البحث رقم (٢)

آليات التغيير السياسي في "مسرح سعد الله ونوس"

Mechanisms of Political Change In Saadallah Wannous' Theater

د. محمد خير يوسف الرفاعي

أستاذ مشارك(فنون درامية) – كلية الفنون الجميلة – قسم الدراما

جامعة اليرموك – إربد / الأردن

الملخص:

هدفت الدراسة إلى التعرّف على آليات التغيير السياسي في مسرح سعد الله ونوس، ومدى إفادته من تجارب المسرح السياسي العالمي في بناء آليات التغيير السياسي في مسرحه، ودوره في احداث الثورة والتغيير في الموقف الفكري للشخصيات المسرحية، فللمسرح دوره في فعل التغيير السياسي من خلال احداثه لتحولات ظاهرة وجوهرية في البنيات والعلاقات والأدوار والتصورات والممارسات والعادات والقيم والمعايير التي يتكون منها النظام السياسي، وقد جاءت حدود الدراسة الزمانية بين عامي (١٩٦٨. ١٩٨٠م) وتم إجراء دراسة تحليلية لنصين مسرحيين هما : (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) و (الملك هو الملك) .

حاولت الدراسة من خلال تلك الخصائص وعوامل التأثير المشترط وجودها في النص فهم تأثير نص المسرح على الرأي العام من خلال معرفة الرأي العام نفسه انطلاقا من إن المسرح لا يعكس فقط صورة المجتمع القائمة بل يقدم ما يراه حلا مناسباً .

لذا سعى" ونوس" من خلال ذلك اللون المسرحي الى أيجاد جمهور يستطيع التفاعل مع الأحداث ويتحرر من دوره كمشاهد سلبي لدفعه الى ممارسة عملية النقد الذهني الواعي وتغليب الفكر على العاطفة .

قدم تصوره الجديد للمسرح العربي من خلال نصوصه– موضع الدراسة– متجاوزاً مفهوم المسرح السياسي الذي كان سائداً وقتئذ مؤكداً على ضرورة الترابط الفعلي بين عنصري الظاهرة المسرحية " الجمهور و المسرح " و إعطاء الأولوية لعنصر الجمهور وذلك من خلال دراسة وعيه , ذوقه و حاجاته .

ويمكن لهذه الدراسة أن تحقق الفائدة للعاملين في مجالات الفنون، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية مثل كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

الكلمات المفتاحية: التغيير السياسي، مسرح بريخت، ونوس .

Abstract :

This study has aimed to identify the mechanisms of political change in Saadallah Wannous' theater, how much the international political theater experience benefited the construction of political change mechanisms in his theater, and his role in creating the revolution and the change in theatre characters' state of mind, since the theater has its own role in political change by creating visible and fundamental change in structures, relationships, roles, perceptions, practices, customs, values and standards that make up the political system, the temporal analysis took place between the years (1968-1980) and an analytical study was conducted for two play scripts, (An Evening Party for the Fifth of June) and (The King is the King).

The study attempted, through the aforementioned characteristics and factors of influence required in the script, to understand the effect of the play script on public opinion by acknowledging the public opinion itself, since the theater not only reflects the image of the existing society, but offers what it deems appropriate solution.

Wannous sought through this kind of theatrical style to build an audience that can interact with events in a way that allows it to be freed from the role of a negative viewer, motivating them to give intellectual and conscious criticism, restraining the audience's emotions and encouraging their rational thinking.

Wannous presented his new vision of the Arabic theater through his play scripts - the subject of study - beyond the concept of political theater, which prevailed at that time, stressing the need for real interplay between both elements of the theatrical phenomenon - the audience and the stage, and giving priority to the audiences through the study of their consciousness, disposition and needs.

This study can benefit the workers in the fields of art, in addition to benefiting the academic institutes such as the faculties and institutions of fine arts.

Keywords: Political Change, Brecht Theatre, Wannous**.**

المقدمة :

ارتبط المسرح بشكل وثيق بحياة الشعوب , وقد شكل ممارسة عملية لفعل التحرر من خلال الصراع مع الواقع بهدف تغييره، وذلك بالتأسيس لحالة من الصراع والجدل والتحول والانطلاق من المواقف السلبية التي يتصف بها الواقع إلى آفاق رحبة تتجاوز حدود الكائن إلى ما يجب أن يكون، وقد شكل المسرح وسيلة لكشف أقنعة الزيف والكذب والنفاق التي قد تلجأ إليها السلطة السياسية أو المؤسسة السائدة لخدمة مشروع إعادة إنتاج السلطة، " فهو الفن الوحيد الذي يواجه الفرد بصورة ذاته، ويجبره على مواجهة أفكاره ومشاعره وتناقضاته مواجهة حية مباشرة، وهو فن يقوم على تعارض وجهات النظر، وعلى الصراع من خلال الأحداث الفكرية والاجتماعية وهو الفن الذي لا يلتزم بوجهة نظر واحدة ولكن يجعل من تبادل وجهات النظر، وصراعها أساسا لتقدم الأحداث. ولذلك فالمتفرج الذي يتابع العمل المسرحي لا بد أن يحتفظ بحرية الاتفاق أو الاختلاف مع ما يرى، وكذلك لا بد للعمل المسرحي . نصا وعرضا . أن يمارس حرية التصور، والمزاوجة بين النظرات المختلفة للواقع، مستهدفا إثارة الوعي، وتحرير الفكر".(١) وذلك في سبيل تفعيل الدور الوظيفي للمسرح بوصفه فعلا للتغيير، وذلك عبر مناقشة مجموعة من القضايا السياسية والاجتماعية التي تلقي بظلالها على الواقع، وبذلك تم تعزيز سلطة المسرح للكشف عن المسكوت عنه في المجتمع.

وجاء انطلاق المسرح من خلال تناول قضايا الجمهور، مما جعل المسرحيين العرب يركزون على المسرح الطليعي, وطليعة المسرح تعني الثورية ومدى قدرته على الارتباط بالمتفرج للتعبير عن همومه وقضاياه، وتوجيهه نحو التغيير، والحديث عن التغيير يقود إلى الحديث عن مساهمة المسرحيين في القدرة على تحويل الفن المسرحي إلى أداة تحريض.

وفي ضوء ذلك، جاءت تجربة الأديب المسرحي السوري سعد الله ونوس ليسلط الضوء من خلالها على الأوضاع الاجتماعية وتم طرح مشاكل المجتمع بصورة تحفيزية قادرة على دفع المتفرج وتحريضه لاتخاذ قرار، وظل ونوس حرا ثابتا في الدفاع عن قضايا أمته حتى شكل أنموذجا للمثقف العربي الجاد والملتزم في الوقت الذي تخلى فيه كثير من المثقفين العرب عن مسؤولياهتم، وابتعدوا عن أداء واجبهم تجاه أمتهم وقضاياها المصيرية.

بقي ونوس ثابتا على موقفه متحررا من الخوف من السلطة القمعية، ومن كل مغرياتها المادية، فانشغل بهموم الوطن والمواطن وقضاياه القومية والوطنية، وقد انطلق في ذلك من أن " الدراما الملتزمة سياسياً أو اجتماعيا تستخدم البنى المنطقية سواء كانت هذه البنى جدلية كما عند بريخت، أو تقليدية تقوم على السبب والنتيجة كما نجدها عند برناردشو، ذلك لأن هدفها هو طرح برنامج مستقبلي يقوم على الثورة الطبقية وتطور الجنس البشري وذلك من خلال إدراك واع لقضايا محددة ".(٢) تهدف الممارسة المسرحية إلى وضع الحلول لها، وبما يتوافق مع الأهداف الجوهرية للمسرح السياسي والمرتكزة على التوعية والتثقيف والتحريض لإحداث التغيير.

ولم يتردد ونوس طوال حياته في البحث في طبيعة التركيبة السياسية أو الاجتماعية أو الدينية المتعلقة بالواقع العربي واستقصاء جميع جوانبه الفكرية، وكان توجهه نحو المسرح السياسي بهدف إيقاظ المتفرج وتعليمه من خلال عرضه للحقائق وللوقائع المرتبطة بالجماعة مبتعداً في ذلك عن الفردية. والدارس لمسرح ونوس يرى أنه قد ركز في مسرحه على معظم القضايا التي اهتم بها المسرح السياسي، وتعامل بحذر مع مفهوم (المسرح السياسي) مسرح التحريض والحشد، داعيا الى مسرح (التسييس) الذي يوحد الخشبة بالصالة ويحقق علاقة تفاعلية ومتعة فرجة شعبية من خلال حوار شامل متعدد مركب لا يقدم الأجوبة المباشرة للمتفرج , من أجل استفزازه ودفعه لتوجيه فكره نحو طرح قضايا الإنسان الجوهرية من خلال المسرح.

لقد طرح ونوس في مسرحه ما طرحه بريخت في مسرحه التحريضي، وظهر ذلك في بياناته لمسرح عربي جديد، لاسيما حينما أكد على:

" – خلق مسرح جماهيري للطبقات الكادحة من الشعب .

- رفض القوالب الجاهزة في المسرح .
- تسييس الخطاب المسرحي وتكريس هذا الجوهر في الممارسة المسرحية العربية ". (٣)

وصل ونوس الى قمة الفهم الفني والفكري لبريخت وظهر في ابداعه الفني موهوبا، مفرط الحساسية، وقادرا على رؤية ما يكمن خلف الأشياء، وفي ضوء ذلك جاءت هذه الدراسة لتناول آليات التغيير السياسي في مسرح سعد الله ونوس، من خلال تحليل ودراسة نماذج مختارة من مسرحياته في محاولة للوقوف على طبيعة تلك الآليات وخصائصها.

. أهمية الدراسة:

تجلت أهمية الدراسة من كونها سلطت الضوء على آليات التغيير السياسي في مسرح سعد الله ونوس وأمكانية ان تكون دراسة تحقق الفائدة للعاملين في مجالات الفنون وتقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية من كليات ومعاهد متخصصة .

. أهداف الدراسة: تهدف الدراسة إلى التعرّف على :

. آليات التغيير السياسي في مسرح سعد الله ونوس.

. مدى إفادة سعد الله ونوس من تجارب المسرح السياسي العالمي في بناء آليات التغيير السياسي في مسرحه، ودوره في احداث الثورة والتغيير في الموقف الفكري للشخصيات المسرحية.

. حدود الدراسة:

١- الحدود الزمانية: المسرحيات التي ظهرت بين عامي (١٩٦٨. ١٩٨٠م).

٢- الحدود المكانية: مسرحيات سعد الله ونوس التي نشرت في بيروت.

٣- الحد الموضوعي: تم تناول آليات التغيير السياسي في مسرح سعد الله ونوس ، حيث سيتم التركيز على إجراء دراسة تحليلية لنصين مسرحيين هما : (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) و (الملك هو الملك).

الدراسات السابقة

اعتمد الباحث وهو يشق طريقه على مجموعة من الدراسات والأسانيد التي كانت بمثابة مشاعل أنارت الدرب , واذكر منها دراسة سعد الله ونوس (بيانات المسرح العربي "الاعمال الكاملة") ودراسة محمد بدوي (تجليات التغريب في المسرح العربي – قراءة في سعد الله ونوس)ودراسة رمضان حينوني(الأدب والسياسة في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس) ودراسة صبحة علقم (المسرح السياسي عند سعد الله ونوس) ودراسة اسماعيل فهد (الكلمة والفعل في مسرح سعد الله ونوس) والعديد من الدراسات والنصوص للكاتب "ونوس " تحليلا وسندا, والدراسات بمجملها قد شكلت مرجعية قيمة اعانت الباحث على أنجاز بحثه ولا يزعم الباحث انه استطاع الإحاطة بكامل تفاصيل آليات التغيير لدى ونوس الا انها محاولة بحثية لتتبع الخط الفكري في اتجاه الموقف السياسي الذي تبناه في اعماله.

. منهج الدراسة: اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي في بحثه.

– تحديد المصطلحات:

١. التغيير:

لغة: هو " التحول وينطوي على الاختلاف، ويقال غيرت الشيء أي جعلته على غير ما كان عليه، أو أصلح من شأنه أو بدله" .(٤)

أما في الدلالة الفلسفية، فنجد أن التغيير يعني " عمل أو فعل يتبدل بواسطته شيء دائم، أو يتبدل في واحدة أو في كثير من سماته، ويعني كذلك تحول شيء إلى آخر، أو إبدال شيء من شيء آخر".(٥)

ويحتوي التغيير أيضا من الناحية اللغوية على معان أخرى مترابطة فيما بينها مثل: " الاضطراب، التجديد، التبدل، التطور، التدرج، الانتقال والتحسن ". (٦)

أما اصطلاحا فإن التغير هو " مسألة طبيعية، وحقيقة اجتماعية عامة تشهدها كل المجتمعات الإنسانية بجميع ظواهرها ووقائعها. إذ لا وجود لمجتمع ثابت ثباتا كليا أو مطلقا بحكم تفاعل مجموعة من المتغيرات داخل بنياته الأساسية. كما أن التغير لا يخضع لإرادة معينة، بل إنه نتيجة لتيارات وعوامل ثقافية واقتصادية وسياسية، يتداخل بعضها في بعض، ويؤثر بعضها في بعض ". (٧)

٢. التغيير السياسي:

ذهب (المرسومي) إلى أن التغيير السياسي هو " الانتقال من وضع لا ديمقراطي استبدادي إلى وضع ديمقراطي. والتغير السياسي السلمي قد يطلق عليه مصطلح (إصلاح) ويمكن اعتباره مرادفا للتغيير الدستوري في القيادة أو لإعادة بناء التأثير السياسي داخل المجتمع ". (٨)

وهو أيضا " مجمل التحولات التي قد تتعرض لها البنى السياسية في المجتمع أو طبيعة العمليات السياسية والتفاعلات بين القوى السياسية وتغيير الأهداف، بما يعنيه كل ذلك من تأثير على مراكز القوة بحيث يعاد توزيع السلطة والنفوذ داخل الدولة نفسها أو بين عدة دول ". (٩)

وتماشيا مع أهداف البحث فقد صاغ الباحث **التعريف الاجرائي** التالي:

التغيير السياسي في المسرح: كل ما يمكن تحقيقه من خلال المسرح من تحولات ظاهرة وجوهرية في البنيات والعلاقات والأدوار والتصورات والممارسات والعادات والقيم والمعايير التي يتكون منها النظام السياسي، ويمكن ملاحظتها بصور مختلفة ومتنوعة، انطلاقا من متغيرات وتحولات تعمل على إعادة بناء التأثير السياسي داخل المجتمع.

الإطار النظري: المسرح وفعل التغيير:

ظهر دور المسرح في حركات التغيير السياسي والاجتماعي واضحا في المسرح المعاصر، وشكلت نظرية الملحمي عند المخرج والمنظر برتولد بريخت أداة ثورية نضالية نحو التغيير، وذلك من خلال استفزاز عقلية المتلقي والنهوض بها باتجاه الوعي والمشاركة الجمعية، وقد " كان بريشت يشدد دائما بأنه لا ينبغي هدهدة، المتفرج بالايهامات وأنه لا ينبغي للمستمع ان يعتقد أنه فهم شيئا ما، في الوقت الذي لم يكن قد فهم فيه شيئا في واقع الامر . وهذا هو جوهر المسرح الرومانسي المتدهور، وأيضا مسرح اللهو الحديث– فبريشت يرغم الجمهور على تعلم حل رموز فنه تماما، كما يعلم المجتمع التقدمي الاميين. فهو يعلن حربا شعواء ضد التصوف والخرافة اللذين سادا فهم الفنون بتشجيع من الايدلوجية البورجوازية المنحلة. وليس ثمة تناقض بهذا الصدد بين المسرح البريشتي والمسرح القديم أو مسارح شكسبير وجوته. فلقد

تولى بريشت مهمة المحافظة على المسرح كعامل اجتماعي محرك في ظل الظروف التاريخية الجديدة. (...). وبريشت يحاول ان يضع المسرح على اعلى مستوى لوجهة نظر الواقع الاجتماعي الشاملة في عصرنا ومن ثم يستخدم المسرح في النضال الذي يخوضه ". (١٠)

إن التوجه نحو استخدام المسرح في التغيير السياسي والاجتماعي هو محاولة تقود نحو البحث والسؤال والاستفزاز والاثارة، والتوعية، وسط ما يحيق بالإنسان من إشكاليات وجودية ، وفي ضوء ذلك باتت ثقافة التغيير ثقافة تنويرية دالة على الوعي والتقدم، وعليه فقد " رغب بريشت من خلال أعماله بالانضمام إلى صفوف أولئك الذين يهدفون إلى مساعدة الإنسانية والتخفيف عنها. وقد اعتبر أن الهدف من أعماله هو توضيح الأدوات التي يمكن بواسطتها السيطرة على المصير البشري. لقد حازت أعماله على قيمة خالدة وذلك لان جهوده هدفت إلى إعطاء أناس زمانه كتبا مفيدة ومسرحا مسليا. لقد أصبح بريشت كاتبا من الطراز الأول لا تهدف أعماله إلى جعل ما هو مكتشف أمرا نهائيا. لقد كان هدفه أن يحوز على ما هو خالد في التغيير .. وهكذا أصبح بريشت كاتبا من الطراز الأول لأدب يهدف إلى صنع تغييرات عظيمة في المجتمع من خلال معنى الاشتراكية ". (١١)

ولم تبتعد دعوة سعد الله ونوس في (بيانات لمسرح عربي جديد) عن رؤية بريخت لدور المسرح في التغيير، حيث قامت على فهم طبيعة العمل المسرحي ودوره الاجتماعي والفني، عندما أعلن أن أي تنظير للمسرح لا ينبع من الممارسة الفعلية للعمل المسرحي ومن الانغماس الواعي في الظاهرة المسرحية يظل مجرد جهدٍ ذهني قاصرٍ. لا يستطيع أن يستكشف جوهر هذه الظاهرة، وطبيعتها المركبة كظاهرة اجتماعية ثقافية إنه ينظّر لمسرح عربي يعي دوره في بيئته، ويرى السبيل إلى هذا الوعي من خلال الجمهور.

راهن بريخت على وظيفة الفن ودوره في إحداث تغييرات في البنية الاجتماعية، وشدد من خلال التغريب على نشر ثقافة التغيير، وهي آلية من الآليات التي اتبعها ونوس في كثير من نصوصه المسرحية، وقد " أدخل بريشت العلم إلى المسرح ليس ليجعله علميا، ولكن كي يقدم متعا مسرحية جديدة للإنسان، وهو الذي يستعمل العلم لتغيير المجتمع. (...). إن واحدا من أهم مهام مسرح بريشت هو أن يجعل الجمهور مستعدا لتلقي متع جديدة وتسلية أفضل. ليس على المسرح أن يقف في مكانه عندما يواجه العمليات المعقدة للتطورات الاجتماعية الجديدة.

إن المسرح لقادر لو استعمل وسائله الخاصة به على أن يظهر العمليات المعقدة في واقعنا الجديد. لم يرغب بريشت بمسرح فلسفي، ولكن بمسرح يستطيع فيه فيلسوف مجتمعنا المتقدم ان يمتع نفسه ". (١٢)

وقد أفاد ونوس من تجربة بريخت المسرحية التي نظرت إلى ثقافة التغيير بوصفها سلطة عقلانية جديدة، لا تستكين عند ثابت معين، بل تتغير ديناميكيا ونحو الأفضل من مرحلة إلى أخرى، وفق معتقدات ومكتسبات ومهارات معرفية تؤثر في إرساء ثقافة التغيير ضمن المنجز الإبداعي، أي " أيجاد مسرح يعلم ويحفز, يثير المتلقي وان ازعجه , يدفعه الى التغيير بدل التطهير , ويثير فيه تساؤلا , لماذا ؟ وكيف ؟ ". (١٣)

بريخت الذي تنقل في اعماله المسرحية بتنوع وغنى وفكر بين توراندوت (مؤتمر غاسلي الأدمغة) ,(بعل) ، (طبول في الليل)، (حياة إدوارد الثاني)، (الرجل هو الرجل)، (أوبرا الثلاثة قروش)، (صعود وسقوط مدينة مهاجوني)، (حياة جاليليو)، (الاستثناء والقاعدة)، (الأم)، (البؤس والخوف في الرايخ الثالث)، (الأم شجاعة وأبنائها)، (الإنسان الطيب من سيتشوان)، (دائرة الطباشير القوقازية),(بعل)و(جان دارك قديسة المسالخ) بالإضافة لمسرحياته ذوات الفصل الواحد(كالزفاف) ,(الشحاذ أو (اليد الميتة) ,(كم يكلف الحديد) و(الخطايا السبعة المهلكة) .

ذلك التنقل الذي وضع المتابع المسرحي امام حالة من الشوق فكرا وشكلا , مما جعله الكاتب المميز ملحميا على مستوى العالم .

ومثلما أفاد ونوس من تجربة بريخت في تحديده لمهمة المسرح، فإنه قد أفاد أيضاً من تجربة الرواد الأوائل ومنهم مارون النقاش عندما وعى طبيعة المتفرج العربي، واختار له مسرحاً يناسب هذه الطبيعة وأفاد من تجربة القباني عندما اختار موضوعاته من التراث العربي لأنه يعيش في وجدان الإنسان العربي، ويمكن القول أن ونوس قد كون رؤيته الفكرية والجمالية انطلاقا من الواقع العربي وصورة الإنسان المضطهد الحافلة حياته بالانكسارات والهزائم، وحول ذلك يقول: " الصورة التي هزتني وأثرت في وبالتالي انعكست في أعمالي هي صورة الإنسان العربي المهزوم المقهور، والذي يلتمس إمكانية أن يتفتح وأن يحمل قدره بنفسه ولكنه لا يجد حوله إلا الصعوبات والعراقيل والأكاذيب. عراقيل سببها بالدرجة الأولى الوضع السياسي الذي

يعيش فيه، سببها القمع المنظم الطويل الذي خضع له، سببها أيضا شراسة القوى الخارجية التي تحاول هزيمته ومنعه من أن يتفتح ويحمل قدره بنفسه".(١٤)

أسس ونوس لعملية التغيير السياسي في مسرحه من خلال مفاهيم فكرية وفلسفية وفنية متعددة، حيث شكل مفهوم التسييس أهم تلك المفاهيم، لكونه قد قدم رؤية متكاملة للواقع العربي المأزوم، وللعلاقة الجدلية بين المثقف والسلطة، وقد جاء ليعبر عن زاويتين متكاملتين: " الأولى: فكرية، وتعني أننا نطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية. الثانية: جمالية، فالمسرح الذي يريد أن يكون سياسيا تقدميا يتجه إلى جمهور محدد مستلب الوعي والثقافة، مخرب الذائقة، ووسائله التعبيرية مزيفة، ينبغي لهذا النوع من المسرح أن يكون له أشكال اتصال جديدة ومبتكرة لا يوفرها تراث المسرح العالمي والعربي، حتى لو كان يحمل مضمونا سياسيا تقدميا ". (١٥) فهو مسرح منفتح على التجريب والبحث الدائم عن أشكال مسرحية ضمن المعطيات التراثية، بهدف خلق حالة مسرحية عربية تبقى قريبة من تصورات وذائقة المتلقي العربي، وتؤسس للمقومات الفكرية التي تحقق التغيير للواقع المأزوم.

لقد وجد ونوس في المسرح وسيلة يناضل بها في وجه الظروف باحثا من خلاله عن مشروع يعيد للأمة هويتها وكرامتها , مشروع يتسم بعمق نافذ ووضوح باهر ونبل أنساني شامل , مشروع يهدف الى تغيير العالم , ينطلق من موقف نقدي واع وعميق لمشكلات الأمة " .(١٦)

وتماشيا مع فعل التغيير، فقد اتجه ونوس نحو الطبقات المقهورة الكادحة، في محاولة منه لتقديم مشاكل تلك الطبقات ضمن رؤى سياسية مثالية بعيدة عن الصيغ الخطابية الجوفاء والشعارات الزائفة، " وإذا كان كثير من الكتاب قد عالج المسائل السياسية . الاجتماعية أو الوطنية . القومية بأساليب خطابية يهيمن عليها التوجه المثالي، فإن سعدالله ونوس قد حاول الغوص في الواقع مؤثرا التحليل وربط الظواهر بعضها ببعض، ليصل إلى فهم متقدم لآلية ذلك الواقع".(١٧) في سبيل تأسيس مرتكزات موضوعية لتغييره، وتخليص المواطن العربي من انكساراته وحالات انكفائه على ذاته بفعل الممارسات التعسفية التي مورست عليه.

وفي ظل بحثه عن عملية التغيير الاجتماعي من خلال المسرح، دخل ونوس من خلال مسرح التسييس مداخل جديدة عبرت عن أمور ومفاهيم متعددة كالحرية والسلطة والرؤية المستقبلية، وبات المسرح وسيلة للتأسيس لحوار ديمقراطي مشترك بين كافة المشاركين في العرض المسرحي. وقد حدد (بدوي) ثلاثة عناصر رئيسة يقوم عليها مسرح التسييس وهي :

" . الجمهور الذي يتوجه اليه العرض : أي تحديد هويته الطبقية وصيرورته الاجتماعية وثقافته.

. المضمون الذي ينبغي طرحه بما يتوافق مع طبيعة الجمهور.

. الابداع المسرحي : بوصفه علاقة بين الفنان والمشاهد " .(١٨)

عزز ونوس موقفه السياسي من خلال موقفه النقدي من السلطة التي شكلت ملمحا هاما في مسرح سعد الله ونوس، ويمكن القول أن مفهوم السلطة قد اتسع في مسرحياته، " ليشمل قضايا المجتمع العربي عبر مراحله المتعاقبة، فنجد في أعماله الأولى رصدا للواقع العربي في الستينات، وظروفه المتردية اجتماعيا واقتصاديا والتي أفرزت هزيمة حزيران، وضياع فلسطين،(...)، والدور الكبير الذي لعبته السلطة في بلورتهما. كما استطاع المفهوم أيضا تجسيد القمع الرسمي، وغياب الحريات الشخصية في السبعينات من القرن العشرين، ناهيك عن أنه قدم في أعمال التسعينات قراءة دقيقة للذات الانسانية، وهي ترى أنظمة مجتمعها تتساقط واحدا تلو الآخر بفعل رياح العصر الحديث".(١٩)

وجاء هذا الموقف من السلطة امتدادا لمفهوم ونوس الذي قدمه حول التسييس، إذ أن السلطة تمارس دورها في قهر الإنسان وتحويله إلى كائن مهزوم ومستلب الإرادة، وكان لموقف ونوس المعادي للسلطة أثره في تقريبه من هموم الطبقات الشعبية وقضاياها، فصور أفراد المجتمع وهم يعانون من الفقر والجوع والظلم ومصادرة الحريات، وقد منحت حالة الضعف التي ظهرت عليها تلك الطبقات القدرة للسلطة على بناء قوتها، فمارست قهرها على أبناء الجنس البشري.

إن دور المسرح عند ونوس هو امتداد لمشروعه النضالي، فهو فنان وأديب ولد من رحم المعاناة والألم التي عاشها أبناء أمته على امتداد تاريخهم المعاصر، فقد عاش جانبا من

ويلات الاستعمار الذي استحوذ على أقطار الأمة العربية، لكن احتلال فلسطين وقيام دولة الكيان الصهيوني على ترابها شكل صدمة كبيرة بالنسبة له، لذلك فقد لجأ إلى تصوير الواقع العربي بما عليه من تناقضات سياسية واجتماعية، وحاول الكشف عن الأصيل والمزيف في هذا الواقع بعد خلخلته وتفكيكه، وهذه المعطيات السياسية يمكن أن تمد الفنان المسرحي بلا شك بإمكانية تأطير عمله، ثم تصريفه لأجل جمهور يفهمه تمام الفهم سواء في حياته اليومية ومشاكل عيشه، أو في مخزونه الثقافي وتطلعاته.

إجراءات البحث:.

آليات التغيير الاجتماعي في مسرح سعد الله ونوس . نماذج مختارة:

أولا:. آليات التغيير الاجتماعي في مسرحية (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) ١٩٦٨:

في مسرحية (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) يغوص ونوس في الواقع العربي محاولا وضع يده على عوامل الهزيمة، حيث يبيّن أسبابها ويربط السبب بالنتيجة، وذلك عندما رصد الواقع العربي بمختلف جوانبه، فأظهر التمزق والتشتت وأتيح له أن ينقل الوضع العربي في اللحظة التاريخية التي تلت هزيمة الخامس من حزيران إلى مسرحيته التي لم تكن في نهاية الأمر إلا صورة لهذا الوضع العام بمختلف جوانبه السياسية والتاريخية والاجتماعية والفكرية، فالخسارة والنكسة لم تكن مصادفة، وإنما كانت نتيجة طبيعية للواقع العربي.

لقد وضع ونوس في مسرحيته مرآة أمام الشعب العربي والأنظمة العربية، لترى الحقيقة، فتواجهها وتجابهها بفعل تحريضي صريح من خلال مسرحيته، وحاول تفجير الأسئلة الكبرى حول الهزيمة، ومسؤولية كل من الرجل المثقف والعادي. وتحت تأثير تجارب المسرح السياسي العالمي، وتقنية المسرح داخل المسرح، يعرض ونوس للأسباب السياسية والاجتماعية والثقافية والعسكرية التي وقفت خلف الهزيمة، " ليوحي الإطار العام للمسرحية بمعاناة الجماهير العربية، ومحاولة إقحام دور المسرح في الأحداث وتأكيد قدرته في النهوض بأعباء وظيفته المتمثلة في تنفيذ السياسة الإعلامية العليا للدولة، وإزاء ذلك يحدد ونّوس أيضاً نوعية جمهوره المسرحي الذي يتكون من مسئولين وموظفين كبار حضروا العرض بدعوات رسمية إلى جانب عدد من المثقفين، وعامة المواطنين وجمهور من اللاجئين، واختيار طبيعة الجمهور هذه كان الغرض منها التمهيد لتوسيع خشبة المسرح لكي تشمل الصالة والممرات والسلالم، ليجعل من كل ذلك

ما يشبه قاعة محكمة يحاكم فيها الجهات المسئولة عن النكسة ". (٢٠) وبالتالي فهو يريد من جمهوره المشاركة في إبداء الرأي ومن ثم المشاركة في التمثيل وصولا إلى تحقيق التغيير السياسي للواقع.

وهنا يحقق ونوس نظاما للمشاركة العقلية والعاطفية، كما في مسرح برتولد بريخت، حيث يصاب المتفرجون بالدهشة نتيجة لتأخر بدء العرض نتيجة لاستعاد المؤلف لنصه المسرحي المقرر تمثيله، ويبرر المؤلف استعادته لنصه في اللحظات الأخيرة بأنها جاءت بناء على عودته إلى الوعي رافضاً المشاركة في اللعبة المسرحية التي ينظمها المخرج الذي لا يخرج عن كونه أحد مسئولي السلطة، " ولعل سعد الله ونّوس قصد من خلال تعامله مع شخصية المؤلف، إلى إعادة اعتبار المثقفين الذين انساقوا بعيدا وراء أنظمة الحكم في بلدانهم، ليقفوا مع أنفسهم بعد الهزيمة التي عرّت أنظمتهم، ويتساءلون: إلى أين ؟ ". (٢١) ولا يتوقف المؤلف عند استعادته للنص وإنما نجده يختار مكانه بين المتفرجين معبرا عن انحيازه وتضامنه مع الشعب.

ولكي ينقذ الموقف يقرر المخرج إحياء أمسية شعرية، لكن المخرج يتراجع عن فكرته لعدم إقبال الناس اليوم على الشعر، ويستعين بالمؤلف (عبد الغني الشاعر) الذي كان ينظم الشعر ثم تحول إلى خدمة السلطة بعد الهزيمة من خلال الكتابة المسرحية، ويتفق المخرج معه على المشاهد التي ستقدم أمام الجمهور، ومع بداية الأحداث يعلن عبد الغني عن نفسه من خلال الخروج من بين الجمهور، ثم تبدأ اللعبة المسرحية من خلال بعض الممثلين، حيث يتحدثون عن بطولات وهمية لشعب أسطوري في بلاد خيالية، " ونتيجة للصورة المشوهة التي يقدمها المخرج للحرب تتعالى التعليقات الساخرة من جمهور الصالة، ويعتلي فلاح مسن ضخم الجثة خشبة المسرح ليسأل المخرج عن هذه الضيعة التي تشبه ضيعته التي نزح منها، فينزعج المخرج من سؤاله ويطلب منه العودة إلى مكانه لتقديم حفل فلكلوري راقص يروح عن النفس، لكن الفلاح يرفض ويصر على إخباره عن كيفية تركهم لقريتهم، وتتعالى الأصوات المؤيدة للفلاح، مما يثير (الرجل الرسمي) الذي يجلس في الصف الأمامي للمسرح حيث يأمر رجاله بمحاصرة المسرح وإغلاق أبوابه، واعتقال المشاغبين ومحاكمتهم بتهم تتعلق بالتعامل مع

الاستعمار والتآمر على نظام الحكم، لكن المخرج يتصدى له فتثور ثائرة الجمهور إنصافاً لموقف الفلاحين" .(٢٢)

وما يلبث المتصارعون إلا أن يوضحوا الأسباب الحقيقية للنكسة، والتي يقف في مقدمتها عدم الاستعداد للحرب كما يجب، وعدم إمداد أبناء الشعب بالسلاح لقتال العدو، مما عزز من الخلافات والاتهامات بين الوطنيين الحقيقيين الذين لم يكفوا عن اتهام السلطة بتعتيمها الإعلامي على أسباب الهزيمة، وبين أزلام السلطة الذين اتهموهم بأنهم معادون للنظام ومتآمرون عليه. ويمكن أن نرصد ذلك السجال السياسي بين الشخصيات في الحوار التالي بين ممثل (م١) وممثل (م٢) :

" م١ : هل حقا نحن المسؤولون؟

م٢ : (ينتفض فجأة وكأنه اتخذ قرارا) حركة مليئة بالحيوية

إنه يمثل ما يقول (تقول هي المرآة... حسن لتنصب المرآة أمامنا هنا (يرسم مستطيلا في الفراغ) سنضعها في مواجهتنا... مرآة كبيرة ترسم قامتنا مهما علت، وستنظر في جوفها جيدا... سننظر (يلتفت إلى المتفرجين) لكي نتحمل المسؤولية، ألا ينبغي أن نكون موجودين؟

م١ : ليس وجودنا هو السؤال الجوهري... بل نوعية هذا الوجود (بعنف)

لنعترف أننا المسؤولون. نهرب... نتخلص من رائحة شيء كريه يفوح بيننا وحولنا.

م٢ : قبل أن نلقي على أنفسنا الأحكام، من الأهم أن نعرف

من نحن؟ ما هي هذه المرآة؟

(يعود فيرسم مستطيلا في الفراغ) تعالوا نسألها من نحن؟

م٣،٤،٥ : (بصوت واحد) حقا من نحن؟

م٢ : السؤال موجود قبل الهزيمة فننفض عنه التراب لا أكثر. (يعود إلى اللعبة). نحدق إلى المرآة ونسأل سطحها الصقيل بإلحاح من نحن؟ في الجوف... في القعر... في الزوايا ".(٢٣)

لقد سيطرت الصورة الكاريكاتيرية الهزيلة على الواقع تمشياً مع فهم السلطة لموقف الشعب من النكسة وردود أفعال الجماهير إزائها، وفي ضوء ذلك تصاعد الصراع بين الشخصيات بشكل درامي مثير نتيجة لصراع السلطة مع الجماهير، وكان من نتيجة ذلك أن فضح ونّوس الأنظمة العربية المتخاذلة وبين زيف انتمائها الوطني، وانعدام الثقة بينها وبين الشعوب العربية، وقد وظف خطب المسئولين والزعماء العرب السياسية وتصريحاتهم ضمن مجريات الأحداث لبيان مدى زيفهم:

"عودوا إلى بيوتكم . وتابعوا من وراء مذياعاكم

بطولات جيشنا الباسل ... نقدر عواطفكم ، ولكنكم

تسهلون مهمة أعداء الشعب والمتآمرين على

النظام ... الحرب ليست من شؤونكم" .(٢٤)

لقد قدم ونّوس في مسرحيته هزيمة الخامس من حزيران عددا من المضامين الفكرية النابعة من الرؤية السياسية للمؤلف حول واقع الإنسان العربي قبل وبعد النكسة من فقر وجهل وتضليل للناس بالبيانات الفارغة وبالبطولات الوهمية، وحول هذه المسرحية يقول ونّوس: "حلمت وأنا أكتب المسرحية أن تكون عملية كشف متباينة لا يضطلع بها الممثلون فقط وإنما المتفرجون أيضاً، لحظة مواجهة تنهار فيها حواجز الخوف واللامبالاة والجهل كي يبدأ بعد ذلك حوار ضروري لمواجهة النكسة". (٢٥)

سعى ونوس إلى تحقيق التغيير السياسي في طبيعة الواقع المأزوم، وجاءت محاولاته من خلال إدانة الشعب وواقعه الاجتماعي المتخلف، وإدانة السلطة ودورها في تحييد الشعب وعزله عن مهامه الوطنية والقومية، بل وقيام السلطة بإجبار المثقفين على السير في ركابها، وهذا بمجمله لم ينفصل عن أهداف المسرح السياسي الذي يسعى إلى التغيير، " فعندما نريد

الوصول إلى الحقيقة، الحقيقة التي تربط بالشعب، وتخدم جماهير الشعب الفقيرة، نكون إزاء عمل أخلاقي بالدرجة الأولى وأخلاقي من النوع الذي لا يهدف لبناء وتأسيس عالم الإنسان". (٢٦)

إن المعني بالتغيير هنا هو الإنسان العربي بشكل عام والفلسطيني بشكل خاص، لذلك نجد أن ونوس قد وظف الظروف العامة والخاصة التي تمر بها الأمة العربية والتي تنعكس على الواقع الفلسطيني انعكاسا سلبيا، محاولاً من خلال موقفه النقدي تقديم درس حقيقي يعبر عن الحالتين الوطنية والإنسانية أجمل تعبير، حيث يتشكل الادراك الذاتي للحلول السياسية والنابع من الايمان بقدرات أبناء الأمة العربية في المقاومة والثبات لحرير الوطن.

ثانيا:. آليات التغيير الاجتماعي في مسرحية (الملك هو الملك) ١٩٧٨م:

شكلت مسرحية (الملك هو الملك) رؤية رؤية معاصرة للواقع السياسي تقوم على تعريته ونقده، وقد قامت على تطويع تراث ألف ليلة وليلة وانتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر، ومن خلال استلهامه للحكاية التراثية (النائم واليقظان) يقدم لنا ونوس حكاية الخليفة العباسي (هارون الرشيد)، وقيامه بالتنكر هو وسيافه (مسرور) بثياب تاجرين للقيام بجولة في بغداد، ويلتقيان برجل يدعى (أبا الحسن) الذي يعبر لهما عن أمنيته في أن يكون خليفة لبغداد ولو ليوم واحد حتى يقوّم الاعوجاج في الحكم ويحقق العدل، وتستثار روح الدعابة لدى الخليفة فيتفق مع مسرور على تخدير أبي الحسن ونقله إلى القصر ليستيقظ صباحاً ويجد نفسه خليفة على بغداد، ويتم التعامل معه وكأنه الخليفة الحقيقي، وتنتهي خلافته بانتهاء النهار دون أن يتمكن من إظهار حكمته وحزمه في إدارة شؤون الدولة نتيجة لجهله بأمور الحكم.

وقد نزع سعد الله ونوس عن الحكاية الشعبية روح الدعابة، وأجري عليها بعض التغييرات التي انسحبت على الأحداث العامة ، فقد أجرى تعديلات على زمان ومكان وشخصيات المسرحية ، فأبدل (الرشيد) بملك ما لمملكة ما مجهولة الزمان والمكان، وذلك حتى يمنح الملك الصفات التي تخدم هدفه الدرامي بعيداً عن التمثل الذهني لشخصية الرشيد في أذهان المتفرجين، واستبدل شخصية السياف مسرور كمرافق للرشيد بشخصية الوزير(بربير) كمرافق للملك، مبقياً على وظيفة السياف لشخصية الجلاد، وتم تغيير اسم (أبي الحسن) إلى (أبي

عزة) وخلق بيئة اجتماعية واقتصادية خاصة به ممثلة بزوجته وابنته وخادمه (عرقوب)، وتم استحداث شخصيات أخرى مثل: (شاهبندر التجار) و(الشيخ طه) لاستكمال البيئة الخاصة بالملك ووزيره، وشخصيتي (زاهد وعبيد) للحديث بلسان المؤلف ورواية جانب من الأحداث .(٢٧)

تبدأ الأحداث بدخول الشخصيات بطريقة بهلوانية كما لو كانوا لاعبي سيرك، حيث يستلهم ونوس هنا تقنية (المسرح داخل المسرح) التي ظهرت عند لويجي بيراندللو، وتظهر شخصيتا (شاهبندر التجار) و (الشيخ طه) تلهوان بتحريك الدمى التي تمثل أنماطاً متعددة من الناس، بوصف الشاهبندر يتحكم بمقدراتهم الاقتصادية، بينما يمثل الشيخ السلطة الدينية في المجتمع، وتقوم اللعبة المسرحية هنا على التنكر، ويشير ونوس في إيضاحاته حول المسرحية إلى أن موضوع التنكر " لا يستخدم كمفارقة ، مرماها تبرير الوضع الطبقي القائم ، وتأكيد مشروعيته ،وإنما كانحراف تاريخي شرس ودام ، فالمجتمعات الطبقية ما هي إلا سلسلة معقدة من عمليات التنكر ، تصل في ذروتها إلى التجريد المحض، هذا التجريد هو الملك(...)، إن الشخص في الذروة ينحل نهائياً في مجموعة رموز وعلائم. الثوب، الصولجان، العرش، التقاليد، الحاشية.. إلخ. وأن مأساة الحاكم تبدأ حين يتوهم أن لديه إمكانيات خاصة وبمعزل عن رموزه".(٢٨)

أما شخصية الملك فقد جاءت بعيدة عن صورة الخليفة العادل بهدف التسلية، فهو يتنكر بحثاً عن متعة خشنة متجاهلاً مصير رعاياه حتى لو أدت لعبته التي يلعبها إلى جنون أحدهم ، يقول: " لأن ذلك يرفه عني أحياناً.. عندما أصغي إلى هموم الناس الصغيرة ، وأرقب دورانهم حول الدرهم واللقمة ، تغمرني متعة ماكرة . في حياتهم الزنخة طرافة لا يستطيع أي مهرج في القصر أن يبتكر مثلها. واليوم... هناك شيء آخر.. أنا أيضاً لي ابتكاري... أريد أن أعابث البلاد والناس.."(٢٩) وحينما ظن الملك أن العرش له مقاس واحد هو مقاسه كرجل بدأت مأساته، فتعامل باستخفاف كبير مع علاماته الملكية المتمثلة بالثوب والتاج، من خلال اللعبة المسرحية التي أراد أن يلعبها هو ووزيره ، متناسياً في الوقت نفسه أنه يستمد قوته من القوى التي يمثلها، ومن أدوات السلطة التي يعتمد عليها .

وتبلور فكرة اللعبة المسرحية الحضور البريختي بشكل قوي في المسرحية، والهدف من ذلك هو تحقيق التغريب في الأحداث، ومنع اندماج المتفرجين من خلال إقناعهم بأن ما يعرض

أمامهم لا يخرج عن كونه لعبة مسرحية لا تقوم على فكرة الإيهام بواقعية الحدث، " إن جوهر اللعبة المسرحية في (الملك هو الملك) لا يرتبط بطبيعة الدرس التعليمي أو عملية التوعية التي يقوم بها، ولكن يكمن في طبيعتها الديمقراطية التي تسمح بالمشاركة, فالذين يقدمون اللعبة يتعلمون ويعلمون في آن، وهم لا يحللون السلطة فقط وإنما يتناقشون حولها ايضا. اللعبة فعل مشاركة، يفترض حضور الآخر، ليس بوصفها متفرجا أو مشاهدا، ولكن بوصفها طرفا حقيقيا وفعالا فيها . انها كسر للعزلة بين العازل والمعزول ، كسر للتقليد والتلقين وكل جماليات التوقع النمطية , انها التجسيد الفعلي الحر للحوا مع الآخر. المساحة الفاصلة بين التنكر(الترميز والإيحاء) والواقع في مسرحية الملك هو الملك ". (٣٠) وهذه اللعبة يقودها كل من عبيد و زاهد معبرين بذلك عن الثورة وفكرها، وفي ضوء ذلك جاء الخط العام للحكاية كي يمثل قصة الصراع بين ما هو مسموح وبين ما هو ممنوع:

" عرقوب : أن نتخيل ؟
السياف : مسموح.
عرقوب : أن نتوهم ؟
السيّاف : مسموح.
عرقوب : أن نحلم؟
السيّاف : مسموح . . . ولكن حذار !
عرقوب : أن يتحول الخيال إلى واقع ؟
السيّاف : ممنوع .
عرقوب : أو يتحول الوهم إلى شغب ؟
السيّاف : ممنوع .
عرقوب : أو تتحد الأحلام ، وتتحول إلى أفعال ؟
السيّاف : ممنوع ". (٣١)

وما دامت المسرحية تقوم على فكرة اللعب فإن كل شيء يمكن أن يكون مباحاً إلا إذا جاوز الحدود إلى الفعل المؤثر، واللافت للانتباه في نص سعد الله ونوس (الملك هو الملك) إمعان الملك في السيطرة والاستخفاف بالشعب : " لا يروي حاجتي أن أسخر من وزيري، ما أحتاجه

هو سخرية أعنف وأخبث.. أريد أن أعابث البلاد والناس (...). يزداد ضيقي, كلما فكرت أن هذه البلاد لا تستحقني.. أريد أن ألهو.. أن ألعب لعبة شرسة.. " . (٣٢)

إن ضجر الملك الخانق ورغبته في التسلية قد يبدو طبيعيا لأنه يحدث لكل شخص، لكن عندما تمتد التسلية لتكون قائمة على الرعية فهذا يطرح علامة استفهام، أو عندما يقول وزيره في لحظة صدق حين يخلع رداء الوزارة للتنكر:

" حين أخلع ردائي أشعر نوعا من الرخاوة تدب في بدني.. تخور ساقاي، وتصبح الأرض أقل صلابة". (٣٣)

إن المسرحية هي لعبة تشخيصية تعتمد التنكر لتحليل بنية السلطة، وإذا حاورنا النص وجدناه يكشف عن تجربة عميقة تراوح بين الحلم والواقع، فالملك الحلم والملك الواقع يتطابقان, يتصرفان بالطريقة ذاتها , بل ربما وجدنا الحلم أكثر تجسيداً من الواقع, وأكثر قساوة منه, فهل يعني هذا أن مجتمع التنكر يجسد تشاؤمية الإنسان ويأسه من التغيير؟ إن الجواب بالإيجاب عن سؤال كهذا لا يشكل في الواقع إلا قراءة ضمن قراءات محتملة, والجواب بالنفي يمهد لليأس من البحث عن تغيير يأتي برياح جديدة تخصب المجتمع , وطالما أن كل شخص يلبس رداء الملك ويمسك الصولجان، فهو ينفصل عن الآخرين , ويصبح في عالمه فريداً, أو كأن تلك المطابقة تعني من جانب آخر أن الخلل في الرعية التي لا يأتي التغيير من داخلها, فتنتظر موت الملك وتولي آخر, دون أن تحقق الغرض الذي علقت آمالها عليه. (٣٤)

ولا يمكن هنا تجاهل دور الجماعة في العمل السياسي إذ لا جدوى من العمل الفردي كمطلب للخلاص، و الإنسان غير المسيس ستستغله السلطة و تسحقه كما حدث للمملوك جابر الذي أراد أن يتحرر من عبوديته بطريقة الخيانة فكان الثمن أن ضيع رأسه ، او كما ارادت (أم عزة) عندما قررت أن تتحرر من الخوف لأنها تظن نفسها في مأمن من السلطة، فتمارس نقدها بحرية تامة أمام الملك المتخفي فتصرح بالظلم الواقع على الشعب غير مكترثة لذلك لأنها تظن أن السلطة لا تسمعها، ويعد (أبو عزة) ركناً مهماً من أركان اللعبة المسرحية ، وقد كان تاجراً ملتاثاً ركبته الديون بعد أن تآمر عليه شاهبندر التجار والقاضي والنظام نفسه ، وحينما يصبح

ملكاً على العباد ، يتجه أبو عزة لممارسة سلطاته بقسوة لا تقل عن قسوة الملك الحقيقي فيصبح الكل يدينون إليه بالولاء والطاعة، يقول (أبو عزة) مخاطبا صبيه وخادمه (عرقوب):

" أبو عزة : كل الخصوم سنصليهم عذاب الجحيم. ولكن قد تكون المسيرة مضاعفة، لو أخذنا أولاً قسطاً من النشوة". (٣٥)

ومن الملاحظ في نص ونوس تلك اللافتات الخمس عشرة التي يفتتح بها المشاهد، وهي اختزال للأحداث في عبارات مركزة وموجعة، تحمل الألفاظ فيها طاقات تعبيرية كبيرة تسعى إلى رسم صورة قريبة إلى واقع الناس. يقول بعضها:

. عندما يضجر الملك يتذكر أن الرعية مسلية وغنية بالطاقات الترفيهية.

. محكوم على الرعية أن تعيش الآن متنكرة.

. أعطني رداء وتاجا أعطك ملكا.

وتلك اللافتات تشكل في النهاية جملة الأفكار التي تعالجها المسرحية، وهي كما نرى ليست بريئة، بل تومئ إلى من خلال أفكارها إلى عدد من المعاني الواسعة والمثيرة.

وتكشف اللافتة الأولى عن مدى الاستخفاف بالشعوب المغلوبة على أمرها، حين تختزل في مجرد كونها وسيلة للتسلية والتخفيف من ضجر القوي، لهذا يحكم على الرعية كما جاء في اللافتة الثانية أن تواجه هذا الاستخفاف بالتنكر ، وهو فعل مضاد، تخطط من خلاله لانتقامها واسترجاع عزتها. والتنكر في هذه الحالة فعل مواز للخطر الداهم الذي ينتظر لحظة الوقوع، أو لحظة التغيير. أما اللافتة الثالثة فهي أكثر اللافتات استدعاء للتأمل، وهي أكثرها احتقارا للملك، وأعنف هزا لشعور الرعية، فما الملك في النهاية إلا رداء وتاج.. كل واحد إذن من الرعية يصلح ملكا إذا امتلكهما، كما كان الحال مع أبي عزة، بل إن الفرد من الرعية قد يكون أكثر دهاء ومكرا، وأكثر قدرة على اكتشاف الخبايا المحيطة بالملك. إنه تجريد للملك من أية ميزة تفضله على رعيته، حتى ليصل الأمر في النهاية إلى هذا السؤال المحرج: لماذا إذن وجود الملك؟. (٣٦) ولا ينفصل ذلك عن طبيعة الخطاب المسرحي الذي يشكل مجموعة من الأقوال

ذات الأبعاد التلميحية التي تتشكل ضمن الافتراضات المسبقة والأقوال المضمرة، ومن أمثلة ذلك تساؤل الملك حول تعب حاشيته وضجرهم من صياغة الآراء، وهذه الآراء لا تهمه ولا يعبأ بها، فهو يتصرف في مملكته حسب ما تمليه عليه ميوله و نزواته، وهذا قد يجعل القارئ يستنتج أفكارا غير مصرح بها.

النتائج : أسفرت الدراسة عن مجموعة من النتائج أهمها:

١. أهمية الفرد ودوره في احداث التغيير السياسي وتأكيد خيار المقاومة في تحرير الأرض والإنسان لبيان مرتكزات الصراع الفكري والديني بيننا وبين العدو الصهيوني عبر فضح مخططاته وتوجهاته ونواياه.

٢. النص لدى ونوس دائم الحركية من خلال حاجته دائما الى التأويل مما جعل المتلقي متضمنا في فعل الكتابة شكلا ومضمونا .

٣. التقى ونوس مع تجارب المسرح السياسي العالمي كتجارب بريخت وتقنية المسرح داخل المسرح وأساليب الراوي العربي ومسرح الفرجة.

٤. ركز ونوس على مرجعية المتلقي (قارئ , مشاهد) من خلال تفعيل عوالمه التاريخية والثقافية والسياسية.

٥. الاشارات والتوجيهات من قبل ونوس تعد نصا موازيا رابطا لمختلف الرموز والاسقاطات السياسية .

٦. كان لطريقة توظيف الصور المسرحية الفنية اهمية في نقل الرسائل التي ارادها ونوس.

٧. لم يسقط ونوس عن المسرح وظيفته السياسية في بياناته ونصوصه, إلا أنه قدم مفهومه عن المسرح من خلال (التسيس) الذي طرح من خلاله افكاره.

٨. ركز ونوس على مبدأ الترميز من خلال اللغة والأفعال داخل المسرحية وهو أمر سمح للمشاهد التعامل مع الجوانب النفسية والسياسية والاجتماعية كل بحسب ثقافته ومعرفته.

٩. رسم ونوس نماذج شخصياته بحيث أمكن اسقاطها على الواقع , كما هو الشأن مع الخليفة ووزيره , وقد اعتمد شكل الصراعات الثنائية التقابلية لشخوصه مما سمح للمتلقي ادراك مغزى النص.

١٠. اعتمد ونوس في بعض نصوصه اسلوب تغذية الحاضر وتحفيز المتلقي من خلال الارتكاز الى ما حصل في الماضي، وبالتالي فقد قدم في مسرحياته ثنائية الأصالة والمعاصرة.

١١. اشتعل ونوس على التأسيس للتغيير السياسي من خلال نظام خاص يحقق المشاركة في صناعة الحدث بالنسبة للمتلقي عبر تغليب الفكر على العاطفة، وقد حملت نصوصه ملامح هوية عربية للمسرح استمدت مقوماتها من الواقع العربي بكل معطياته ومن طبيعة الظرف السياسي السيئ .

١٢. قدم ونوس رؤيته للتغيير السياسي من خلال مفهومه عن مسرح التسييس الذي أراد منه طرح القضايا السياسية على غرار المسرح السياسي العالمي، وتسييس الطبقات الشعبية الكادحة التي من المفترض أن يتوجه إليها هذا النوع من المسرح، وقد التقى في مسرحيتي (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) و (الملك هو الملك) مع تجارب المسرح السياسي العالمي، لا سيما تجارب أورفين بيسكاتور بيتر فايس و برتولد بريخت. وكذلك تجربة المسرح داخل المسرح عند لويجي بيراندللو إضافة إلى أساليب الراوي العربي ومسرح الفرجة وغيرها.

. قائمة المصادر والمراجع:

١-. نهاد صليحة .(٢٠٠٠). المسرح بين الفن والحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة.

٢- كريستوفر أينز. (١٩٩٤). المسرح الطليعي, الناشر أكاديمية الفنون ترجمة وتحقيق سامح فكري , الطبعة ١,القاهرة .

٣-. سعد الله ونّوس. (١٩٩٦). بيانات لمسرح عربي جديد، مجلد ٣، دار الأهالي، دمشق.

٤-. مجموعة مؤلفين. (٢٠٠٤). **المعجم الوسيط**، مكتبة الشروق الدولية. ط ٤، القاهرة.

٥-. أندريه لالاند. (١٩٩٦).**موسوعة لالاند الفلسفية** .تعريب خليل أحمد خليل. منشورات عويدات. المجلد الأول بيروت.

.٦- فاطمة مسدالي . (٢٠٠٥). **المجتمع القروي الدكالي والتغير المرتبط بتدخل الدولة الزمامرة نموذجا**،(ص٤) دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع. الرباط.

٧- . إبراهيم مدكور . (١٩٧٥). **معجم العلوم الاجتماعية**،(ص١٦٥) الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.

٨- عماد مؤيد المرسومي . (٢٠٠٦). أثر دراسة قوى التغيير في استشراف مستقبل الدولة القومية – التنمية(ص٢٧).

٩- إسماعيل صبري مقلد وربيع محمد محمود. (١٩٩٤). موسوعة العلوم السياسية. الكويت: جامعة الكويت. (ص٤٧).

١٠- . قيس الزبيدي . (١٩٧٨). مسرح التغيير/ مقالات في منهج بريشت الفني (ص٤٨.٨٣) . دار ابن رشد، بيروت.

١١- المرجع السابق نفسه(ص٧٨) .

١٢- قيس الزبيدي . (١٩٧٨). مسرح التغيير(ص٧٧). مرجع سابق .

١٣- عبود مصطفى. (١٩٩٧).سعد الله ونوس من مسرحة العالم الى مسرحة الذات , مجلة الفنون , وزارة الثقافة , سوريا.

١٤- سعد الله ونّوس. (١٩٩٦). بيانات لمسرح عربي جديد (ص١٠٥). مجلد ٣، دار الأهالي، دمشق.

١٥-المصدر السابق نفسه.(ص٩١ .٩٢).

١٦- ابو زيد ,قاسم(٢٠١٠). " المسرح عند سعد الله ونوس " مغامرة رأس المملوك جابر " انموذجا " مقاربة سيميائية , اطروحة ماجستير , الجزائر

١٧- محمد بدوي. (١٩٨٢).تجليات التغريب في المسرح العربي- قراءة في سعد الله ونوس (ص١١٢).- الهيئة العامة المصرية للكتاب , مجلة فصول, م٢, العدد ٣, القاهرة.

١٨- المرجع السابق نفسه.(ص١١٦).

١٩- .صبحة أحمد علقم . (٢٠٠٢). المسرح السياسي عند سعد الله ونوس(ص ٧٤). عمان , أمانة عمان.

٢٠- . عدنان مشاقبة ويحيى عيسى .(٢٠١٤).الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية في مسرح سعدالله ونوس(ص٢١٢). غزة: الجامعة الإسلامية، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد ٢٢، العدد الأول، غزة.

٢١- إسماعيل فهد إسماعيل . (١٩٨١). الكلمة – الفعل في مسرح سعد الله ونّوس(ص١٠١). دار الآداب، ط١، بيروت.

٢٢- عدنان مشاقبة ويحيى عيسى .(٢٠١٤).مرجع سابق. (ص ٢١٢).

٢٣- . سعد الله ونّوس. (١٩٧٧). حفلة سمر من أجل خمسة حزيران،(ص ١٠٥ .١٠٦). دار الأدب اللبنانية، بيروت.

٢٤- المصدر السابق نفسه.(ص ١٣٦- ١٣٧).

٢٥- . سعد الله ونّوس .(١٩٧١). سعد الله ونّوس يتحدث للأسبوع العربي(ص ٦٢). الأسبوع العربي، العدد ٣٩، بيروت.

٢٦- . عادل كامل. (١٩٧٢). الجانب الأخلاقي في مسرحية حفلة سمر من أجل خمسة حزيران(ص١٤). وزارة ألإعلام مجلة الأجيال عدد بتاريخ ١٠ حزيران بغداد.

٢٧- إسماعيل فهد إسماعيل . (١٩٨١). الكلمة – الفعل في مسرح سعد الله ونّوس(ص١٨٦ . ١٧٠). دار الآداب، ط١، بيروت.

٢٨- .سعد الله ونّوس .(١٩٨٣م). الملك هو الملك (١١٤). دار الآداب, بيروت.

٢٩- المصدر السابق نفسه.(ص٩٨).

٣٠- http://org.ssrcaw.www المثقف العربي في رؤيته للسلطة سعد الله ونوس في مسرحيته –الملك هو الملك – نموذجا .

٣١- .سعد الله ونّوس .(١٩٨٣م). الملك هو الملك (ص٨٧). دار الآداب, بيروت

٣٢- . المصدر السابق نفسه.(ص٦٦ . ٧٣).

٣٣- المصدر السابق نفسه.(ص ٧٨).

٣٤- . مهند صقور. (٢٠١٠).قراءة جديدة في مسرحية (الملك هو الملك) للأديب الراحل سعد الله ونوس , مؤسسة الوحدة للطباعة وللنشر والتوزيع , العدد , ٧٣٨٨.

٣٥- . سعد الله ونّوس .(١٩٨٣م). مصدر سابق.(ص ٦٢).

٣٦- . رمضان حينوني .(٢٠١٦). الأدب والسياسة في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس، مدونة أدبية ثقافية، مقالة منشورة على الانترنت.