الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية كليةالآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
Faculté : des lettres et des langues
Département de langue et littérature Arabe

مذكرة مقدمة لنيل شهادة
الماستـــــــــر
(تخصص تحليل الخطاب)

التشكيل الفني في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس

مقدمة من طرف الطالبة:
حنان عثامنية

تاريخ المناقشة : جوان 2014

اللجنة:

فريدة بومهرة	رئيسا	أستاذ محاضر أ	جامعة 8 ماي 45 قالمة
نادية موات	مقررا	أستاذ مساعد أ	جامعة 8 ماي 45 قالمة
وردة حلاسي	ممتحنا	أستاذ مساعد أ	جامعة 8 ماي 45 قالمة

السنة: 2014

تـشكـرات

و قـل ربـي زدنـي علمـا

إن الحمد لله وحده لا شريك له

خلق العباد وهيأ الأسباب ،الذي بعونه أنجزت هذا العمل

اللهم لك الحمد حتى ترضى ولك الحمد إذا رضيت

ولك الحمد بعد الرضا

هي عبارات التقدير الشكر والاحترام

أرسلها عبر هذا العمل المتواضع إلى خير معين لي في مشوار الإعداد

الأستاذة المشرفة "موات نادية"

إلى كافة أساتذة اللغة و الأدب العربي

إلى كل من كان عونا لي في انجاز هذا العمل المتواضع

شكرا جزيلا...

خطة البحث

مقدمة

المدخل: ماهية الخطاب المسرحي

1- تعريف المسرح

أ- لغة

ب- اصطلاحاً

2- الخطاب المسرحي

أ- تعريف الخطاب المسرحي

ب- إشكالية الخطاب المسرحي بين النص والعرض

ج- التشكيل الفني للخطاب المسرحي

3- سعد الله ونوس ومسرحه

4- ملخص المسرحية

الفصل الأول: التشكيل الفني في اللغة المسرحية

1- إرشادات مسرحية

2- اللغة في النص المسرحي

3- التشكيل الفني في الحوار المسرحي

4- وظائف الحوار في المسرحية

الفصل الثاني :التشكيل الفني في السرد

1- تقنية المسرح داخل المسرح

2- توظيف التراث في المسرحية

3- التشكيل الفني في الشخصيات

4- التشكيل الفني في الفضاء الزمكاني

أ- الزمان

ب- المكان

خاتمة

قائمة المصادر و المراجع

الفهرس

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ-ج

المدخل: ماهية الخطاب المسرحي

1- تعريف المسرح 05

أ- لغة 05

ب- اصطلاحاً..... 06

2- الخطاب المسرحي 07

ا-تعريف الخطاب المسرحي..... 09

ب- إشكالية الخطاب المسرحي بين النص والعرض..... 11

ج- التشكيل الفني في الخطاب المسرحي 13

3- سعد الله ونوس ومسرحه..... 14

المرحلة الأولى: المسرح الذهني.....15

المرحلة الثانية: مرحلة البحث عن شكل مسرحي جديد 16

المرحلة الثالثة: مرحلة الانقطاع عن الكتابة..... 16

المرحلة الرابعة: مرحلة التألق الفكري..... 17

4- ملخص المسرحية 17

الفصل الأول: التشكيل الفني في اللغة المسرحية

1- إرشادات مسرحية..... 21

2- اللغة في المسرحية 28

3- التشكيل الفني في الحوار..... 33

4- وظائف الحوار في المسرحية 39

الفصل الثاني: التشكيل الفني في السرد

1- تقنية المسرح داخل المسرح..... 45

- أثر بريخت في مسرح سعد الله ونوس..... 49

أ/ تأثيره بالمستوى التغريبي 49

ب/ تأثره بالمستوى الملحمي..... 50

- المتفرج وتكسير الجدار الرابع: 51

2- توظيف التراث في المسرحية 52
- التراث التاريخي..... 53
- التراث الديني: 55
- المثل الشعبي..... 57
- الأغنية الشعبية..... 58
- الحكواتي: 60
3- التشكيل الفني في الشخصيات..... 62
- شخصية جابر..... 65
- شخصية الحكواتي..... 67
- شخصية الخليفة: 68
- شخصية الوزير: 69
- شخصية منصور..... 70
4- التشكيل الفني في الفضاء الزمكاني..... 71
أ- الزمان.....71
ب- المكان 74
الخاتمة.....79
قائمة المصادر و المراجع 82
فهرس الموضوعات 87

1- تعريف المسرح:

يعد المسرح أحد الفنون الأدائية التي يعتمِد أساسًا على ترسيخ الأفكار في ذهن الجمهور فهو ليس وسيلة للترفيه والمتعة فحسب، بل يمكن عده مؤسسة تربوية تهم جميع الطبقات الاجتماعية،ويسعى المسرح إلى إحياء التراث بصورة تتناسب مع مطامح الجمهور من جهة،كما يعمل على بث الوعي والنهضة الاجتماعية والسياسية من جهة أخرى، فضلاً عن مساهمته في التنمية العقلية للأفراد وتحقيق السلوك الطيب عندهم من خلال التأثير فيهم ومهما قلنا عن المسرح فإنّ أهدافه تتعاظم وتتكاثر ليصبح مظهر تقدم الأمم ورقيها.

أ- المسرح لغةً:

إذا ما عدنا إلى المعاجم العربية ونذكر منها لسان العرب في مادة (س ر ح) نجد: المسرح من فعل سَرَحَ، السرح، المال السائم الليث.[1]

سرحت الماشية: تَسرَحُ، سَرحًا، وسُروحًا: سامت، وسرحها هو أسامحها.

والمسرح بفتح الميم: مرعى السرح، وجمعه المسارح ومنه قوله: "إذا عاد المسارح كالسباح".

ويستفاد من هذا التعريف أن مفهوم المسرح قد تطور، فمن الدلالة المادية الحرفية التي تدل على مرعى الماشية بما تحويه من فضاء الطلق إلى الدلالة المعروفة حالياً بعناصرها المختلفة من ممثل وخشبة...الخ.

ومن تعريفات المسرح أنه البناء الذي يحتوي على الممثل أو خشبة المسرح وقاعة للنظارة وقاعات أخرى للإدارة، واستعداد الممثلين لأدوارهم، وقد يراد به الممثل وقاعة المشاهدين فقط كما هو الحال في المسرح العائلي، والمسرح هواء الطلق.

ومن معاني المسرح في النقد المسرحي الحديث أيضًا الإنتاج المسرحي لمؤلف معين أو عدة مؤلفين في عصر معين[2].

ب- المسرح اصطلاحًا:

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مجلد 02، (د ط)، (د ت)، ص 478.

(2) مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، 1974م، ط2، 2001-2002م، ص 567.

المسرحية من الفنون التي عرفها الإنسان منذ القديم وهي تركز أساسًا على الحدث أو الفعل[1]، والمسرح شكل من أشكال الفن يترجم فيه الممثلون نصًا مكتوبًا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح، يقوم الممثلون عادة بمساعدة المخرج على ترجمة شخصيات ومواقف النص التي ابتدعها المؤلف.

وعادة ما يكون الحدث المسرحي الناجح عمل مشوق لكل المشاهد والممثل بغض النظر عن مكان عرضها، مسرحًا محترفًا أو مسرح مدرسيًا أو مجرد مساحة أقيمت مؤقتًا لهذا الغرض وتندرج العروض من التسلية الخفيفة مثل العروض الموسيقية والكوميديا، إضافة إلى التي تبحث في مواضيع فلسفية[2].

أمّا في الأدب العربي فعرفت المسرحية باعتبارها أحد الأجناس الأدبية المتميزة عن باقي الفنون الأخرى مثل الرواية والقصة، فهي تتميز بكونها تقوم على الحدث الذي يتم خلقه عن طريق الحوار[3]، فهي تتميز عن باقي الفنون الأخرى باعتمادها المطلق على الحوار.

فعلاقة المسرح بالمسرحية علاقة العام بالخاص، ومنه فالمسرح شكل فني عام أحد موضوعاته وعناصره النص الأدبي (المسرحية)،والعرض المسرحي من أكثر الفنون تعقيدًا لأنه يتطلب العديد من الفنانين لأدائه إذ من بين هؤلاء المتخصصين: المؤلف، الممثلون، المخرج مصممو الأزياء، الديكور ومختلف أنواع الفنيين.

فالمسرح صراع وهو مثل الحياة تمامًا، أو هو صورة صادقة للحياة، وقد بدأ هذا الصراع الدرامي في شكل عبارات منشأها الخوف والفزع ثم تولدت من هذا الصراع الدفاعي طبيعة الشجاعة والصلابة والصبر، ومن هنا كانت الدراما الإغريقية في عهد أسخيليوس وسفوكليس صراع بين الإنسان وإلاهه.

---

(1) محفوظ كواحلي، الأجناس الأدبية، النثرية و الشعرية دار نوميديا للنشر والتوزيع، (د ط)، 2007م، ص 11.

(2) محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، الجامعة الأمريكية في بيروت، (دط)، (دت)،ص18-19.

(3) سمير سرحان، مبادئ علم الدراما، مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح 14، (د ط)، (د ت)، ص29.

فهو فن أدبي له أصوله الخاصة تميزه عن باقي الفنون الأخرى وفن تمثيلي يجعل من الجمهور عنصرًا فعالاً في نجاح المسرحية أو فشلها.

والمسرحية من أكثر الفنون الأدبية تميزًا، لأنها تعبر عن الحاضر وتستخدم الماضي وتتنبأ بالمستقبل[1].

2- الخطاب المسرحي:

يعد فن المسرحية من أكثر الفنون الأدبية حاجة إلى نضج الملكة وسعة التجربة ،والقدرة على التركيز والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان، "لالأنه يتعمق إلى جذور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها فحسب، ولا لأنه الفن الذي يمكن أن يسلم قيادة لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين وأن يجاوز حدود نفسه إلى سواه بل لأنه يريك وسطًا اجتماعيًا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون مع الحياة "[2].

ومن أجل هذا وغيره كان فن المسرحية أكثر الفنون استعصاء على كاتبه، وأشدها حاجة إلى المهارة الفنية خاصة حين تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشبعة، من قصة وممثل ومسرح وجمهور ... الخ، وأن تتعاون كل هذه العناصر في غير تضارب أو تنافر وتخضع في غير افتعال لقيود المسرح والتزاماته حتى يصل الكاتب إلى عمل فني متكامل ومتناغم"، وكلنا يعلم أنّ العمل المسرحي عمل مركب، وإنّ الكاتب المسرحي حين يؤلف مسرحيته لا يؤلفها للقراءة وحدها، وإنما يؤلفها للمشاهدة أيضًا"[3].

ومعنى هذا أن العمل المسرحي لا يتم بمجرد تأليفه وإنما يتم في الواقع والحقيقة بعد إخراجه وظهوره على خشبة المسرح، ومشاهدته من الجماهير، ولهذا اهتمت الدراسات الأدبية الحديثة بموضوع الخطاب المسرحي وكيفية تحققه وأساليب تحوله من النص المكتوب إلى التركيب السمعي البصري على الخشبة كعرض يكتمل من خلال علاقته بالمتلقي.

فالمسرحية تعني فن أو تقنية تحويل النص إلى خطاب مسرحي محمل بدلالات كثيفة تنفتح على مجالات أبعد عن حدود السرد المكتوب، والخطاب

(1) محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخًا ونضال، بدعم من وزارة الثقافة في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب ط1، 2000م، ص 39.

(2) محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ص 35.

(3) م ن ، ص 270.

المسرحي محكوم بالتعددية خلافًا للنص السردي، وخلال عملية التمسرح يتشكل النص وفق آلية ضبط جديدة، فهو مُعد أساسًا ليكون عرض مشهدي.

وهناك أنواع متعددة للخطاب بشكل عام بل سعى الكثير إلى إيجاد خطاب خاص لتحقيق الغرض المنهجي، وأول تقسيم يصادفنا في أنواع الخطاب هو الخطاب الإنساني والخطاب الكلامي ومن خلال وظائف كليهما يؤدي الفصل بينهما، وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار الخطاب الإنساني خطابًا ايصاليًا في حين يكون الخطاب الكلامي خطابًا أسلوبيًا إبداعيًا، "والخطاب المسرحي يندرج تحت هذا المصطلح ويقع ضمن هذا الاتجاه وإذا أردنا أن نعرف الخطاب بشكل عام يمكن لنا أن نقول بأنه "دلالي غايته الإيصال وهو متعدد الأدوات"[1].

والمسرح صورة مصغرة للعالم والحياة حيث توزع الأدوار على متخصص، وبالتالي فخطاب الممثلين والشخصيات المسرحية هو نفسه خطاب المتكلمين في الواقع "إذ أنّ المؤلف لا يمكنه أن يخرج عن الأعراف الخطابية والاجتماعية للغة التي يكتب بها"[2]، من خلال هذا القول نجد أنّ الخطاب المسرحي ما هو إلا تجسيد لأحداث واقعة في المجتمع الخارجي ودليل ذلك وجود شخصيات مسرحية تتقاسم أدوار الأحداث.

أ- تعريف الخطاب المسرحي:

في اللغة العربية "هو ما يكلم به الرجل صاحبه ونقيضه الجواب وأصله من الفعل خَطَبَ وخاَطَبَ وخِطَاباً، بمعنى كَالَمَ[3] ويقابله باللغات الأجنبية Discours وهو في المعنى العام والشائع للكلمة النص الذي يقال للآخرين شفهياً أو كتابياً بهدف عرض فكرة ما أو شرحها أو الإقناع بها".

وانطلاقا من تمييز العالم اللّغوي السوسيري "فرديناند دوسوسير" f.Saussure. بين الكلام واللّغة ومن اعتبار أن الكلام والخطاب الذي يتولّد عنه هو استخدام ما للّغة (استخدام الأنظمة النحوية والدلالية) يكون الخطاب في

(1) منذر العياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 1990م، ص 114.

(2) ياسة ظريفة، الوظائف التداولية في المسرح صاحب الجلالة توفيق الحكيم أنموذجًا مذكرة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2009-2010م، ص 26.

(1) ماري إلياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة، لبنان ناشرون، ط2، 2006م، ص176.

المسرح استخداماً معيناً في حالة محددة (في النص وعلى الأخص في العرض) لأنظمة اللّغات المتعددة (المسموعة والمرئية) التي تكون اللّغة المسرحية.

و"هناك دراسات اهتمت بالخطاب وعلى الأخص بالحوار في الأدب والمسرح مقارنة مع الحياة العادية من خلال طرح الاختلاف بينهما، وقد بينت هذه الدّراسات، وعلى الأخص أبحاث "دومينيك مانجينو" (D. Maingueneau) و "كاترين أريكيوني " (C.Orecchioni) أنّ خصوصية الخطاب في المسرح تكمن في كونه مقتصداً ودلالياً لأنه لا مجال لثرثرة والاعتباطية في المسرح، إضافة إلى ذلك فإن الدّراسات الحديثة حين استندت إلى نظرية التواصل"[1]، وبينت خصوصية الخطاب المسرحي في كونه قولاً مزدوجاً يخلق عمليتي التواصل تتداخلان فيما بينهما:

- صاحب الخطاب المركزي في النصّ (الذي يتكون من نصّ الشخصيات إضافة إلى الإرشادات الإخراجية) هو الكاتب، وفي العرض حيث يتشكل الخطاب من مجمل العناصر المرئية والمسموعة يكون صاحب الخطاب إضافة إلى الكاتب كل الفريق العمل من ممثل ومخرج ...الخ.

- الحوار هو عملية تواصل قائمة بحدّ ذاتها بين شخصيات المسرحية،لكنها تتوضّع أيضّا ضمن عملية تواصل أشمل بين مرسل هو الكاتب في النص والمخرج في العرض، وبين متلق وهو القارئ في النصّ و المتفرج في العرض .

ومع أن صاحب الخطاب في الحوار هو الشخصية المكتملة، إلا أن الشخصية تظلّ وسيطاً لأن صاحب الخطاب الفعلي هو الكاتب أو من يقوم بالعمل.

ونص الإرشادات الإخراجية هو خطاب يعلن الكاتب نفسه على أنه صاحبه، وهو نص آمري مكتوب يختفي أثره كنص كلامي في العرض المسرحي، ويتحول إلى عناصر من طبيعة أخرى (عناصر الديكور والموسيقى والإضاءة والحركة ..الخ)[2].

(1) م ن، ص 177

(1) م س، ص 177.

أما نص الشخصيات، فهو خطاب يختفي فيه الكاتب كصاحب للقول، وله أشكال متعددة أهمها الحوار والمونولوج والحديث الجانبي، يحافظ هذا النص على طبيعته اللغوية لكنه يتحول إلى كلام منطوق خلال العرض.

من جهة أخرى فإن الخطاب في المسرح يمكن أن يكون حركيا بحتا حين يتم الاستغناء عن الكلام، وتعويضه بالحركة وهذا ما نجده في الإيماء، لا بل الصمت هو أحد أشكال الخطاب المسرحي لأنه فعل دلالي، ومن خصوصية الخطاب في المسرح أن الكلام الذي تقوله الشخصيات هو كلام لا يحمل أي معنى إذا لم يقرأ ضمن العلاقة التي تربط بين الشخصيات المتخاطبة، وضمن الظرف الذي يحدده، ويعطيه معناه (المكان والزمان وعوالم الشخصيات المختلفة)، بمعنى آخر فإن ما يحدد معنى الخطاب للمتلقي هو السياق من جهة والأعراف المسرحية السائدة من جهة أخرى.

ب- إشكالية الخطاب المسرحي بين النص والعرض:

تعد ازدواجية الخطاب المسرحي بين النص والعرض جدالاً لا يزال قائمًا منذ فترة طويلة وهو عرضة لهجوم شديد لعدد من المنظّرين، والمخرجين المسرحيين، أمثال (آرتو)* "Antoin Arthaud" وآخرون كما أنّ العلاقة بين النص والتمثيل لم تتضح بشكل وافٍ وهذا الجدال يزداد حدّةً بشكل كبير كلّما طُرحت مسألة الأولوية بالنسبة للنص المسرحي أو العرض، والمكانة التي تعطى لهذا أو ذاك والتي نجدها بشكل ملحوظ على امتداد تاريخ المسرح.

فالنص المسرحي يتناول بوصفه جنسًا أدبيًا مشابهًا للرواية والقصة فيحين يتم التعامل مع العرض المسرحي من منظور هذا التناقض.

كما يعدّ النص المادة الأولية أو العنصر المادي الأول الذي يكون المنطلق لقراءة جديدة، هي قراءة العرض، ونادرًا ما يمر النص على خشبة المسرح من دون تعديل أو إضافة فهو عبارة عن علامات مرصوصة رصًا[1]، وغير عاملة إلاّ بفعل القراءة ومهارة المخرج والممثل.

* آرتو أنتونان (1896-1948) مخرج مسرحي فرنسي عالمي، حاول أن ينزاح عن الشعرية الأرسطية وتمرد عن المسرح الغربي، فبحث عن مسرح بديل للمسرح الأوروبي، وتعتبر مسرحياته تمهيد لظهور المسرح التجديدي أو المسرح العابث بعد الحرب العالمية الثانية، جمع في مسيرته الحياتية بين الشعر والتمثيل.

(1) http://alwarsha.com/articles

ولغة العرض المسرحي ليست لفظية تمامًا فقد تُكثّف أو تختزل أو تحوّل بالاعتماد على المعطيات الذهنية الواعية للمخرج والممثل، وتعتمد بشكل أكبر على المرجعية المعرفية لعلاقاتهم مع العالم الخارجي، وقد تباينت الآراء حول إشكالية النص والعرض في المسرح فهناك من يرى أنّ العرض هو الركيزة الأساس لأي نشاط مسرحي، ولا يشكل النص في هذا النشاط سوى عنصر ثانوي كبقية العناصر الأخرى التي يحتاجها العرض.

وكان دليلهم في ذلك أنّ النصوص القديمة التي تعود إلى العصر القديم وبالتحديد إلى عصر روما، حيث أنّ النصوص المكتوبة لم تصبح مسرحية إلاّ بعدما قدمت على خشبة المسرح ولو لمرّة واحدة.

كما نجد الكاتب سعد الله ونوس في مفهومه لمسرح التسييس على أنّه حوار بين مساحتين، الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره، والثانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته وعليه فالعرض المسرحي تعبيرًا وترجمة للنص المكتوب.

وإلى جانب ذلك يوجد من يعتبر أنّ النص المسرحي عالماً قائمًا بذاته ويعتبر العرض عنصرًا متمِمًا من عناصر الإكسسوار الأخرى التي يعتمد عليها النشاط المسرحي، فالمخرج في المسرح يتوجب عليه ألاّ يفعل أكثر من ترجمة حرفية للنص، والعرض المسرحي من أكثر الفنون تعقيدًا لأنه يتطلب العديد من الفنانين لأدائه ومن بين هؤلاء المتخصصين المؤلف والمخرج ومصممو الديكور والأزياء... والنص المسرحي يستخدم كأساس للعرض[1].

ويعد النص عنصرًا ثابتًا وخطابًا ثانويًا مالم يبلغ الخشبة حيث يخضع لعملية تحويل ويتجسد بعرض مسرحي مختلف من تجربة إخراجية لأخرى.

بين النص المكتوب والمعروض، اللغة المسرحية هي لغة التناغم والانسجام بين النص والخطاب المرئي، فلا يتعلق الأمر بترجمة أو تصوير لأنّ الحوار موجود داخل العرض كعلامات لغوية، فلماذا نترجم نصًا نسمعه؟ والمسرح ليس كتابًا يمكن توضيحه بالشروحات أو بالصور، والمخرج ليس رسَّامًا أو مصورًا، وإنما هو منفذ لما هو كائن في النص المسرحي.

ج- التشكيل الفني في الخطاب المسرحي:

(1) م س، (موقع إلكتروني).

مع مطلع القرن العشرين تبدّلت نظم بناء الخطاب المسرحي، وتطورت آليات تشكيله حيث غيّرت الثورات الاجتماعية وتطورت الحركات الطليعية من منظومة القيم الفنية والأنماط الجمالية التي كانت سائدة في الأعمال المسرحية فحلّ محلها تنوع وتداخل في المعايير الفنية والقيم الجمالية، التي تتعاضد في عملية إنتاج الخطاب المسرحي الرّاهن.

كما يشتغل مصطلح التشكيل من مضمونه الجمالي والتعبيري عادة في حقل الفنون الجميلة، فن الرسم خصوصًا، ومع ترحيل الكثير من المصطلحات التي تعمل في فن من الفنون إلى حقول فنون أخرى وصارت عملية الأخذ والاستعارة تلقى استعابًا واسعًا.

وتكاد تجمع كل المعاجم اللغوية العربية التي تتناول هذا المصطلح – لغة- منها معجم الوسيط بالعودة إلى جذره اللغوي (تَشكّلَ: تشكيلٌ)، تشكَّلَ: مطاوعُ، شكَّلهُ، والشيء: تصوّر وتمثَّلَ[1].

والتشكيل الفني في المسرح مفهوم فضفاض يعني عند كثير من الدّارسين جمالية المسرح كما يعني شعرية النص المسرحي، أي كل ما يجعل النص المسرحي نصًّا مسرحيًا فنجده في لغة المسرح كما قد يقع في الحوار أو الشخصيات أو الحبكة أو الإرشادات... الخ. ويمكن أن يضاف إلى هذه الجوانب جوانبًا أخرى تجعل العمل المسرحي مفارقًا للعمل الأدبي مختلفًا عنه وهي ما يتعلق بالعرض.

فالتشكيل في العرض غيره في النص لأنه يعتمد على وسائل سمعية وبصرية، التي تكون قريبة من الجمهور الذي ينفعل مع الإيقاع المسموع للكلمة والموسيقى والمؤثرات الصوتية المختلفة، فالعرض المسرحي بجميع أدواته وعناصره التي تشكل كيانه المادي والمعنوي

(1) إبراهيم وآخرون، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة وإحياء التراث، ج1 و2، (د ت)، ط2 ص538.

وتبث فيه المعاني الخاصة والعامة، إنما هي مثل الحروف والكلمات التي تنتظم في بنية الجملة أو الفقرة لتنتج معنى[1]، وهذا ما يبرز التشكيل الفني في الخطاب المسرحي.

كما تكمن جمالية الخطاب المسرحي في أنه واحد من حيث صورته السمعية والمرئية أي من حيث كونه كلمات مسموعة وفضاء مرئيًا، أمّا من حيث المعنى فهو يختلف بحسب وعي المتلقين.

3- سعد الله ونوس ومسرحه :

سعد الله ونوس كاتب مسرحي سوري ولد في قرية حصين البحر، القريبة من محافظة طرطوس، يوم 21 مارس 1941م، "درس الشهادة الابتدائية[2] في مدرسة القرية، ثم تابع الدراسة في ثانوية طرطوس حتى البكالوريا.

سافر إلى القاهرة في منحة دراسية للحصول على ليسانس الصحافة من كلية الآداب، وأثناء الدراسة وقع الانفصال بين مصر وسوريا مما أثر عليه كثيرًا،أنهى دراسته في عام 1963م، في تلك الفترة توضح اهتمامه بالمسرح وكتب مسرحيات قصيرة، وصدرت في كتاب مستقل تحت عنوان "حكاية جوقة التماثيل"، وقد ضمت ستة مسرحيات: "الجراد"، "رسول في مأتم أنتيوجونا" "فصد الدم" ... الخ.

وكان أهم ما طرحت هذه المسرحيات هو كيف لثقافة أن يكون لها دور فعال في المجتمع، وكيف تعبر عن هموم ومشاغل الإنسان العربي.

سافر إلى فرنسا ليطلع على الحياة هناك ويدرس المسرح الأوروبي عام 1966م، وتلقى نبأ الانفصال وهو بعيد عن الوطن مما أثر عليه فكتب مسرحيته الشهيرة "حفل سمر من أجل خمسة حيزران"، ثم مسرحية "عندما يلعب الرجال".

لم ينسخ سعد الله تقنيات المسرح العربي نسخًا بل طوعها ضمن علاقة جدلية ربطت ودمجت بين أهم التطورات التي دخلت على المسرح العربي، وبين أشكال وتقاليد الفرجة في المنطقة العربية عبر تراثها الثقافي، وهذا ما

(1) http://masrah.alfawa.nis.com/index

(2) حسين المنصور العمري، إشكالية التناص، مسرحيات سعد الله ونوس، انموذجاً، دار الكندي لنشر التوزيع 2007م، ص61

نجده في مسرحيات مثل: "الملك هو الملك"، "الفيل يا ملك الزمان"، "مغامرة رأس المملوك جابر"[1].

ومن خلال هذه المسرحيات بلور مفهوم التسييس وميزه عن المسرح السياسي حيث صاغ هذا المفهوم المسرحي بشكل نظري عبر كتاب "بيانات لمسرح عربي جديد" وكتاب "هوامش ثقافية". وفي 1972م كتب مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني" وساهم في ترسيخ وتأسيس مهرجان دمشق المسرحي.

كما ترأس تحرير مجلة الحياة المسرحية، وساهم في تأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية وعمل مدرسًا فيه، وبعد إصابته بمرض السرطان في أوائل التسعينات،لم يستسلم له وعاد إلى الكتابة بعد فترة توقف طويلة، شملت معظم الثمانينات، وفي عام 1996م تم اختياره من قبل المنظمة العالمية للمسرح لإلقاء كلمة يوم المسرح العالمي.

وفي عام 1997م توفي بعد أن قاوم السرطان سنينًا، وقد مرت كتابته المسرحية بالمراحل التالية:

المرحلة الأولى: المسرح الذهني

شملت هذه المرحلة العديد من المسرحيات نذكر منها: "مأساة بائع الدبس الفقير" و"الرسول المجهول في مأتم أنتيوجونا"، "جثة على الرصيف".

يقول سعد الله ونوس حول هذه المرحلة: "كنت أكتب مسرحيات للقراءة وليس في ذهني أي تصور لخشبة المسرح ... ولقد تأثرت حينها بأفكار الوجودية، وفي تلك الفترة قرأت عمل ما ترجم من مسرحيات سارتر"[2].

تميزت مسرحيات هذه المرحلة بالعمومية والاندفاع نحو التجريد لأنّ الخوف كان طاغيًا آنذاك وكانت لغتها مغرقة في الشعرية لأنه كان يتوجه بالكتابة للقارئ لا للمتفرج.

المرحلة الثانية: مرحلة البحث عن شكل مسرحي جديد

حاول ونوس البحث عن شكل ومعنى جديد للمسرح العربي، فسافر إلى فرنسا وكان هاجسه أن يتعلم المسرح الأوروبي. وقد التقى برواد اتجاهات

(1) م س، ص 62.

(2) م ن، ص65.

الحداثة في المسرح وقرأ لهم بشكل أكاديمي، واستمد مضامين مسرحياته من التراث الشعبي العربي. وتقنياته من المسرح الأوروبي الذي تبنى أشكالاً جديدة فعلاً.

وتجلى ذلك عندما عاد إلى دمشق أصدر بيانات المسرح العربي الجديد، حيث كرّس فيها دور المسرح أنه لا ينحصر في مواكبة سطحية للأحداث، وإنما في قدرته أن يتعمق في البيئة التي يحيا فيها وأن يلتمس مشكلاتها، كما تطرق في هذه المرحلة إلى "المفهوم التسييس موضحًا المشكلة السياسية في المسرح وعلاقاتها داخل المجتمع وجعله أداة للتواصل مع المتفرج ومحاورته"[1].

ولن يتم هذا التواصل إلاّ من خلال هدم الجدار الرابع للخشبة المسرحية، وتجلى هذا في مسرحيته "الفيل يا ملك الزمان"، "الملك هو الملك"، "رأس المملوك جابر" وغيرها، وهذا كله من أجل إشراك المتفرجين.

المرحلة الثالثة: مرحلة الإنقطاع عن الكتابة

انقطع ونوس عن الكتابة لفترة ممتدة ما بين 1979 إلى غاية 1989م لم يكتب فيها شيئًا خلال تلك العشر سنوات. وكان صمته عبارة عن وقفة تأملية لما في داخله وما حوله وقد وضح ونوس ذلك في قوله: "خلال سنوات انقطاعي عن الكتابة والتي بدت فيها

سراديب الاكتئاب، كنت أعلم أنني لا أستطيع أن أواصل الكتابة إلا بعد مراجعة جدية لما أنجزته وإلى ما آل إليه المسرح في بلادنا"[2].

المرحلة الرابعة: مرحلة التألق الفكري

تألق سعد الله ونوس في هذه المرحلة ولمع إنتاجه الكتابي عام 1993م، وفي هذه الفترة أيضًا ازداد صراعه مع المرض القاتل الذي يسري في جسده،كتب هوامش ثقافية، منمنمات تاريخية

يوم من زماننا، أحلام شقية، وهذا يعني بمعدل كتابين في العام الواحد.

---

(1) عبد الوهاب تيايبية، توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة الجزائر، 2007، ص 11.

(2) م س، ص 13.

كما أكد وحذّر على الاشتغال في المسرح ضمن رؤية جديدة تجعله يجابه وسائل الاتصال التي اقتحمت حياة الناس وهم جالسون في بيوتهم، وهذا ما يجعلهم يبتعدون عن المسرح بشكل تلقائي، كما أكد لنا أننا محكومون بالأمل من خلال كلمة يوم المسرح العالمي التي كلفته بكتاباتها منظمة اليونيسكو.

وهكذا كان سعد الله ونوس مقاتلاً بالكلمة وحالمًا بالحرية، حتى آخر لحظة في حياته وكان من أشهر أقواله "نحن محكومون بالأمل وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ".

4- ملخص المسرحية:

تدور أحداث المسرحية في مقهى شعبي حيث ينتظر الزبائن الحكواتي ليقص عليهم قصص مسلية لتنسيهم مشاكل حياتهم اليومية، ويطلبون منه أن يقص عليهم قصة الظاهر بيبرس، لكنه يرفض ذلك معتبرًا أنّ لكل شيء أوان، وإن القصص مرهونة بتسلسلها وأوانها.

ويبدأ بسرد قصته التي تتحدث عن خليفة في بغداد يدعى شعبان المنتصر بالله ووزيره محمد العبدلي، اللذان يتصارعان على الحكم وتتأرجح الأحداث بينهما، دون أن يستطيع أهل بغداد وضع تفسير لها، وهكذا تتسلسل أحداث المسرحية بدخول خمسة ممثلين ثلاث

رجال وامرأتان إلى المسرح (المقهى)، حيث يمثلون أهل بغداد فهم يؤثرون سلامة أنفسهم وممتلكاتهم على التدخل في شؤون الحكم، وإلا كان القتل والسجن من نصيبهم.

وبعد أن ينسحب الممثلون إلى الخارج ليكمل الحكواتي سرد قصته، ويدخل المملوك جابر كعنصر أساسي في المسرحية، فقد وصفه الراوي بأنه الولد الذكي المحب للهو والمجنون دون أن يعنيه من أمر بغداد شيء كما لا يهمه الخلاف القائم بين الخليفة ووزيره.

فيدخل ممثلين أحدهما المملوك جابر والآخر المملوك منصور، ويبدأ جابر الحوار كعادته بالمزاح والاستهزاء، أمّا الآخر فهو منشغل بأمور الخلافة والصراع القائم بين الخليفة والوزير وماذا سيحل بأهل بغداد لكن المملوك جابر يحذره من هذا والمهم أن يستغلا الفرصة ويميلا في الوقت المناسب إلى الوجه الكاسب.

ليخلو المسرح بعدها للحكواتي الذي يتابع حديثة عن الخلاف المستمر بين الخليفة ووزيره وكيف ينظر إليه أهل بغداد فيدخل خمسة أشخاص الذين سبق لهم الظهور وهم يزدحمون على أبواب الفرن، محاولين تأمين الخبز وخائفين من ارتفاع الأسعار، وهنا يعبر الناس عن موقفهم بالانزواء وعدم التدخل، وحين يحاول أحدهم أن يوقظ فيهم روح السؤال، وخاصة إذا كان هذا الشخص مسجونًا، فما يزيدهم إلاّ تمسكًا برأيهم وعدم السؤال، وإلاّ كان مصيرهم مثله.

ويتابع الحكواتي حديثه عن القصر والحركة المستمرة فيه، فيرسل الوزير مملوكه ياسر ليتجسس له ويخبره بأنّ الخليفة قام بحصار المدينة وطوق حولها بالجنود، وأمرهم بتفتيش كل شيء مخافة تسرب رسالة إلى العدو، ويتلقف جابر الخبر وتداعب مخيلته كلام المملوك ياسر عن مكافئة يدفعها الوزير إلى كل من يحمل رسالته ويوصلها بأمان.

فيصمم على القيام بهذه المهمة، وهكذا يتجه إلى ديوان الوزير طالبًا الإذن بالدخول ولكنه يواجه بالرفض، ومع الإلحاح الكثير يؤذن له بالدخول ويعرض جابر فكرته على الوزير مقابل بعض المنح التي يطلبها لنفسه، ومنها موافقة الوزير على زواجه من الخادمة زمردة، فيعده الوزير بتلبية طلباته.

ويبدأ جابر بشرح خطته عن كيفية نقل الرسالة، تنادي الحلاق وبعد حلق شعري تكتب ما تشاء على رأسي، وعندما ينمو شعر رأسي ويطول أخرج من بغداد بسلام فيعجب الوزير بهذه الفكرة ويسارع في تطبيقها على الفور ودون أي تأجيل، ويأمره بالمكوث في غرفة مظلمة حتى لا يراه أحد.

أمّا الخليفة المنتصر بالله وأخيه عبد الله فكان يتناقشا في ما وصلت إليه أمور الحكم ويطلب عبد الله من أخيه فرض ضريبة على أهل بغداد من أجل تغطية النفقات العسكرية ولكنّ أهل بغداد استبد بهم الجوع والعوز، فلم يجدوا ما يسدون به رمق عيشهم، فمن أين لهم بدفع الضرائب في مثل هذا الوقت من الزمن.

ويواصل الحكواتي قصته بعد فترة طال فيها شعر جابر وحان الوقت لرحيله إلى ديار العدو لتسليم رسالة كما أمر الوزير بعض المماليك بتجهيزه ومرافقته إلى مشارف المدينة للتأكد من خروجه بسلام.

وأخيرًا وصل جابر إلى ديار العجم واتجه إلى قصر الملك وأخبره بأمر الرسالة فأمر بحلق رأسه وبعدما قرأ نص الرسالة، همس في أذن ابنه طالبًا منه الحفاظ على سرية الموضوع والتجهيز للانطلاق فجرًا،أمّا جابر فقد تمّ اقتياده إلى غرفة مظلمة ومليئة بالسلاسل وفيها تمّ اقتطاع رأسه، وكانت تلك نهايته، ودخلت قوات العجم بغداد بعد أن فتح لها أعوان الوزير الأبواب وجعلوا من مدينة بغداد خرابًا.

مقدمة:

إن أدب أي أمة هو نتاج عواطفها ومشاعرها وتجاربها وأفكارها وهو خلاصة مزاجها النفسي، وهو مرتبط بقيمها وتقاليدها، فهو إذن فلسفتها في الحياة المستمدة من داخلها، ولعل ما تعيشه أي أمة يكون له بالغ الأثر على آدابها.

والفن حيثما كان وكيفما وجد له تأثيره الخاص في توجيه الإنسانية إلى أهداف سامية أو عكسها حسب مشارب الكاتب وثقافته وكثيرا ما ناضل المسرح من أجل هذه الغاية النبيلة ولهذا عدّ أهم فن من الفنون الجميلة، ولاسيما أنه وافد جديد على أدبنا العربي وكان نتيجة تأثره بالآداب الغربية فهو ليس وليد الفكر العربي وإنما ثمرة المثاقفة مع الغرب.

فهو روح الأمة وعنوان تقدمها وعلا ركحه تعبر الشعوب على قضاياها الاجتماعية والسياسية، ولرسم أحلامها وتطلعاتها فهو أقرب الفنون إلى الذات لذا نجده يلقى اهتمامًا وإقبالاً من قِبل أدباءنا العرب، فأجادوا التأليف والكتابة فيه وعلى رأسهم سعد الله ونوس، رغم أن المجتمعات العربية لا تمتلك ثقافة مسرحية، ما يجعل عديد الإشكالات تتبادر إلى الذهن فما هو مفهوم المسرح ؟ وما هو الخطاب المسرحي ؟ وأين يكمن التشكيل الفني في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس تحديدا ؟

ولم يكن اختياري لهذا الموضوع الموسوم بالتشكيل الفني في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" "لسعد الله ونوس" عشوائياً، وإنما جاء نتيجة حب الإطلاع على هذا الفن الرائع، وما تبادر إلى الذهن من أفكار ومواضيع كثيرة منها ما يرجع إلى الذات الدارسة ذاتها ويمكن أن نجملها في:

- تعلقي بالمسرح وحبي الشديد له.
- شغفي بكتابات سعد الله ونوس ومحاولة اكتشاف التقنيات التي يعتمدها ليبدع من خلالها نصوصه، فقد برعت أنامله وقرائحه في الكتابة والتأليف المسرحي.
- تعلقي بمسرحية مغامرة رأس المملوك جابر التي وجدت فيها تشويقا وإذكاء لروح التاريخية والأدبية لقارئها.

وأخرى موضوعية نذكر منها:

- محاولة الغوص في فن المسرح، والبحث في تشكيله الفني لأنه يجمع بين المتعة والتربية وموجّه إلى كافة شرائح المجتمع.

- قلة الدراسات والبحوث في مجال المسرح على عكس الرواية والشعر اللذان حضيا باهتمام بالغ.
- ما يتميز به المسرح العربي كأداة فعالة في توجيه الحركة الثقافية، والمزاوجة في الكثير من الأحيان بين اللهجة العامية والفصحى لإبداع رسالة مقدسة ونشر الوعي والإصلاح عبر نافذة المسرح.
- إثراء مكتبتنا الجامعية بهذه الدراسة المتواضعة.

وكأي بحث لابد أن أعتمد على منهج معين وارتأيت أن يكون المنهج الوصفي التحليلي لما يقدمه من إمكانات الوصف والتحليل والتتبع والاستقراء وفك شفرات الأساليب التي حوتها ويعضضه المنهج السيميائي الذي يمكنني من الوقوف على ما تحيل إليه الشخصيات والحكايات من الدلالات.

واقتضت الدراسة أن تكون الخطة من مقدمة وخاتمة يتخللهما مدخل وفصلين

أما المدخل فعالجت فيه مفهوم كل من المسرح والخطاب المسرحي، وكذلك إشكالية الخطاب المسرحي بين النص والعرض والتشكيل الفني فيه. بالإضافة إلى تعريف بالمؤلف وتلخيص مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر".

أما بقية الأقسام فهي عبارة عن فصلين اشتملت على معلومات نظرية، بالإضافة إلى تطبيق على النص موضوع الدراسة.

فقد تعرضت في الفصل الأول إلى التشكيل الفني في لغة "سعد الله ونوس"، وقسمته إلى مباحث جمعت فيه بين النظري والتطبيقي، وتطرقت إلى الإرشادات المسرحية ولغة النص المسرحي إضافة إلى لغة الحوار ووظائفه.

وخصص الفصل الثاني للحديث عن "التشكيل الفني في السرد"، ووجده يقع في نواح شتى كاعتماده على تقنية المسرح داخل المسرح ولجوئه إلى التراث بالإضافة إلى رمزية الشخصيات والفضاء الزمكاني.

وقد حاولت من خلال هذه التجربة تسليط الضوء وتركيز الاهتمام على آليات التشكيل الفني في النص المسرحي بغية التأكيد على أنه يتمتع بأبعاد جمالية لا تقل عن تلك التي تتمتع بها النصوص الأدبية.

وكما اعتمدت على مجموعة متنوعة من المصادر والمراجع أذكر منها: "مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر" بالإضافة إلى مراجع تتمثل في

علم المسرحية وفن كتابتها لفؤاد صالحي، المسرح العربي بين التغريب والتجريب لكل من رضا بن صالح وقيس الهمامي إشكالية التناص في مسرح سعد الله ونوس لحسين منصور العمري.

وكأي بحث واجهتني صعوبات تمثلت في جمع المعلومات التي تخدم الموضوع كقلة المصادر والمراجع وكذلك ضيق الوقت وتشتت المادة بين المكتبات إضافة إلى تعذر الحصول على النصوص المسرحية ذاتها، وكذلك غلبة الطابع التاريخي على المصادر العربية، ذلك أنها تتحدث عن المسرح من حيث النشأة والتطور في الغالب، ومع كل هذه الصعوبات وغيرها إلا أنّني حاولت أن أُلِمَ بجوانب الموضوع قدر المستطاع

وفي الأخير أتوجه بفائق التقدير والاحترام إلى الأستاذة المشرفة "موات نادية" على نصحها وإرشادها لي من أجل الوصول إلى هذا العمل المتواضع، وإذا أصبنا فلنا أجران، وإن أخطأنا فلنا أجر الاجتهاد، والمثابرة، فالفضل لله سبحانه وتعالى على توفيقه ونعامه.

يختلف المسرح عن الأدب في تضمنه لعنصر الفرجة –كما أسلفنا الذكر- فهو تمثيل الحي أمام الجمهور يواجه الأشخاص بحركاتهم وسكناتهم، ويستمع إلى الحوار الذي يجري فيها بينهم لذا كان النص المسرحي معِدًا ليمثل لا ليقرأ.

وعلى هذا الاعتبار توجب على الكاتب المسرحي أن يستخدم أدواته اللغوية التي لا تقف عند حدودها الدلالية، وإنما تكون لها قابلية التحول إلى أنظمة بصرية وسمعية تخلق استنتاجاتها لدى الجمهور، إذ ليس الكتاب المسرحي هو المنتج الوحيد والأخير للنص، وإنما عليه أن يقدم أثره الأدبي تاركًا في استفاء الجانب الفني فجوات لا يملأها إلا الممثل وبقية أعضاء فريق العمل المسرحي، باعتبار ما كتبه فنًا مرئيًا، ولا يتجلى جماله الحقيقي واكتماله إلاّ إذا تحول إلى فن منطوق على اعتباره فنًا مسموعًا.

فالكاتب مالم يصنع أدوات لغوية لها هذه القابلية قابلية صنع أدوات مسرحية كالمنظر الحركة والصوت، فإنّ لغته تبقى أدبية مكتفية بذاتها مالم يطورها للعرض، عن طريق جملة توجيهات وتعليمات يضعها بين قوسين يوجه من خلال مجرى التمثيل .

أولاً- الإرشادات المسرحية:

الإرشادات المسرحية هي "التعليمات التي يكتبها المؤلف في نصه المسرحي خلال الحوار كي يوجه القارئ، أو المخرج، أو الممثل، إلى وجوب تنفيذ حركة ما أو انفعال أو صمت أو تصوير أو تعليق ما أو وصف شيء معين أو نحو ذلك، وقد يذكر في توجيهاته أشياء ينبغي تواجدها على خشبة المسرح أو خارجها كأثاث من نوع معين أو ممتاز ذات لون خاص أو إضاءة ملونة أو شخصية ذات صوت معين أو ممثلة صاحبة موصفات جسمية خاصة ولقد اشتهرت بعض مسرحيات "برنارد شو" بكثرة إرشاداته المسرحية بل ومقدمتها التحليلية المساعدة"[1].

وعمومًا إنّ المتصفح للنصوص المسرحية يجدها لا تخلو من الإرشادات على اختلافها والتي تكون بين قوسين إمّا كلمة واحدة أو جملة أو

(1) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو_مصرية، القاهرة، ط3، 1993م، ص46.

فقرة، قد تكون وصفًا للمكان أو حالة الشخصية سواء كانت الجسمية من حركات وإيحاءات لجسم الشخص المتكلم سواء في وجهه مثلاً كتقطيب الحاجبين أو في جسمه كهز الكتفين، كما تكون وصفًا للحالة النفسية للشخصية من غضب أو فرح أو حزن أو الحالة الاجتماعية التي تشغلها الشخصية.

كما قد تكون هذه الإرشادات أصواتاً تتراوح بين العلو والمخافتة أو الهمس أو كلامًا جانبيًا، كما نجدها أحيانًا وصفًا للزمان أو مفردات دالة عليه مثل (بعد لحظة) (بعد قليل) ...الخ.

تلعب هذه الإرشادات دورًا هامًا في إيصال الفكرة إلى ذهن القارئ وترسيخها وهذا ما يجعل من النص نصًا مسرحيًا، فلو أنها لم تكن موجودة لما تميز النص المسرحي عن باقي النصوص ولأصبحت المسرحية مجرد نص سردي للأحداث أو قصة، كما أنّ أسلوب الوصف الذي تعتمده هذه الإرشادات لحركة الشخصيات يجعلها حاضرة في مخيلة القارئ[1]، وكأنها أمامه على الخشبة تؤدي عرضًا مسرحيًا أو تمثيلية مسرحية تحدث بكل مجرياتها، وتجعل من الشخصيات أجساداً حية تتحرك في ذهنه لا مجرد كائنات ورقية، كما تساعد كل من الممثل والمخرج على استحضار معنى النص وحسن تأويله أيضًا.

ولذلك فالكتاب المسرحي حينما يكتب مسرحيته يضع هذه الإرشادات التي تكسبها قابلية للعرض والتمثيل ، على الخشبة ، كما أنّ الشيء الأهم الذي تعود به هذه الإرشادات على الخطاب المسرحي هي أنها تقدم لك صورة وصوتاً وحركة، لا مجرد كلمات وجمل وبهذا تقرب الموضوع أو القضية التي يطرحها الكتاب المسرحي، كما أنّ هذه الإرشادات تفتح المجال أمام القارئ لتخيُل، وكأنه يقرأ النص المسرحي وفي الوقت ذاته يراه أمام ناظريه.

إن هذه الإرشادات -في حقيقة الأمر- ليست إلا أداة التصويرية في يد الكاتب المسرحي فعن طريقها يكتب النص وهو في الآن نفسه يتصور ما يؤول إليه بفعل الإخراج من خلال وصفه للمكان بما يحويه من أثاث وأبواب

(1) م س ، ص 48.

ونوافذ ... الخ. ووصف ملابس الشخصيات وحركتها كل هذه الأمور تساعد فيما بعد على التمثيل.

وكما أسلفنا مسبقًا، فإنّ هذه الإرشادات قد اختلفت وتنوعت فمنها ما هو مكتوب من جمل وكلمات ومنها ما هو عبارة عن نقاط أو علامات تعجب واستفهام، هذا النوع من الإرشادات يعد أكثرها تضمينًا وإيحاءًا، ولا يمكن لأي أحد أن يفهمها أو يدرك المغزى من ورائها ما لم يكن على دراية وإطلاع واسع وأكثر دربة.

جملة هذه الإرشادات توفرت في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" "لسعد الله ونوس" فلا تكاد جملة أو فقرة تخلو منها، كيف لا وهو رجل المسرح مبدعاً ومنضراً، ولهذا نراه قبل أن ينطق الشخصية يضع بين قوسين جملة شارحة أو واصفة ويمكن تقسيمها في النص إلى:

***وصفيات:**

وهي ضرورية حتى تظهر الشخصيات ماثلة في الذهن فهي تساعد على تخيل الحركات والأماكن والأفعال، وهي تنوب عن السرد في النص الأدبي، ومثالها هذا المقطع الذي يصف حركات قامت بها الشخصيات المسرحية:

زبون 01: (يصفق) يا أبو محمد

الخادم: نعم

زبون02: يا أبو محمد .. هات اثنين شاي

الخادم: (مقتربًا بصينية الشاي من زبون 01) حاضر[1]

فهذا المقطع يبين لنا كيف تجلت حركات قامت بها شخصيات المتمثلة في زبائن المقهى وهذه الحركات تساعد فيما بعد في الإخراج المسرحي أي في عملية التمثيل، فًضلا على أنها تحفز الملكة التخيلية لدى القارئ فتجعله يتخيل المشهد ذهنيا دون أن يقع تعقيد أو خلل في فهم المعنى كما نجد وصف أخر لحركات جسمية في مقطع آخر:

(1) سعد الله ونوس، رأس المملوك جابر،الأعمال الكاملة، دار الآداب بيروت، 2004م، المجلدالثاني، ص 02.

منصور: هس ... لو سمعك سيدنا وهو في هذه الحالة لأمر بجلدك حتى يهترئ جلدك.

جابر: (يفرك مؤخرته بباطن كفه، وكأنه يُساط فعلاً) ولم كفى الله شرًا[1].

وفي مقطع آخر:

منصور: (يهز رأسه) كف عن الهزار يا جابر.

جابر: وحياتك ليس هذا خادمتها زمرد هي التي تنقل إلي الأخبار[2].

جل هذه الحركات التي قام بها جابر ومنصور لم يكن القارئ ليعلم هيئة الشخصية في هدا الموقف لو لا الإرشادات التي عملت على دعم البنية اللغوية للنص بنص موازٍ يضعه المؤلف محدداً من خلاله الأطر التي ينبغي للقارئ أن يتلقى الشخصية ضمنها، فلو اقتصر النص على مجرد الكلام وكان خاليًا من الإرشادات لما وصلت إلينا الفكرة ولكانت الأحداث مشوشة ومبتورة، ناقصة، فبلاغة هذه الإرشادات تكمن في أنها تعد بمثابة المساعد الأول للحوار المسرحي وفي هذا المقطع يصف حركة للحارس والوزير:

الحارس: سمعًا وطاعة (ينسحب من الديوان)

الوزير: (وهو يدور قاضمًا شاربه بأسنانه) والأن[3].

فالانسحاب من الديوان حركة تدل على الطاعة و الولاء وتؤكدها فعلاً، فهي مقترنة تلقائياً

مع الملفوظ،كما أن قضم الشارب بالأسنان حركة جسمانية تدل على حيرة والقلق فهي علامة على هذا الانفعال وما كانت لتظهر وما كان للقارئ أن يتوقعها –القارئ البسيط-لولا الإرشادات.

***الانفعالات:**

كذلك من جملة ما تحتويه الأقواس وصف الحالات النفسية للشخصيات وهو دليل على أنّ الخطاب المسرحي ما هو إلا نص تكاملي، تدخل ضمنه عدة عناصر فسعد الله ونوس يضع بين قوسين وصفًا لحالة الشخصية النفسية ليكون فيما بعد فعل عن هذه الحالة وهنا تكمن جمالية الإرشادات المسرحية،

(1) المسرحية، ص 08.

(2) م ن، ص 08.

(3) م ن ،ص12.

وقد تنوعت بين الفرح والحزن والغضب والدهشة... الخ. ومن أمثلة ذلك في نصنا ما يلي:

جابر: (يتقدم نحو وفيقه لاهيًا ... مدندنًا) عندما أُصبح للمسلمين خليفة[1]

وفي مقطع آخر:

منصور: (متأففًا) أنظر ماذا يشغله الآن

جابر: وماذا تريد أن يشغلني؟

منصور: همس ... (ويلتفت حوله خائفًا أن يكون هناك سامعًا)[2]

الملاحظ هنا تصوير لحالة جابر وهو غير مكترث للأوضاع بينما منصور خائف ويخشى أن يسمعهما أحد، وفي حوار آخر دار بين جابر ومنصور نجد:

جابر: على الوجه الكاسب ... انتظر ... (يزداد بريق عينيه)

منصور: (يتابعه ببلاهة) ماذا تريد أن تفعل ؟

جابر: أعرف كيف تفكر تحسب الخليفة دائمًا أقوى ؟

منصور: (ما يزال مناسقًا مع اللعبة وعلى وجهه انزعاج وشيق) أميل نحو سيدنا الوزير

جابر: ربما ...

منصور: (منبهًا إلى نفسه بدأ يغضب) لم أُراهن على أحد[3]

إن حالة منصور الغاضبة تظهر من خلال الإرشادات فهي تعطي للحوار دفقة شعورية وانفعالية الأمر الذي يجعل النص المسرحي ليس مجرد كلمات باهتة، وإنما هو حالات نفسية تلامس شعور القارئ وتجذبه إلى فلكها، حتى يتعاطف معها ويستجيب لمواقفها فيتحقق الإيهام للمصطلح الأرسطي.

وفي هذا المقطع نجد:

الزوجة: أنت جاد ؟ إنك تعرف ما يعنيه الذهاب إلى بيته (يغص صوتها بالبكاء) لا ... لا يمكن أن تطلب مني ذلك لا يمكن ... (تنفجر دموعها)

الزوج: (ينفجر قهره) ماذا أفعل ؟[4]

---

(1) المسرحية، ص09.

(2) م ن، ص14.

(3) المسرحية، ص 14.

(4) م ن، ص 41.

إن الحديث الذي دار بين الزوجين لم يكن ليدل على تصاعد الموقف بينهما وخروجه عن السيطرة لولا الإرشادات فغص الصوت بالبكاء وانفجار الدموع من العينين عبارات تؤثر في القارئ وتجعله يتماهى مع الحالة النفسية لشخصية.

كما نجد إرشادات دالة على الصوت الذي تتلفظ به الشخصية مثال ذلك:

المرأة الثانية: أربعة أيام (تتنهد) محظوظ من يستطيع أن يشتري الخبز

الرجل الأول: (خافض الصوت كأنه يسر لهم) حتى الآن لم يرتفع سعر الخبز ؟

المرأة الثانية: (تقاطع باندهاش وقلق) هل رفعوا سعر الخبز ؟

المرأة الأولى: (تشهق) بالله لا تذكرنا[1]

يتجلى لنا من خلال هذا المقطع وصف لحالة أهل بغداد والمتمثل في الخوف من ارتفاع الأسعار.

*** التعيينات:**

إضافة إلى ذلك نجد إرشادات دالة على أسماء الشخصيات، وهذا يتضح في هذا المقطع الحواري الآتي:

الرجل الثالث: (للرجل الرابع) انهض وخذ دورك قبل أن يأتي من يأخذه

الرجل الرابع: وحق الله ليس هذا طريق الأمان [2]

وفي مقطع آخر:

زبون: (لجاره) ما قولك والله ولد ابن زمانه

زبون 2: لا شيء يشغله [3]

وقد جاءت هذه الأسماء درءاً للخطأ فخوف سعد الله ونوس أن يقع خلط في الحوار،والتباس على القارئ جعله يعين أسماء المتخاطبين، وهذا أمّارة واضحة على مدى اهتمام سعد الله ونوس لقارئه سواء كان ممثل أو مخرج أو قارئ حقيقي وحرصه على أن يفهم نصه فهماً صحيحاً .

كما استند سعد الله ونوس في كتابته على الإيجاز مع قوة الإيحاء والتضمين ولعل خير شاهد على ذلك ما ورد في المسرحية من ذلك:

---

(1) م ن، ص 14.

(2) المسرحية، ص 22.

(3) م ن، ص 12.

الرجل الرابع: (يحاول أن يحتفظ بهدوئه) أراكم تنسون أيضًا أيها الناس الطيبون

المجموعة 2: ننتظر ونرقب النتائج

المجموعة 1: ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا [1]

فهذا المقطع يحيلنا إلى عدم اكتراث أهل بغداد بهذه المشاكل.

ثانياً- اللغة في المسرحية:

تعددت مستويات اللغة في النص الأدبي، فثمة المستوى الفصيح الذي يمثل منطوق الكاتب، في لغة السرد، والمستوى الآخر هو لغة الحوار الذي تبدو متباينة لغوياً باعتبار التباين الثقافي والاجتماعي بين الشخوص المتحاورة ومتباينة فنياً، باعتبار قيامها على المونولوج الخارجي، أو المونولوج الداخلي، وعلى التجادل والتلاقي والتصارع وغير ذلك.

فإذا ما راع الكاتب هذا التباين والاختلاف بين الشخوص المتحاورة، قدم نصاً مسرحياً متوازياً لبنية درامية قريبة من ذهن المتلقي خالية من التناقض والغموض، وبهذا يصبح لكل كلمة

في هذا الحوار حساب خاص من حيث مدى ارتباطها بالنسق المألوف لكلام شخصية من الشخصيات، ومن حيث إنمائها لعنصر الصراع الدرامي والعلاقات بين الشخصيات نفسياً وذهنياً، وثقافياً، واجتماعياً، بل من حيث قدرتها على التمييز بين الحالات النفسية المختلفة للشخصية الواحدة، وما قد يطرأ عليها من تحولات في الرأي والسلوك، مع تطور القضية التي يعالجها النص.

وقد شغلت اللغة المسرحية بال النقاد والباحثين لأنها تمثل القالب الذي يصب فيه الكتاب المسرحي أفكاره، وقد كثر النقاش حول لغة المسرح، "هناك من يدعو إلى صياغة الحوار باللهجة العامية، لكن الأغلبية من النقاد يتمسكون بصياغته باللغة الفصحى، وهذا ما أدى إلى ظهور هوة شاسعة بين هذين المستويين اللغويين، اللذين كانا يمثلان أصلاً واحد دون أي مجال للشك"[2]، كما بينت ذلك مختلف الدراسات وتتمثل هذه الهوة في عدم قدرة

(1) م ن، ص 20.

(2) عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة الآداب، القاهرة، (د ط)، ص 82.

أي شخص أن يتكلم عن أمور الحياة اليومية باللغة الفصحى دون ارتكاب أخطاء، كما أنه لا يستطيع أن يعبر عن القضايا العلمية والفكرية بالعامية.

أ/ الدّاعون إلى العامية:

كما سبق وأن أشرنا فإنّ هناك من دعا إلى كتابة الحوار باللغة العامية وحجة هؤلاء التبسيط لإفهام العامة، وهذا ما يدل على أنّ اللغة العامية هي التي تميز فن المسرحية عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى، وأنها وسيلة للبرهنة على مصداقية العمل الأدبي "لذلك فإنّ العامية يجب أن تستأثر بكل أنواع المسرحيات الواقعية المحلية ولا يجوز إطلاقًا أن تكتب بالفصحى"[1] ذلك أنّ الحوار عماد من أعمدة العمل المسرحي.

والمشاهد قد ألف أن يسمع من الناس في حياته لغة خاصة، فربط بين هؤلاء الناس وبين تلك اللغة التي بها يتحدثون حتى صارت مقومًا من مقوماتهم وعنصرًا من عناصر شخصياتهم فإذا رأى أناسًا منهم على المسرح انتظر أن يتحدثوا بغير تلك اللغة، شعر بالازدواجية والثنائية تمهدان تلك الشخصيات وتفسدان وضعها في المسرحية، فابن البلد الذي يحي أصدقاءه مساءًا قائلاً: "ميت مسا ياجدعان" لا يصلح أن يقوله على المسرح بالفصحى "طبتم مساءًا أيها السادة" وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أنّ الحوار المسرحي لا بد أن يكتب باللغة العامية التي يتحدثها الناس في حياتهم اليومية، والتي صارت مقومًا من مقوماتهم وعنصرًا من عناصر شخصياتهم.

وهؤلاء الدّاعون إلى العامية "يستندون في وجهات نظرهم إلى أنّ بدايات هذا القرن 20 وما رفقها من تحول في النظر إلى المفاهيم الاجتماعية والسياسية والفنية، شهدت وعيًا جديدًا للفن المسرحي الجاد، خاصة في لغة التعبير، وهذا الوعي الفني الجديد في موازاة الوضع الاجتماعي الجديد شجع على ظهور كتاب مسرحيين ،يهتمون بفنية التعبير منتقلين من المسرح الأدبي إلى المسرح المسرحي"[2].

وقد اختاروا تبني اللغة المحكية لمطابقتها للشروط الفنية، ولم تخذلهم هذه اللغة في التعبير عن أدق الحالات النفسية والاجتماعية والسياسية، ذلك

(1) أحمد صقر، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2002م، ص 261.

(2) م ن، ص 262.

لأنها اللغة الأقدر على التعبير عن كل المواقف وفي كل الحالات باعتبارها لغة الناس المتداولة في حياتهم اليومية، حيث لم تعد لديهم صعوبة في استحضار مفرداتها ومعانيها، كما أنها الأنسب لهم فقد ألف المشاهد أن يرى الشخوص التي أمامه تتحدث باللغة العامية التي يتحدثها هو في حياته اليومية.

إضافة إلى ذلك فإنه إذا كانت قلة من الكتاب ما تزال تعتمد الفصحى إلى اليوم فهي تتحايل على المؤلف باختيارها المواضيع التاريخية أو الأسطورية التي تسمح باستخدام الفصحى دون حرج، أي أن اللغة الفصحى هي الأنسب للتعبير عن مثل هذه المواضيع حيث لا يمكن أن نمثل مسرحية تاريخية بلغة عامية.

ب/ الدّاعون إلى الفصحى:

كما نجد للعامية دعاة وأنصار، فإنّ للفصحى كذلك دعاة وأنصار ومدافعين ،باعتبار أنها لغتنا الأصلية والأم وهي لغة القرآن الكريم التي مجدها الله وفضلها على سائر اللغات كما أنها الأقدر على التعبير والفهم والإدراك بين الشعوب الناطقة باللغة العربية أكثر من العامية المحلية التي قد لا تفهم في بعض الأماكن أو المناطق الأخرى.

ولقد قدم هذا الفريق ما يؤيد رأيه في ذلك إذ أنه "لا نزاع في أنّ اللغة الفصحى أقدر وأثرى في تنويع الدلالات، وتعميقها في اللغة العامية المحدودة في مفرداتها والمتصلة بالواقع والمحسنات، في حين تعجز عن المعاني العالية والأفكار والخواطر والمشاعر الدقيقة.

وفي سبيل ذلك لا يصلح أن نراعي التمييز على عامة الجمهور بل يجب أن نرقى بإمكانية، وبخاصة في أدبنا الذي لم يتجاوز كثيرًا مرحلة النشوء والطفولة في الأدب الموضوعي أدب المسرحيات والقصص"[1].

من هذا القول نفهم أنّ الفصحى أثرى من الناحية الدلالية، ومن ناحية إيصال الأفكار والمشاعر إلى المتلقي، في حين تعجز العامية عن ذلك، ولهذا كان لا بد من أن نرتفع بذوق الجمهور إلى مستوى الفصحى الراقي لا أن ننزل به إلى مدارك العامة، كما أنها الأقدر على ترجمة المسرحيات العالمية، في حين لا تقوى العامية على ذلك لافتقارها للألفاظ والمدلولات، وإنّ دلّ ذلك

(1) م س، ص 263.

على شيء فإنما يدل على رقي اللغة الفصحى، وقدرتها على مجارات المسرحيات العالمية[1].

وفي ظل هذا الصراع بين الفصحى والعامية، أو بين الدّاعون لكل منهما ظهرت فئة ثالثة من الكتاب المسرحيين محاولة فك هذا الصراع، وهم أصحاب الرأي الوسط الذين نادوا باستعمال لغة تجمع بين الفصحى والعامية.

ومن بينهم "أحمد باكثير" الذي يرى أنه "لا ننكر أنّ المسرحية العصرية إذا كتبت باللغة الفصيحة لن تلقى من جمهورنا اليوم بأي غرابة في مشاهدة المسرحيات العصرية ممثلة باللغة العربية الفصيحة، وإذن لتكون عندنا رصيد يُعتد به من تراث الأدب المسرحي، لا يقتصر على المسرحيات التاريخية فحسب"[2].

فأحمد باكثير يرى أنّ السبب في استغراب استعمال الفصحى في العصر الحالي وعدم تقبل المسرحيات المكتوبة باللغة الفصحى ليس مرده عدم نجاحها أو كونها دون المستوى ولكن يرجع ذلك إلى تعود الجمهور على مشاهدة المسرحيات المكتوبة بالعامية ولو كان العكس لكان استعمال الأمر طبيعي وعادي.

ومما سبق فإنّ استخدام اللغة في المسرحية سواء كانت عامية أم فصحى أمر لا يُخضِع الكاتب المسرحي إلى قواعد ملزمة تطالبه بأن يكتب هنا بالفصحى وهناك بالعامية وإنما نرى أنّ الأمر مرجعه إلى التجربة الفنية وما تحققه من جانب الإمتاع الحسي والفكري للمشاهد والمتلقي.

استخدم سعد الله ونوس في مسرحيته هذه المزج بين اللغة العربية الفصحى واللهجة العامية، وبذلك اقتدى بتوفيق الحكيم في استخدامه للغة الثالثة لأنها الأقدر على توصيل وتوضيح الفكرة ومضمون هذه المسرحية ولأنها تمتاز ببساطة وسحرية، كما أنها اللغة الأقدر على الاحتكاك بالجمهور خاصة وأنّ مسرحيته كانت تصوير للواقع الاجتماعي والثقافي في تلك

(1) محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 78.

(2) علي أحمد باكتير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، دار المعرفة، القاهرة، (د ط)، ص 1964م، ص77.

الفترة، وهدفها الحفاظ على اللغة العربية، وهذا ما نجده في المقطع الحواري الآتي:

زبون 2: صحيح شفت اليوم أبو إبراهيم ويبعث لك سلام معي.

زبون 3: الله يسلمك ويسلمه، كيف حاله ؟

زبون 2: ما يزال مهموم، ولا يعرف كيف يدبر أحواله.

زبون 4: يا أبو أحمد .... هات إثنين شاي

الخادم: (مقتربًا بصينية الشاي من زبون 1) حاضر

زبون 1: الشاي خفيف

الخادم: هذا خفيف، والله مثل الدبس على كل هل تريد أن أبدله ؟ (1)

فالملاحظ على هذا الحوار أنه جاء وسطًا إذ انه يستعمل مفردات عامية ويوظفها من خلال تراكيب فصيحة ليعكس الحياة الاجتماعية التي تتناسب وزبائن المقهى، فهم يتناقشون في أمور حياتهم اليومية، فما كان على ونوس في هذا المقام إلاّ أن يستعمل لغة غير رسمية لتكون أقرب للفهم والاستيعاب فهي لغة العامة والخاصة.

كما نجد في هذا المقطع الحواري أيضًا:

الحكواتي: قدامنا حكايات كثيرة قبل ان نصل إلى سيرة الظاهر

زبون 1: اقلب هذه الحكايات، وافتح كتابك على سيرته

زبون 2: جفت قلوبنا يا رجل

زبون 3: يا عيني على أيام الظاهر

زبون 2: قلا أقل من أن ننسى همنا في حكاية مفرحة (2)

ويواصل سعد الله ونوس عرض مسرحيته على لسان شخصياته بلغة ممزوجة كونها الأنسب لهذا النص المسرحي، غير أنّ الملاحظ أنّ اللهجة العامية استخدمت لكن بنسبة قليلة تمثلت في ذكر بعض المصطلحات الآتية: (الدبس، شفت، يرتّح، أقفل الراديو، ماشي الحال..) وللإشارة فإنّ من هذه المصطلحات ما يستعمل في اللغة الدارجة واللغة الفصحى وهذا مايؤدي بنا إلى القول أنّ ونوس استخدم هذا النوع من المزج، ليبين أنّ شخصيات

(1) المسرحية، ص 06.

(2) المسرحية، ص 05.

مسرحيته على قدر من الثقافة والوعي لأنّ هناك فئة منهم متعلمة في مقابل فئة أخرى أمية غير متعلمة،كما نجد في مقاطع حوارية أخرى استخدام ونوس للغة الفصحى:

الرجل الأول: ومع هذا نحن ننتظر منذ وقت طويل

صوت الفران: ماذا نفعل ؟ كل واحد يطلب اليوم أضعاف حاجته

الرجل الأول: أمر طبيعي في مثل هذا اليوم

المرأة الأولى: إذا وقعت الواقعة فمن يعرف متى تنتهي [1].

فسعد الله ونوس يريد أن يقحم القارئ أو المتفرج في الحياة اليومية لأهل بعداد ويتفاعل معهم.

ثالثاً- التشكيل الفني في الحوار

العمل المسرحي عمل فني شكله الحوار، ولبه الصراع، وله قيمة وأهمية بالغة في النص المسرحي ومغامرة رأس المملوك جابر تحتوي على مضامين ذهنية وفكرية حادة، وكذا رمزية وهي تتناسب مع مقتضيات لغة الحوار التي تتراوح بين طول الجمل في المسرحية وقصرها وسرعة إيقاع الكلام وبطئه تبعًا لمقتضيات المقام، وبالتالي نجد في هذه المسرحية تنوعًا في الجمل بين الطول والقصر في الحوار، وفي هذا الصدد يقول أحمد صقر: "هذا الأمر مرجعه إلى إحساسه بطبيعة الموقف، ومقتضياته الفنية إذ ليس أمامه معيار ثابت لطول الحوار أو قصره إلا إحساسه بمقدار ملائمته لطبيعة الشخصية والموقف، ودوره في تطوير الموقف ونمو الحدث"[2].

فهذا يعني ليس هناك طول محدد للجمل المكونة لحوار المسرحية، وإنما ذلك متعلق ومتوقف على مواقف المسرحية، حيث نجد بعض المواقف تتطلب في حوارها جملاً طويلة وأخرى قصيرة أو كلمات مفردة.

إلا أنه من الأحسن أن تكون جمل الحوار المسرحي ملائمة قدر المستطاع لأنّ طولها يؤثر في القارئ، والمستمع فتتحول الشخصية أمامه من شخصية فاعلة إلى شخصية خطيب يسرد كلامًا يحمل بجمل متتابعة، وهذا يؤدي بالقارئ إلى عدم الرغبة في إتمام القراءة والملل.

(1) م ن، ص 13.

(2) أحمد صقر، مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق، ص 256.

ومن أمثلة التي امتازت بطول جملها هي:

الرجل الثالث: سأقول لك شيئًا ... عشت عمرًا طويلاً يكفي لكي يتعلم المرء كيف تجري الأمور هنا. مهما اشتدت الخلافات بين سادتنا وفرقت بينهم المصالح، فإنهم يظلون متفقين على شيء واحد، أتعرف أيها الرجل الذي لا تنقصه الفطنة ؟

الرجل الرابع: وحق الله وأنا عشت طويلاً ما فات من العمر أكثر مما بقي أعرف أنّ ما تقوله صحيح اعرفه كما أعرف سجون بغداد وسياط جلاديها (1)

ومن بعض الأمثلة التي امتازت بقصر جملها ما يلي:

زبون 3: الغدار اللئيم

زبون 1: هو الوزير إذن

زبون 2: لعنة الله عليه، يغدر ولا يحفظ عهدًا

زبون 3: بالله تكدر مزاجي(2)

والملاحظ في هذا المقطع قصر الجمل مع بطء في الإيقاع في بعض الأحيان حسب ما يقتضيه الموقف، وهذا ما جعل للنص مرونة وتأثيرًا، وعليه نصل إلى القول بأنّ التنويع في جمل المسرحية من القصيرة والطويلة باستعمال اللغة الفصحى والعامية، جعلها تصل على درجة من الجمالية في اللغة والحوار وسلامة التركيب، والنص جاء حافلاً بالأفكار والمعاني العميقة وهذا ما جعل منه نصًا بليغًا لا يصدر إلاّ عن كاتب متمكن من حيث اللغة وأفانينها.

ومن الأمثلة الدالة على الإيجاز وقصر الجمل التي عوضت بنقاط حذف ما يلي:

الزوج: لست أدري

الزوجة: ومن الذي يدري إذن ؟ سيموت الصغير بين أيدينا

الزوج: (مقهور الصوت) ماذا أفعل ؟

الزوجة: أي شيء ... لن نتركه يموت بين أيدينا

---

(1) المسرحية ص19.

(2) المسرحية، ص 19.

الزوج: (بعد تردد ... وبلهجة يرعشها الخجل والغضب وهو مطرق الرأس) لماذا لا تذهبين إلى جارنا في بيته مؤونة تكفي لسنة، يمكنك أن تسأليه شيئًا نأكله.

الزوجة: (يتغير وجهها... بعد لحظة تتأمله بعينين جاحظتين) أتطلب مني ذلك ؟

الزوج: (لا يزال مطرقًا في الأرض) لعله الحل الوحيد ... (1)

وفي مقطع آخر:

الزوج: اِبق هنا

الزوجة: الله يغفر ... لن نتركه يموت

الزوج: لا .... ليس الآن ..... لا أستطيع

الزوجة: يا بصير

الزبون 1: استغفر الله العظيم

الزبون 4: في نهاية لا تقع إلاّ على رؤوس المساكين

الزبون 3: الله يساعد(2)

والملاحظ على هذه المقاطع –التي أوردنا أمثلة عنها على سبيل الذكر لا الحصر-تتصف بالإيجاز والتركيز، وهو ما ساهم في التشكيل الفني للنص المسرحي، وسعد الله ونوس متمكن من هذا فهو يريد الارتقاء إلى لغة موجزة وثرية بالدلالات والرموز، ويريد إيصال فكرته ومن أجل ذلك نراه يعمد إلى جعل شخصياته تتواصل بما تيسر من كلام يتلائم ومستواها، فيركز على الحدث الرئيسي ويحذف التفاصيل والشرح ويضع بدلها نقاط، ويترك القارئ يستنتج الحديث الأهم الرئيسي وباقي التفاصيل.

الرجل الثالث:ليحركوا وليدبوا ما يشاءون هذا شأنهم..أما نحن فلا نطلب إلا الفرج

الرجل الثاني:الفرج و استقرار الأوضاع على حال..

الرجل الثالث:أي حال أن يتم بينهما الوفاق

الرجل الثاني :المهم أن ننتهي.

---

(1) م ن، ص 41.

(2) المسرحية، ص 42.

_لا هذا أبونا ولا ذاك أخونا
زبون 2:ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا[1]
***المونولوج:**

مصطلح يستعمل لمعاني كثيرة، غير أنّ المعنى الرئيسي له، هو الحديث المتفرد الذي يقوم به شخص واحد في حضور أو غياب المستمعين، ونجد مثالاً على ذلك في معظم القصائد الغنائية والمرثيات، وفي أدبنا الشعبي بعض النماذج مثل: المواويل الشعبية وقد عرفه إبراهيم حمادة في كتابه المونولوج: "هو تكوين كلامي فردي الروح يلقى أو يكتب، وبهذا فهو يمثل كلام متحدث واحد، وقد يشير المونولوج إلى التجنبية أي المحادثة الداخلية لشخصية دراما الممثل الواحد المناجاة الفردية"[2] من خلال هدا القول نفهم أن المونولوج أنه الكلام أو الحديث للفرد أو المحادثة الداخلية دون أن يسمع غيره الكلام.

فهو عبارة عن نوع من الأساليب الفنية التي تساعد على كشف خبايا الإنسان الدرامية وهدفه سبر غور الطبيعة البشرية لمعرفة حقيقتها من خلال الأفكار والمشاعر المبيتة في أعماقها، فالمونولوج هو عبارات يلقيها أحد الممثلين وهو يتنحى جانباً حين يحادث الجمهور بصوت منخفض، أو يحدث نفسه مفترضاً عدم سماع من على المسرح من ممثلين آخرين بما يقوله وهذا ما نجده في مسرحية سعد الله ونوس فقد استخدم المونولوج الداخلي ولكن بنسبة قليلة[3]، كما حصل لجابر وهو يحدث نفسه أثناء رحلته إلى بلاد الفرس كما قال:

أقسو على حوافر جوادي لأني مليء بالأشواق
كل ما ينتظرني لا يحب الصبر أو الفراق
لا الزوجة ولا الثروة ولا المراتب
المرأة يرتخي حزام سروالها إن طال انتظارها
والثروة تتخاطفها الأيدي إن طال انتظارها [4]

---

(2) م ن، ص48.
(2) أسامة فرحات، المنولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 23.
(3) حسين المنصور العمري،- إشكالية التناص، ص 102.
(4) المسرحية، ص 47.

فهذا الحوار الذي جرى في نفس جابر، يدل على أنه يعيش في مأساة على الرغم من الأمل الذي يراوده، وهذا الشعور طغى عليه حتى أصبح يردده بينه وبين نفسه، فكأنه نوع من التفريغ تلجأ الشخصية إليه لتحافظ على توازنها في عالمها السردي، ويمتاز هذا المونولوج بكثافة معانيه وهي أقرب إلى لغة الشعر، كما أورد بعض التشبيهات مثل تشبيه الشمس بالعروس في قوله: "الشمس متوهجة تتألق كالعروس والبراري بالفارس ... الخ". وقد أنجدت اللغة الشعرية جابر من مصير يصنعه القارئ فهذه اللغة جعلت القارئ والسامع يتعاطفان معه لأنها لغة شعرية وإنسانية بعيدًا عن حقيقة جابر الانتهازية.

***الحوار الجماعي:**

ارتبط الحوار بمضمون الأدب كالرواية والقصة القصيرة بل حتى الشعر أحياناً، لكنه ارتبط أكثر بالمسرحية، "فهو يشكل الظاهرة الفنية الثابتة والخالدة التي لا يقوم النص المسرحي بدونها وباعتباره الفيصل بين النص الدرامي وغيره من النصوص الأخرى، إنه يشكل عقل المسرحية المنظم لحركاتها والقائد لأحداثها وشخصياتها وكذلك لمتلقي المسرحية نصاً وعرضاً"[1]، كما أنه وعاء مشاعر كل الشخصيات.

وباعتبار الحوار عملية اتصال بين الأشخاص فيؤدي وظيفة التخاطب أي صيغة "أنا" تخاطب "أنت" بنظام الدور فتوجه شخصية ما الحديث إلى شخصية أخرى فتنصت وتجيب بدورها وتتحول إلى متكلم.

وهذا ما نجده في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" "لسعد الله ونوس" فالحوار هنا بمثابة القناة الرئيسية الحاملة للمعاني والدلالات الموجودة فيه، فنجد الحوار الذي دار بين الزبائن في المقهى حول جابر في المقطع الآتي:

زبون: (لجاره) ما قولك والله ولد ابن زمانه.

زبون 2: لاشيء يشغل باله ,

زبون1: لا خليفة ولا وزير .

(1) زبيدة بغواص، الرمز في مسرح عزالدين جلاوجي، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي الحديث جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010-2011م، ص167.

الخادم: (وهو يدور بالموقد) ناره.
زبون2 :تعب القلب ووجع رأس بلا فائدة.
زبون 3:تعال هنا.[1]

فالمسرحية حفلت بهذا النوع من الحوار فلا يكاد أي مقطع يخلو منه وفي هذا المقطع نجد الحور بين المجموعة، وإن اختلفت عدداً فإنها تتحدث بصوت واحد،وتخدم فكرة واحدة ورغم أن الانفصال ظاهر على المستوى البنائي (أسماء الشخصيات) إلا أن المضمون واحد والصوت واحد.

المجموعة1:مولانا الخليفة عنده حراسه وقواته.
المجموعة2:وسيدنا الوزير له حراسه وقواته.
المجموعة1:قد يقع الصدام بين لحظة ولحظة.
المجموعة 2:فلماذا نرمي بأنفسنا إلى التهلكة!
المجموعة 1:الخلاف بين وزير وخليفة.
المجموعة 2:لكل منهما قصد وخطة.[2]

يستعمل ونوس في هذا المقطع اسم المجموعة وهو يشير إلى شكل الكورس - الجوقة – الذي كان يسيطر على الأدب اليوناني، ولهذا وظفه ليعلق من خلاله على الأحداث ووصف الشخصيات، كما هو الحال بالنسبة للمقطع السابق أين يصف شخصية الخليفة وعلاقته بالوزير.

رابعاً_وظائف الحوار المسرحي:

يقوم الحوار المسرحي بعدة وظائف منها ما هو نفعي ومنها ما هو غير نفعي، ولقد أجمع النقاد والدّارسون على أنّ للحوار وظائف أساسية في المسرحية وهي وظائف نفعية منها:

- تطوير العمل المسرحي.
- تطوير تصوير الشخصيات
-الكشف عن عقدة الشخصيات.
- المساعدة على انبعاث المناخ العام للمسرحية.

(2) المسرحية، ص12.
(2) م ن، ص20.

ويرى "صدقي خطاب" في ترجمته لكتاب "فن المسرحية" أنّ أهمية الحوار المسرحي تكمن في تطوير الحبكة[1]، وهذا التطور يكون بالانتقال من مشهد لآخر، وهناك طرق عديدة يطور الحوار بها الحبكة وأهمها مصاحبة الفعل الذي يدور بعيدًا عن خشبة المسرح فالحوار يكشف لنا عن حبكة النص من خلال ضرورة الحدث الذي ينبثق عنه.

كما أنّ للحوار وظيفة أخرى هامة جدًا وهي "رواية الفعل الذي لا يمكن تمثيله فوق المسرح لسبب أو لآخر ونميز من هذه الأفعال فعلان هما: الفعل الذي هو في طبيعته تمهيدي والفعل الذي يلزم التطوير الحبكة بدأت فعلاً ولكن تمثيلها متعذر"[2]. ونجد هذا في المقطع الآتي :

المرأة الأولى: الله أكبر على الظالمين..ظلم ، والله ظلم كنَسوا البيت ولم يتركوا فيه شيئاً كان لدينا كيل من البرغل فأخذوه.

الرجل الثالث: ماذا هناك أيتها المرأة .

الرجل الثاني: اهدئي اهدئي

المرأة الأولى: (ماتزال تولول) دفعوا الباب ودخلوا البيت كانت السيوف تلمع بأيديهم. قالوا إنهم يريدون ضريبة لمولانا الخليفة.[3]

فالحوار إذن هو أهم وسيلة لرواية الأحداث التي وقعت قبل بداية المسرحية الفعلية ويقوم في جميع المسرحيات بعد التمهيد.

كما يعمل الحوار على تهميش ثقافة أحادية التفكير والإقصاء الذي يمارسه البعض تجاه الآخر، مما يساعد على التعرف على الآراء المطروحة وأسباب طرحها، ليسهل الحوار من خلالها للوصول إلى إظهار الرأي وبيان وجهته وبيان الحجة على الطرف الآخر.

كما يستعمل الكاتب المسرحي حوارًا نفعيًا فإنه يلجأ في بعض الأحيان إلى إقحام مقاطع حوارية غير نفعية وذلك لكسر الملل وهذا ما نجده في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر في هذا المقطع:

---

(1) ميليت فردب وجيرالد أديس .بنتلي، فن المسرحية، ترجمة: صدقي خطاب مراجعة محمود السمرة، دار الثقافة بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 483.

(2) م ن، ص 485.

(3) المسرحية، ص 49.

المرأة الأولى: أف .... منذ الصباح وأطفالي وحدهم في البيت لو كنت أعلم لحملتهم معي

الرجل الثالث: انتصف النهار ونحن في الانتظار

الرجل الأول: (مادًا عنقه فوق رؤوس الآخرين نحو الشباك) ولكن ماذا يفعلون بحق الله أخشى أن يكون نائمين.

الرجل الثاني: (وهو أقربهم إلى الشباك) يا الله يا أبو عمر.

كما يجعل الحوار الشخصية تقوم بأفعال أمامنا وتخبرنا بأحداث وقعت في الماضي دون أن نشتم رائحة المؤلف الذي هو مجبر على إخفاء وجوده وهذا ما نجده في قول الحكيم: ".... المؤلف المسرحي مغلول اليدين مطلوب منه أن يخلق أشخاصًا دون أن تقع عليهم نقطة من مراد قلمه تفضح وجوده أو تكشف أن خلف مخلوقاته مؤلفًا"[1]. ويتضح هذا جليًا في المقطع الحواري:

الرجل الأول: ألم ترى الحراس وهم يجتاحون الشوارع

الرجل الرابع: أي وحق الله رأيتهم وتعوذت من رؤيتهم

الرجل الثاني: والتوتر ألم تسمع بأنّ الوضع متوتر والخلاف شديد بين الخليفة والوزير[2]

والحوار يجعل الشخصية تنمو وتتطور أمام الجمهور من خلال كلامها وموقفها التي تنسجم مع الطباع، فهو يهيئ جو المسرحية ونعني به الانطباع الذي يصاحب كل مراحل المسرحية ويوافقها ويعين القارئ والمتفرج على فهمها وتذوقها، ولقد جاء في هذا المقطع الحواري ما يبين تطور شخصية جابر وارتفاع قيمتها عند الوزير فهو لم يعد عنده مجرد مملوك.

الوزير: (منفعلاً) هذا الرأس له قيمة وقدر عندي .... أريدك بارعًا كما عرفتك، احلق الشعر من الجذور ... من أعمق منابته.

الحلاق: (منحنيًا في طقسية) سمعًا وطاعة [3]

(1) ينظر: توفيق الحكيم، فن الأدب، مكتبة الآداب والمطبعة النموذجية، (د ط)، (د ت)، ص 148.
(2) المسرحية، ص 16.
(3) م ن، ص 33.

كما نجد السجال حاضر في مسرحيتنا هذه ليبرز لنا النقاش الحاد الذي دار بين العامة حول مسألة الحكم وعدم التدخل في أموره من أجل سلامتهم وحفظ ممتلكاتهم ويتجلى هذا في المقطع التالي:

الرجل الرابع: أي وحق الله سمعت عن هذا أيضاً

الرجل الأول والثاني: (معاً وبغيظ) ما الذي تجهله إذن؟

الرجل الرابع: ما أجهله كثير، أسأل إن كان بينكم من يعرف سبب الخلاف أو توتر الأوضاع

الرجل الأول: يسأل عن سبب الخلاف!

المرأة الأولى: وكيف يمكن أن نعرف لماذا يختلف السادة

الرجل الثالث: وما علاقة أمثالنا في ذلك؟ (1)

حتى الإرشادات المسرحية تهيئ الأجواء وتساعد في توجيه القارئ والمخرج، للدخول في جو المسرحية منذ الشروع في قراءتها وترافق القارئ مع مناظر وفصول المسرحية لكن لا ينبغي للمؤلف المسرحي أن يعتمد كثيرا على الإرشادات المسرحية في القيام بالوظائف الموكلة أصلا للحوار.

وبهذا نستنتج أنّ وظائف الحوار تشمل جميع عناصر المسرحية من حبكة وشخصيات وحدث، ورواية الفعل، ووصف للمناظر، فالحوار ينمو من الشخصيات والصراع وهو بدوره يكشف لنا عن الشخصية، ويحمل الفعل أي يقوم بأداء الموضوع وشرحه، وهذه هي وظائفه الرئيسية وكذلك يقوم بتطوير العمل المسرحي.

(1) م ن، ص16.

يقع التشكيل الفني في المتن الحكائي لمسرحية "سعد الله ونوس" في عدة مستويات منها ما يتعلق بطريقة تقديم الحكاية ذاتها ومنها ما يتعلق باستلهامه للتراث بمختلف أشكاله من مثل وأغنية وتاريخ ...الخ. وأخرى تتعلق بمزاوجته بين المنظور العربي الأصيل والتصور المسرحي الغربي الذي يظهر من خلال تأثره ببريخت. وهو ما يجعل هذا النص نصاً متميزاً بالنظر إلى ما يزخر به من فنيات نذكر منها:

أولاً- تقنية المسرح داخل المسرح:

تعد تقنية المسرح داخل المسرح أو الميتامسرح، مصطلح حديث يعود ظهورها إلى بداية العقد السادس من هذا القرن في النقد الأنجلو-أمريكي، يعبر في ظاهر الأمر عن ظاهرة قديمة تضرب بجذورها في عمق التاريخ المسرحي، بحيث يمكن اعتبار مسرحية الضفادع "لأرسطوفان" إحدى أبرز التجليات الأولى لها.

"والمثير للاهتمام هو اختلاف زوايا النظر إليها إذ في الوقت الذي ارتفع بها البعض إلى التعبير عن الرؤية للعالم تعكس تصور مسرحي عن الإنسان والأشياء جعلها البعض الآخر ظاهرة نصية ذات مستويات موضوعاتية أو تناصية"[1].

كما أكد البعض الآخر أنّ مصطلح الميتامسرح يطلق في الحقيقة على المظهر الحداثي للظاهرة المسرحية التي أفرزها الواقع المعاصر، هذا الواقع الذي فرضت أحداثه وتصورات مبدعيه عن هذه الأحداث موت التراجيديا وإحلال الميتامسرح محلها، كما يقوم على بعدين أساسيين: شعري وتأويلي[2]، وهو التصور الذي يجعلنا نعتبر الميتامسرح:

1- شكلاً دراميًا يقوم على المضاعفة اللعبية والتأمل الذاتي.

2- بنية موضوعاتية تقوم على مسرحة قضايا المسرح الأدبية والفنية والاجتماعية والسياسية... الخ.

3- بنية خطابية تسمح للمؤلف بالانخراط المباشر في متخيّله والتعبير عن مواقفه المسرحية.

---

(1) حسين يوسفي، المسرح في المرايا، شعرية "الميتامسرح" واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي، (د ط) (دت) ص 31.

(2) م ن ، ص 35.

4- رؤية للعالم تعكس منظور المؤلف أو العصر الذي ينتمي إليه إزاء ما يحيط به وتسمح بالتالي بالربط بين البيانات الميتامسرحية وسياقاتها المتميزة.

وإذا ما عدنا إلى مسرحية "سعد الله ونوس" في "مغامرة رأس المملوك جابر" سنلحظ بيسير الجهد أننا إزاء مسرحيتين مندمجتين، تقود الواحدة منهما إلى الأخرى في لعبة فنية مختالة أشبه بلعبة المرايا المتعاكسة، التي تجعل الذات الصورة المنتمية إلى أكثر من مكان[1].

وفي المسرح تصبح منتمية إلى أكثر من زمان الأمر الذي لا نفصله عن المنطلقات الجدلية والتاريخية للمجتمع البشري، وللممارسة الفنية التي تتقصد تصوير الآليات المتحكمة في هذا الواقع.

ففي المسرحية الإطار تتعلق بمجموعة ممثلين، زبائن، ينتشرون في مقهى شعبي في مدينة عربية "نحن في مقهى شعبي ... ثمة مجموعة زبائن يتفرقون على المقاعد المبعثرة ... يسيطر على المقهى جو من التراخي والفوضى الشعبية، وتسود ضجة الكلام المختلفة بقرقرة النراجيل وبأغان تنبعث من راديو عتيق في المقهى"[2]، ونظل نتابع هذه المسرحية الأولى عبر مختلف مفاصل العمل برمته أي من منطلق العمل إلى نهايته ويتجلى هذا في المقطع التالي:

زبون 4: تأخر مونس الحكواتي .... ما القصة ؟

الخادم: لا تخف العم مونس كالساعة لا يقدم ولا يؤخر بين لحظة ولحظة تراه يحمل كتابه

زبون 3: والله نعيش من قلة الموت

زبون 2: ماذا نفعل ؟ الأمر بيد الله والمهم سترة الآخرة

زبون 1: ناره...

الخادم: حاضر [3]

وفي مقطع آخر:

زبون 2: ما هذا ؟

زبون 3: يقطعون رأسه بعد كل ما فعل

(1) رضا بن صالح، قيس الهمامي، المسرح العربي بين التجريب والتعريب، ص 58.
(2) المسرحية، ص 01.
(3) المسرحية، ص 02.

زبون 2: لا يجوز

زبون 1: ما هذا الجزاء ؟ [1]

إلى أن ينسحب الزبائن واحد بعد الآخر .... وهم يحيون أبو محمد .... لا يبقى سواه يرتب الطاولات قليلاً، ثم يقوم بإغلاق المقهى[2].

وتعرض المسرحية ثانية تتعلق بمحاكاة الواقع المعيش في بغداد زمن خلافة المقتدر والصراع السياسي والعسكري بينه وبين الوزير "هكذا كان حال الناس في بغداد في سالف العصر والأوان .... وفي البداية كان الخلاف سر ثم انفجر"[3].

وينتقل المتلقي قارئًا أم متفرجًا ليطّلع على طبيعة الحياة البغدادية في تلك الفترة العصيبة وأثرها العميق في حياة الناس والعامة، وتجلى هذا في الحوار التالي:

الرجل الأول: رفعوا السعر قرشًا، ولكن خلال ساعات سترتفع الأسعار كالحُمّى وستصبح قروشنا كالعملة الباطلة.

المرأة الثانية: أعوذ بالله، لا تفتح علينا هذا الباب

الرجل الأول: أأنا أفتحه كأنك لا تعرفين تجار بغداد إنهم يزقزقون اليوم.

الرجل الثاني: يزقزقون ويغردون[4].

ولا يكتفي الكاتب في هذه المسرحية الثانية بتسليط الضوء على حياة الفقراء، بل يكشف عما يدور في القصور ليجعل منه السبب الرئيسي في الأزمة، وإن كان يحمل العامة جزءًا من المسؤولية بحكم موقفها السلبي "ولا تنسوا أنكم قلتم يومًا فخار يكسر بعضه البعض"، "ومن يتزوج أُمنا نناديه عمنا"[5].

ولهذا نعاين في أغلب أجزاء العمل مشاهد تتعلق بالعلاقات داخل قصر الوزير أو الخليفة، والقيم الانتهازية المتفشية والرغبة في تحقيق المكاسب

(1) م ن، ص 53.
(2) م ن، ص 66.
(3) م ن، ص 03.
(4) المسرحية، ص 14.
(5) م ن، ص 12.

على حساب عامة الناس "قلت لك عندما تبلغ الرسالة نعطيك من المراكز ما تريد".

وما نؤكده من الناحية الفنية هو توظيف الكاتب لتقنية التناوب بين المسرحيتين بشكل يجعلنا ننتقل من الواحد إلى الأخرى محققين بذلك حالة التغريب التي يسعى إليها المسرح الملحمي، وجاعلين الماضي عينًا نرى بها ومن خلالها الراهن المتصل بحياة المجتمع البسيط، وعين يرى بها الفرد ومن روائه المجتمع طريقة حياته وشكل تفكيره.

ومنه ارتبط الميتامسرح باستراتيجية التجريب في النص المسرحي العربي، "مما جعل الكاتب المسرحي أكثر قدرة على تمثل الشعرية المسرحية الغربية ومناقشة مبادئها الأساسية"[1] وتكوين تصور خاص عنها، كما جعله من جهة أخرى يفتح آفاق جديدة للكتابة الدرامية، يتم من خلالها تكييف أساليب جمالية تراثية مع السياق الحداثي الذي تفرضه الممارسة الميتامسرحية.

*** أثر بريخت في مسرح سعد الله ونوس**

لقد استفاد ونوس من تجربة "بريخت* Brecht" في عالم المسرح نظرًا لتواصل مع هذا المسرحي الألماني المشهور، "وقد تأثر به بطريقة مباشرة وقد أكد ونوس على ذلك ولكنه تأثر به بطريقة مباشرة بأسلوبه الذي أراد"[2]، فلم يحاول أن ينقل لنا بريخت كما هو ولم يحاول أن ينقل الأعمال المسرحية على حالها، وكلما حاول ذلك وخاصة في بداياته يجد نفسه مضطرًا لكتابة ما هو جديد، أمّا تأثر ونوس ببريخت فيأتي من جانبين:

أ/ تأثيره بالمستوى التغريبي:

(1) حسن يوسفي، المسرح في المرايا، ص 159.

* بريخت برتولد: (1898-1953) "Brecht Bertoltt"، شاعر ومخرج ومؤلف مسرحي ألماني، خاض الحرب العالمية الأولى بحماسة، درس الطب، كانت قصيدته أسطورة الجندي القتيل، سببًا في حرمانه من حق المواطنة، اكتسب شهرة كبيرة بعد مسرحيته "أوبرا القروش الثلاثة".

(2) حسين منصور العمري، إشكالية التناص، ص 216.

ويذكر بريخت بأنّ "التغريب لأجل أن يقدم للمشاهد (تغريبًا) تلك الحوادث التي ينبغي أن تعرض عليه، أنّ هدف التكتيك ذي التأثير التغريبي يستخلص في الإيماء للمشاهد بعلاقة تحليلية انتقاديه، تجاه الأحداث المصورة أمّا الوسائل فتكون فنية"[1]. وانطلاقًا من هذه القاعدة نجد ونوس يتمثل مواقع التغريب في مسرحياته عامة بما يلي:

1- لجوئه إلى استخدام الإيماء لتوصيل رسالته وهي من المظاهر البريختية، كما في مسرحية (الملك هو الملك) عندما خلع الملك ثيابه وارتدى ثيابًا تنكرية وكذلك فعل وزيره.

2- وكذلك استخدام الإيماء من خلال اللافتات التي كانت تعلق في بداية بعض المسرحيات إذ يكون لها دلالة فكرية سواء عقائدية أو تاريخية.

3- تقديم شخصيات المسرحية والتعريف بهم وهذا يتوافق مع موقف بريخت، الذي يرمي إلى عدم تقمص الممثل تقمصًا تامًا للشخصية التي يمثلها.

4- يحافظ ونوس على المسافة ما بين الأحداث الممكنة والمتفرجين وهذا يؤدي إلى عدم إدماج الجمهور مع البطل "وهذا ما قاله بريخت المؤرخ يحافظ على المسافة التي تفصله عن الأحداث ومواقف الناس في الماضي وإنّ على الممثل أن يحافظ على مثل هذه المسافة حتى بالنسبة للأحداث وعلاقات معاصريه، وإن عليه أن يقدم لنا هذه الأحداث وهؤلاء الناس على أساس التغريب"[2].فونوس يريد تحويل قاعة العرض إلى ملتقى للجدل الاجتماعي والفكري والسياسي بحيث يخرج المشاهد من سلبيته، ويشارك في مناقشة مأساته ومأساة عصره وصولاً إلى الوعي بنفسه وطبقته وجماعته، وإذا كان التغريب هو تحويل المألوف إلى شيء غريب يحرك الذهن ويفجر السؤال فإنه لا يعدو أن يكون وسيلة لا غاية، وهذا ما توافق مع طبيعة ونوس، ويعد الاهتمام بالجمهور هو من أوليات المسرح الناجح، ولذلك يرى ونوس أنّ عدم الاهتمام بالجمهور هو سبب وراء استمرار المشكلات والأزمات في مسرحنا.

ب/ تأثره بالمستوى الملحمي:

(1) م ن، ص 216.

(2) حسين منصور العمري، إشكالية التناص، ص 217.

لقد انتقل "سعد الله ونوس" إلى المرحلة الملحمية بعد مروره بمرحلتين سابقتين وهما المرحلة الذهبية والتي تعد المرحلة الأولى والمرحلة الثانية والتي تتسم بالتسجيلية التي كتب فيها عدة مسرحيات مثل: "الفيل يا ملك الزمان"، "مغامرة رأس المملوك جابر"، وانتهاءًا بمسرحيته "سهرة مع أبي خليل القباني".

وبدأ استلهام موضوعاته من التراث والقصص الشعبي والتاريخي موظفًا ثقافته المسرحية المعاصرة ومستفيداً من تجارب المسرحية السابقة ليخرج إلينا بنصوص جديدة، هي من حيث الأشكال الفنية قفزة نوعية في مسرحه خاصة، وإضافة طيّبة إلى المسرح العربي.

ونجد ونوس قد اقتنع بما اطلع عليه في الغرب وخاصة المسرح الملحمي ،الذي بدا متأثرًا به كثيرًا وخاصة المرحلة الأخيرة، وربما لم يكن هنا رأي ونوس لوحده بل كان رأيًا يقتنع به الكثيرين "إنّ الشكل الملحمي، بما يمتاز به من خصائص فنية ينسجم مع تراثنا الشعبي ويستطيع أن يستجيب لما يصبوا إليه من تعميق في الوعي العربي، كما يستطيع أن يستوعب الحياة العربية بمختلف أوجهها، التي أصبحت معقدة إلى حد بعيد على أثر احتكاكنا بالحضارة والثقافة الغربيتين، وتطور مفاهيمهما"[1].

وقد اقتنع ونوس بتوظيف المتفرج العربي، وذلك يعود للأجواء التي كان يشارك فيها المتلقي العربي في حضرة الحكواتي لطبيعة هذا المتلقي، كان يعلق ويطلب ويحاور، فالمتلقي العربي لديه القابلية للتغيير على الرغم أنه يكون منغمسًا بالإيهام المسرحي أحيانًا، بالإضافة إلى الموضوعات التي يطرحها ونوس في مسرحه هي موضوعات قابلة لتنوير المتلقي وجعله إنسانًا محاورًا ومتفاعلاً مثل القضايا التاريخية.

*** المتفرج وتكسير الجدار الرابع:**

ركز سعد الله ونوس على المسرح الذي يشكل المتفرج عضوًا فعالاً ومشاركًا فيه ونعته باسم مسرح التسييس، فيجعل ونوس المسرح بمثابة أداة تثوير وتحفيز، وذلك بما يطرح من قضايا ذات حساسية كبيرة ومن ثمة يخرج المشاهد من سلبيته ليشارك في مناقشة مأساته ومأساة عصره، وصولاً

(1) م س، ص 219.

إلى الوعي بنفسه ووظيفته، وعليه أنْ يقوم بعملية إلصاق الصالة بالمنصة وإلغاء الحائط الوهمي، إضافة إلى وضع الممثلين بين الجمهور ينوبون عنهم في الأداء كما هو الشّأن في هذه المسرحية التي اتخذ فيها تقنية الميتامسرح، وقد عمد ونوس إلى جعل مسرحيته تدور في فضاء مقهى شعبي، في محاولة للدخول باللعبة المسرحية في إطار من عفوية الحياة اليومية، فجعل المقهى يحافظ على عفويته وفوضاه، واستثمر شخصية الحكواتي التي هي شخصية مألوفة في المقاهي المشرقية، وجعل الزبائن يشاركون بالتعليق ويدخلون في جدل مع الممثلين كما حصل بين الرجل الرابع والزبائن، ونجد هذا في المسرحية:

زبون 1: (بصوت عال) أخي نزّل هذا السلم عن ظهرك

الرجل الرابع: (يقطع التمثيل ملتفتاً إلى الزبائن) آه لو أستطيع [1]

فيبدُون أفكارهم ومواقفهم ويطلقون أحكامًا على الأحداث التي تجري على الخشبة.

ثانيًا: توظيف التراث في المسرحية:

يعد التراث منهلاً خصبًا ينهل منه الأديب لما يوحي به من أصالة وعمق، ولقد أدرك سعد الله ونوس أهمية التراث في بناء التجربة المسرحية، بل أنّ التراث كان وسيلة من وسائل الاتصال مع المتفرج وإشراكه في العملية المسرحية لأنه يهدف إلى بناء الوعي ولا يريد تقديم وعي جاهز[2].

ففهمه للمسرح وطريقته في التعامل مع الجمهور وسعيه في تأليف مسرح عربي جديد، كل هذا دعاه إلى التعامل مع هذه الأشكال التراثية التي أدت وظيفة جمالية إلى جانب وظيفتها العملية في النص، كما أنه مزج بين التراث العربي والأجنبي، لينتج مسرحًا شعبيًا ثوريًا متقدمًا في آن واحد متعدد الأدوات وعميق الأطروحات شديد الربط بين الممارسة والتنظيم.

(1) المسرحية، ص 19.

(2) عبد الوهاب تيايبية، توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس، ص 99.

فونوس تعامل مع التراث الشعبي الشفوي والمكتوب على حد سواء تعاملاً مبدعًا تجلى في الكثير من مسرحياته[1]. وقد ولع بالتراث بمختلف أنواعه ووظفه توظيفًا واعيًا فأخذ منه الشكل والمضمون معًا ليبث في ثنايا الماضي أفكاره، حيث استطاع أن ينقلنا إلى عالم خيالي ليبرز من خلاله الحاضر بكل تعقيداته، وصراعاته وتناقضاته.

وأشكال التراث التي وظفها ونوس متنوعة وشاملة في مسرحه تتضمن الأغنية الشعبية والمثل والحكمة والتاريخ.

1- التراث التاريخي:

لا ريب أنّ الأحداث والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، بل لها إلى جانب ذلك دلالاتها الشمولية الباقية، فدلالة البطولة لقائد معين أو دلالة التصرف في بطولة معينة، تظل باقية بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة، وتبقى صالحة وتتكرر من خلال مواقف جديدة وأحداث تحتمل بعض التأويلات والتفسيرات الجديدة ،"إنّ التاريخ ليس صنعًا لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصرة لها إنه إدراك إنسان معاصر أو حديثًا له، فليس هناك صورة جادة ثابتة لأية فترة من هذا الماضي"[2].

فالكاتب المسرحي يختار من التاريخ الشخصيات التي توافق طبيعة أفكاره وقضاياه وهمومه التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي.

وقد اتخذ سعد الله ونوس في مسرحيته مغامرة رأس المملوك جابر من التاريخ مادة ومرجعًا لاسيما حصار التاتار لبغداد ولاستلهامه لهذه الأحداث يركز على ما يشير إلى تدهور الوضع الاقتصادي فيها، فهي حكاية تاريخية مستوحاة من العصر العباسي، حيث كان الصراع قائمًا بين الخليفة العباسي المقتدر بالله ووزيره محمد العلقمي على الحكم ويحاول كل واحد منهما أن يستعين بقوات تساعده على الإطاحة بالآخر[3].

(1) م ن، ص 102.

(2) علي عشرى الزايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، (د ط) (دت)، ص 76.

(3) حسين منصور العمري، إشكالية التناص، ص 97.

وهذه المسرحية تأخذ أحداثها من عنوانها، حيث يتم الخلاف بين الخليفة ووزيره ويأتي مملوك فقير الحال ليس له من الحياة إلاّ لقمة عيشه، يحاول استخدام ذكائه وينتهز الفرصة من خلال عرض يعرضه على الوزير من أجل أن يحظى بمكانة عالية عنده بعد الانتهاء من المهمة، والمهمة هنا تتلخص في مقولة جابر للوزير "أهبك رأسي يا مولاي" حيث يقف الوزير مدهوشا لما يقول، وسرعان ما يقبل بالعرض الذي يعرضه المملوك عليه "جابر إذن إليكم التدبير .... ننادي الحلاق فيحلق شعري وعندما يصبح جلد الرأس ناعمًا كخد جارية جميلة يكتب سيدنا الوزير رسالته عليه ثم ننتظر حتى ينمو الشعر ويطول فأخرج من بغداد بسلام"[1].

إنه عصر مضطرب يحتدم فيه صراع دام بين الخليفة ووزيره، ومملوكاً ذكيًا منتهزًا للفرص، مملوك غامر بحياته وبرأسه كي يكتب عليه رسالة خطيرة مرسلة من الوزير لحليف له خارج الحدود، ففقد رأسه بوصية من الوزير نفسه منعًا لافتضاح سر الرسالة، وهذه التضحية التي يقوم بها المملوك هي التي تؤدي به إلى النهاية البشعة.

وفي قول الحكواتي: الحكاية مربوطة ببعضها، لا تأتي واحدة قبل الأخرى سيرة الظاهر يجيء دورها عندما نفرغ من قصص الزمان الذي بدأنا حكايته .... القصص مرهونة بتسلسلها وأوانها[2].

علمًا بأنّ الزمان الذي يشير إليه الحكواتي ليس سوى حقيقة من التاريخ العربي أصطلح المؤرخون على" أنها بداية عصور الانحطاط .... وقد تتميز فعلاً بأنها زمان الاضطراب والفوضى والرعب والخيانة ... مما يوضح هدف المؤلف في إجراء مقارنة غير مباشرة بين الواقع التاريخي القديم على خشبة المسرح وواقع الأمة العربية الحالية"[3] في أعقاب نكسة الخامس من حزيران.

يرى ونوس بأنّ قضية التأمل للتراث قام بها الرواد الأوائل الذين أخذوا عن التاريخ والتراث بشكل عام وبذلك يركز على طرح إشكالية المجتمع العربي ولم يطرح إشكالية الشكل، فونوس تعامل مع التراث التاريخي على

(1) المسرحية، ص 31.
(2) م ن، ص 05.
(3) حسين منصور العمري، إشكالية التناص، ص 97.

أساس الهروب إلى الماضي بل على أساس أنّ يستلهم من هذا الماضي التاريخي بدافع تغيير الحاضر وبناء المستقبل[1].

وهذه المسرحية التي تمثل نهايات العصر العباسي هي الفترة التي اتسمت بتشعب الخلافات واضطراب المستويات، فجاء تركيزه على هذه المرحلة التي وجد فيها انعكاسًا على واقع معاش، "فالسلاطين هم السلاطين والناس هم الناس والفقر هو الفقر"[2]. وهنا لا يلقى اللوم على السلاطين وحدهم بل يحمّل الجميع المسؤولية، وبذلك تكون هذه المسرحية الأكثر قسوة في اتهام المجتمع بأنه حاضن مقومات استعباده.

2_التراث الديني:

تعد ظاهرة توظيف التراث الديني ظاهرة فنية ميزت الأدب العربي بشكل عام والمسرح على وجه الخصوص، ومسرحية مغامرة رأس المملوك جابر كان لها نصيبها من هذه الظاهرة.

فقد كان التراث الديني بالنسبة للكاتب المسرحي مثل "الينبوع الدائم والمتفرج بأصل القيم وأنصعها والأرض الصلبة التي يقف عليها ليبني فوقها حاضره الجديد على أرسخ القواعد وأوطدها، والحصن المنيع الذي يلجأ إليه كلما عصفت به العواصف فيمنحه الأمن والسكينة، كون الدين ذا قوة تأثيريه عظيمة وحضور قوي لدى المتلقين"[3].

ولقد تجلى هذا التراث من خلال أقوال زبائن المقهى أو عامة بغداد نذكر منها بعض العبارات الواردة على لسان شخصيات المسرحية:

المرأة الأولى: (تشهق) آه .... بالله لا تذكرنا

المرأة الثانية: أجارنا الله فجاءتني وجوهم عند المنعطف

المرأة الأولى: رؤية الموت أهون [4]

فمن خلال هذا المقطع يتضح لنا حالة الخوف والرعب اللذان يعانون منهم عامة بغداد من حراس الخليفة لدرجة أنهم يتمنون الموت على رؤيتهم.

---

(1) وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي، 1990-2006م، المركز الثقافي للنشر، بيروت، 2007م ص 127.

(2) حسين منصور العمري، إشكالية التناص، ص 97.

(3) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 07.

(4) المسرحية، ص 14.

وفي مقطع آخر نجد:

الزوجة: الله يغفر لن نتركه يموت ونحن نتبادل النظر

الزوج: لا ... ليس الآن ... لا أستطيع ..... لا أستطيع

(يشدها إلى جواره يجلسان وتتساقط دموعهما معًا، بينما يعول الصغير)

الزوجة: يا بصير

زبون 2: استغفر الله العظيم

زبون 4: في النهاية لا تقع إلاّ على رؤوس المساكين

زبون 3: الله يساعد [1]

نفهم من خلال هذا المقطع استسلام كل من الزوجة والزوج للقدر وعدم القدرة على مواجهة المشاكل وتعاطف زبائن المقهى معهم.

فسعد الله ونوس وظف التراث الديني بطريقة فنية بهدف إيصال الرسالة التي نهض بها وتبليغ المضمون الديني الذي ينطوي عليه، كما يدل هذا التوظيف على مدى تمكن الثقافة الإسلامية من عقول وأذهان الناس بخاصة الأديب ولهذا نجدها متنوعة ما بين الرموز للعقيدة الإسلامية.

3- المثل الشعبي:

يعتبر المثل الشعبي من "الأنواع الأدبية الأكثر جريان على اللسان، لأنه يعبر عن تجارب الإنسان، وقد لقي المثل من الاهتمام درجة مهمة، فجُمع وصنف في كتب قديمة وحديثة"، ولقد وجد سعد الله ونوس في الأمثال الشعبية مادة خصبة تحملها أفكاره ويكشف عن دلالاتها ومعانيها الممتدة عبر الزمان والمكان.

ولقد وردت أمثال شعبية كثيرة في مسرح ونوس على ألسنة بعض الشخصيات ولعله نجح عن طريق توظيف المثل الشعبي في مسرحيته على تصوير حال المجتمع واستسلام أفراده فيكشف بذلك عن قناعات الشخصيات وأفكارها كما أنّ الأمثال جاءت تلخيصاً لتجربة حياته فكانت خير معبر عن

(1) م ن، ص 15.

ذلك، فنجد في مسرحيته عدد لابأس به من الأمثال نطقت على لسان الشخصيات نذكر منها:

زبون 3: .... سنسمعها عاجلاً أم آجلاً [1]

ويدل هذا المثل أن لكل شيء أوانه ووقته

زبون 1: حكايات الديناري حبل لا ينقطع[2]

ويدل على الاستمرارية في العطاء دون انقطاع

جابر: يغذي النار من أوقدها [3]

يدل على جزاء الشر بالشر،وأن يتحمل المصيبة من تسبب فيها.

الرجل الثاني: ابعد عن الشر وغني له [4]

يشير إلى ضرورة الابتعاد عن المخاطر وعدم المشاركة في الأمور المشبوهة.

الرجل الأول: ... أما نحن فلا ناقة لنا ولا جمل [5]

يدل على الخوض في مشاكل لا تعنيهم ولن تفيدهم في شيء.

المجموعة: من يتزوج أمنا نناديه عمنا [6]

يشير إلى المسالمة وعدم الاكتراث إلى الأمور

جابر: فخار يكسر بعضه البعض[7]

يشير هذا المثل إلى عدم الاهتمام إلى الأطراف المتخاصمة.

وهكذا يركز ونوس على الأمثال التي تخدم فكرته الأساسية وهي إبراز مدى سلبية الجماهير التي لا تريد أن تكون طرفًا إيجابيًا في المعادلة، مع أنها مشتركة فيها أصلاً فالملاحظة البارزة على توظيف الأمثال الشعبية عامة وعند ونوس خاصة، هي الروح الاستسلامية التي تسيطر على معظم هذه الأمثال وسبب هذا ما تعانيه البلاد العربية من عدوان خارجي متواصل، مما

(1) المسرحية، ص06.
(2) م ن، ص06.
(3) م ن، ص10.
(4) م ن، ص 17.
(5) المسرحية، ص 17.
(6) م ن، ص 18.
(7) م ن، ص 43.

جعل الإنسان العربي يستصعب المقاومة[1]، وهذا لا ينفي وجود روح المقاومة.

4_الأغنية الشعبية:

ما يزال كاتبنا ونوس يغوص في أعماق التراث لينتقي منه الدُّرَرْ، بالإضافة إلى الحكاية الشعبية والمثل الشعبي استلهم الأغنية الشعبية وكان الموَّال أكثرها فعالية واندماجًا.

فالأغنية ارتبطت بحياة الإنسان منذ القديم وصاحبته في البراري والوديان والجبال لكونها تمثيلاً صادقًا لشريحة كبرى من شرائح المجتمع العربي سواء المتعلم أم الأمي. فونوس يقدر قيمة الأغنية الشعبية وما تحققه من ارتباط بالجو الشعبي وشد المتفرج إلى العمل المسرحي[2].

وفي مسرحية مغامرة الرأس المملوك جابر لم يكثر ونوس من الأغنية الشعبية إلاّ قليلاً فنجد يرد على لسان (الصبية) عند حلاقة رأس جابر:

يا معلمنا احلق ونعم الحلاقة
خلِّ الرأس يصير مثل خدود العذارى
يا معلم الحلاقين
بفن ومهارة
خلِّ الرأس يصير مثل خدود العذارى [3]

فهذه الأغنية هي معرض سخرية من شخصية جابر، الذي رمي بنفسه إلى التهلكة من أجل عيون زمرد.

أراد ونوس أن يتهكم على الشخصية الانتهازية والأنانية ذات الهوى الجامح، فهي تفكر في مصلحتها الشخصية على حساب الأمة بأجمعها.

كما عوض ونوس الغناء الذي يرتجل بفتح الراديو لسماع الأغاني، وإذ كان الغناء في المسرح الملحمي يكون له علاقة بالأحداث ويمثل تعليقًا عليها فإنّ أغنية "الحب كده" "لأم كلثوم" تحقق ذلك الغرض وخاصة المقطع الذي وظفه ونوس في مسرحيته:

حبيب قلبي يا قلبي عليه ولو حتى يخاصمني

(1) عبد الوهاب تيايبية، توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس، ص114.
(2) م ن، ص 115.
(3) المسرحية، ص 31.

ويعجبني خضوعي إليه وأسامحه وهو ظالمني
وبعد الغيم ما يتبدد وبعد الشوق ما يتجدد [1]

فهذه الغنية تلمح إلى علاقة الرعية بالسلطة ورضاها بالظلم وخضوعها، كأنها جاءت هذه الأغنية تعليقًا على هذه العلاقة الغريبة التي يخضع فيها المظلوم للظالم وكأنه يعشق ظلمه ويصبر على نزواته.

فونوس تناول الأغنية الشعبية على بعدين:

الأول: التعليق على الحوادث

الثاني: هو تعرية جوانب الشخصيات وطرائق تفكيرها، ومع ذلك فإنّ إدماجها في النص المسرحي لخلق نوع من الربط الفني والوجداني بين المتلقي والنص المسرحي، وتقوم الأغنية بوظائف درامية كثيرة منها:

1/ انتقاد فكرة ما.

2/ تأكيد فكرة معينة

3/ تعليل فكرة ما.

غاية ونوس من خلال الأغنية الشعبية هي فنية، كونها تحقق نوع من التغريب الذي يهدف إلى تحقيقه كما صرح في قوله: "إنّ الأدوات الأسلوبية التي تستطيع أن تغرب المتفرج دون شك، مختلفة عن تلك التي تغرب المتفرج الأوروبي، للاستفادة من درس "بريخت" أفكر أن نستفيد في ذلك من كل الأساليب والوسائل النابعة من البيئة والمؤدية بالتالي إلى تحقيق الغاية المطلوبة، أفكر مثلاً بالأغنية الشعبية ولحنها"[2]. فونوس يقدر قيمة الأغنية الشعبية لما تحققه من ارتباط بالجو الشعبي وشد المتفرج إلى العمل المسرحي.

5- الحكواتي:

الحكواتي من الفنون التمثيلية العربية القديمة، عرفه العرب قبل الإسلام وما يزال منتشرًا إلى اليوم، وانتقل إلى المسرح كونه ظاهرة تراثية تؤدي

(1) م ن، ص 36.

(1) عبد الوهاب تبايبية، توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس، ص117.

دورًا تأصيليًا وتفاعليًا كبير في المسرح العربي، ثم ظهر نوع جديد من الرواة يسمى الحكواتية*.

وأثبتت تجربة ونوس هذه على أنّ الموروث الشعبي يملك قدرات إيجابية، ومزايا فنية تجاري أكثر النظريات تقدمًا في مجال المسرح ولم يكن الحكواتي راوي للأحداث لكونه رمز للخلفية الثقافية والاجتماعية للبيئة التي عاش فيها.

والمقهى ليس مجرد فضاء يستوعب الحدث المسرحي والشخصيات والمواقف، بل هو بيت تحل به أسرة أوسع من الأسرة التي تعرف بيت يجمع الرفاق والأقارب والغرباء داخل مكان وزمان واحد، ولهذا نجد للحكواتي والمقهى شأن كبير في هذه المسرحية، فقد حاول ونوس عبره تكسير الحاجز بين الجمهور والممثلين.

فالحكواتي من خلال سرده لحكاية جابر فقد سلب أذهان المتفرجين والزبائن، وكان كل واحد منهم متشوق لمعرفة أحداث الحكاية، كما أنّ ونوس جعل منه العنصر الرئيس والمسيطر على المسرح، فهو الذي يقوم بتحريك الأحداث وإيقافها وقت ما شاء وكيفما شاء، فهو لم يكن يلبي طلبات الزبائن ورغباتهم في الاستماع للقصص التي يريدون وإنما كان يجبرهم على الاستماع إلى القصة التي يريد.

زبون 1: أي يا عم مؤنس ... هل تحمل سيرة الظاهر أ لا ؟

الحكواتي: (بهدوء يشرب الشاي) ما جاء دور الظاهر بعد[1].

ونذكر الحوار الذي دار بين الحكواتي وزبائن المقهى في هذا المقطع:

الحكواتي: وهنا نستأذن المستمعين الأكارم باستراحة قصيرة نشرب فيها فنجان من الشاي

زبون 3: نريد أن نعرف بقية الحكاية

زبون 1: دائمًا تقطعها في لحظة حرجة

زبون 2: هات الشاي للعم مونس

---

* الحكواتية: مفردها حكواتي وهي لهجة دمشقية قديمة. ويروي بأسلوب خطابي تمثيلي ويؤدي ذلك على مرتفع خشبي، فهو يحكي حكاية من الحكايات التراثية ويرويها ويجسدها بأسلوبه معتمدًا في ذلك على تعابير وجهه وحركات يده وجسده كله، موظفًا في كل ذلك نبرات صوتية محاولاً اجتذاب اهتمام السامعين.

(1) المسرحية، ص 04.

زبون 1: تستطيع أن تشرب الشاي وأنت تقرأ
الحكواتي: لا تخافوا ..... سنكمل القصة ... دعوني أسترد أنفاسي قليلاً [1]

كما تتاح له الفرصة لمراقبة الحوادث والتعليق عليها وشخصيات المقهى (الزبائن) وقفت لمساعدة المتفرج على المشاركة وتنوب عنه.

كما نجد دور الحكواتي أشد عمقًا وأبلغ تأثير، من الأغاني التي هيأت للسهرة فيؤلف حضوره عاملاً آخر لجذب المتفرج إلى خشبة المسرح.

زبون 1: أي والله العم مونس ما كنا نعرف كيف نقضي السهرة
زبون 5: أقفل الراديو ما دام العم مونس قد وصل[2]

لقد استطاع ونوس من خلال الحكواتي أن يحقق أمور كثيرة منها جذب المتفرجين من خلال وسيلة يتعاطفون معها فهو يقنع الناس بوجوده وكلامه.

ثالثًا: التشكيل الفني في الشخصيات:

إنّ تعريف الشخصية أمر لا يخلو من الصعوبة ذلك لأنّ الشخصية الدرامية غير الشخصية في واقع الحياة، وقد تكون غيرها حينما تعرض على خشبة المسرح، من هنا جاءت صعوبة الأخذ بتعريف معين دون التعريفات الأخرى التي تزخر بها الكتب المعينة بالأدب عامة وبالأدب المسرحي خاصة. لكنّ مسألة خلق الشخصية" كما يقول "جون جول سوري" هي مسألة غامضة بل لعلها أشد غموضًا والتواء عند الشخص الذي يخلق الشخصية"[3].

وإبراز الشخصيات المهمة في النص لا يتم لو لم تكن معظم الشخصيات المسرحية بسيطة لما أمكن أن تبرز هذه الشخصيات المعقدة بوصفها غير عادية وجديرة بالبحث الخاص ذلك لأنّ الشخصية كائن إنساني محسوس.

وفي المسرحيات الحديثة تكشف لنا أنّ الأشخاص المهمة في كل تلك الروايات ما هي إلا مجرد رموز أو أعضاء للإنسانية، فالشخصية الدرامية غير الشخصية في واقع الحياة ذلك لأننا نتحسس أفكارها وعواطفها

(1) المسرحية، ص 35.
(2) م ن، ص03.
(3) منصور نعمان، إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 1998م ص127.

وهواجسها ونتعرف عليها ونقف عندها ونلم بكل المعضلات ونحن نقرأ النص الدرامي نعود أدراجنا لمعرفة الأسباب التي أوصلت الشخصية إلى نهايتها، ذلك لأنّ المؤلف قد خلق سلسلة من المسببات ليبلور فكرة ما أراد إبرازها. والشخصيات عنصر من تلك العناصر التي تأخذ بعض الصفات الجوهرية والمقرونة بالحدث[1].

ويمكن للشخصيات أن تتبادل الحوارات وأن تستبدل أيضًا الأسماء والأدوار لأنّ الشخصيات أفكار تتحرك على خشبة المسرح، ويمكن أن تمثل هذه التجربة عدد أقل أو أكثر من الشخصيات، حسب ما يراه المخرج مناسبًا "فالشخصيات أفكار يجسدون مواقف ويتمتعون باللياقة الجسدية والصوتية العالية، كل يمثل بلدة معينة، ربما بالزي أو باللهجة أو باللون تحقيقًا لعالمية الفكرة"[2].

إذن هي نظام متكامل من السمات الجسمية والعقلية والاجتماعية والانفعالية ثابتة نسبياً والتي تميز الفرد عن غيره، وتحدد أسلوب عمله وتفاعله مع الآخرين وأيضًا مع البيئة الاجتماعية والمادية المحيطة به، فهي الصورة المنظمة المتكاملة لسلوك الفرد التي تميزه عن غيره إنها تشمل عاداته وأفكاره واتجاهاته واهتماماته وأسلوبه في الحياة. فالشخصية تصنع الفعل وليس الفعل هو الذي يصنع الشخصية[3]. فالمسرحيات إذن تعتمد على شخصياتها بأبعادها الفيزيولوجية والسوسيولوجية فهي في تطور مستمر.

وعليه فالشخصية هي أرهف ركن من أركان النص المسرحي لأنّ المسرحية حكاية يقوم بها أفراد من الناس –فهم عمادها- وجميع عناصر التأليف المسرحية الأخرى تدور حولها[4].

وهذا ما نجده في مسرحيات سعد الله ونوس فهي نقطة التقاء بعناصر البناء الدرامي الأخرى، والمحور الذي تلتف حوله الكتابة الدرامية وهي

(1) م س، ص 129.

(2) محمد يوسف مختار، النص المسرحي بين التجريد والتجريب، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2002م ص37.

(3) رضا عبد الغني الكساسبة، التمثيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بالشعر الغنائي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2004م، ص 142.

(4) سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2003م، ص 11.

المحرك الأساسي لنص المسرحي بحيث يشكل ديناميته ما يجعلها تمارس حريتها، فهي تقول ما هو ممنوع قوله أمام السلطة ما تتمرد، تثور، تلبس قناعًا، وهو في هذا يحقق الموضوعية التي يفرزها البناء الدرامي.

كما يمتلك "سعد الله ونوس" القدرة على نحتها من الداخل، فهو يقدم شخصيات تكشف الواقع وتعريه ثم تدينه، بأن تعلق عن رفضها لهذا الواقع المزيف في تطلع إلى تغييره وهذا ما سيتضح مع شخصيات المسرحية مثل: جابر، منصور، وليس معنى هذا أن الكاتب يستعير تلك الشخصيات بطريقة فوتوغرافية آلية، بل إنّ مرجعياته التي يستند إليها في رسم شخصياته تختلف عنها.

فهي بين الواقع والتراث فالكاتب يتخذ هذه الواجهة –التراث- ليميط اللثام عن تجاوزات السلطة والإنسان في انتهاكه حقوق الإنسان، ولا تكاد مسرحياته تنحى عن هذا الاتجاه فهو كاتب التزم بقضايا الأمة العربية وقضايا الإنسان بامتياز.

وطبيعة الشخصيات في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر متنوعة تمثل تقريبًا الطبقتين الحاكمة والمحكومة كما نلاحظ غياب بعدها الواقعي ونقصد الاسم تحديدًا الذي يعنيها ويميزها، وهو ما يمكن أن نصطلح عليه تغريب واقع الشخصية، فباستثناء ذكر بعض الشخصيات في مسرحيته سنميز كل الذين يدخلون إلى المسرح بالأرقام.

1- شخصية جابر:

شخص أناني غير مهتم بما يجري بين الخليفة والوزير، وغير مكترث للعواقب الكارثية لهذا الخلاف الذي دمر حياة العامة.

جابر: يستطيع الوضع أن يتعقد ويضطرب حتى يصبح كمياه دجلة ولكن بعيدًا عني[1]

وتمثلت أنانيته في طلباته للوزير والمتمثلة في تزويجه خادمة شمس النهار زمرد، ورفع مكانته عنده.

(1) المسرحية، ص 09.

جابر: ما يهمني هو أن يكون مولاي راضيًا، وأن يشملني عطفه وكرمه
الوزير: (باسمًا) خلف المقال أنت لجوج، كأنك تشك في عهودي
جابر: معاذ الله ....
الوزير: قلت لك ... عندما تبلغ الرسالة نعطيك من المراكز ما تريد، وفي بغداد تنتظرك المرأة التي تشتهي وكوم من المال (1)
فجابر يمتاز بالذكاء والفطنة وهو انتهازي.
جابر: يغذي النار من أوقدها، ولما لا تتدفأ بالنار بدلاً من أن تحرق أصابعك بها ؟
منصور: لن نستطيع. سيجروننا ورائهم، ونجد أنفسنا فجأة وسط اللهب، في النهاية نحن من يدفع الثمن.
جابر: وما أدراك قد نقبض بدلاً من أن ندفع (2)
وفي مقطع آخر:
منصور: أهذا ما تأمله ؟
جابر: ولما لا، لكل عملة وجهان والمهم أن تميل في الوقت المناسب إلى الوجه الكاسب....(3)
فهو يتقرب من الوزير يريد أن يحقق مآربه بأية وسيلة
جابر: أفكر بأشياء يا منصور مثيرة يختلط فيها وهج الذهب، وعطر زمرد وعلو المقام (إلى ياسر) أمتأكد أنّ سيدنا الوزير لن يرد طلبًا لمن يحمل رسالته ؟
ياسر: متأكد كوجودي يا حفيظ ... ربما كان مستعد لأكثر من ذلك
جابر: سأبحث عن الإلهام يا منصور إني بحاجة إليه الآن لم أقل لك .... قد نقبض بدلاً
من أن ندفع، إذ ظل رأسي ملتهبًا كما هو الآن، فلن تضيع الفرصة (4)

(1) م ن، ص 32.
(2) م ن، ص 10.
(3) المسرحية، ص 10.
(4) م ن، ص 25.

ولكن المفاجئة أن ملك العجم المنكتم يقوم بقطع رأس جابر بعد قراءة الرسالة على رأسه، ليتبين لاحقًا من مجريات الأحداث أنّ الوزير كتب في الرسالة على رأس جابر بأن اقطع رأسه حتى يبقى الأمر سرًا.

الحكواتي: .... وكي يظل الأمر سرًا بيننا أقتل حامل الرسالة من غير إطالة[1].

فجابر رغم دهائه ومكره إلا أنه وقع في فخ الطمع والثروة، فحبه لنفسه قد أعماه عن رؤية الحقيقة، حقيقة الوزير الذي باع بلاده من أجل كرسي العرش، فكيف سيهمه أمر مملوك مثله.

وبذلك يدفع ثمن انتهازيته وطمعه غاليًا فهو آثر مصلحته الشخصية على وطنه، ولم يبال بما يسحل لبغداد بعد دخول جيوش الملك المنكتم إليها ليزرعوا فيها الخراب والخوف في شعبها ولكنه دفع الثمن غاليًا بقطع رأسه.

2- شخصية الحكواتي:

كانت شخصية الحكواتي في هذه المسرحية ممحُوة فلا يظهر عليه الحزن أو الفرح ولا نستشف في وجهه زهوًا ولا ألمًا، ويوحي بريق عينيه بشعور خفي دفين **"...فعيناه جامدتا النظرة ... أهم تعبير يمكن أن نلحظه في وجهه هو الحياد البارد، الذي سيحافظ عليه تقريبًا خلال السهرة كلها"[2].**

مما يعني أن علاقته بالحكاية لا تتعدى كونها موضوعًا يروى، فتغترب عنه الحكاية "باعتباره لا ينتجها أولاً ولا ينفعل معها ثانيًا ولا يسعى إلى الإيهام بانفعاله بها ثالثًا"[3].

وحقيقة الحكواتي يجب أن تكون "صنف قريب من صنف الممثلين، وأن الراوي يعتمد على ثقافته ولسانه وانفعالاته وإشاراته وحركاته وإقناع أدائه ،بما في ذلك تشكل الجسم وحركته"[4]، مما يعني أنه على الراوي أن يتفاعل مع الحكاية شأنه في ذلك شأن الممثل، ولكن "سعد الله ونوس" لا يريد

---

(1) م س ، ص 54.
(2) المسرحية، ص 04.
(3) رضا بن صالح، قيس الهمامي، المسرح العربي بين التجريد والتغريب، ص 77.
(4) م ن، ص 78.
(2) المسرحية، ص 04.

للمتفرج أن ينفعل بهذه الحكاية، فأهدافه تتعدى وظيفة الراوي التقليدية المتلخصة في الإمتاع خاصة، وهي تتنافى معها إذ أنّ "العم مونس" الحكواتي راوي حكاية المملوك جابر لا يستجيب لرغبة الزبائن في سماع حكاية الظاهر بيبرس، رغم أنّ الحكواتي عادة يستجيب لرغبة الزبائن.

زبون2: من زمان ونحن ننتظر سيرة الظاهر.

زبون1: أي ياعم مونس..هل تحمل سيرة الظاهر أم لا ؟

الحكواتي: (بهدوء يشرب الشاي) ما جاء دور الظاهر بعد.

الزبائن: (أصواتهم مختلطة) ما جاء دور الظاهر بعد

- ننتظرها منذ نهاية الصيف الماضي

- كل مرة نطلبها تقول ما جاء دور الظاهر بعد

- بالله قل لنا..متى سيأتي دور الظاهر إذن؟

الحكواتي: قدامنا حكايات كثيرة، قبل أن نصل إلى سيرة الظاهر[1]

وقد كان "العم مونس" ومن ورائه سعد الله ونوس على وعي بما تقتضيه المرحلة التاريخية من ضرورة الفعل، ومن الوجوب أن تساهم الدوائر التفاعلية في دفع الجمهور إلى مواجهة الواقع، وليس البحث عن بدائل فنية تخيلية ينسى فيها همومه، فهو يريد أن يوضح للمتفرج أن ما يشاهده من تمثيل هو حقيقة وليس من وحي الخيال.

3- شخصية الخليفة:

شعبان المنتصر بالله يمثل الحاكم في البلاد، فهو يريد توطيد الحكم وتثبيته من خلال البعد والتباعد عن الشعب والتخلص من الوزير الذي يهدده ويقف حاجزاً أمامه، وبذلك يستعمل كل الوسائل من أجل الحفاظ على مكانته ولو اقتضى الأمر بالتنازل عن جزء من البلاد، ونجد هذا في المقطع الآتي:

الخليفة: (لا يخفي ضيقه) مراسلاتنا بل قل تنازلاتنا التي ستجردنا من معظم ولايتنا

عبد الله: (باحتداد) لن نعود لنناقش هذه النقطة، أحيانًا من الضروري أن تتنازل عن شيء كي تكسب شيء أهم[2].

(1) المسرحية، ص04.
(2) م ن، ص 38.

فالخليفة هنا لا يهمه من أمر البلاد سوى الحكم كما أنه لا يهتم لأمر شعبه، فهو يستنزف شعبه من أجل تحقيق مآربه وتجلى هذا في:

عبد الله: ألم تفهم ما أعنيه سنفرض ضريبة مقدسة على الناس في بغداد، وبذلك نوفر كل النفقات اللازمة.

الخليفة: (باسمًا) ضريبة مقدسة حمانا الله من دهائك، هي فكرة معقولة[1]

فالخليفة لا يعرف رعيته ولا يهمه أمرها سوى فرض الضرائب عليها، وإصدار الأوامر التي تخدمه وتقدم مصلحته الشخصية حتى وإن كان هذا الأمر على حساب العامة.

4- شخصية الوزير:

محمد العبدلي، هو شخصية سلطوية تنفرد بالحكم الذي لا هم له إلا سواه، فهو يتعاون مع أعداد البلاد وتجلى ذلك في قوله:

الوزير: ليست الظروف المحيطة بنا لغزًا مستعصيًا، الصراع واضح الأبعاد، وأمامنا اختياران لا ثالث لهما، إمّا أن تقبل تصفيتنا أو نطلب عونًا خارجيًا يحسم الصراع[2]**.**

فالوزير محمد العبدلي، لا يعنيه من أمر البلاد وشعبها شيئًا سوى الحكم، فهو يريد أن يحقق مطالبه ولو تطلب ذلك الخيانة والتعامل مع العدوّ، فهو لا يبالي بالعامة ولا يهتم لأمرهم.

الوزير: (باحتقار) العامة ! ومن يبالي بالعامة ... هؤلاء لا يثيرون أية مخاوف يكفي أن تلوح لهم بالعصا حتى يمحوا وتبتلهم ظلمات بيوتهم[3]**.**

فمن خلال قوله هذا هو يحتقر العامة ويهمش دورها كما أنه يعتمد القمع والشدة كوسيلة للتحكم في العامة والمجتمع.

5- شخصية منصور:

هي شخصية المواطن النصف الواعي ثرثار من الناحية السياسية، يتدخل في أمور السياسة ويتطلع لمعرفة الحقيقة رغم أنه مملوك لدى الوزير تهمه أمور الخلافة والأحداث التي تجري في القصر، ونجد هذا في الحوار الذي جرى بينه وبين جابر حول الخلاف بين الخليفة والوزير:

---

(1) المسرحية، ص 39.
(2) م ن، ص 27.
(3) م ن، ص 27.

منصور: وصل الخلاف حدًا شديد العنف
جابر: ينبغي أن يكون الخلاف شديد العنف، كي يليق بخليفة ووزير
منصور: وإذن لا تقدر الخطر الذي يحيط بنا النتيجة هي الأخرى عنيفة
جابر: .... فهو ينوي شيئًا مريبًا دون شك
منصور: فور خروجه بادر إلى الاتصال بأصحابه، لا أحد يعلم ما يجري، إلا أنني أشم رائحة خطر عظيم[1].

فمنصور يمثل الشخصية المثقفة من الطبقة البسيطة الكادحة في المجتمع، فرغم مكانته في القصر إلا أنه متطلع وعارف بأمور الخلافة إلا أنّ حذره وفطنته تمنعانه من التدخل فهو يعلم أن التكلم عن أمور الحكم والسياسة سيؤدي به الأمر إلى الهلاك لا محالة.

منصور: (ملتفتًا حوله) أعوذ بالله ... أرجو أن أحدًا لا يرانا أو يسمعنا[2].

6- الشخصية المرقمة:

نجد في هذه المسرحية أنّ "سعد الله ونوس" لم يعط لكل شخصيات أسماء محددة وإنما اكتفى بترقيمها وهذا ما نجده في الحكاية الإطار والتي نعت بعض شخصياتها بـ "زبون 1" "زبون 2"، "زبون 3"، "الخادم"، كما نجد هذا في الحكاية المتضمنة الحكاية الإطار (الرجل الأول، الرجل الثاني، المرأة الأولى، المرأة الثانية الزوج، الزوجة).

فسعد الله ونوس قام بتغريب واقع الشخصية فهو لم يجعل لها اسم يعنيها ويميزها، مما يعني أنّ الأفراد بذاتهم لا يملكون أية أبعاد خاصة قد تضفي عليهم خصوصية واقعية أو تميزهم عن بعضهم البعض، وكأنّ الشخصيات بهذه الصفة مجرد أرقام وهي على كثرتها تتبنى موقفًا واحدًا هو الانفعال والسلبية، والانهزامية، راضين بهذه الحياة لا يفكرون بالتغيير بقدر ما يفكرون بسلامتهم الشخصية.

فونوس في مسرحيته هذه يؤكد على دور الجماعة في عمل السياسي، إذ لا جدوى من العمل الفردي كمطلب للخلاص، والإنسان غير المسيس ستستغله السلطة وتسحقه كما حدث للمملوك جابر الذي أراد أن يتحرر من عبوديته بطريقة الخيانة فكان الثمن أن ضيّع رأسه.

(1) المسرحية، ص10.
(2) م ن، ص11.

والمسرح السياسي لا يهتم بالشخوص كأفراد ولا أنماط فقط وإنما يشبعها بالقدرة على الترميز، لأنّ المسرح يعتمد في أحايين كثيرة على الإيحاء والترميز والدلالة لا على التحديد والتعيين فقط.

رابعاً: التشكيل الفني في الفضاء الزمكاني:

أ- الزمان:

الزمان مرتبط بوعي الإنسان فإنّ الحديث عنه يعني الحديث عن مفهوم مجرد، على اعتبار أنّ الزمن ليس شيئًا ملموسًا خاضعًا لحواسنا، بل يدرك من خلال تجلياته في سلسلة من الأحداث والظواهر، "كما أنّ الأفكار عنه ليست عالمية أو موحدة فلكل من اللغات المختلفة والحضارات المتباينة، طرائقها المتمايزة تمامًا في تصوير الزمان"[1].

فالزمان استقطب منذ البداية اهتمام الفلاسفة وكان ذلك انطلاقًا من منظورات متعددة نفسية، وكونية وانطولوجيةن ولغوية وغيرها.

وقد أثار الكثير من الجدل إلى حد التضارب والتعارض والتناقض أحيانًا فهذا القديس أوغطستين نراه عاجزًا عن الإجابة عن السؤال ما هو الزمن ؟إذ يجيب: "عندما لا أسأل السؤال فأنا أعرف الإجابة"[2]، فمن خلال هذا القول نفهم أن طبيعة الزمان ندركها بالحدس غير أنها تفلت من الكف.

ومهما يكن التصور الفكري والفلسفي للزمن، فإنّ الزمن يبقى هو المجال الإنساني الذي لا يمكن أن نقبض عليه إلاّ ضمن نطاق الخبرة في نسيج الحياة الإنسانية، وهذا ينطبق -تمامًا- على الزمن في الأدب، والمسرحية باعتبارها أدبًا، "فهي فن الزمن بامتياز، لا يمكن الاستغناء عنه (نصًا وعرضًا) كونه يخضع لتلك الازدواجية مع ارتباطه أكثر بالمتخيل رغم ما يوجد بين هذا المتخيل والواقع من علاقة وثيقة"[1]، وتكمن هذه الصعوبة في أنّ علامات الزمن في النص المسرحي تكون مبهمة وعامة في غالب الأحيان، أمّا في العرض فهي تكمن في تتابع الأحداث بصورة سريعة ديناميكية وبطريقة خطية.

---

(1) فؤاد كامل، فكرة الزمن عبر التاريخ، دار عالم المعرفة، الكويت، 1992م، ص 06.

(2) م ن، ص 317.

(1) عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، دار الإختلاف، ط1، 2001م، ص 83.

وبالعودة إلى النصوص المسرحية "نجد أنّ الإمكانيات التي يتيحها "التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها"[1]، إذ من النادر أن نجد تقدم الأحداث وفق نظام خطي، كما للزمن من اتصال وثيق بالشخصية الدرامية وبأحداث لا يمكن الإحاطة بها دون أن يعمد الكاتب إلى تقنية التداخل بين الأزمنة، بالرجوع إلى ما في الشخصيات والأمكنة التي تحتويها والكشف عمّا يتطلعون إليه وذلك عبر زمن الكتابة وزمن القراءة.

ويؤشر زمن كتابة النص إلى الزمن الذي يكتب فيه المسرحي نصه ومعرفته ضرورية لوضع هذا العمل في سياقه التاريخي والاجتماعي والسياسي، لأنه لا يوجد عمل فني قام في الهواء مهما كان خاليًا، فالنص الأدبي ومنه المسرحي لا يمكن أن ينفصل عن قيم العصر الذي يعيش فيه.

وبالعودة إلى زمن كتابة النص المسرحي لـ "سعد الله ونوس" سنة 1970م نجد أنّ الأمة العربية تتخبط في نكستها، فالمسرحية إذن تحيل بشكل أساسي إلى انشغال يتعلق بالأمة العربية ووحدتها ومصير شعبها، وكان المحور الأساس في هذه المسرحية هو هذا العجز المستمر الذي يظهره الشعب العربي، وهذه الصورة التي جسدها ونوس في مسرحيته "مغامرة رأس المملوك جابر" فعامة بغداد راضين بما يجري لهم مكتفين بالمشاهدة فقط،و هذا من أجل سلامتهم.

فنص المسرحية هذه قد تفاعل وبشكل آخر مع المرحلة التاريخية التي تزامنت وكتابتها وإن كان هذا التفاعل لم يظهر بشكل آلي، وتجسد هذا في قول الحكواتي: "..... تنفجر من حولهم الأوضاع فلا يعرفون لماذا انفجرت ثم تهدأ حين من الزمن فلا يعرفون لماذا هدأت، يتفرجون على ما يجري، لكنهم يتدخلون فيما يجري"[1].

وونوس في مسرحيته هذه يذكر الزمان الذي كان فيه زبائن المقهى فيقول: "نحن في مقهى شعبي ... ثمة عدد من الزبائن يتفرجون على المقاعد المبعثرة في أرجاء المقهى .... معظمهم يدخنون النرجيلة ويشربون الشاي .... وأغاني تنبعث من راديو عتيق في المقهى"[2]. فالحكواتي ينتمي إلى زمن

(1) حميد الحميداني، بنية النص السردي،ص49.
(1) المسرحية، ص 06.
(2) م ن، ص 02.

المقهى الشعبي والزبائن وزمن أم كلثوم والمذياع أي زمن الحداثة وهذا زمن المسرحية الإطار.

بينما تنتمي الشخصيات الأخرى إلى زمن العباسي في فترة حكم الخليفة المستعصم بالله، ومنه فالبنية الزمنية لهذا النص المسرحي في غاية التداخل، كما كان الحيز الزمني في المسرحية الإطار محدد بساعات الليل "نحن في مقهى شعبي .... ثمة مجموعة من الزبائن ... إنه لن يتوقف عن الرواح والمجيء طوال السهرة"، أمّا في المسرحية المتضمنة فهو (الحيز المتعلق بما جرى لبغداد قال الراوي: ".... كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان خليفة في بغداد يدعى شعبان المقتدر بالله ووزيره يقال له محمد العلقمي"

وتسمح هذه الحكاية المضمنة "مدة زمنية تتجاوز الأسبوعين تقريبًا إذ المنطلق هو لحظة الصراع بين الخليفة والوزير"[3] وينفجر الخبر داخل القصر وينتقل إلى المدينة، وهنا يقترح المملوك جابر علي سيده الوزير أن يحمل الرسالة إلى ملك العجم، أمّا وسيلة فهي كتابة الرسالة على فروة الرأس وترك الشعر يغطيها بعد النمو، ومن ثمة كان الانتظار حتى ينمو الشعر، ويخفي سر الوزير، وتمتد فترة الحبس مدة أيام حتى يقدر الوزير أنّ الشعر طال بما يكفي، ومن ثمة يخرج جابر حاملاً الرسالة إلى ملك العجم ،الذي يأمر بقتله بعد قراءة الرسالة.

ويستطيع القارئ أن يقدر طول المدة الزمنية من حالة التعب التي بدى عليها المملوك جابر "وبعد طول تعب ومخاطر ... وصل المملوك جابر إلى بلاد العجم ... ومن شدة لهفته للغياب لم يحس بالتعب ولا بمشقة الطريق"[1].

ونعتقد أنّ عملية التضمين قد سمحت للمؤلف أن يتلاعب بالزمن داخليًا مع المحافظة عليه خارجيًا بحصره في بضع ساعات ليلية إذ تبدأ الحكاية ليلاً أي ... "وماذا يحمل لنا العم مونس هذه الليلية"، وتنتهي في نفس الليلة "كانت تلك حكايتنا لهذه السهرة .... ونلقاكم غدًا بخير مع حكاية أخرى".

ب- المكان:

(3) رضا بن صالح، قيس الهمامي، المسرح العربي بين التجريب والتغريب، ص 54.

(1) المسرحية، ص 50

يمثل المكان حيز مهم في حياتنا، فهو الماضي وهو الذكريات والمتعة البصرية المحببة في تجوالنا، فهو البيت الذي ولدنا فيه، كما هو الشارع والمحل والمدرسة والمقهى ... والمكان هو الشيء الوحيد الذي يجعلنا نفكر ونحس ونحن ونتذكر ... هذا كله لا يحتاج إلى وعي بل فقط إستحضار الشريط المخزون في الذاكرة.

وللمكان أهمية كبيرة في الأعمال الأدبية، كما هو عنصر هام في خطاب التخييل المسرحي، فهو يدخل في علاقات متعددة مع باقي عناصر الدراما الأخرى، إنّه جزء من الكل لا يمكن أن ينفصل عنه كالشخصيات والأحداث والصراع واللغة ... وبصورة أخرى إنّه يرتبط بالشخصية والزمن والحدث فهو خديم الدراما، وبهذا فهو مرتبط دومًا بالأحداث والتالي يضل عنصرًا أساسيًا في التنضيد وتقديم المواقف الدرامية معمقاً دلالاتها وأبعادها.

وكما يقول غاستون باشلار: "علينا في الواقع أن نوجد وسائط لا حصر لها بين الواقع والرمز إذا أردنا أن نعطي للأشياء كل ما توحي به من حركة"[1]. من خلال هذا القول يتضح لنا أنّ شيء من الواقع يشكل لنا مكون فضائي، يحيلنا إلى مكان معين. وفي مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر تطرق سعد الله ونوس إلى عدة أماكن وأتى الكثير من مشاهدها موزعة بين قصر الخليفة والوزير، ثم حيز أصغر منه قصر ملك العجم وبعدها أماكن لعامة بغداد.

فونوس يميل إلى التجريب على مستوى الأماكن، فلقد " تخلى عن المسرح بما هو فضاء رسمي متواضع عليه لتقديم العروض المسرحية واستبدله بالمقهى الذي اختاره"[2] فهو متصل بالطبقات الشعبية التي تمثل المتلقي الرئيسي وهذا المكان نجده في المسرحية الإطار.

وبذلك يتناسق المكان المخصص مع الرؤى الفكرية، والايديولوجية للكاتب "نحن في مقهى شعبي ... ثمة مجموعة من الزبائن يتفرقون على

(1)غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ط2، ،1984م، ص04.

(2) رضا بن صالح، قيس الهمامي، المسرح العربي بين التجريب والتغريب، ص 47.

مقاعد مبعثرة في أرجاء المقهى ..."[1] فصورة المقهى قريبة من الجمهور وتصبح هي خشبة المسرح ويصبح الجمهور جزءًا منها.

وبذلك يزيل ونوس الحد الفاصل بين الخشبة والصالة، وبعدها يأتي الحكواتي ليكمل العرض وبذلك ينتقل الحدث أمام مستويين:

- المستوى الأول هو المقهى الشعبي.
- المستوى الثاني تتجسد فيه أحداث حكاية المملوك جابر.

وبهذا يكون تكنيك المسرح داخل المسرح، وبعدها يبدأ ونوس بوصف الأماكن المختلفة في مسرحية جابر فهو يصف لنا قصر الوزير محمد العبدلي، فلم تكن تهدأ فيه الحركة **"مماليك ينزلون إلى المدينة ويعودون بالأخبار، يدخلون ديوانه"، وتمثل في قاعة فاخرة الرياش والأثاث واسعة الأرجاء"[2].**

كما أنه وصف مكان ديوان الخليفة وكان شبيهًا بديوان الوزير وتجلى ذلك في قوله: **"يضعان ما يحملان من قطع الديكور البسيطة تمثل ديوان الخليفة وهو شبيه جدًا بديوان الوزير"[3]**، وأمّا إذا ذهبنا إلى وصف قصر ملك العجم، الذي به الفخامة والأبهة دون أن ينفي التشابه مع قصر الخليفة والوزير الذين سبقت الإشارة إليهما **"يظهر ديوان الملك المنكتم بن داوود... وهو فاخر الرياش والشبيه بديوان كل من الخليفة والوزير"[4].**

ورغم اختلاف كل من رتبة الوزير والخليفة ،واختلاف كل منهما عن ملك العجم إلاّ أنّ وصف أمكنتهم –ديوان كل منهم- جاءت شبيهة ببعضها. ولقد تعمد ونوس في ذلك ليوّلد لدى المتلقي حالة إرباك وغموض ليعود به إلى التغريب، وحرصه على تحريك سواكن الجمهور الفكرية وكسر الإيهام[5]، والتشابه في المكان يعني التشابه في القيم والأفكار.

(1) المسرحية، ص 04.
(2) المسرحية، ص26.
(3) م ن، ص 38.
(4) م ن، ص 50.
(5) رضا صالح و قيس الهمامي،المسرح العربي بين التجريب و التغريب،ص 49.

كما أنه أقحم الممثلين والمشاهدين ضمن واقع المدينة، بأفرانها ودكاكينها، "إنهم ينتظرون بنفاذ صبر وقلق أمام شباك الفرن، يتطلعون إلى الداخل ويتعجلون الفران، متعبون وعلى وجوههم اضطراب"[1].

وكما أنه يأخذنا إلى الواقع العربي صوب الأحياء الفقيرة، في المدن العربية وفي أحياء كثيرة يؤثثها الفقر والحرمان، والجريمة، والجهل، والتهميش، "أثناء كلام الحكواتي تدخل امرأة مازالت صبية على حضنها طفل ... ديكور لغرفة بائسة شبيه بالكوخ"[2].

فتعدد الأماكن واختلافها وتنوعها، كما أنّ وقوعها كان بعيدًا عن أرض الجمهور –في زمن العباسي- وهو ما يحرر الجمهور من الأحكام المسبقة ويعطيه حياداً موضوعيًا للحكم على الأحداث، وإبداء رأيه، وهذا ما أراده سعد الله ونوس فباتجاهه للمسرح الملحمي، واختياره لحكاية جرت أحداثها في بغداد، ليمنح الجمهور بعدًا مكانيًا، ويحكم على الأحداث دون الاستناد إلى العواطف، -هذا إذا استثنينا عدم عرضها في بغداد- فونوس يريد أن يلامس شيئًا في نفس الجمهور ليتركه مستيقظًا دائمًا على مدى عرض النص المسرحي.

(1) المسرحية، ص 13.
(2) م س، ص 40.

خاتمة:

وبتوفيق من الله وتسديده قد وصلت إلى آخر نقطة من هذا السفر الشاق، في دروب "التشكيل الفني في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" "لسعد الله ونوس" الذي كان فيه الكثير من العناء الممزوج بالمتعة. ومن خلال دراستي ومحاولتي لتفجير مكنوناته وأسراره توصلت للنتائج التالية:

1) جاء العنوان وامضاً فيه الكثير من الإيحاءات يستعصي فهمه من الوهلة الأولى، فعن أي "جابر" يتحدث "سعد الله ونوس" حيث أن القارئ لنص يفهم معنى العنوان أنه ذلك الشاب الذي فقد رأسه، من أجل مصلحته الشخصية و على حساب وطنه .

2) الخطاب المسرحي بنوعيه المقروء والمشاهد خطاب راق، يجب على الأدباء أن يعطوه ما يستحق على غرار ما يقدم للفنون الأخرى.

3) المسرح نص وعرض في آن واحد ويعد النص عنصراً ثابتاً ويضل خطاباً ثانوياً، ما لم يؤد على خشبة المسرح، حيث يخضع لعملية التحويل ويتجسد بعرض مسرحي مختلف من عملية إخراجية لأخرى.

* ويظهر التشكيل الفني لدى سعد الله ونوس في:

4) استعمل الكاتب اللغة العامية والفصحى، إلا أن الأخيرة غلبت عن الأولى لأن ما تعالجه ليس عادياً وإنما قضية وفكرة إيحائية، ومن خلالها أراد الوصول إلى أبعاد ودلالات لا يمكن لشخص عادي أن يفهمها.

5) تأثر "سعد الله ونوس" برواد المسرح الغربي الحديث، أمثال المسرحي الشهير "بريخت" صاحب فكرة التغريب وكسر الإيهام الذي تسعى إليه معظم النظريات الحديثة، كما ساعد تأثره به على تشكيل رؤيته الفنية.

6) وظف "سعد الله ونوس" كل من الحكواتي والراوي وهذه التقنية منحت تلك العناصر التراثية روحاً جديدة، وألبستها لباساً يتناسب مع ما طرحه ونوس من أفكار ورؤى فساعدت على جذب المتفرج وإشراكه في الفعل المسرحي .

7) وظف"سعد الله ونوس" شخصيات تراثية وتاريخية، ومن خلالها كشف عن دورها في التعبير عن إشكالات معاصرة يعاني منها الإنسان العربي .

8) كشف عن طبيعة العلاقات بين أفراد المجتمع الذي تعيش فيه الشخصيات، وعلل سلوك الشخصية وطبيعة تفكيرها كما فضح الروح الانهزامية لها .

9) نص المسرحية يزخر بالفنيات والجماليات شأنه في ذلك شأن غيره من النصوص الأدبية.

وقد تميزت المسرحية بجملة من المميزات منها:

- استخدام الحوار بمختلف وظائفه فأعطى النص فعالية، وحركة يفتقر إليها السرد فالحوار أداة فعالة تجعل المسرح يختلف عن الفنون الأخرى .

- توظيف الحوار الجانبي (المونولوج) من أجل تحريك الأحداث خلال مشاهد المسرحية.

- شخصيات المسرحية ذات حمولة دلالية حيث استطاع ونوس أن يجعل هذه الشخصيات تتحاور وتتواصل فتجسد أفكاره .

- استطاع ونوس من خلال هذه المسرحية أن يعالج قضية سياسية، وهي القضاء على الروح الاستسلامية لشعب الذي يخضع لسلطة الحاكمة المستبدة .

وفي الأخير آمل أن أكون قد وفقت في إلقاء الضوء على بعض جوانب الخطاب المسرحي، في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" وأرجو أن يكون هذا البحث منطقياً لتساؤلات ودراسات أكثر عمقاً وتحليلاً ، ومفتاحاً لعدة دراسات أخرى.

وأسأل الله عزّ وجلّ أن يلهمنا الصبر والسداد بما فيه الخير للعباد.

ملخص:

عندما يفتح المسرح أبوابه على مصرعيه و تضاء أركانه، و تزهو خشبتة بحلة جديدة ليستقبل على ركحه إبداعات وإلهام الكتاب المسرحيين، ليثير الدهشة والسحر في عالمه عن طريق تشكيلاتهم الفنية المختلفة، من خلال كسر المألوف وتغريب الواقع.

ولما كان هذا تعريفاً للمسرح فقد جاء هذا البحث وفق خطة، تناولت فيها فصلين بالإضافة إلى مقدمة ومدخل وخاتمة، ففي المقدمة أشرت إلى أسباب اختياري للموضوع الموسوم "بالتشكيل الفني في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر" بالإضافة إلى الصعوبات التي تلقيتها ومدخل وضحت فيه تعريف المسرح، والخطاب المسرحي، وتناولت في الفصل الأول التشكيل الفني في لغة سعد الله ونوس، وفي الفصل الثاني التشكيل الفني في السرد.

وختمت الدراسة بخاتمة تطرقت فيها إلى جملة من النتائج، كان من أبرزها أن مسرح سعد الله ونوس عالم من الرؤى والأحلام والانفعالات التي يريد أن يثبتها على الواقع.

Résume :

Quand le théâtre ouvre ses portes grandes ouvertes et les coins sont éclairés , et bénéficie d'un nouveau look pour son stade reçoit les créations Rkha et inspirer dramaturges, un surprenant et magique dans son monde à travers leurs collections différentes techniques , percer le familier et l' aliénation de la réalité .

Comme cette définition du théâtre est venu cette recherche en conformité avec le plan , dont elle a abordé les deux chapitres en plus de l'entrée principale et une conclusion , dans l'introduction , j'ai parlé aux raisons pour thème option est marqué " formation aventure théâtrale artistique tête occasion Jaber " en plus des difficultés que j'ai reçus et de l'entrée et expliqué la définition du théâtre , discours et le théâtre , et traitée dans le premier chapitre de la langue de configuration technique et nouvelles Saadallah , dans le deuxième chapitre de la configuration technique du récit .

En conclusion , la conclusion de l'étude Fahaaly touché un certain nombre de résultats , notamment celle du théâtre Saadallah et nouvelles du monde de rêves et de visions et d'émotions , qui veut établir sur le terrain.

قائمة المصادر و المراجع

أولاً: المصادر:

1- سعد الله ونوس،الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، دار الآداب بيروت،2004م.

ثانيًا: المراجع:

1- أحمد صقر،مقدمة في نظرية المسرح الفكري، مع التطبيق مركز الإسكندرية للكتاب ط1 2002م.

2- أسامة فرحات ،المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

3- توفيق الحكيم ،فن الأدب مكتبة الأداب، المطبعة النموذجية (دط)،(دت).

4- حسين منصور العمري، إشكالية التناص في مسرح سعد الله ونوس، أنموذجا، دار الكندي للنشر والتوزيع،2007م.

5- حسين يوسف، المسرح في المرايا "شعرية الميتا مسرح" وإشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي (دط)، (دت).

6- رضا بن صالح وقيس الهمامي، المسرح العربي بين التجريب والتغريب. (دط) ،(دت).

7- رضا عبد الغني كساسبة، التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بالشعر الغنائي دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. ط1 2004م.

8- سعيد بن كراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي عمان. ط1 2003م.

9- سمير سرحان، مبادئ على الدراما، مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح (دط)، (دت).

10- عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة الأداب القاهرة (دط).

11- علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجارب الشخصية، دار المعرفة القاهرة (دط) 1964م.

12- علي عشري الزايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي القاهرة (دط)، (دت).

13- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، دار الاختلاف، ط1 2001م.

14- فؤاد كامل، فكرة الزمن عبر التاريخ، دار عالم المعرفة كويت .1992

15- محفوظ كواحلي، الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع (دط)،2007م.

16- محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالًا، الدعم من وزارة الثقافة، في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب ط1 .2000

17- محمد زكي عشماوي، دراسات في النقد المسرحي والادب المقارن، دار النهظة العربية للطباعة والنشر، بيروت.

18- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي،دار النهضة مصر للطباعة والنشر،(دط)،(دت).

19- محمد يوسف مختار، النص المسرحي بين التجريد والتجريب، دار الكندي للنشر والتوزيع ط1، 2002م.

20- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، الجامعة الأمريكية في بيروت (دط) ،(دت).

21- منذر العياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د ط) 1990م.

22- منصور نعمان، إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 1998م.

23- وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي، 1990-2006 الناشر بيروت المركز الثقافي/ 2007م.

ثالثًا: الكتب المترجمة:

1- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984م.

2- ميليت فردب وجيرالد أديس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة صدقي خطاب، مراجعة محمود زمرة، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

رابعًا: المعاجم:

1- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة (دط)، 1994م.

2- إبراهيم وآخرون، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة وإحياء التراث ج1 و2، ط2، (د ت).

3- ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، مجلد 2، (دط) ،(دت).

4- ماري إلياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، 2006م.

5- مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، 1974م، ط2، 2001-2002م.

خامسًا: رسائل جامعية:

1- زبيدة بغواص، الرمز في مسرح عزالدين جلاوجي، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011م.

2- عبد الوهاب تيايبية، توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس، مذكرة ماجستير جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2007-.2008

3- ياسة ظريفة، الوظائف التداولية في المسرح، صاحب الجلالة توفيق الحكيم، أنموذجًا مذكرة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2009-2010

سادسًا: الموقع الإلكتروني:

1- http//www.Obriyadh .com/Article.122221. htm.
2- http://masrah.alfawa.nis.com/inde.
3- http:/ alwarsha.com/articles.