدم مسرحيات بريخت كما هي على المسارح العربية؛ لأن بريخت كان يُقدم مسرحياته لجمهور مختلف عن الجمهور العربي، فجمهور بريخت جمهور له تجاربه وخبرات طويلة مع المسرح؛ فهو جمهور تعوَّد على مبادئ المسرح التقليدية، وأولها أن يجلس ساكنًا في مكانه، لا يتحرك، ولا يتفاعل مع خشبة المسرح، فهو جمهور تعوَّدَ على الإيهام، وعلى وجود ستارة المسرح؛ وبالتالي كان الأمر صعبًا على بريخت أن يقوم بكسر هذا الإيهام، أما بالنسبة للمسرحيين العرب، فإن سعد الله ونوس يرى أن الأمر أسهل بكثير من أمر بريخت؛ لأن الجمهور العربي لم يتعود على تقاليد المسرح التقليدية، والتي تجعله يجلس ساكنًا، لأن المسرح بمبانيه الحديثة هو أمر جديد على الجمهور العربي، وبالتالي، كان الأمر سهلًا أن تعوَّد هذا الجمهور على كسر الإيهام، وخاصة أن كسر الإيهام بالنسبة للجمهور العربي موجود أساسًا منذ زمن الحكواتي والأراجوز وخيال الظل. وعن هذا يقول سعد الله ونوس: "إن التجديدات التي اقتضت الكثير من الجهد والوقت لدى بريشت، مبذولة لنا بشكل تلقائي. وبعض محاولاته لكسر الإيهام المسرحي تبدو بالنسبة لنا غير مفهومة، لأننا لم نعش مرحلة الإيهام المسرحي. أو لم تترسخ لدينا تقاليد فرجة تتضمن الإيهام المسرحي. لقد ابتكر بريشت تجديداته وفي ذهنه متفرج معين. هو هذا البرجوازي الصغير، الذي يعيش في مدن أوربا الصناعية، والذي يؤم المسرح وسط طقوس شكلية وأنيقة. إنه ذلك المتفرج الذي يجلس جلسة مَنشَّاة، ولا يسمح لنفسه بأن يعطس أو يسعل أو يتكلم. يتخذ

[٤٢] – المصدر السابق، ص ٧٣.

وضعية سلبية أمام المرآة، مرآة الوهم المسرحي، ويمارس ما يشبه العادة السرية الفكرية والاجتماعية عبر هذه العلاقة الصامتة بين جلسته في العتمة، وما يقوله الممثل مغمورًا في الضوء. هذا الوضع غير موجود لدينا. ولهذا فإن الصعوبة في تقديم بريشت والإفادة منه، ليست في مضمون المسرحيات وإنما في البنية الشكلية التي تقوم عليها. ومن هنا وجدت ضروريًا أن نبحث، في واقعنا، عن أشكال توفر لنا الفاعلية التي يتوخاها بريشت وتحقق الاتصال الذي ينشده"[٤٣].

ويتضح أثر مسرح بريخت على مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" في نهاية المسرحية وذلك عندما يجعل مؤلفها سعد الله ونوس الممثلين يتجمعون جميعًا في صف واحد ويتجهون إلى الجمهور ويخاطبوه قائلين:

الجميع : هذه حكاية.

ممثل ٥ : ونحن ممثلون.

ممثل ٣ : مثلناها لكم لكي نتعلم معكم عبرتها.

ممثل ٧ : هل عرفتم الأن لماذا توجد الفيلة؟

ممثلة ٣ : هل عرفتم الأن لماذا تتكاثر الفيلة؟

ممثل ٥ : لكن حياتنا ليست إلا البداية.

ممثل ٤ : عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى.

الجميع : حكاية دموية عنيفة.. وفي سهرة أخرى سنمثل جميعا تلك الحكاية.**(ثم ينسحب الجميع)**.

كما يظهر أثر بريخت في هذه المسرحية – أيضًا – في اللوحات الأربعة التي عرضها ونوس بين كل مشهد وآخر؛ حيث كان يكتب على كل لوحة مضمون المشهد التالي، فمثلًا كان مضمون المشهد الأول مكتوب على لافتة قبل عرض المشهد تحت اسم "القرار"، ونفس الأمر تكرر في بداية المشهد الثاني تحت اسم "التدريبات"؛ حيث كان يدور هذا المشهد حول تدريب زكريا للمواطنين على ما سيفعلونه عندما يقابلون الملك، وتلقينهم لما سيقولونه له. وقبل المشهد الثالث ظهرت لوحة بعنوان المشهد تحت اسم "أمام قصر الملك"، وقبل بداية المشهد الرابع ظهرت للجمهور لوحة بعنوان "أمام الملك".

[٤٣] – سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، مج ٣، سوريا، دمشق، ١٩٩٦، ص ٩٧.

٥- مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني"

تدور مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني" حول قصة حياة الرائد المسرحي "أبي خليل القباني"، ولكن سعد الله ونوس دمج مسرحية من مسرحيات القباني – وهي مسرحية "هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب"– إلى قصة حياة القباني وأخرج بهما معًا مسرحيته هذه المسماه "سهرة مع أبي خليل القباني".

ونجد أثر بريخت موجود، ليس فقط في مسرحية ونوس هذه، بل كان موجودًا في مسرحية أبي خليل القباني "هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب"، وذلك في نهايات القرن التاسع عشر؛ حيث أن طبيعة هذا العرض كانت تكسر الحائط الرابع في المسرح، وكانت الأحداث يغلب عليها الارتجال، والتجاوب مع جماهير العرض، "فالجدة والارتجال والاتصال الحي بالمتفرجين، كل ذلك كان يحول العرض إلى ظاهرة اجتماعية تخلق مناخًا جديدًا في سهرات الناس، وتولد لديهم إحساسًا خاصًا بجماعيتهم. كان في هذه العروض – التي بدأت تقض سكون الحياة اليومية – تغريب فطري، وكان شعور بالتآلف يطفو على تلك الليالي، التي يتجمع فيها الناس أمام عدد من المشخصين يتفرجون عليهم، ويقاطعونهم، ويعلقون علي أقوالهم دون حرج أو ارتباك.. ويمكن تمييز بعض عناصر التغريب في الديكورات الفجة التي تتصور المشهد بدلًا من أن تبنيه طبقًا للواقع، وفي التشخيص الذي يقوم على المبالغة محافظًا في كل لحظة على طبيعته كتشخيص"[٤٤].

ومنذ بداية المسرحية، يظهر أثر مسرح بريخت على مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني"، حيث نجد "المنادي" يبدأ تمثيل دوره من باب المسرح الذي يدخل منه الجمهور، ونجده يمشى وسط الجمهور، وهو ينادي فيهم ويعلن عن بدأ السهرة، ويتجاذب مع الجمهور أطراف الحديث ويرحب به، ويرشدهم أحيانًا عن مواقع جلوسهم في المسرح، كما يجيب على أسئلتهم أحيانًا كثيرة:

المنادي: يا سادة يا كرام. من يدخل يغنم، ومن يتردد يندم. سنغلق الأبواب، ونبدأ التشخيص. لم يبق سوى لحظات. أسرعوا يا كرام يا أسياد.[٤٥]

كما أن الجمهور هو الذي يطلب أن تبدأ المسرحية، ويستجيب الممثلون على الفور، كما نجد أن الجمهور يتفاعل مع الممثلين، ويشاركهم الحوار المسرحي:

---

[٤٤] – سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، مج١، سوريا، الأهالي للطباعة والنشر، ١٩٩٦، ص ص ٥٨٥ – ٥٨٦.

[٤٥] – سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة، مج١، المصدر السابق، ص ص ٥٩٢.

متفرج : آه يا حيزيون النحس.

متفرج : أعوذ بالله من كيد النسوان.

جميلة : سيدتي زبيدة تقرئك السلام، وترغب منك الحيل لأن الخليفة آت على عجل.

(...)

(يدخل هارون الرشيد بمهابة مبالغ فيها.. تنحني رؤوس الجواري، ويتوقف الغناء فترة)

متفرج١ : هو ذا الخليفة هارون الرشيد.

متفرج٢ : عليّ الطلاق لو قلت عني هارون الرشيد لصدقك الناس أكثر.[٤٦]

ولا يقتصر سعد الله ونوس على إشراك الجمهور في أحداث مسرحيته هذه، بل أكدَّ على كسر الإيهام بتقنية المسرح داخل المسرح؛ حيث عرض مسرحية القباني "هارون الرشيد مع غانم بن أيوب مع قوت القلوب"، وعرض معها مسرحية أخرى تستعرض تاريخ "أبي خليل القباني" وجعل الراوي يعلن على الجمهور بين فواصل المسرحيتين عن الانتقال إلى هذه المسرحية والعودة إلى تلك، وفي الحالتين جعل الجمهور يتفاعل ويشارك في أحداث المسرحيتين، بل الأكثر من هذا صنع من المتفرجين أنفسهم أحداثًا درامية وصراعاً ينشب فيما بينهم.

وفي النهاية، فإن الباحثة ترى أن سعد الله ونوس نجح في مسرحياته – عينة البحث – أن يقدم تشريحًا عميقًا لبنية السلطة الحاكمة في عهده، مبينًا أن السلطة تتكون من تضافر ثلاث قوى في المجتمع، وهي قوة السلطة السياسية، والسلطة الدينية، والسلطة الاقتصادية. كما أن ونوس استفاد استفادة كبيرة من مسرح بريخت في تكوين مدرسة مسرحية خاصة به أطلق عليها مسرح التسييس، كما أضاف ونوس إلى مسرحه عناصر وتقنيات تغريب جديدة بخلاف المأخوذة من مسرح بريخت؛ حيث استنبط عناصر من التاريخ والتراث العربيين. ومصطلح "التغريب" المقصود به هو إظهار الشيء المألوف والعادي بصورة غير مألوفة وغير عادية، ومثيرة للدهشة، وذلك بغرض نزع الصفات البديهية عن أي سلوك. وبمعنى آخر "تغريب شخصية ما أو حادثة ما يعني ببساطة نزع البديهي والمعروف عن هذه الشخصية أو هذه الحاثة؛ وبالتالي إثارة الفضول والاندهاش حول هذه الحادثة أو هذه الشخصية"[٤٧]

---

[٤٦] – سعد الله ونوس: المصدر السابق، ص ص ٦٠٠ – ٦٠١.

[٤٧] – فرحان بلبل : المسرح العربي، سوريا، دمشق، ١٩٨٤م، ص٢٠٤.

نتائج البحث

- ❖ استفاد ونوس استفادة كبيرة من مسرح بريخت في تكوين مدرسة مسرحية خاصة به أطلق عليها هو مسرح التسييس، كما أضاف ونوس إلى مسرحه عناصر وتقنيات تغريب جديدة بخلاف المأخوذة من مسرح بريخت.
- ❖ استطاع ونوس بحرفية شديدة – وبدون أي إشكال– أن يلغي الستارة تمامًا – في مسرحياته عينة هذا البحث – في حين أن بريخت لم يستطع أن يلغي الستارة في مسرحه.
- ❖ استخدم سعد الله ونوس أشكال نابعة من البيئة مثل الحكواتي ومغني الربابة؛ ليحقق الاتصال الفوري والمباشر بالجمهور بدلًا من القصائد التي كان يفتتح بها بريخت بعض أعماله ثم يقطع الحدث من خلالها.
- ❖ نجح سعد الله ونوس في مسرحياته – عينة البحث – أن يقدم تشريحًا عميقًا لبنية السلطة الحاكمة في عهده.
- ❖ نجح ونوس في تقديم نموذج قد يؤدي تكراره إلى تحقيق غايته في إقامة حوار مرتجل وحار وحقيقي بين مساحتي المسرح والعرض والمتفرج.
- ❖ نجح سعد الله ونوس في مسرحياته – عينة البحث – أن يقدم تشريحًا عميقًا لبنية السلطة الحاكمة في عهده، مبينًا أن السلطة تتكون من تضافر ثلاث قوى في المجتمع، وهي قوة السلطة السياسية، والسلطة الدينية، والسلطة الاقتصادية.
- ❖ استفاد ونوس استفادة كبيرة من مسرح بريخت في تكوين مدرسة مسرحية خاصة به أطلق عليها هو مسرح التسييس.
- ❖ استلهم سعد الله ونوس البنية المسرحية في حفلة سمر من أجل ٥ حزيران من طبيعة المتفرج في بلدنا.
- ❖ مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" كتبها ونوس على نهج المسرح البريختي تمامًا.
- ❖ في مسرحية "حفلة سمر" يلامس ونوس نظرية "التغريب" لدى "بريخت" في المسرح، خاصة في القسم الأول من المسرحية عبر التقديم للحدث المسرحي، أو وصفه أثناء تأديته، لكن كسر الإيهام الجزئي هذا سرعان ما يتلاشى مع احتدام الجدل على خشبة المسرح.

- ❖ مسرحية "حفلة سمر" تأثر فيها ونوس بمسرح "بيتر فايس" السياسي، مثلما تأثر بمسرح بريخت التحريضي.
- ❖ مسرحية "الملك هو الملك" منذ بدايتها يكسر مؤلفها حالة الإيهام المعروفة في المسرح الكلاسيكي.
- ❖ من ملامح المسرح البريختي في مسرحية "الملك هو الملك" هو استخدام اللافتات الكثيرة.
- ❖ تظهر ملامح بريخت في مسرحية "الملك هو الملك" عندما نجد أن ونوس يستخدم تقنية الأحداث المتوازية في المسرحية.
- ❖ المتفرج عند سعد الله ونوس – كما هو عند بريخت – هو الأساس وهو الهدف الذي يقصده ونوس؛ حيث يعمل على توعيته وتعليمه.
- ❖ سعد الله ونوس في مسرحية "الملك هو الملك" استخدم أسلوب بريخت من أجل كشف اللعبة المسرحية، من خلال كسر الحائط الرابع، ليكون التواصل مع جمهور الصالة متاحًا وممكنًا، وقد استخدم ونوس من أجل كسر الإيهام المسرحي وتحقيق عنصر التغريب عناصر ملحمية أخرى، مثل استخدامه اللافتات التي تحتوي على عناوين المشاهد المسرحية والفصول، وذلك بهدف إفاقة المتفرج، وعدم اندماجه مع الحدث المسرحي.
- ❖ جاءت مسرحية "الملك هو الملك" نقطة انطلاق حقيقية للمسرح الملحمي في العالم العربي في لحظة تاريخية كانت أحوج لهذا النوع من المسرح التوعوي والتعليمي الذي ينفذ إلى عقل المتفرج، لا إلى عواطفه.
- ❖ ينصح سعد الله ونوس كل من يتصدى لتقديم مسرحيته "مغامرة رأس المملوك جابر" على المسرح أن يكون موجود بالفعل قضية مماثلة لموضوع المسرحية في المجتمع المعاصر لعرضها، وإلا فقدت المسرحية معناها. وهذا هو منهج بريخت.
- ❖ من بداية المسرحية يتضح لقارئ النص المسرحي "مغامرة رأس المملوك جابر" تأثر سعد الله ونوس بمنهج بريخت المسرحي.
- ❖ نهج ونوس منهج بريخت في كسر الاغتراب في مسرحه.
- ❖ عملَّ سعد الله ونوس في مسرحه على تطوير عقلية جمهوره المسرحي وتعميق وعيه بالمصير التاريخي له. وهذا هو منهج بريخت في المسرح.

- ❖ أهم ملمح من هذه الملامح البريختيه في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" هو شخصية الراوي.
- ❖ سعد الله ونوس كان يرى أنه من الصعوبة عليه أن يقدم مسرحيات بريخت كما هي على المسارح العربية.
- ❖ يتضح أثر مسرح بريخت على مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" في نهاية المسرحية. كما يظهر أثر بريخت في هذه المسرحية – أيضًا – في اللوحات الأربعة التي عرضها ونوس بين كل مشهد وآخر.
- ❖ نجد أثر بريخت موجود، ليس فقط في مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني"، بل كان موجودًا في مسرحية أبي خليل القباني "هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب".
- ❖ يظهر أثر مسرح بريخت على مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني" منذ بداية المسرحية.
- ❖ لم يقتصر سعد الله ونوس على إشراك الجمهور في أحداث مسرحيته "سهرة مع أبي خليل القباني"، بل أكدَّ على كسر الإيهام بتقنية المسرح داخل المسرح.

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

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

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

٣-سعد الله ونوس: الملك هو الملك، دمشق، دار ابن رشد، ط٣، ١٩٨٠، WWW.alsakher.com

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

ثانياً: المراجع العربية

١- أحمد العشري : مقدمة فى نظرية المسرح السياسي، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦.

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

٣- راجية أحمد قنديل: صورة إسرائيل في الصحافة المصرية، رسالة دكتوراه غير منشورة، ج القاهرة ، كلية الإعلام،١٩٨١.

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

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

٦- فرج عمر فرج: العلاقة بين الحاكم والمحكوم في المسرح المصري، القاهرة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية النوعية، ج المنوفية، ٢٠٠٩م.

٧- محمد عويس: البحث العلمي وممارسة الخدمة الاجتماعية، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٩٩.

٨- نبيل فرج : سعد أردش .. رجل المسرح . القاهرة . دار ألف للنشر . ١٩٨٥.

٩- فرحان بلبل : المسرح العربي، سوريا، دمشق، ١٩٨٤م

ثالثاً: المراجع المترجمة

١- برتولد بريخت: عن مسرح التغيير، لبنان، بيروت، دار ابن رشد، ١٩٨٣م.

رابعاً: السلاسل والدوريات

١- أحمد العشري: ملامح الشكل الملحمي في مسرح دول الخليج، القاهرة، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع٥ ، السنة ٤، مايو ١٩٨٦ . شعبان ١٤٠٦.

٢- حازم شحاتة: المؤلف المشارك، مدخل إلى قراءة نصوص سعد الله ونوس، القاهرة، مجلة فصول، ع ١٦، ١٩٩٧.

٣- فخري صالح: مسرح سعد الله ونوس، مجلة فصول ، مج ١٤، ع١، ربيع ١٩٩٥.

٤- وليد اخلاصي : النص المسرحي بين التغريب والتجريب، سوريا، دمشق، مجلة الحياة المسرحية، ع٢، ١٩٧٧م.

خامساً: المراجع الأجنبية

1- Turner –Pamela – Anne : Masks of Self : A comparative study of the work of bertolt brecht and w.b yeats (Brecht Bertolt, Yeats William Butler, Ireland, Germany), Dn; PhD, 1993, Emory University, Pg: 272 .