نحو مسرح ملحمي عربي

الملك هو الملك، الرجل هو الرجل

دراسة مقارنة

د. فرڤاني جازية(*)

بعد انقطاع عن الكتابة دام أربع سنوات، كتب سعد الله ونوس مسرحية "**الملك هو الملك**" (١٩٧٧) التي تعد الأكثر عرضة للشك من غيرها في أصالتها، بعد النقد الذي تعرض له موضوعها؛ إذ رأى فيه البعض "تمصيرا لمسرحية بريخت، على طريقة بعض الكتاب المصريين الذين درجوا على تمصير أعمال أدبية أجنبية"[١]، أما البعض الآخر فرأى فيه مجرد اقتباس لمسرحية بريخت "الرجل هو الرجل". وقد دافع ونوس دفاعا معمقا عن عدم اقتباسها عن بريخت. ولكن الدراسة المقارنة بين النصين جديرة بإبراز أصالة النص عند ونوس، أو اتكائه على النص الألماني، ومحاولة تقريبية بوسائل مختلفة من البيئة العربية لطمس آثار المصدر الأجنبي.

تقوم مسرحية ونوس على استلهام إحدى حكايات "ألف ليلة وليلة". وكما هو معروف "يعتمد البناء الفني لألف ليلة وليلة على صياغة قصصية فنية تستوعب أسلوب الحكاية الشعبية القائم على ذكر الحدث الأصلي، والتفرع منه إلى أحداث فرعية، ثم الارتداد إلى الحدث الأصلي"[٢]، فالنوادر الفرعية تساعد على تركيب الحكاية الأصلية وشرحها، كما يتميز هذا البناء الفني بتقطيع الحكايات عبر الليالي، لتشويق المتلقي، وشد انتباهه إلى الحكاية الرئيسة التي

(*) كلية الآداب، جامعة وهران، الجزائر.

ترد إليها كل حكاية من الحكايات الفرعية.

هذا هو البناء الفنى"لألف ليلة وليلة" الذى استقى منه ونوس شكله الفنى فى مسرحية "الملك هو الملك"، فالنص قائم على حكاية "النائم واليقظان" التى ورد ذكرها فى الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة[٣]. والحكاية تدور حول نزوة من نزوات الخليفة "هارون الرشيد" الذى ضجر ومل، وأراد أن يخرج مع وزيره للتجوال ليلا فى زى التجار.

وبينما هما على هذه الحال؛ إذ طرقت أسماعهما أمنية رجل يدعى "أبا الحسن"، يود فيها الرجل أن يكون خليفة، ليقوّم الاعوجاج فى الحكم، لعدم امتلاك "هارون الرشيد" الحزم والحكمة. فيروق الأمر للخليفة العباسى، وتعجبه اللعبة، ويقرر مع سيافه تخدير الرجل، بوضع عقار منوم فى أكلته، ليُحمل إلى القصر، ويستيقظ فى اليوم الثانى، وإذا به يجد نفسه الخليفة، ويقف الخدم بين يديه، ويمتثل الوزراء لأوامره.

وتختلط الأمور على "أبى الحسن"، وتضيع فى ذهنه الحدود الفاصلة بين الحلم والواقع، بين الخيال والحقيقة، خاصة أن من يتعامل معه، يتعامل معه وكأنه الخليفة الحقيقى. وكان أول ما فعله "أبو الحسن" - وهو الخليفة - أن عاقب جيرانه، ومنح والدته مبلغ مائة دينار. وتتوالى المفارقات، وتظهر تأرجحه بين الحقيقة والواقع. ويخدر مرة أخرى، ويستيقظ من جديد، وقد عاد إلى حيث انطلق، ويفتح عينيه وهو يسأل عن هويته؛ لأنه ما زال يعتقد أنه أمير المؤمنين.

لقد أسس سعد الله ونوس مسرحيته على شكل الحكاية الشعبية، وضمن موضوعها إضافة إلى الحكاية الرئيسة، حكايات أخرى من "ألف ليلة وليلة"؛ مثل حكاية "أبو عزة وخادمه عرقوب" التى استقى منها ألفريد فرج مسرحيته "على جناح التبريزى وتابعه قفة"[٤].

ونرى أن بريخت فى مسرحيته "السيد بونتيلا وتابعه ماتى"، لا يستبعد أنه عاد فيها إلى إرث "ألف ليلة وليلة"، وضمنها مضامين ورؤى سياسية خاصة بالبيئة الألمانية، إبان الحكم النازى؛ لأن المسافة شاسعة بين الحكاية فى"ألف ليلة وليلة"، ونص مسرحية بريخت.

وإضافة إلى هذه الحكاية نجد حكايات[٥] أخرى تركت ظلالا خفية على نص ونوس، نستشفها من بين ثنايا الحوار، ونشتم رائحة شخصيات المؤلف القديم الذى "دأب ونوس على قراءته، وتفحص جوانبه وخفاياه، واطلع على التراث بشكل عميق"[٦]، ليوظفه، فتصبح الحكاية من صلب نسيج المسرحية؛ لأن لها علاقة مباشرة مع الحياة الواقعية المعيشة؛ إذ يدرك ونوس حبنا وشغفنا بالحكايات، فقدمها من خلال مسرحه، واستخدمها ليقول شيئا فيه العبرة، خاصة فى مسرحيات مثل: "مغامرة رأس المملوك جابر"، و"الملك هو الملك"[٧].

لقد أضاف سعد الله ونوس إلى المادة الخام الموجودة فى "ألف ليلة وليلة" أحداثا فى شكل مفارقات، نجمت عن تقمص "أبى عزة" لشخصية الخليفة. ونحن نعلم أن "هارون الرشيد" فى الحكاية الأصلية ظل ماسكا بخيوط اللعبة، مسيطرا عليها، على طول خط العمل، فى حين أن ونوس رسم شخصية "أبى عزة" بعد عملية التقمص بشكل يخدم فكرته العامة، وظل يتأرجح بين الحقيقة والخيال، بين الواقع والحلم، إلى درجة أنه تجاهل ابنته وزوجته، اللتين وقفتا بين يديه، بغية عرض حال الأسرة البائسة. وترجع تلك المفارقات إلى أن الملك عند ونوس تعمد عدم إخبار كل من يحيطون به بهذه اللعبة؛ وهو الأمر الذى فتح مجالا واسعا للمفارقات والتداخل بين المواقف والأشياء.

إن سعد الله ونوس وهو يستلهم الحكاية القديمة "نزع عنها ما اتسمت به من روح الدعابة، وخلصها من سماتها الخاصة بالزمان والمكان"[٨]، وبدا ذلك واضحا فى بداية المسرحية، حين قال على لسان إحدى شخصياته:

"ميمون: إذن نحن الآن فى مملكة خيالية

عـــزة: وحكايتنا وهمية

المـــلك: نعم... نعم ما هى إلا حكاية وهمية"[٩].

كذلك الحال بالنسبة إلى الارتباط بأسماء معينة من التاريخ، هذا الارتباط يحيل القارئ/ المشاهد إلى بيئة زمانية محددة تحصره، ومن ثم تقيده بها، فلا يحيد عنها. وهو يريد من حكاية "ألف ليلة وليلة" أن تتعدى زمانها، وتمد جسرا بين الماضى والحاضر، فتمتزج الأصالة بالمعاصرة. ومن هنا لم يُبق على اسم "هارون الرشيد"، وإنما جعله ملكا لمملكة ما، فى إمكانها أن توجد هنا أو هناك، وأن تعاصر أحداث الأمس أو اليوم أو الغد. وبهذه الطريقة يستطيع أن يمنح ملكه من الصفات والمواقف والأفعال بما يخدم فكرته حول التنكر، وأنظمة الحكم فى الوطن العربى، بعيدا عن التمثل الذهنى لشخصية "هارون الرشيد" لدى المتلقى الذى كون فكرة عن هذه الشخصية التراثية.

كما استبدل فى النص بشخصية "مسرور" السياف شخصية الوزير "بوبير" مرافقا للملك فى نصه، وأوكل وظيفة السياف إلى شخصية أخرى هى الجلاد، كما غير اسم "أبى الحسن" بـ"أبى عزة"، وأوجد من حوله بيئة اجتماعية مكونة من زوجته وابنته "عزة" وخادمه "عرقوب"، مانحا لهذه الشخصيات أدوارا مهمة فى النص، لا تقل أهمية عن دور الملك والوزير؛ فالأحداث والشخصيات تقدم من وجهة نظر "زاهد" و"عبيد"، لا من وجهة نظر محايدة؛ ومن ثم فإن لكل واحدة من شخصيات المسرحية بعدين: الأول هو أنها مع "زاهد وعبيد" فى مجموعة واحدة، والآخر أنها تؤدى دورا فى العمل المسرحى.

ومن الشخصيات التى استبدلت شخصية شهبندر التجار و"الشيخ طه"، بهدف استكمال بيئة الملك ووزيره، فهما طرفان فى هذه البيئة. وأضاف ونوس شخصيتى "زاهد" و"عبيد"، فالمسرحية لعبة يقود مجراها "زاهد وعبيد"[١٠]،

وهى لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة فى أنظمة التنكر والملكية. ومن هنا يبدو الموضوع الذى تتوخى المسرحية معالجته واضحا. وهذا يحيلنا مباشرة على حديث بريخت الإذاعى عن مسرحيته، ويتيح إمكان المقارنة بين موضوع هذه المسرحية وموضوع "الرجل هو الرجل"، لنصل إلى بيان مدى أصالة النص العربى، أو عدم أصالته.

أنظمة التنكر والملكية وعلاقتها بالمسرح الملحمى:

نعنى بأنظمة التنكر والملكية المجتمعات الطبقية، ولا سيما البورجوازية المعاصرة، وعملية الاستفادة التى قد تبدو بين النصين هى عملية التنكر فى حد ذاتها. والحقيقة أن تاريخ المسرح يحفل بالأعمال التى تقوم حبكتها على تبادل الأدوار عبر عملية التنكر، لا سيما فى كوميديات القرنين ١٧ و١٨[١١]. ولكن اللافت للنظر أن التنكر الذى استخدم فى هذه الأعمال لم يوظف فى اقتلاع الداء من جذوره، وإنما اكتفت هذه الأعمال بعرض الأوضاع الراهنة فى ظل النظام الطبقى، بدون أن تتجاوز هذه المرحلة لبث روح التمرد والثورة ضد ما هو موجود؛ لأن المسرح كان حكرا على طبقة معينة تموله، ومن ثم تقيده وتحد من حريته. هنا يكمن الاختلاف، فونوس لا يستخدم موضوع التنكر "بوصفه مفارقة مرماها تبرير الوضع الطبقى القائم وتأكيد مشروعيته، وإنما انحراف تاريخى شرس ودام، فالمجتمعات الطبقية ما هى إلا سلسلة معقدة فى عملية التنكر، تصل فى ذروتها إلى التجريد المحض"[١٢]، ونقصد بالتجريد المحض عندما تحل الرموز والعلامات محل الشخص ذاته، عندما يصبح الملك يعرف بصولجانه وتاجه؛ تقول إحدى الشخصيات: "علامة النهاية أن ينسى الملك شرطه، ويعامل بالاستخفاف ثوبه وتاجه"[١٣].

وقد ذهب كثير من الباحثين[١٤] إلى وجود تشابه بين "تيمة" مسرحية بريخت "الرجل هو الرجل" وتيمة مسرحية ونوس "الملك هو الملك"،

والدراسة المقارنة للموضوع كفيلة بإبراز عناصر التشابه، وأوجه الاختلاف بين النصين. لقد عمل بريخت فى كثير من النصوص، وفى هذا النص خاصة، على معارضة الآراء الشائعة التى ترى أن الإنسان جوهر مطلق، غير قابل للتغير والتطور، ومن هنا فهو يلح إلحاحا شديدا على عد الإنسان نسبيا ومتغيرا، فلما تتغير الظروف وتتبدل المعطيات نراه يتغير على حسب تغير الظروف. ومن هنا دار النص حول هذه القضية، وحمل الحوار فى طياته ما يفصح عنها ويبلورها، "فغالى غادى الحمال المسالم يسوقه القدر إلى مشرب؛ أين يعقد صفقة مع ثلاثة جنود، احتجز رابعهم فى معبد سطوا عليه ونهبوه وسرقوا كل ما فيه، فيحل الحمال محل الجندى المقبوض عليه جرايا جيب، فيرتدى الزى العسكرى الإنجليزى، وينتحل هويته، ويتقن ذلك إلى درجة أنه أصبح متعطشا لسفك الدماء، وكأنه ولد جنديا وعاش طيلة حياته جنديا، يتقن القتل ويجيد سفك الدماء بحق أو بغير حق"[١٥].

لا يكتفى بريخت بتجربة "غالى غادى" فحسب، وإنما يوسع من مجال ذلك إلى شخصية أخرى فى النص، هى شخصية النقيب "فيرتشايلد" "Fairchild" الذى أبدى تفننا فى وسائل القتل، وشراسة لا نظير لها فى ممارسة أنواع القتل والتعذيب، فيتغير إلى شخص وديع مرهف الحس، شخص بلغ به الذل إلى درجة الهوان، وذلك ناجم عن تجربة خاضها مع الأرملة "بجبيك" "Begbck" التى دفعته إلى ارتداء الملابس المدنية. وكأننا بتغيير الملابس الخارجية نغير الجوهر، فاللباس العسكرى فى نظر بريخت يساوى الشراسة والوحشية فى ظل الحكم النازى، أما الملابس المدنية فتعنى الوداعة والطيبة إلى درجة الذل والرضى، بالقهر والظلم.

وإذا كان الحوار أداة تكشف النقاب عن الفكرة الأساسية للمسرحية؛ فإن بريخت يلجأ إلى توظيف المقاطع الشعرية التى يصرح من خلالها بشكل مباشر عن وجهة نظره فى الإنسان الذى يتغير بشكل دائم، وهذا التغير هو أساس

مسرحه الملحمى، تغير قوامه مسرح ثورى، يدعو إلى التمرد والثورة على الواقع الراهن، والبحث عن بديل له، بعد أن تعرف الظروف والمعطيات التى كانت سببا فيما آلت إليه البشرية، ومن ثم اقتراح عدد من الحلول الممكنة التى ينتقى منها حلا يناسب شرطه التاريخى.

ومن الأغانى التى وظفت لذلك، وحملت فى طياتها خطابا مباشرا، القصيدة التى تتلوها الأرملة "بجبيك":

"يزعم السيد برتولد بريخت أن الرجل رجل
وهو أمر يمكن لأى كان أن يزعمه
لكن السيد برتولد بريخت يقدم البرهان
على أنه من الممكن أن نصنع بالإنسان ما نشاء
وهنا، مساء اليوم، سيتم فك وتركيب إنسان وكأنه سيارة"[١٦].

وعلى هذا الأساس يبدو واضحا أن مسرح بريخت يلقى الضوء على أثر متبادل؛ أثر الفرد فى المجتمع، وأثر المجتمع فى الفرد، فهو يحاول أن يظهر الإنسان فى مواجهة بناء اجتماعى يكونه، ويوجهه، ويلزمه، وهو بذلك يكشف "عن قوانين العلاقات السائدة بين الناس فى زمن الحرب، ... سواء أكانت هذه العلاقات سلطوية طبقية، اقتصادية، سياسية، تاريخية تتحكم بها آليات العلاقات المتعددة والمتنوعة بين أنماط إنتاج اجتماعية مختلفة"[١٧]، أم كانت هذه العلاقات دينية ميتافيزيقية. المهم أن النص يتناول علاقة الإنسان المعاصر بالمدينة الصناعية التى جسدت الحرب ذروة تأزمها، والإنسان مطالب بتقبل فكرة التغيير التى نادى بها "ماركس" و"إنجلز" حين يقول: "نحن على يقين بأن المادة تبقى بقاء أزليا فى كل ما يطرأ عليها من تغييرات، وأنها لا تفقد شيئا من صفاتها مطلقا. لهذا، وبنفس الضرورة القصوى التى تحتم عليها إبادة أعظم منجزاتها على الأرض، يتحتم على العقل المفكر أن يولدها فى مكان آخر وزمان آخر"[١٨]. هذا هو الإنسان عند بريخت، إنسان نستطيع صنعه. ونجده

فى ختامه لكثير من مسرحياته "يسأل المشاهد، ويطلب منه أن يفكر فيما يحتاج إليه، هل يحتاج إلى إنسان جديد، أو إلى عالم جديد"[١٩].

أما إذا عدنا إلى نص ونوس، فتواجهنا أفكار عدة، تنبثق عن الفكرة الأساسية التى تتمحور وتتجمع حولها بعض الأفكار الجزئية، وهذه الفكرة الرئيسة التى تنسج لوحة بانورامية لقوى المجتمع والنظام، أطراف الصراع فى لعبة الحلم والحقيقة، الخيال والفعل، الظلم والثورة، هى فكرة الأنظمة السياسية البرجوازية التى لا يمكن أن تتغير بإحلال فرد مكان فرد آخر، فمأساة الحاكم تبدأ حين يتوهم أن لديه إمكانات خاصة، وبمعزل عن رموزه (الثوب، الصولجان، العرش، الحاشية...)، وبكلمة أخرى حين ينسى أن شرطه الحقيقى هو رموزه.

إن الأنظمة السياسية منذ العصور القديمة، حتى العصر الحديث "لا يمكن أن تتغير بإحلال فرد مكان فرد آخر. وهذه الفكرة تعد المقولة الكبرى التى تنضوى تحتها وترتبط بها سائر المقولات الهامشية الأخرى"[٢٠]، فالنظام السياسى هو الذى يصنع الحاكم وفق قالب معين، ومن هذا المنظور لا يمكن إدانة الحاشية، وتبرئة الملك، وتغيير أفراد هذه الحاشية لا يحل مشكلة الواقع السياسى؛ "فإن استبدال الملك بملك هو أيضا لا يغير شيئا جوهريا فى الواقع، ما دام النظام ذاته باقيا"[٢١].

واستنبط بعض الدارسين[٢٢] من هذه الفكرة التأثير السلبى فى المتلقي/ المشاهد؛ لأنه فى نظرهم يحبط من حزمه، ويقلل من عزمه فى تغيير الأنظمة القائمة. لكن المتفحص الدقيق للنص المسرحى يدرك البديل المقترح الذى تطرحه المسرحية، وهو تقويض نظام التنكر والملكية بالتهام ذروته ورمزه؛ أى الملك فى حد ذاته. وقد بدت هذه النهاية مقحمة على النص، على أساس أنها عملية طقسية، تتيح إمكان الاحتفال واقتسام الملك، ومن ثم توزع دلالاته على أفراد المجتمع؛ أى أن يصبح كل فرد منا ملكا فى مجتمع تنتفى فيه الطبقات،

وينعدم التنكر. وونوس يجمع بشكل واضح بين التنكر والصراع الطبقى، حين يقول:

"يومها ظهر الملك، وكانت أولى حالات التنكر، ثم تزين المالك أكثر وأكثر بالأبهة والثروة... تحول المالك ملكا، وهو أقصى حالات التنكر، ومن المالك تسللت عمليات معقدة من التنكر المتتابع، تفككت الحياة البسيطة الشفافة، وتمزقت وحدة الجماعة فى صورة تنكرية متصارعة. هناك الأمراء والعسكر، الأجراء والعبيد، المتسولون والمعدمون. فئات كثيرة، كل منها متنكر فى ثوب ودور. بعضها تنكر ليحكم ويسود، وبعضها فرض عليه التنكر ليخدم ويضطهد، وفوق الجميع يتربع الملك سليل أول المتنكرين"[٢٣].

يهدف هذا النص عند ونوس إلى إظهار وحدة المتناقضات، من خلال وضع الفعل مقابل نقيضه، "إنهما يصطرعان مع بعضهما البعض"[٢٤]، فشكل الصراع يعيدنا مباشرة إلى المسرح الملحمى الذى عمل من خلاله بريخت على إظهار غرابة الكون، وجمعه الفظيع بين المتناقضات. ومن هنا كان يعمل فى نصوصه على "إثارة الحماس المتبصر بقدر ما كان حريصا على التحريض على القيام بعمل سياسى"[٢٥]. وهذا ما دعا إليه ونوس؛ إذ ظل القضاء على التنكر مقترنا بثورة المتنكرين اضطرارا على المتنكرين اختيارا، والفرق شاسع بين الفئتين، فالمتنكرون اضطرارا لا خيار لهم، فى حين أن الملك المتنكر اختيارا يستطيع تجاوز عملية التنكر، ولا يذوب فى النظام السياسى. وقد كان "أبو عزة" مثالا رائعا قدمه ونوس لعملية تفكك الإنسان واختفائه لتتلاشى ملامحه فى النظام السياسى، ويقولب فى الشكل الذى يريده له ذاك النظام.

لقد تخلى"أبو عزة" عن مبادئه وأحلامه، ولم يعد راغبا فى معاقبة الشيخ الذى يأكل أموال اليتامى، ولا حتى "شهبندر" التجار سبب إفلاسه وبؤسه.

وتبلغ عملية الاختفاء وانتحاء الملامح القديمة أوجها، عندما تأتى زوجته وابنته كى تشكوا حالهما، فلا يتورع عن الدفاع عن التجار، ويتهمهم بزعزعة أمن البلاد، وإثارة الفوضى[٢٦]. وقد ركز ونوس بشكل واضح على هذه القضية، حين صور "أبا غزة" بعد توليه أمور الحكم وكأنه ولد وترعرع فى قصور الملوك والخلفاء؛ إذ أمسك بشئون البلاد، وعرف من أمور الخلافة بشكل جعل الملك الحقيقى ينحنى أمامه ويخرج جاثيا.

وتندرج تحت إطار الفكرة الأساسية فى النص فكرة أخرى، لا تقل أهمية عن الأولى؛ هى أن الملك قد يكون هو فى حد ذاته ضحية للنظام الذى أوجده، ويقول ونوس: "فى العقدين الأخيرين، ولا سيما بعد هزيمة حزيران، ظهر فيض من المسرحيات السياسية[٢٧]، التى حاولت فضح الأنظمة القائمة، ولكنها فى هذه المحاولة كانت تكتفى بنقد الأجهزة، أو بكشف فساد كبار المسئولين، الذين يتحلقون حول الملك. إن الداء يكمن فى الحاشية، أما "الملك" فأقصى حدود خطئه، إن كان يخطئ، هو غفلته عما تقترفه الحاشية"[٢٨].

إن المنصب، والمظهر، والنظام هو الذى يحكم ويملك، وما الملك بوصفه شخصية فردية إلا مجرد شخصية ثانوية. وهذه الإيماءة التى نستشفها بذكاء، جوهرية فى توضيح مفهوم ونوس للملك، ونظامه المستبد الظالم؛ لأن الظلم والاستبداد والتعطش إلى الدماء وقهر اليتامى وأكل أموالهم والتحكم فى التجارة ليست فى شخص الملك ولا من عنده، ولكن فى نظامه، ممثلا فى حاشيته، الوزير، مدير الأمن، شهبندر التجار... وهذا ما تصل إليه المسرحية فى انفجارها الختامى الذى يقول: إن الملك وتغيير الأشخاص لا يغير النظام، وضرب الرأس العلوية لا يؤدى إلى تغيير النظام الفاسد، كما أن حلم الثورة والخلاص لا يتحقق بهذه الخطوات، وإنما باجتثاث أسس النظام الفاسد ودعائمه واقتلاعه من جذوره.

لقد اعتقد الملك فى مسرحية ونوس أنه صانع كل الرموز وكل العلامات الملكية، وإذا بتلك اللعبة التى تسلى بها عندما ضجر، تكشف له حقيقة أمره "...أريد أن أعابث البلاد والناس. منذ أن التمعت الفكرة فى ذهنى، بدأت الحيوية تدب فى أوصالى"[٢٩]، لكنه ما ظن أن أفراد الحاشية التى ظلت تبدى له الولاء مرغمة أو راضية، لم تستطع اكتشاف اللعبة، وبمجرد اعتلاء "أبى عزة" الملك نرى الملك الحقيقى يتلهف لرؤية أحد المقربين إليه يستكشف اللعبة، ويميز بين الحقيقى والزائف، لكن هيهات، فحتى الملكة ذاتها تتجاهله وتعامل الملك الزائف وكأنه زوجها الحقيقى.

لقد أصيب الملك بخيبة أمل فى المحيطين به، ولا طالما أراد تذكير حاشيته بتفاصيل، من شأنها أن تجعلهم يميزون بين الاثنين[٣٠]، لكن القضية مفروغ منها، فهم يعاملون الملك الزائف معاملتهم لملكهم الحقيقى؛ وهو مما يدفع به إلى حافة الجنون.

لقد استهتر الملك بردائه وتاجه، ومن هنا انزلق تدريجيا نحو نهايته، فاللعبة التى مارسها فى حق "أبى عزة" انقلبت ضده، ولم يجد "أبو عزة" صعوبة فى لبس الدور الجديد، كما أنه خرج منه بسهولة. إضافة إلى ذلك أنه لم يفقد ملامحه، بدليل أن ابنته تعرفت إليه، "أماه... انظرى إلى الملك. إنى خائفة... ولكن إنه يشبه أبى..."[٣١].

وإذا كان الملك الحقيقى قد سمح لمواطنيه بالتخيل والحلم، شريطة ألا يقترن هذا الحلم بالفعل؛ فإن الملك الثانى قد صادر الأحلام ومنع التخيلات؛ وهو مما أذهل الملك الحقيقى، ودفعه إلى فقدان صيغته، ومن ثم ملامحه؛ إذ عجز عن إيجاد شخص واحد يتعرف عليه، ومن هنا نقول: "وفى أنظمة التنكر والملكية تلك هى القاعدة الجوهرية. أعطنى رداء وتاجا أعطك ملكا"[٣٢].

إن الشخصيات فى المسرحية تحيا ثلاثة مستويات من التنكر: الأول هو

الوضع الطبقى الذى تعانى منه، وعانت منه شخصيات بريخت فى معظم مسرحياته، ومدخل مسرحية ونوس يحوى من الإيماءات ما يشير إلى ذلك صراحة، فهم جماعة من سواد الناس، لم يترك لهم النظام إلا أن يتحايلوا على الفقر باللعب حينا، وبالوهم والحلم حينا آخر. أما المستوى الثانى من التنكر فهو التخفى الذى يفرضه النضال السرى، ويعول عليه لتقويض مجتمع التنكر. أما المستوى الثالث من التنكر فهو اللعبة بوصفها عملية جدلية بين المستويين؛ لأنها تمثل الدرس أو التوعية السياسية التى يجب أن تسبق العمل النضالى.

لقد ركز كثير من النقاد[٣٣] على ضعف الخط الذى يمثله كل من "زاهد" و"عبيد"، وأثير نقاش كبير حول غياب الطبقة المغلوبة فى النص. لكن الباحث المتفحص يدرك أن قوة الشعب هى عماد النص، وأن شخصيتى "زاهد" و"عبيد" ما هما إلا الراوى الذى يقود اللعبة، ويساعد على استخلاص العبر، والفاصل الذى يقدماه بوصفهما مناضلين ما هو إلا مشهد إخبارى توضيحى، يعمل على تبيان السياق الذى تجرى فيه اللعبة، والهدف منها:

"عبيد: صحيح هناك شعور عام بالخيبة والعسر. التذمر يشتد والناس يطحنهم البؤس والخوف. لكن التناقضات لم تنضج بعد. أقول لك وأرجو أن تبلغ الإخوان الذين تحفظوا ما أقوله: أمام الملك الآن طريق وحيدة مفتوحة، هى الإرهاب والمزيد من الإرهاب"[٣٤].

وعلى هذا الأساس، فإن التوعية وتحليل بنية السلطة، يمثلان الفعل الثورى لكل من "زاهد" و"عبيد"، فالتعليم إذن ليس ضروريا فحسب، وإنما هو فعل لازم لتحقيق الثورة. ومن الطبيعى والحتمى أن يزداد القمع مع نمو حركة النضال، فـ "ليس أمام النظام الآن، حتى لو تغير الملك، إلا طريق وحيدة ممكنة هى الإرهاب"[٣٥]، وإذا كان "أبو عزة" الملك المزيف هو الآخر يمعن فى الإرهاب، برغم حداثة جلوسه على كرسى الملك، فلأنه ينفذ حتمية سياسية.

حتى الملك الحقيقى لو بقى على الملك لتوسعت سلطته فى استخدام القمع، فالذى "يريح الآن مؤخرته على العرش يبدو أشد حزما، والذى تفتش مؤخرته عن العرش كان حازما. وعاجلا أو آجلا كان سيزداد حزما، أصبحت الظروف تحتم، لحماية عرش يتزعزع، أن يحزم الملك ويقمع"[٣٦].

إن نهاية المسرحية تؤكد أن تغيير الملك بملك آخر، وإحلال المزيف محل الحقيقى، أو الحقيقى محل المزيف، لن يغير شيئا، فالحتمية واحدة لا تتغير. فما يحدد درجة استيعاب الفرد هو قدرته على اكتشاف التنكر. وهذا يبين درجة وعيه، "فأم عزة" مستلبة، لا تستطيع حتى معرفة زوجها الذى "مازال ينتمى فكريا، على الرغم من إفلاسه، إلى طبقة الثراء والسلطة"[٣٧]، أما "عزة" فهى ترتعش؛ لأنها تعرفت إلى والدها وخادمه، فى حين يستلب "عرقوب" نفسه بنفسه؛ لأنه انتهازى، يتصيد الفرص للقفز فوق حقيقته الطبقية، و"يدوس" على القيم والأخلاق والأعراف، ويظهر ذلك بوضوح فى نهاية المسرحية، وهذا عندما يبيع رداء الوزير بعملة مزيفة لا يدرك أن الرداء هو الملك والوزير، لقد خسر "عرقوب" كل شىء، خسر "عزة"، وخسر نقوده، ولم يصبح وزيرا كما كان يطمح.

أثر مسرحية بريخت فى مسرحية "الملك هو الملك":

لنتساءل الآن عن مدى علاقة هذا النص بمسرحية بريخت "رجل برجل"، ومن ثم بالمسرح الملحمى بوجه عام. سأل "خالد الطالب" الناقدة "مارى إلياس" عن أثر بريخت فى مسرح ونوس، وكيف تجسد هذا الشكل فى أعماله، وكان جوابها على النحو الآتى: "فى البداية أحب أن أناقش فكرة التأثير والتأثر، فبريخت أثر فى المسرح بشكل عام وفى العالم كله... وأثر فى سعد الله ونوس، كغيره من المبدعين فى العالم، مع العلم أن ونوس تأثر بكثير من المبدعين ... لكن الأهم من هذا التأثير أن ونوس تأثر واستوعب، وأعطى شيئا جديدا وخاصا

به... فقد أعطى شيئا يريد أن يقوله، من خلال الواقع الذى يعيش فيه، ويتوجه إليه... "[٣٨].

وإذا كان تأثير بريخت واردا فى النص، خاصة على مستوى الأدوات التعبيرية وانعكاس بعض الرؤى الماركسية فيه؛ فإن تأثير "ألف ليلة وليلة" كان واضحا ومباشرا. لقد دأب ونوس على قراءة هذا المصدر الثرى، وتفحص جوانبه وخفاياه؛ لأنه يريد أن يعيد صياغة هذا التراث بعمق؛ "إذ يأخذ نص الحكايا، ويصنع من هذه الحكاية حكايته هو"[٣٩] التى تمس الواقع العربى، وتلامس جوانب واسعة فيه. لقد أدرك ونوس حب الفرد العربى لفن الحكاية، ومن هنا راح يستخدم الحكاية، ويقدمها من خلال مسرحه، حاملة عبرة وموعظة.

ومن هنا ندرك أن ونوس قد أدخل تغييرا على نص حكاية "ألف ليلة وليلة" ليحملها مضامين جديدة هادفة. وبريخت "تناول نصوص التراث بالتبديل والتغيير؛ حتى يخضعها لهذا العامل الجديد"[٤٠]؛ أى التوصل إلى تغريب الحادثة والشخصية، ومن ثم إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة أو الشخصية نفسها. وهكذا نستطيع أن نفسر التغيير الذى أصاب شخصية "أبى عزة"، والذى جاء ملائما للفهم المادى لأهمية الدور الاقتصادى فى مثل هذا التغير، متماشيا مع التعديل الذى أصاب الحكاية ذاتها، "فيجب ألا يبقى الإنسان بالشكل الذى هو عليه، كما يجب أن يرى بالشكل الذى يمكن أن يكون عليه، يجب ألا ننطلق فقط من تلك الحقيقة التى هو عليها، بل من تلك التى يجب أن يكون عليها"[٤١].

وبناء على هذا، فإن كشف الحقائق المنتقاة من الواقع أو من التاريخ لا يهدف بريخت من خلالها إلى استنباط الحكم والمواعظ، وإنما إلى استفزاز الجمهور، وحثه على الثورة ضد الواقع الراهن، والتصدى لتغيير وضعه، واضعا فى حسبانه الواقع الاقتصادى، وانعكاسه على الفرد؛ إذ هو عامل حاسم "فى إحداث التغييرات..."، وبعبارة أخرى يفترض أن الإنسان ليس طبعا ثابتا،

إنما هو كائن قابل للتغيير، إذا ما غيرت ظروفه الاجتماعية"[٤٢]، وهى القضية الأساسية التى بنى عليها ونوس حكايته.

لقد اتكأ سعد الله ونوس على كل الوسائل المتاحة لكسر الإيهام، وإبقاء الجمهور يقظا مدركا أن المسرحية مجرد لعبة، تهدف إلى تقديم حكاية، "تساعد على فهم بعض ما يجرى فى الواقع، واتخاذ موقف منه"[٤٣]، فهى لعبة تشخيصية؛ لتحليل بنية السلطة فى أنظمة التنكر، هادفة إلى تقديم تصور ونوس للحل على لسان شخصياته فى نهاية المسرحية:

"المجموعة: تروى كتب التاريخ عن جماعة، ضاق سوادها بالظلم والجور والشقاء، فاشتعل غضبها، وذبحت ملكها، ثم أكلته. فى البداية شعروا بالمغص، وبعضهم تقيأ، لكن بعد فترة صحت جسومهم. تساوى الناس وراقت الحياة، ثم لم يبق تنكر ولا متنكرون... "[٤٤].

إن فضح اللعبة المسرحية وسيلة من وسائل التغريب التى يصرح فيها المؤلف للمتلقى، أو الممثلون للجمهور، بأن ما يشاهدونه تمثيلا فحسب، "ووونوس يؤكد فى مراحل المسرحية المختلفة؛ من البداية والوسط والنهاية أن ما يجرى مجرد لعبة يقوم بها شخوص على المسرح، ويصرح الشخوص أنفسهم بأنهم يلعبون، وهم بهذا يمنعون المشاهد من الاستغراق فى المشاهد والتوهم فى أن ما يحصل فوق الخشبة شىء حقيقى"[٤٥].

يدعو ونوس من خلال خاتمة النص إلى ثورة عارمة، ينقلب فيها شكل الملكية من خاص إلى عام، ومن هنا لا تبقى أية فرصة لظهور أى نوع من أنواع التنكر؛ لأن التناقض بين الممنوع والمسموح، قد حل وتساوى الناس فى الحقوق والواجبات، فزال الظلم والجور والشقاء. وهذه خاتمة سبقت الإشارة إلى إمكانها على طول خط النص، واستغل المؤلف جل الفرص المتاحة لتأكيد أن المسرحية

تحمل قضية مصيرية، تتحرك فى الإيقاع المسرحى، تهم الجميع، ومن هنا لابد أن يتلاحم جمهور الصالة مع الممثلين على خشبة المسرح؛ وهو مما يوضح اهتمام ونوس الجاد بهذا الجمهور الذى يريده مشاركا فعالا فى اللعبة.

يستغل ونوس البيئة المنظرية للخشبة؛ لتحقيق نوع من التآلف بين هذه المساحة وجمهور القاعة (المشاهدين)؛ إذ نرى الخشبة فى بداية العرض، خالية من أى عنصر من عناصر الديكور المسرحى، فهى منصة شبيهة بالسيرك، تدخلها الشخصيات، وكأنهم لاعبو السيرك بحركات بهلوانية وحيوية واضحة، فـ "يتوجه إلى مخاطبة العقل قبل العاطفة"[٤٦]، فيكسر بذلك الإيهام ويوظف لذلك المناظر؛ للإبقاء "على الطبيعة المألوفة للبيئة التى تعيش فيه نماذجه المختارة من بين عموم الناس"[٤٧].

أما ما يخص الأزياء؛ فإن الشخصيات فى هذه المسرحية تدخل الخشبة منذ البدء مرتدية أزياءها لنفهم دائما أننا إزاء لعبة تقدمها شخصيات، تحيا حياة واقعية، وهى الآن تقدم دورا فى المسرحية. والدليل على ذلك قول السياف:

دعونى أسأل قبل أن نبدأ، أأنا سياف أم جلاد؟[٤٨]، وقد عمد ونوس إلى جعل أزياء كل من الملك والوزير غريبة فى الشكل والحجم حتى يتسنى له توظيفها للدلالة على غرابة البلاط فى حد ذاته وغرابة نظام الحكم. إضافة إلى توظيف هذه الأزياء فى كسر الإيهام المسرحى، عندما خلعها الممثلون فى نهاية المسرحية إيذانا بانتهاء العرض، ومن ثم انتهاء اللعبة التى قدمت و"هى لعبة الحياة التى ستعيشـ [ـها الشخصيات] نفسها"[٤٩].

أساليب الأداء التمثيلى فى نص "الملك هو الملك":

وإذا تجاوزنا الديكور والأزياء وتعرضنا إلى الأداء التمثيلى؛ فإن أول ما يلفت الانتباه هو جمع هذه المسرحية بين ثلاثة أساليب من الأداء؛ هى:

١ ـ أسلوب السرد:

إن أول هذه الأساليب هو أسلوب السرد الذى وظفه المؤلف فى مدخل المسرحية وفى خاتمتها؛ إذ يعمد الممثلون إلى مخاطبة الجمهور لتعريفهم بالحكاية وبشخوصها، فيتناوب الممثلون لرواية الحدث المأخوذ أساسا من "ألف ليلة وليلة"، لكنه يحمل فى طياته نبض الحياة الذى يخترق الماضى ليصل إلى الحاضر، فيزعزع سكونه، ويحرك خامله؛ عله يوقظ فيه روح التمرد والثورة؛ إن المرجعية الأساسية لأسلوب السرد هذا هى مسرح بريخت الملحمى الذى يصبو به المنظر الألمانى إلى جعل الممثل يراعى المسافة الضرورية، الفاصلة بينه وبين الشخصية، "فعلى الممثل ألا يخدع المشاهدين، كما لو أن الموجود على خشبة المسرح ليس هو الممثل، بل الشخصية المتخيلة"[٥٠]؛ أى أن الممثل لا يندمج فى الشخصية التى يقدمها، وإن كان "يدعو إلى المعايشة فى أثناء التدريبات[٥١]، فالوظيفة الأساسية للمثل هى أن يعرض الشخصية لا أن يتقمصها. "وقد حاول بريخت أن يؤكد ذلك بصورة مثيرة، فأوصى الممثل بأن يقف موقف الرجل الذى يترك سيجارته جانبا للحظة لكى يمثل المشهد الذى يقوم بوصفه"[٥٢]. ومن هنا لم يكن التغريب مجرد تقنية فى الإخراج، فقد تطلب أسلوب التمثيل تغييرا جذريا فى أصوله من المعايشة إلى التغريب.

ولكى يصل بريخت إلى هذا المستوى من الأداء التمثيلى القائم على السرد والقص لا الحوار، عمد إلى "تشجيع الممثلين فى أثناء التجارب على أن يترجموا كلماتهم بلسان المفرد الغائب، كأن يسبقوها بكلمة قال، أو أن يتحدثوا عن أعمال شخصياتهم فى الماضى وهم يمثلونها"[٥٣]، كما يستطيع الممثل قراءة الإرشادات المسرحية التى تشير إلى الحالة النفسية أو الحركة، ويتبادل الدور مع زميله الممثل، حتى يتسنى له الاحتفاظ بالمسافة الفاصلة بينه وبين الشخصية.

بيد أن الأداء التمثيلى عند ونوس المتمثل فى الأداء الخاص بالأسلوب السردى فى المدخل والخاتمة، لا يتماشى وتقنيات المسرح البريختى كما قننها المنظر الألمانى، فالممثلون يتحدثون بضمير الأنا (نحن)؛ وهو مما ينفى إمكان تحقيق المسافة الفاصلة بين الممثل والشخصية التى يؤدى دورها، وإن كنا نستشف جهد الكاتب فى تأكيد أن المسرحية لعبة، وهى تمثيل فى تمثيل؛ تقول الشخصيات:

"عبيد: (مناديا وسط الضوضاء) هى لعبة.

أبو عزة: هى لعبة

الملك: نحن نلعب ...

عبيد: الكل جاهز

أصوات: ... نعم

الكل جاهز

- فلنبدأ

السياف: دعونى أسأل قبل أن نبدأ: أأنا سياف أم جلاد؟"[٥٤].

وعلى الرغم من هذه المعطيات، فهذا لا يعنى أن ونوس غير مهتم بالأداء التمثيلى، لكن ما يبدو واضحا هو أن اتكاء المؤلف العربى فى تحقيق المسافة كان على عناصر أخرى غير الأسلوب السردى؛ "فـ "الملك هو الملك" مكتوبة لعرض مسرحى. وهذه ميزة. غير أن خبرة المؤلف لا تكفى لتكون خبرة المسرحى بعد ذلك"[٥٥]. فالنص مملوء بالإرشادات والملاحظات الخاصة بالإخراج على الخشبة[٥٦]، وهو ما ينم عن قدرة المؤلف / المخرج أحيانا على تحديده الدقيق للحركة وللتشكيل الحركى على الخشبة، على الرغم من اهتمامه الواضح بأهمية الكلمة على المسرح.

٢- الأسلوب الواقعى:

أما الأسلوب الثانى فى الأداء التمثيلى الذى نجده فى نص "الملك هو الملك" فهو الأسلوب الواقعى الذى تنتفى فيه كل عناصر كسر الإيهام، وتختفى منه أيضا كل تقنيات بريخت التغريبية، وهذا الأسلوب موظف بشكل خاص فى المشاهد الخاصة "بأبى عزة" وزوجته وابنته (عزة) وخادمه "عرقوب"؛ إذ يتجلى الحدث المحورى بشكل درامى واقعى، بعيدا كل البعد عن الدراما الملحمية، مرتبطا أشد الارتباط بالحكاية فى توليفة دالة على تمكن ونوس من الاعتراف من مصادر بعيدة؛ إذ يقول: "إننا نقتبس أو نعد؛ لأننا نبحث عن رؤيتنا العربية المتجاوبة مع واقعنا، أو لأننا نحاول أن يكون فعلنا المسرحى راهنا أى فعالا هنا والآن"[٥٧].

٣- الأسلوب التعبيرى:

ينبثق عن الأسلوب الثانى أسلوب ثالث فى الأداء هو "الأسلوب التعبيرى ذو البعد الكاريكاتيرى"[٥٨]، القائم أساسا على عملية التضخيم؛ تضخيم شخصية الملك ووزيره، من خلال الأزياء التى ترتديها هاتان الشخصيتان، والهدف من وراء تضخيم كرسى العرش هو الدلالة على أن الملك هو الملك، والنظام هو النظام، ومنذ بدء التاريخ، بدأت الملكية الخاصة، أما نهايتها - كما يرى ونوس - فهى مرتبطة بثورة وتمرد قادمين.

إن عملية التضخيم تحلينا مباشرة على مسرح بريخت الملحمى، وعلى مسرحية "الرجل هو الرجل"؛ إذ عمد بريخت عند إخراجها على مسرح فرقة برلين إلى "عكس صورة الممثلين على لوحات كبيرة طيلة مدة العرض، وأظهر الجنود الإنجليز فى الشاشة على هيئة أشكال ضخمة، لها صدور محشوة، ووجوه قبيحة، يمشون على سيقان من الخشب"[٥٩]؛ وذلك لإثارة الغرابة الشاذة والساخرة، ولم يختلف ونوس عن هذا الهدف، واستخدم وسائل

مشابهة لوسائل بريخت، لكن الرسالة المتضمنة فى العرض مختلفة تماما.

أما فيما يخص الشخصيات، فقد جردها سعد الله ونوس من ملامحها الذاتية الفردية ومن ميزاتها التاريخية التى تحيلنا لا محالة على عصر بعينه؛ وهو مما جعل الشخصية الواحدة "نموذجا... لكثير منها. وهنا ينطلق ونوس من الخاص إلى العام"[٦٠]، الشىء الذى يدفعه إلى تصعيد هذا التجريد "إلى مستوى الرمز، [حتى] أضحى ذلك هدفا فى حد ذاته، فى ظل اصطناع المشهد التاريخى"[٦١]؛ وهو مما أدى إلى عجز المؤلف عن استحضار الشخصية فى وسطها الاجتماعى والإنسانى، فالراوى لا يكفى، وعملية الإخبار لا توفر المشهدية ولا تكسو الشخصية روحا حقيقية يضفى عليها صفة الإنسانية، فوظيفة "زاهد" و"عبيد" "ما هما إلا الراوى أو المنظم، ونموهما غير مطلوب إلا فى حدود قيادة اللعبة واستخلاص عبرها"[٦٢]، كما يرى ونوس، لكن الباحث المتمعن يدرك أن النطق أو القص وحده غير كاف لتجسيد الفعل على الخشبة، وهى الداعى إلى الكلمة (الفعل) التى تتحقق فعليا، كيف ترضى الشخصيتان بالاكتفاء بالسرد وحده، ثم لا بد ألا ننسى لسان ونوس الذى يطفو بين الفينة والأخرى ليقدم دروسا فى الأنظمة والتنكر بشكل تعليمى بحت "فالتعليم هدف رئيسى من أهداف المسرح السياسى الذى يسعى إليه بوسائل متعددة... كأن يقوم الممثلون بشرح المغزى من العمل أو تحليل التركيبة الطبقية"[٦٣].

إن أكثر شخصيات المسرحية تجديدا هو الملك المزيف "أبو عزة" الذى امحت ملامحه، واندثرت ميزاته، وتفكك قطعة قطعة، وذاب فى النظام؛ وهو مما يكشف النقاب عن قوة هذا النظام وأدواته أو أساليبه المتبعة فى دثر ملامح الشخصيات وصنعهم على حسب هذا النظام. فهذا التجريد يحيلنا مباشرة على نماذج من المسرح الملحمى البريختى؛ إذ "أصبح من غير الممكن تقبل الأشخاص الواقفين على خشبة المسرح على أنهم أشخاص الحياة اليومية، أو

على أنهم شخصيات تاريخية. فهم يقفون دائما بكلامهم على حافة الواقع ويميلون إلى البعد عنها بقوة"[٦٤]. وفى مثل هذه الحالة لا يمكن التعامل مع الشخصية وفق معطيات البناء العام للشخصية المسرحية؛ لأن التاريخ والتراث والشخصية وسائر أدوات النص والعرض مجتمعة لخدمة وظيفة تربوية.

إن "المسرح (كما يرى بريخت) مؤهل لأن يلعب دورا كبيرا فى نشر الوعى السياسى والاجتماعى لدى الجماهير، وفى تحريضها على الفعل الثورى"[٦٥]، وأنجع الوسائل لتحقيق هذه الغاية فى نظره هى "خلق نموذج درامى جديد يتناسب مع المتطلبات الجديدة"[٦٦]، هذا النموذج الدرامى قوامه السرد ومخاطبة الجمهور مباشرة بشكل تعليمى، حتى يعى دوره فى عملية التغيير، وإمكاناته فى تحسين وضعه، إضافة إلى عنصر الحوار الذى تزخر به كل مشاهد المسرحية، ما عدا المدخل والخاتمة.

إن الأجزاء الحوارية فى النص أكبر من حيث الحجم إذا ما قيست بحجم السرد والقص والأسلوب التعبيرى الكاريكاتورى؛ وهو مما يدفعنا إلى القول: إن النص أقرب إلى الدرامية الأرسطية منه إلى المسرح الملحمى؛ لأن أدوات التغريب فى نصوص بريخت نابعة من بنية النص، إضافة إلى عناصر السينوغرافيا والكوريغرافيا، لكن نص ونوس ينتفى منه عنصر التغريب فى المشاهد الحوارية؛ "لأن التغريب حين يمتد ويتسع... يشمل المقابلة اللفظية والاستعارة والتورية"[٦٧]، واكتفى ونوس بالحوار المفعم بالرموز الدالة والموحية قصد تعليم الجمهور وتثقيفه، فهو مشغول "بهموم الوظيفة أكثر من هموم الإبداع، وفى هذا غلبة شهوة السياسة على شهوة الفن"[٦٨]، مثلما كان حال بريخت الذى أدرك الفرق الشاسع بين أن نجعل المشهد حيا فى ذهن المشاهد، وتشجيع المشاهد على إحداث تغيير فى الواقع الذى يحيط به.

لقد أعاد بريخت مناقشة كتاباته فى المرحلة الأولى عمدا؛ كى يرفضها، رافضا بذلك تحويل أداة التسلية إلى دروس تعليمية يمكن تلقينها، وتحويل المسارح من أماكن ترفيه إلى منظمات إعلام. ويتضح الفارق بين هذه المرحلة والمرحلة الأخيرة، حين قال: "إننا نتراجع عن نيتنا فى مغادرة مملكة المتع، ونعلن بمزيد من الأسف عن نيتنا الجديدة فى الاستقرار فى هذه المملكة...، سننظر إلى المسرح نظرتنا إلى مكان للتسلية؛ أى سننظر إليه بالطريقة نفسها التى يتبناها الجماليون. غير أننا سنبحث عن التسليات التى تناسبنا بالضبط"[٦٩]. ومن هنا ندرك أن المسرح، وإن كان عليه واجب التخلص من سيطرة النماذج القديمة، فقد كان يناشد فى المقابل البحث عن تسلية تلائم العصر الذى كتب فيه.

كما كان فى إمكان ونوس استغلال الأغانى التى وظفت عند "برخت" لتقاطع الحدث المسرحى الذى تلخصه للمشاهدين، وتعلق عليه حينا أو تتنبأ بأحداثه حينا آخر[٧٠]، ولكن الكاتب العربي- كما سبقت الإشارة إليه - لم يكن التغريب عنده عنصرا من صلب بناء المسرحية ذاتها، وإنما كان موظفا فى الوسائل الأخرى، خارج النص المسرحى (المكتوب). ومن هنا نقول إنه اكتفى بالوسائل المضافة، لكسر الإيهام، وإعطاء المشاهد فرصة ليتفحص الأحداث، ويفكر بدلا من استلابه، ومن ثم إبعاده عن جوهر القضية المطروحة.

وإذا عدنا إلى توظيف التراث فى هذا النص وعلاقته بالمسرح الملحمى، بدا جليا أن ونوس عندما يعود "إلى التراث، ويأتى من الماضى، ويحمل الحكاية التاريخية مفاهيم ذات هدف سياسى، بعد أن ينزع عنها كل أسباب الإيهام على نحو ما كان يفعل بريخت، ويتيح للجمهور كى يراقب الأحداث ويحللها بمنظور عصره، ويسقطها على أوضاعه، ومشاكله بدون أن يتعاطف مع الشخصيات البعيدة من حيث الزمان والمكان؛ إنما يعود عودة بريختية"[٧١]، تهدف إلى كشف الحقائق عبر المتعة، وتدعو الجمهور إلى المشاركة فى عملية

التغيير، من خلال مخاطبة العقول، واستبعاد الاندماج العاطفى. فلكى يكون العقل ناقدا، يجب أن توجد مسافة بين المشاهد وما يعرض أمامه من أحداث، ومن هنا تتاح له فرصة للتفكير والتأمل فى واقعه، ومن ثم محاولة إعادة بناء هذا الواقع وفق معطيات مغايرة، فقدر الإنسان فى مسرح بريخت بيده، وليس بيد القوى الغيبية، ومن هنا كان من واجب الكاتب تبصير المشاهد وتوعيته بهدف تغيير وضعه؛ لأن هدف الكاتب تغيير العالم وليس الاكتفاء بوصفه فقط، كما يرى بريخت، ويوافقه على ذلك ونوس، حين يقول: "من المفروض أن الأديب هو أكثر الناس إحساسا بأهمية النشاط الثقافى، ما دام قد اختاره ميدانا للتعبير عن نفسه، ولممارسة تجربة تغيير الحياة من حوله"[٧٢].

لقد أدخل ونوس تغييرات كثيرة إلى صلب الحكاية، (حكاية "النائم واليقظان") تماشيا مع موقفه من استلهام المصادر القديمة؛ إذ يقول: "إننا نقتبس أو نعد؛ لأننا نبحث عن رؤيتنا العربية المتجاوبة مع واقعنا، أو لأننا نحاول أن يكون فعلنا المسرحى راهنا؛ أى فعالا هنا والآن"[٧٣]، ولهذا كان هذا الهدف الفكرى العمود الفقرى الذى قامت عليه كل التحويرات على نص الحكاية، كما ورد فى "ألف ليلة وليلة"، أو كما أعدها "مارون النقاش" سنة (١٨٥٣) حين أخرجها "هزلية، مضحكة، ملحنة فى ثلاثة فصول"[٧٤]، مواكبا طبيعة الفن المسرحى، والجمهور المتلقى لهذا الفن. والهدف من وراء هذا هو الإعداد الذى انحصر فى الترفيه والتسلية.

واعتمادا على ما سبق، فإن المراحل التاريخية - كما يرى ونوس - هى التى تتحكم فيما يقع على النص من تغييرات "فالإبداعات المتغيرة للنص الواحد - وفق المرحلة التاريخية واختلاف البيئة - لا يردها إلى طموح المسرحى فى أن يكون راهنا"[٧٥]، والمقصود من هذا الكلام أن المبدع يقوم بعملية تطويع للمادة التراثية؛ لأن مهمة من "يستلهم التراث فى إبداعه... (هى) أن يصوغها

صياغة فنية تتماشى وحساسيته ومشاغله وهمومه الآنية...، كما تتماشى ومستلزمات التعبير الفنى الذى اختاره"[٧٦]. وقد رسم ونوس هدفا لم يحد عنه فى نصه؛ هو إبراز المحتوى السياسى وتوصيله إلى الجمهور بما يتفق ورسالة المسرح الملحمى عند بريخت.

أهمية عنصر التشويق فى مسرحية ونوس:

اتكأ ونوس فى نصه على عنصر التشويق الذى يشد المتلقى ويدفعه دفعا إلى تتبع الحدث على الخشبة. وقد وظف عنصر التشويق عند المؤلف العربى لإثارة الغرابة والدهشة، "فأبو عزة" ما كان ليصبح ملكا لولا نزوة الملك الحقيقى، ومن ثم لم يكن المشاهد يتوقع أن يمسك بزمام الأمور، ويتغير تغيرا جذريا، وكأنه شخص آخر تماما، ومن هنا فقد حلت الدهشة محل التوقع، فهذه الدهشة هى نتيجة منطقية لما حدث من تحولات فى الفعل المسرحى، وهى بذلك تنفى كل تعاطف وجدانى مع "أبى عزة" الملك المزيف، فهى تمقته، وتدعو إلى إعادة النظر فى هذه الشخصية التى داست على كل شىء، حتى على إنسانيتها من أجل البقاء فى الملك، ومن هنا«نتوقع أن يشعر المشاهد بهذه الدهشة، وينفعل تبعا لذلك ضدها، لكن... يظهر أن التأثير لا يترك للمشاهد حرية واسعة كما تفترض النظرية؛ فهى من الممكن أن تحصره فى رد فعل واحد فقط مناقضا لما يسمعه حقيقة، بدون أن تحركه بالضرورة إلى التفكير الأصيل"[٧٧]، وإن بدت هذه النقطة أكثر اتساعا فى مسرحية ونوس؛ لأنه حور فى الخاتمة وضمنها بعض الاقتراحات التى لا تحد من حرية المتلقى، وإنما هى نهاية مفتوحة فنيا، لكنها تحمل بين طياتها النهاية الحقيقية.

لقد اقترحت جماعة الممثلين فى نهاية المسرحية التهام الملك "هذه العملية الطقسية التى ربما بدت حلا مقحما على الحكاية، هى محصلة طبيعية ما دام المجتمع يعرض كسلسلة من عمليات التنكر، تصل فى الملك شكلها الأقصى. إن

طقس الالتهام هو بالضبط الاحتفال الذى يتيح لنا أن نتقاسم الملك ونتوزع دلالاته؛ أى أن يصبح كل منا الملك فى مجتمع بلا طبقات، وبلا تنكر"[٧٨]. ومن هنا لا يمكن البحث عن حل وفق الدراما الأرسطية، بل إن المشاهد الذى اندهش من وصول "أبى عزة" إلى الملك ثم بقائه فيه، أقر بنهاية المسرحية. "وما الحديث عن الملك المأكول إلا استشفاف مستقبلى مرهون بالطموح لتوافر القدرة على الفعل المغير لدى المتفرجين"[٧٩]. هذا من جهة، وهو من جهة أخرى جزء من المواجهة المباشرة التى قام بها الممثلون إزاء الجمهور محافظا على الوظيفة التعليمية للنص، فكلما زاد استبداد الملك، بدت الثورة فى الأفق رد فعل طبيعيا لهذا الاستبداد.

إن ارتباط المسرحية بفكرة التغيير، تحيلنا مباشرة على المسرح الملحمى الذى وإن عمد إلى جعل عقل المشاهد فى حالة مناقضة لما يقال له ويمثل أمامه، من خلال تقديم وجهات نظر لحالات مختلفة للحادثة الواحدة؛ فإننا نجد "الانتباه مشدودا دائما إلى احتمالات أخرى فى الوقت الذى يتخذ فيه الاحتمال الوحيد الخاص شكلا مؤكدا"[٨٠]، ومن هنا كان ارتباط ظهور التنكر فى مسرحية "الملك هو الملك" بظهور الملكية الخاصة، فزوال أحد الطرفين يؤدى بالضرورة إلى زوال الطرف الآخر، وجدلية هذه المعادلة بين التنكر والملكية بعد إلقاء الضوء على أصول هذه المشكلة عبر التاريخ، يكسر الحواجز بين الأزمنة والأمكنة لتتقارب، ويقدم بذلك رؤية متجاوبة مع الواقع الراهن، فالمسرحية هى موقف سياسى وتاريخى قبل كل شىء.

فكرة السلطة فى مسرح ونوس:

لقد سبق لونوس أن عالج فكرة السلطة فى مسرحية "لعبة الدبابيس"[٨١]، وهى مسرحية من مسرحيات الفصل الواحد، لكن هذه المعالجة تختلف اختلافا كليا عن تلك التى قدمها فى "الملك هو الملك"؛ لأن المسرحية الأولى موغلة فى الإبهام والغموض، يتحرك فيها المؤلف ضمن إطار المسرح العبثى الذى يقر ونوس بتأثره به فى بداياته الأولى؛ إذ يقول: "كنت أواظب على قراءة مجلة الآداب،

ولعلى تأثرت عن طريقها ببعض الأفكار الوجودية فى تلك الفترة، وقرأت كل ما ترجم من مسرحيات سارتر ويونسكو، وفى مسرحياتى الأولى ربما تأثرت بـ(يونسكو)"[٨٢]. وهذا التأثر واضح فى هذا النص، وإن كان - فى نظرنا - غير نابع من المنطلقات البيئية نفسها التى تولد فى ظلها المسرح العبثى عند رواده. فونوس من خلال هذا النص الذى لا يبدو فيه "الحديث سوى نوع من اللعب بالكلمات، يهدف "شدود" [وهو شخصية فى المسرحية] من خلاله إلى تعداد خصاله الحميدة، وبطولاته الخارقة"[٨٣]، لتأكيد أن السلطة ممثلة فى الكرسى الذى احتوى "شدود" فيما سبق، وصنع من "برهوم" بالونا آخر بديلا عن الأول، ضرورية كى يجد من يؤيدونه ويؤهلونه، فليس وجود الحاكم ضرورة فعلية بقدر ما هى ضرورة شكلية، على حد قول ونوس الذى "هدف إلى الرمز إلى السلطة بالكرسى، وإلى رجل السلطة الذى لن يعدم من يؤهله من البطانة بالبالون، وجعل من التابعى ومرافقه رمز البطانة المحيطة برجل السلطة"[٨٤].

تتحرك مسرحية "الملك هو الملك" فى مساحة يحكمها منطق الحتمية التاريخية التى تؤثر فى سير الأحداث، وتحكم الإنسانية بمنطق محسوب، يفتقد معه الفرد إرادته ووعيه. وإذا كان الوعاء العام أو الثوب الذى ألبسه ونوس للحكاية التراثية، يجمع بين هذا النص ومسرحية بريخت "رجل برجل"؛ فإن هذا الاتفاق لا يتعدى الإطار الظاهرى للموضوع؛ لأن المنظر الألمانى فى نصه يرمز من خلال الزى العسكرى إلى إمكان تغيير الإنسان، أما سعد الله ونوس فقد انصب اهتمامه على النظام السياسى الطبقى، وقشوره الزائفة.

وعلى هذا الأساس يمكننا النظر إلى مسرحية ونوس على أنها تجسيد فنى لواقع غير ممكن الحدوث، لكن على الرغم من ذلك فإن ونوس "يراهن على نتيجة اللعبة وهذا هو إنجازه"[٨٥]؛ لأن نتيجة اللعبة فى هذا النص مرهونة بطبيعة الصراع المتضمن فيه، ولأى طرف سيحسم، فالصراع صراع طبقى بين طبقتين متناقضتين: الأولى تملك، والأخرى لا تملك وإنما تملك. ومن هنا وجب النظر إلى

الصراع وفق المنهج الديالكتيكى الذى يتيح إمكان تبيان طرفى الصراع، ممثلين فى الملك و"أبى عزة"؛ فالمسرحية "عمل كلى لا تكفى لـه اللغة وحدها أو الشكل أو استلهام الفولكلور، وإنما هى موقف سياسى وتاريخى قبل كل شىء"[٨٦].

وتبعا لما سبق فإن الطرف الأول من الصراع، ممثلا فى الملك الذى أعار عرشه وتاجه لفرد من أبناء الطبقة المعدمة لنزوة من نزواته، ملك يمثل أقصى حالات التنكر، فهو ملك مستبد وصل به الاستبداد حد الاستهتار والغرور المفرط، وفى وقت صار فيه التنكر والملكية الخاصة وجهين لعملة واحدة؛ فإن الملك - تبعا لقاعدة التعدية فى الرياضيات - سيجسد أقصى حالات الخاصة، ومن ثم فهو ممثل الطبقة المالكة.

أما "أبو عزة" فهو شخصية استغلالية، شخصية انتمت فى وقت ما إلى الطبقة الأولى، لكنها فقدت أسباب انتمائها الطبقى، وهو رأس المال، ولكنها مازالت تحافظ على السمات الشكلية لهذا الانتماء بإبقائها على خادمها، إضافة إلى أن "أبا عزة" لا يتوانى لحظة فى استغلال الفرص، للوصول إلى الأعلى، وقد داس - كما سبقت الإشارة - على كل شىء ليصل، غاضا الطرف عن كل الأخلاقيات، وليس غريبا أن يتصرف "أبو عزة" هذا التصرف، فلا يتوانى المالكون "عن التهام [أحدهم] حيا إذا اقتضت ذلك ضرورة تنمية رأس المال أو الدفاع عنه"[٨٧]، فهو يترقب الفرصة ليستعيد و"فى اللحظة المناسبة المسافة الطبقية التى ترفعه فوق الخادم"[٨٨].

إن لعبة السلطة تكرر نفسها وكأنها دورة من دورات الخلق، لكن القضية المهمة فى هذا الطرح هى قضية التغيير التى وإن أثبتت فشلها فى واقع الوطن العربى؛ فإن طرحها فى حد ذاته تحد؛ لأن بريخت اصطدام بمثل هذا الفشل، لكنه لم يتراجع؛ إذ يقول: "إن كل المحاولات التى تبذل لإعادة تشكيل المجتمع...، سواء عرض نجاحها أو فشلها فى الأدب فهى تعطينا شعورا بالنصر والثقة، وتزودنا بالمتعة، لإمكان حدوث التغيير فى كل شىء"[٨٩]. وقد

راهن ونوس فى ذلك على "زاهد" و"عبيد" اللذين لا يملكان شيئا، لكنهما يملكان القدرة على ممارسة العمل السياسى السرى الذى يهدف إلى تغيير الواقع.

لقد طرح ونوس فكرة المعارضة السياسية من خلال هذا النص، هذه المعارضة التى تبنت الفكر الاشتراكى العلمى؛ لأنها تعرض لقضية الملكية من هذا المنظور، وتحاول أن تفسر هذا المفهوم فى إطار المادية التاريخية؛ يقول "عبيد": "فى قديم... قديم الزمان، كانت هناك جماعة من البشر تعيش حياة بسيطة متناسقة كنشيد أو أغنية. أفرادها متساوون تساوى الأحرار لا العبيد، يعملون فى أرضهم المشتركة كاليد الواحدة، ويتقاسمون الخير كأفراد العائلة، يأكلون من مرق واحد، ولا يرتدون من الكساء ما يزيد عن الحاجة... "[٩٠].

فمن خلال هذا الطرح، يبدو واضحا أن ونوس من خلال حوار "عبيد" و"زاهد" يعارض الملكية الخاصة بالملكية العامة من منظور اشتراكى علمى، فالعمل السياسى السرى لابد أن يوجه عنايته إلى الطبقة العاملة التى لا تملك، لكنها هى القوة الفاعلة فى المجتمع ماديا ومعنويا. وبعبارة أخرى: هى القوة التى يقع عليها الإنتاج، وهى التى ترفع اقتصاد الوطن أو تنزل به إلى الحضيض، ثم هى الطبقة الأكثر عددا فى المجتمعات، ومن هنا فهى الأحق بالتغيير، وهى صاحبة المصلحة الحقيقية فى التغيير. ومن هنا نستنتج أن ونوس قد بدأ بمرحلة تأسيسية قائمة على المثقفين الثوريين والمثقفين الواعين من أبناء الطبقة العاملة، لينشر هذا العمل السياسى السرى المعارض فيما بعد، فى وسط الجماهير.

ولا يختلف ونوس عن بريخت فى هذا الموضوع؛ إذ هدف المسرحى الألمانى إلى تقديم فن أساسه علم جذرى لأصول تدريس الثقافة السياسية، لتنمية الغرائز السياسية وحفز الناس إلى الممارسة السياسية الثورية، لا من أجل الاستهلاك السريع أو الدعاية وإنما "يصبح المسرح الوسيط لتنمية الوعى الثورى والمدرسة للفكر الواضح والنقد العملى"[٩١]، وهذا ما هدف إليه ونوس

الذى وجه إليه نقد لاذع، ونعت بالتسطيح الفكرى والسياسى؛ لأنه على رأى النقاد "يعرف ما يرفض ولا يعرف ما يريد، فقد أدان الفهم البلانكى للثورة عنده؛ إذ تعتمد على النخبة والسرية المطلقة؛ وهو مما يغيب البداهة الجماهيرية ويرمى الفعل التاريخى فى وهم المثالية أو الارتداء"[٩٢].

إن هذا النقد فى نظرنا غير دقيق ولا مؤسس؛ لأن كثيرا من العبارات والحوارات فى النص تتناقض تماما وهذا الطرح، فلا يعقل فى دولة تنتهج "الإرهاب ومزيد من الإرهاب"[٩٣]، أن تعلن صراحة عن حركة معارضة، بل إن التنظيم الاشتراكى العلمى لا يقوم فى مثل هذا الوضع إلا على السرية التامة والحذر الثورى: "هم يمعنون فى الإرهاب، ونحن نمعن فى التنكر"[٩٤]، إضافة إلى ذلك أن "أى تنظيم تبنى الفكر الاشتراكى العلمى لا يأتى فعله بناء على المبادرة الجماهيرية العفوية؛ إذ إنه فى الحين الذى يتعلم فيه من الجماهير، نراه يتصدر طليعتها ليقودها فى اللحظة المناسبة"[٩٥]؛ لأن أى تقديم أو تأخير تكون عواقبه وخيمة على هؤلاء المناضلين الثوريين، ولهذا يقول "عبيد": "[...] التناقضات تنمو، وحركتنا تشتد، ينبغى أن نتواقت مع اللحظة المواتية، لا نبكر ولا نتأخر"[٩٦].

لقد رد "عبد الله أبو هيف" المزالق التى وقع فيها ونوس فى عمله هذا، إلى النشاط الزائد لفكرة المؤلف فى اللوازم التعليمية التى طغت على البنية الدرامية للمسرحية؛ لأن ونوس - فى نظره - يصارع شيئين: شهوة الفن وشهوة السياسة؛ وهو مما أدى إلى تفوق ثقافته على إبداعه. و"حين تكون الثقافة منشغلة بهموم إيصالها أو بهموم وظيفتها؛ فإن تأثيرات ضارة لا بد ستلقى بظلالها على طبيعة العمل الفنى"[٩٧]. لكن الملاحظ أن العنصر التعليمى فى النص لم يقدم بطريقة جافة، بحيث يطغى على الجوانب الدرامية، وإنما المضمون التعليمى المباشر الذى يتوجه إلى وعى المشاهد بدون وسيط، عماد النص وخلاصته: أقدم إليك أيها المشاهد لعبة (مسرحية) تدور حول ملك انتابته

نزوة فى يوم من الأيام، فأعار عرشه وتاجه إلى شخص من عامة الشعب، والآن لاحظ ما ستئول إليه هذه اللعبة التى أراهن كثيرا على نتائجها.

وعلى هذا الأساس، واعتمادا على كل المعطيات السابقة؛ فإن القول بأن مسرحية ونوس نسخة عن مسرحية بريخت "الرجل هو الرجل" رأى لا أساس لـه من الصحة؛ لأن مسرحية بريخت تدور حول فكرة واحدة هى إذابة الشخصية الفردية وضياعها فى مجتمع مفروض عليها، وكل المعطيات "تؤكد أولا أن العالم فقير، وأن الإنسان شرير، ولا شىء يمكن عمله بخصوص هذا الأمر. إذن فالجريمة هى الحالة الأساسية فى الحياة"[٩٨]، فالإنسان الكادح، مهدد، وهو يتعرض للاستلاب فى العالم الرأسمالى على عدة مستويات: الاقتصادى، والاجتماعى، والفكرى، ومن ثم النفسى. ويعطى أدلة واضحة فى النص على إمكان تفكيك الإنسان، وإعادة تركيبه وفقا لما يراد لـه كأنه آلة، وكثيرا ما تمسخ إنسانية الإنسان وتشوه فى هذه المجتمعات الطبقية.

أما مسرحية ونوس "الملك هو الملك"، وإن وجدنا فيها بعض أوجه التشابه مما لا ينفى إمكان وجود بصمات النص الألمانى فى النص العربى، لكن الرؤى مختلفة تماما؛ لأن هذا الأخير موضوعه الأساسى هو أن "تغيير الأفراد لا يغير الأنظمة، وإنما على الأنظمة أن تتغير من قواعدها حتى تصح الجسوم وتلمع الوجوه بالبشر"[٩٩]. ثم إن المصدر الأساسى لهذا النص هو "ألف ليلة وليلة" الذى استخدمه ونوس استخداما واعيا؛ وهو مما ينفى عنه ما قاله "عبد الله أبو هيف" من "أن مسرحية "الملك هو الملك" مما يدخل فى مسرح الأفكار لا مسرح التجربة، وهذا يعنى أن حدود مدارها ثقافة المؤلف وليس آفاق الفنان"[١٠٠]، فالنص توليفة بارعة لحكاية قديمة صاغها المؤلف بعمق كبير؛ وهو مما جعلها تدخل مباشرة فى نسيجها؛ لأن لها علاقة مع الحياة ومع الواقع.

واعتمادا على ما سبق، يبدو واضحا أن نص سعد الله ونوس، يعد خطوة جريئة ورائدة من أجل إرساء قواعد مسرح ملحمى عربى، قائم على وحدة

متماسكة بين المضمون والشكل، مضمون كانت الحكاية الشعبية مصدره بعد استنصالها من موطنها الأصلى، والتعامل معها "من منظور جدلى مستنير"[١٠١]، يتيح إمكان الخوض فى المواضيع ذات العلاقة الوطيدة بهموم الجماهير واهتمامها، محققا شكلا من التلاحم الخلاق بمعطيات المسرح الملحمى البريختى الذى أمده - بعد تبنيه الفكر الاشتراكى العلمى - بالأدوات الفنية التى وظفت بطريقة تخدم المضمون المتميز.

الهـــوامش:

(١) د. أحمد الحمو، الملك هو الملك أم الرجل هو الرجل، مجلة الموقف الأدبى، ع٨٦، دمشق ١٩٧٨، ص١٢٦.

(٢) أحمد محمد عطية، مسرح سعد الله ونوس، مجلة المسرح، ع١، يناير، فبراير، مارس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧، ص٥٠.

(٣) ينظر: د. محمد يوسف نجم، المسرح العربى، مارون النقاش، دار الطليعة، بيروت ١٩٦١، ص٢٣، ٢٤.

(٤) ينظر: ألفريد فرج، على جناح التبريزى وتابعه قفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط٢، ١٩٨٥.

(٥) مثل حكاية العبد الأسود الذى اختطف تفاحة ليقدمها إلى ابنة الوزير ولقى حتفه، وحكاية الصياد والعفريت التى يستند إليها الوزير فى التعليق على المأزق الذى وضعه فيه الملك بسبب هذه اللعبة.
ينظر: مجهول المؤلف، ألف ليلة وليلة، ج١، ج٢، دار العودة، بيروت، د ت.

(٦) خالد طالب، فى مسرح سعد الله ونوس، مجلة الحياة المسرحية، ع٤٥، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨، ص١٠٨.

(٧) ينظر: م ن، ص ن.

(٨) إسماعيل فهد إسماعيل، م س، ص١٦٨.

(٩) سعد الله ونوس، م س، ص٨.

(١٠) ينظر: م ن، ص٥.

(11) Voir, Gustave Lanson, Histoire de la littérature Francaise, coll. Hachette, Paris 1959.

(١٢) د. عبد الرحمن ياغى، م س، ص١٠٨.

(١٣) سعد الله ونوس، م س، ص٦٠.

(١٤) نقصد بهؤلاء الباحثين: أحمد الحمو وعبد الله أبو هيف وزكريا تامر.

(١٥) ينظر: برتولد بريخت، رجل برجل، ت: نبيل حفار، دار الفارابى، ١٩٧٩، ص٩٣.

(١٦) برتولد بريخت، م س، ص٥٣.
(١٧) برتولد بريخت مسرحيات قصيرة، ت:عن الألمانية صفوان حيدر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص٦.
(١٨) رونالد جراى، م س، ص٩٧.
(١٩) السابق، ص١٠٥.
(٢٠) الرشيد بوشعير، م س، ص٣١٠.
(٢١) د. عبد الرحمن ياغى، م س، ص١١٠.
(٢٢) نقصد بهؤلاء الدارسين: د. على عقلة عرسان وأحمد الحمو وعبد الله أبو هيف.
(٢٣) سعد الله ونوس، م س، ص٥٤، ٥٥.
(٢٤) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمى، ص١٨٢.
(٢٥) رونالد جراى، م س، ص١٠٩.
(٢٦) ينظر: سعد الله ونوس، م س، ص٩٧-٩٩.
(٢٧) ينظر: فيما يخص هذه المسرحيات: د. غسان غنيم، المسرح السياسى فى سورية، الفصل الخاص بهموم السلطة، ص٢٣٨ وما بعدها.
(٢٨) سعد الله ونوس، م س، إيضاحات، ص١١٥، ١١٦. (الملحق فى النص المسرحى).
(٢٩) سعد الله ونوس، م س، ص١٩، ٢٠.
(٣٠) ينظر:م ن، ص١٠٣.
(٣١) سعد الله ونوس، م س، ص٩٤.
(٣٢) السابق، ص، ٩٠، ٨٩.
(٣٣) نقصد بهؤلاء النقاد: عبد الله أبو هيف، م س، ص١٧٩، زهير حسن: الملك هو الملك ومسرح المرأة، مجلة الآداب البنانية يوليو/ آب، ١٩٧٨، ص١٠١.
(٣٤) سعد الله ونوس، م س، ص٢٧.
(٣٥) السابق، م س، ص ن.

(٣٦) السابق، ص٨٨، ٨٩.
(٣٧) السابق، ص١١٩(الملك هو الملك، إيضاحات).
(٣٨) خالد طالب، م س، ص١٠٥، ١٠٦.
(٣٩) السابق، ص١٠٨.
(٤٠) سعد أردش، م س، ص٢١٠.
(٤١) برتولد بريخت،المنطق الصغير فى المسرح، ص٥٦.
(٤٢) د. عبد الرحمن بدوى، الأعمال المختارة، ١، ص١٦، ١٧.
(٤٣) د. عبد الرحمن ياغى، م س، ص١٠٦.
(٤٤) سعد الله ونوس، م س، ص١١١.
(٤٥) د. غسان غنيم، م س، ص ٢٨٢.
(٤٦) محمد المشايخ، م س، ص٩٣.
(٤٧) إسماعيل فهد إسماعيل، م س، ص١٨٨.
(٤٨) سعد الله ونوس، م س، ص٦.
(٤٩) زهير حسين، م س، ص٩٦.
(٥٠) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمى، ص٢٣٧.
(٥١) رونالد جراى، م س، ص٨٨.
(٥٢) السابق، ص ن.
(٥٣) ينظر: برتولد بريخت، م س، ص٢٣٨، ٢٣٩.
(٥٤) سعد الله ونوس، م س، ص٥، ٦.
(٥٥) عبد الله أبو هيف، م س، ص١٧٧.
(٥٦) ينظر: سعد الله ونوس، م ن، ص:٥، ٦، ٧، ١٣، ١٤.
(٥٧) سعد الله ونوس، ملاحظات حول الاقتباس أو الإعداد المسرحى، مجلة الحياة المسرحية، ع٦، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٨، ص١١١.
(٥٨) إسماعيل فهد إسماعيل، م س، ص١٩٢.
(٥٩) رونالد جراى، م س، ص٨٧.
(٦٠) زهير حسن، م س، ص١٠١.

(٦١) عبد الله أبو هيف، م س، ص١٨٠، ١٨١.
(٦٢) سعد الله ونوس، م س، ص١١٧.
(٦٣) د. غسان غنيم، م س، ص٢٨٣.
(٦٤) رونالد جراى، م س، ص١٢٧.
(٦٥) قيس الزبيدى، م س، ص٢٧.
(٦٦) السابق، ص٢٨.
(٦٧) رونالد جراى، م س، ص٩٣.
(٦٨) عبد الله أبو هيف، م س، ص١٧٨.
(٦٩) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمى، ص٢١٥.
(٧٠) ينظر: رونالد جراى، م س، ص٩١.
(٧١) لبانة الشيخ أحمد، م س، ١٩.
(٧٢) سعد الله ونوس، هوامش ثقافية، ص١٨٠.
(٧٣) سعد الله ونوس، ملاحظات حول الاقتباس أو الإعداد المسرحى، ص١١٢.
(٧٤) د. محمد يوسف نجم، المسرح العربى، ص٢٣، ٢٤.
(٧٥) سعد الله ونوس، م س، ص١١٢.
(٧٦) محمد المديونى، مسرح عز الدين والتراث، ص٤٩.
(٧٧) رونالد جراى، م س، ص٩٣.
(٧٨) سعد الله ونوس، الملك هو الملك، إيضاحات، ص١١٧.
(٧٩) إسماعيل فهد إسماعيل، م س، ص١٩٩.
(٨٠) رونالد جراى، م س، ص ٩٢.
(٨١) ينظر: سعد الله ونوس، فصد الدم ومسرحيات ثانية، ص٣٩.
(٨٢) رمضان خالد عبد اللطيف، مسرح سعد الله ونوس، دراسة فنية، دار المنابر للنشر والدعاية والإعلان، الكويت، ١٩٨٤، ص٣٣، ٣٤.
(٨٣) إسماعيل فهد إسماعيل، م س، ص٧٦.
(٨٤) السابق، ص٧٨، ٧٩.
(٨٥) عبد الله أبو هيف، م س، ص١٧٩.

(٨٦) السابق، ص١٧٤.
(٨٧) إسماعيل فهد إسماعيل، م س، ص٢٠٦.
(٨٨) سعد الله ونوس، حول مسرحيتى "الملك هو الملك" و"رجل برجل"، مجلة الحياة المسرحية، ع٥، ٦، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق، ١٩٧٨، ص١٨٤.
(٨٩) رونالد جراى، م س، ص٩٦.
(٩٠) سعد الله ونوس، الملك هو الملك، ص٥٣.
(٩١) بيتى نانسه فيير وآخرون، م س، ص٦٣.
(٩٢) عبد الله أبو هيف، م س، ص١٨٢.
(٩٣) سعد الله ونوس، م س، ص٢٧.
(٩٤) السابق، ص ن.
(٩٥) إسماعيل فهد إسماعيل، م س، ص٢١١.
(٩٦) سعد الله ونوس، م س، ص٢٧.
(٩٧) عبد الله أبو هيف، م س، ص١٧٧.
(٩٨) رونالد جراى، م س، ص٦٧.
(٩٩) د. على الراعى، م سح، ص١٩٧.
(١٠٠) عبد الله أبو هيف، م س، ص١٨٢.
(١٠١) نصر الدين البحرة، أحاديث وتجارب مسرحية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٧، ص٤٤.