مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (35) العدد (5)2013
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (35) No. (5) 2013

# سعد الله ونّوس والاتجاه نحو المسرح التّسجيليّ
# دراسة تطبيقية في ( حفلة سمر من أجل/ 5/ حزيران )

**الدكتورة حورية محمد حمو***
**بانة فخري خيربك****

**(تاريخ الإيداع 18 / 4 / 2013. قبل للنشر في 14 / 8 / 2013)**

## □ ملخّص □

كانت نكسة حزيران /1967/ سبباً ليخلع ونّوس مظاهر مسرح لم يعد منسجماً مع واقعه، متنقّلاً من مرحلة العبث والوجوديّة إلى مرحلة أخرى اعتمدت التدخّل بالحدث السياسيّ والاجتماعيّ على نحو مباشر، وليُجسّد آلام الإنسان ضمن ظروفه التاريخيّة من خلال استخدام صيغة فنّية مسرحيّة جديدة، يهدف من ورائها إلى تغيير الواقع بعد تفسيره، وما دام اختار أن يكون شاهداً ومحاكماً ومديناً، فالشكل المسرحيّ التسجيليّ هو الأقرب إلى طبيعة الحدث المعالج؛ لأنّه من أشكال المسرح الواقعيّ، ومهمّته تسجيل المسرح بعد التعديلات اللاّزمة في الشّكل دون تغيير في المحتوى؛ لهذا اهتمّ بالإنسان، وارتبط بقضاياه، وسجّل الحدث التّاريخيّ، والدّوافع التي تحرّك الواقعة والفئات المشتركة فيها، وتزيل الأقنعة عن وجوه الرّموز الّتي تساعد على تثبيت الظلم وتمويه الحقائق.

**الكلمات المفتاحيّة:** ونّوس والمسرح التسّجيليّ–حفلة سمر من أجل /5/حزيران

* أستاذ– قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة تشرين، اللاذقية – سورية.
** طالبة دراسات عليا (ماجستير) – قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة تشرين – اللاذقية – سورية.

مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (35) العدد (5)2013
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (35) No. (5) 2013

# Saadalla wannous trend to registration theater monograph of (A Party For 5 June)

**Dr. Hourieh Mohammad Hamo***
**Bana Fakhri Kherbek****

**(Received 18 / 4 / 2013. Accepted 14 / 8 / 2013)**

## □ ABSTRACT □

The setback of June /1967/ was a good reason for Wannous to change the theater forms which became inconsistent with his reality, Moving from absurd and existential stage to another stage adopted political and social intervention directly, representing human pain within historical circumstances by using a new artistry theatric formula, to change life after explaining it, and as long as he chooses to be a witness, a judge, and a libel, the theatrical documentary form was the closest to the intended nature of the event, because it is one of the theater realistic forms, and its job is recording theater after the necessary adjustments in shape without the change in content; for that reason he focused his attention on human, linked to his issues, recorded the historic event and the motivations of the common categories of the incident, removing the masks from the faces of icons that increase injustice and distortion of facts.

**Keywords:** Wannous and The theatrical documentary. A Party for 5 june**.**

* **Professor, Arabic department, Faculty of Arts, Tishreen University, Lattakia , Syria.**
** **Postgraduate Student, of High education in Arabic Language Department , Faculty of Arts, Tishreen University , Lattakia , Syria.**

## مقدمة:

– أضحى المسرح عند ونوس عامل تغيير يعتمد الحقائق التّاريخيّة، ويطلق الأسماء على مسمّياتها، ويحقّق من خلال الحكاية خبرة وقدرة على الفهم والاستيعاب، لهذا كانت الأمثولة في حفلة سمر وسيلة لتمثيل الواقع السّياسيّ عبر مسرح يطرح همّ المتفرّج، ويختار من واقعه حقيقة تجسّد الأحداث والوقائع الحقيقيّة التي تعرّض لها، وهذا ما يجعل الكاتب يضحّي بالمفهومات المسرحيّة، ويقلّل من النّواحي الفنيّة؛ فتسجيل الحدث وشموليّة وقائعه ربّما تحدّ من الحريّة الفنيّة؛ لأنّه يلهث وراء الحقيقة لا وراء الأساليب الفنّية.

## أهميّة البحث وأهدافه:

– تنبع أهميّة المسرحيّة ( حفلة سمر ) بأنّها خطّت نهجاً جديداً في العمل المسرحي, وحقّقت نجاحاً لم تحقّقه مسرحية عربيّة أخرى؛ لأنّها أثارت مجموعة من النّقاشات السّاخنة, وقد وصفها محمود أمين العالم بقوله: (من أنضج مسرحيّاتنا العربية المعاصرة عامّةً, سواء من حيث البناء الفنّي أم المضمون)؛ إذ يطرح سعد الله ونّوس في (حفلة سمر) سؤالين مهمّين وجوهريّين في معالجة الهزيمة (من نحن؟ ولماذا؟) ليضع أمامنا مرآةً كبيرة بحجم الهزيمة ليقول لنا: تعالوا نتعرّف على حقيقتنا من غير أقنعة أو تهويل أو تزييف.

وتأتي دراسة (حفلة سمر) ضرورة تبيّن دور المثقف في فضح الضبابية التي تزيّف الحقيقة التّاريخيّة، وترسم لمن كتبت لأجلهم طريقاً يبصرهم حقيقة المأساة التي سلبتهم حريّتهم ونحّتهم عن واجبهم الذي يتطلب منهم مواجهة الواقع، ومكنّتهم من القدرة على استشراف المستقبل لمجانبة الأخطاء التاريخية المماثلة لتكون عبرة الواجب الاستفادة منها.

## منهجية البحث:

– أمّا المنهج المتّبع في البحث فهو المنهج الوصفي الذّي يرصد الحدث ويُبين ما يرمي إليه ونّوس في هذا العمل الفنّي, و يوظف الدّلالات اللّغوية والشّكلية لتقريب المعنى إلى المُتلقّي, ويربط الأحداث بالواقع لتوثيقها.

واعتمد البحث على المصادر والمراجع العربية والأجنبية المترجمة التي تحدثت عن المسرح التسجيليّ.

العرض والاستشهاد:

–اقتطع ونّوس –في مسرحه التّسجيلي– زماناً ومكاناً محدّدين, فنقل قضايا تهمّ المجتمع وقدّمها مسرحيّاً على شكل محاكمات تطلب من الجمهور المشاركة فيها, وإطلاق الحكم على القضايا المعروفة, لأنّها شريط مقتطع من ذاكرته, وهذا وجدناه في "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" الّتي تُعدّ مسرحيّة فكريّة استحوذ الحوار فيها على مكانة تفوق بقيّة عناصر البناء الدّرامي, إذ تفوّق على الحدث وعلى الشّخصيّات.

أمّا الشّخصيّات فقد أعطاها بعدها الفكري والاجتماعي, وعملت على تقديم الحدث حين حُمّلت حواراً عبّرَ عن همّ جماعيّ, كان من مهامها قول الأفكار الّتي حمّلها إيّاها ونّوس, مبتعدة عن معاناتها الخاصّة, لأنّ الهمّ الرّئيس تقديم الحقيقة التّاريخية من جهة، وإبراز نظرة الكاتب وما يودّ قوله من جهة ثانية, وكان للمتفرّجين حيّز كبير للمشاركة في بناء الحدث بقصدٍ من الكاتب لمناقشة القضايا السّياسيّة على نحو ارتجال مفتوح بين الصّالة والخشبة. فهو لا يسعى

وراء الأقنعة ووضع العصابة على العين، بل **(إنّ المسرح التسجيليّ يقدّم البديل، الذي يؤكّد أنّه مهما كانت درجة تعقيد الحقيقة، فإنّه يمكن دائماً تفسير تفاصيلها بوضوح)**."1"

كانت حرب حزيران سبباً لتغيير الكثير من المفاهيم الفكريّة والسياسيّة والأدبيّة، نقطة تحوّل في المادّة الأدبيّة، إنّها نواة أدب جديد، ولون جديد، نستطيع أن ندعوه أدب النّكسة، أدب كان يبحث عن أسباب تلك النكسة ونتائجها، وكيفيّة طرح المضمون الجديد ضمن شكل جديد يسهم في إيجاد خصائص جديدة تقوّي علاقة الجمهور بالمسرح، وتطرح قضايا أكثر التصاقاً بالجمهور فبعد حزيران الأسود كما يقول عبد الكريم عمرين: **(ظهرت ردّات الفعل الأدبيّة والفنّيّة عبر أعمال كثيرة)**."2"، لكن ما يهمّنا بالذات موقف ونّوس الذي عرّى الأنظمة، وفضح الحكّام، ومن هنا سطع دور المسرح السياسيّ الّذي أجّج بعض القضايا وبيّن أسبابها.

إنّ زمن المسرحيّة التسجيليّة له ارتباط بالنّصّ المسرحيّ؛ لأنّه يخبرنا عن زمن حقيقيّ، وواقعة حقيقيّة لها ارتباط وثيق بزمان ومكان محدّدين فمسرحيّة /حفلة سمر من أجل 5 حزيران/ مسرحيّة جزئيّة تكلّمت على مسببات النّكسة الحزيرانيّة، وعلاقتها بالسّلطة؛ لأنّ الالتزام بهموم الوطن تشعر المتفرّج أنّه أمام عمل لا يمكن تجزئته، بل ربط حيثياته للوصول إلى غاية طرح الواقع دون تشويه **(عن طريق استخدامه لأسلوب التّقطيع، تبرز تفاصيل واضحة وسط الفوضى الّتي تسيطر على مادّة الواقع الخارجيّ)**."3", يقوم أساس المسرحيّة على وقائع مأخوذة من أحداث /1967/ كمستند لا يمكن ضحده، إنّه يقدّم الحدث يشرحه ويحلّله، ليتفاعل الجمهور معه ويدرك وقع الكارثة **(لقد كانت هزيمة حزيران بمثابة حدثٍ تاريخيّ هام هزّت سعد الله ونّوس من أعماقه، وراح يفكّر جدّياً أن جدوى الإنسان الرئيسيّة أو الجوهريّة أن يكون سياسيّاً، وأنّه على كل فرد عربيّ أن يقدّم لبلده ما يستطيعه، وسعد الله ونّوس الذي يؤمن بقدّرة المسرح على كشف العيوب وتغيير الأوضاع كان لا بدّ أن يكون في خضّم هذا الجيل الذي تصدّى للهزيمة)**."4"، فحفلة سمر انتزعت صمت الجمهور، وتهرّبه من مسؤولياته، وجعلت لكلّ فئة في المجتمع ممثّلاً يطرح أفكارها، ويناقش حاجاتها، ويبرّر وسائلها، فالممثّل ليس شخصيّة بقدر ما هو اتّجاه سياسيّ لفئة ما، إنّ تصارع هذه الاتجاهات يجعل الجمهور أمام محكمة يشارك في أحداثها، ويصدر أحكاماً بشأنها، ويميّز بين ما له وما عليه، بين خطئه وصوابه؛ بين سلبيّاته وإيجابيّاته **(يضع المسرح التسجيليّ الحقائق تحت منظار التّقييم، فهو يعرض وجهات النّظر المختلفة في تلقّي الأحداث والتّصريحات، ويوضّح الأسباب والدوافع الّتي تحرّكها)**."5"، وللجمهور حقّ المشاركة فيها؛ ليفنّد الكذب، ويؤكّد الصّدق، ويميّز الحقّ من الباطل، ليعلو صوته مصدراً تهمة ما، أو نافياً تهمة أخرى، موضّحاً ما يعرض، ومفسّراً جوانبه، يقف جنباً إلى جنب مع شروط وجوده، والأخطاء الّتي تعترض هذا الوجود عن طريق المحاكمة؛ لأنّه **(يأخذ شكل المحكمة)**."6".

**1- فايس، بيتر، أنشودة أنغولا، تر: يسري خميس، وزارة الإرشاد و الأنباء، الكويت، العدد،14، 1970، ص 28.**

**2- ينظر، عمرين، عبد الكريم، الملك هو الملك بين تقرير ونّوس واستفهام بلبل، الحياة المسرحيّة، العدد 28-29، 1987، ص 196.**

**3- فايس، بيتر، أنشودة أنغولا، ص 23.**

**4- غصب، مروان، دراسات في المسرح السوريّ، جامعة البعث، مديرية الكتب والمطبوعات، سورية، 2004- 2005، ص 255.**

**5- فايس، بيتر، أنشودة أنغولا، ص 23.**

**6- المرجع السابق، ص 25.**

فماذا يعني التسجيل لغة واصطلاحاً:

ورد في المعجم الوسيط : (سجّل : كتب السّجلّ .و–القاضي: قضى وحكم وأثبت حكمه في السّجلّ. و–العقد ونحوه: قيّده في سجلّ خاص، حفظاً له من الضياع )"[7] ، وورد في لسان العرب : ( **السّجلّ: كتاب العهد ونحوه، والجمع –سجلّات، وقيل، السّجلّ الكاتب، وقد سجّل له، وفي التنزيل العزيز :" كطيّ السّجلّ للكتب" وقرئ: السِّجِلّ ؛ وجاء في التفسير: أنّ السّجلّ الصّفيحة التي فيها الكتاب، السّجلّ : كاتب كان للنبي، صلى الله عليه وسلم،؛وتمام الكلام للكتاب** )"[8] فالسّجلّ يحفظ الحدث من الضياع؛ إذ يدون الكلام في كتاب يلتزم الدّقة والصّحّة.

وشرح المعجم المسرحيّ معنى المسرح التّسجيليّ documentary theatre بأنّه **(شكل من أشكال المسرح يقوم على تقديم حدث تاريخي أو سياسي أو اجتماعي أو واقعة ما في إطار درامي، ولذلك يطلق عليه أحياناً اسم مسرح الوقائع theatre des fairs . يستند هذا الشكل المسرحي إلى الوثيقة الحقيقية كمادة أولية، ويكون العرض في هذه الحالة إعادة تمثيل لمراحل الحدث أو الواقعة على شكل إعادة ترتيب montage لعدد من اللوحات أو الاسكتشات يشكل كل منها مشهداً مستقلاً ويتركب المعنى في الحصيلة النهائية)** "[9]وهذا ما سيقودنا إلى دراسة حفلة سمر من أجل 5 حزيران وفق مضمون وشكل المسرح التّسجيليّ انسجاماً وتقنيات فايس المسرحيّة التّسجيليّة؛ إذ يعدّ **(من أهمّ كتاب ومنظري المسرح الوثائقي الألماني (1966–1983) الذي كتب كتاباً اسمه " ملاحظات حول المسرح الوثائقي" (1967) تبين فيه أن المادة الوثائقية تخضع للإعداد على صعيد الشكل دون أي تغيير في المضمون)**"[10] وكان للمسرح الوثائقي الأثر البالغ في المسرح العربي ؛ إذ أسهمت ترجمة الكتب إلى العربية إلى انتشار هذا الشكل المسرحي **(والواقع أن المسرح العربي تأثر بالتوجه الوثائقي في الستينات، وكان لترجمات بيتر فايس إلى اللغة العربية اعتباراً من 1967 دورها في التشجيع على تبني هذه الصيغة في فترة أحداث تاريخية هامة على الصعيد المحلي (حرب 1967، قضية فلسطين، الحرب الأهلية في لبنان))**"[11]

بذلك نستطيع القول: يعدّ المسرح التسجيليّ بمنزلة **(... الجريدة الحية، التي تعتمد على عرض الأحداث والأزمات الكبرى)**"[12] ويقدم الواقع على أنه شريحة مقتطعة من الحياة في فترة محدّدة لإعادة النظر بما هو معروف.

**سمات المسرح التّسجيليّ وملامحه:**

بحث بيتر فايس عن وجود حرّ للإنسان، لذلك آمن بضرورة التغيّير الاجتماعيّ الساعي إلى إحداث تغييرات جذريّة في بنية المجتمع المادّيّة، وقد ربط بين حريّة الفرد والحرّية الاجتماعيّة، وكان دائم البحث عن قضايا الإنسان ومدافعاً عن وجوده، رابطاً آلامه الذّاتيّة بآلامه التاريخيّة مؤمناً أنّ الفنّ قادر على الفعل لإعادة تشكيل الواقع البشري، لذلك جعل الحقيقة التاريخيّة بطلاً دراميّاً، وتخلّى عن المفهومات التقليديّة للمسرح؛ لأنّه اعتمد التّسجيل المتّكئ على الحقائق التاريخيّة، ووقف في وجه السّلطات الّتي تنكّرت لقضايا الشّعب، ولم تتمسّك إلّا بما يضمن بقاءها، ورفعت الشّعارات الكاذبة الّتي تحمي استمرارها.

---

**[7]- مجموعة من المؤلفين: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.**

**[8] ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د.ت، د.ط .**

**[9] إلياس، ماري، د. قصاب حسن، حنان، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، عربي، إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان، 1997،ص520.**

**[10] المرجع السابق،ص522.**

**[11] المرجع السابق،ص523.**

**[12] عطفة، سامي، " حفلة سمر من أجل 5حزيران" ،جريدة الثورة السورية، 1970/9/19،ص4.**

● **مضمون المسرح التسجيليّ:**

1- المسرح التسجيليّ مسرح تقريريّ يعتمد على المادّة الموثّقة، ويقدّمها بعد تعديل الشكل دون التّعرّض إلى محتوى الوثيقة.

2- يختار المسرح التّسجيليّ من الحياة ما يقدّم مطامح الجماهير بانتقائه جزئية من الحياة، ويمارس النّقد على مستويات عدة: ( ممارسة النقد ضدّ التمويه-ممارسة النّقد ضدّ تزييف الحقيقة- ممارسة النقدّ ضدّ الأكاذيب.

3- يكتسب المسرح التّسجيليّ قوّته في تحليل الواقع؛ لأنّه يعتمد على عملٍ منظمٍ أساسه النّقد.

4- يعطي المسرح التّسجيليّ القوّة لكيانه؛ لأنّه يجتزئ من الواقع قضيّة تحتمل العرض، وتكون أمثولة لأحداث جارية وهامّة. ولا ينصّب نفسه كمحور للحدث، بل يراقب ويحلّل ما يقدّمه.

5- يعرض المسرح التّسجيليّ الحقائق لتقييمها ويقود القارئ إلى إدانة موقف ما، متتّبعاً الموضوعيّة (تكون الموضوعيّة مجرّد تبرير لأعمال بعض فئات السّلطة)[13].

6- يأخذ المسرح التّسجيليّ شكل المحكمة، ولكنّ قواعده تختلف عنها؛ لأنّه (يجعل الجمهور، يتعاطف مع المتّهم أو مع المدّعي، أو أن يشترك مع لجنة المحلّفين، وأن يساهم في معرفة الموقف المعقّد وأن يأخذ موقف المقاومة حتّى أقصى درجات التّحدي)[14].

7- لا يعرف المسرح التّسجيليّ اليأس، ويكره المواضيع الّتي تقدّم (اليأس والغضب كمشاكل أساسيّة، تصرّ على مفهوم معيشيّ للعالم لا مخرج منه ولا حلّ)[15].

● **شكل المسرح التّسجيليّ:**

1- يقدّم المادّة الحقيقيّة ويعالجها معالجة لغويّة وإخراجيّة وتمثيليّة و(يستعمل الكورس والبانتوميم*، يجسّد الفعل من خلال حركة الجسد والسخرية واستعمال الأقنعة والصّفات المميزة للدّيكور، تصاحبه في ذلك الموسيقى والمؤثرات الصّوتيّة)"[16]

2- يستخدم بناء مسرحي يعتمد على (وسائل ضوئية عاكسة، وعن طريق استخدام المونولوج والحلم والرّجوع إلى الخلف من أجل كشف معيّن)"[17].

3- يفكّك المسرح التّسجيليّ بناء المادّة المراد عرضها، فلا يعرض الصّراعات الاجتماعيّة وفق إيقاع غير منظّم (إنّما المادّة الخام بشكلها المكثّف،غير المترابط هي التي يمكن أن يظهر من خلالها العنف عند اصطدام القوى المختلفة)"[18]؛ فالمسرح التّسجيليّ يعرض لوحات مختلفة تبدو عشوائيّة، ولكن ترابطها الكليّ يؤدّي معنىً موحّداً لمادة تعتمد على التّكثيف وكشف الحقائق.

---

**[13]- فايس، بيتر، مقدّمة أنشودة أنغولا، ص24**

**[14]- المرجع السابق، ص 25.**

**[15]- المرجع السابق، ص 28.**

*** الإيماء.**

**[16]- فايس، بيتر، مقدّمة أنشودة أنغولا، ص 26.**

**[17]- المرجع السابق، ص 26.**

**[18]- المرجع السابق، ص 27.**

**قضايا المسرح التسّجيليّ عند ونّوس:**

**1- حفلة سمر من أجل 5 حزيران*:**

- تدور هذه المسرحيّة حول محورين رئيسين:

أوّلهما: محاولة تقديم قراءة نقديّة لواقع النّكسة من وجهة نظر السّلطة الحاكمة ووجهة نظر الجماهير المغيّبة.

ثانيهما: محاولة إشراك المتفرّجين في إبداء رأيهم في المشاركة وفي التمثيل.

- **على صعيد المضمون:**

- تجسّد المسرحيّة حدثاً تاريخيّاً تحقّق في نكسة حزيران /1967/ يقول ونّوس: **(لكي يستوعب المسرح هزيمة تاريخيّة، لا بدّ أن يتمّ ذلك قبل وقوعها أيّ يجب أن يكون قادراً على التنبّؤ بها، وكشف التّربة التي تعشّش فيها)**."19"؛ لذا فقد جاءت مسرحيّة **/حفلة سمر/** لتجسّد هزيمة أمّة مترامية الأطراف، تقوّض بناؤها الرمليّ من الجولة الأولى؛ لذا فقد تعمّقت المسرحيّة في تصوير الواقع، وحاولت أن تتحرّى أسباب الهزيمة وتربطها بالنتائج، فالتحم التاريخ بالجغرافيا، فكانت تلك النظرة الشموليّة إلى الهزيمة.

يطالعنا التأثر بالمسرح التسجيلي منذ اللحظات الأولى فعنوان المسرحية **/حفلة سمر من أجل 5 حزيران/** يشترك فيها الجمهور والتاريخ والرسميون وممثلون محترفون؛ ذلك أنّ فايس يسمّي أكثر مسرحيّاته بعناوين طويلة بهدف تقديم توصيف للعمل المسرحيّ فمن قبيل ذلك :اضطهاد واغتيال جان بول مارا كما قدّمته فرقة تمثيل مصحّة شارنتون تحت إشراف السير دي صاد، وهذا يعني أن ونّوس كتب هذه المسرحيّة بأسلوب تسجيليّ اعتمد فيه الحقائق الواقعيّة، معبّراً عن موقفه وموقف الجماهير العربيّة من هذا الحدث التاريخيّ، وكشف اللعّبة المسرحيّة منذ الوهلة الأولى عند تحديد العنوان المفترض .

حاول ونّوس أن يورّط المتفرّج في العمليّة المسرحيّة منذ البداية، فلجأ إلى تأخير موعد العرض، وزرع مجموعة من الممثلين بين المتفرّجين، وأعطاهم صفات رسميّة من رجال السّلطة وآخرين من الفلاحين والنازحين، وقد اكتظّت الصّالة بالجمهور بين واقفٍ وجالس، وهنا بدأ المتفرّج يتساءل لمَ هذا التأخير؟، وعندما لم يجد جواباً تمتلئ نفسه بالدّهشة ثمّ النقمة، وإذا به على نحوٍ تلقائيّ يتدّخّل في العملية المسرحيّة، ويطالب بضرورة احترامه، وبهذا يكون قد حفّز المتلقي على الاحتجاج والرّفض ومن ثمّ المطالبة بحقّه:

**(- المتفرّج: ما هذا؟ لسنا عبيد آبائهم.../يا للمهزلة! أهو فندق أم مسرح!/ إيه. لم نأتِ كي ننام/ {عدة صفرات من مختلف جنبات المسرح، المتفرّجون قلقون على كراسيّهم، وتعمّهم فوضى تزداد تذمّراً، أمّا الخشبة فإنها دائماً هذا الخلاء الجيّد الإضاءة، والشبيه بعين واسعة لا مكترثة، ولعلّ ذلك يزيد سخط المتفرجين}/ عطل فنّي/ كالخطأ المطبعيّ تبرير سهل لكلّ الحماقات/ {صفير}/ لعلّها أزمة وراء الكواليس/ أو أنّ الممثلين ضيّعوا أدوارهم/ {ضحكات}/ ا حتقار للجمهور على أيّ حال/ أو أنها مؤامرة إمبرياليّة/ {ضحكات}).**"20"

---

*** مسرحيّة حفلة سمر من أجل 5 حزيران، فازت بجائزة وزارة الثقافة عام 1968 وفازت بجائزة منظمة اليونسكو 1968، حجبت ومنعت طباعتها من قبل وزارة الثقافة- أخرجها للمسرح علاء الدين كوكش ومنع عرضها، عرضت في السودان،ثم عرضت على مسارح بيروت عام 1970، منعت من المشاركة في مهرجان دمشق للفنون المسرحية في نيسان 1970م، عرضت بعد حرب تشرين في دمشق 1973 ولاقت نجاحاً كبيراً.**

**19- ونّوس، سعد الله، المسرح وخمسة حزيران، مجلّة الطليعة السوريّة، 7 حزيران 1969، ص 42.**

**20- ونّوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، م1، دار الآداب، بيروت، 2004م، ص 126- 127.**

ينهض المؤلّف "**عبد الغني**" من بين صفوف المتفرّجين ممثّلاً، ليكشف حقيقة هزيمة القوى الرافضة للواقع، من خلال مكاشفة كلاميّة بينه وبين المخرج يرافقها تجسيد تمثيليّ للواقع على خشبة المسرح، يذكر المخرج أن المسرح ليس مكانا للتّاريخ والذّكريات المرتبطة به، ويؤكّد أنّه فن للفنّ فقط، ذلك أن المخرج هنا ينتمي إلى السّلطة، فيحاول أن يتجاوز هزائمها، بهدف بقاء استمراره.

تجري الأحداث عبر حوار المخرج والمؤلّف، ويتعدّاهما إلى متفرّجي الصّالة الّذين يشاركون في الحدث، وكأنّهم جزء منه، يفرح المؤلّف لتدخّل الجمهور، في حين يقول المخرج للمؤلّف: **(والله رائع يا عبد الغني الشّاعر)**."21"؛ لأنّه يفشل في جعل الكارثة فرصة لتجربة فنيّة خصيبة.

يقدّم المخرج الأحداث فيبدأ من مشهد الحرب وهو مشهد النّهاية، مروراً بمشهد يظهر الجنود في خنادقهم، وهنا نسمع أصواتاً لأشراف يمثّلهم المختار وعبد الله يتجادلون، منهم من يزمع الرحيل ومنهم من يحبذ البقاء، هل يهربون؟ هل يواجهون؟ وبين الرحيل والبقاء يتجسّد الحدث فعلاً؛ إذ قتل الفريق الثاني النساء وتخلّصوا من كلّ ما يمنعهم من مجابهة العدوّ.

أكّد المؤلّف أنّه كان مصرّاً على السّخرية من البداية؛ إذ قال **(عبد الغني: شعرت برجفة إذ رأيت كل شيء في مكانه، النّاس يتبادلون من الكلمات ما كانوا يتبادلونه، ويفعلون ما كانوا يفعلونه، والشوارع ما زالت كسلى تتلوّى بين البيوت)**."22" فالزّمن يمشي ضمن بوتقة التّكرار، إنّه يُعيد نفسه في لحظاتٍ هاربة متكرّرة، نسمع في هدير صرخاتها آلام الماضي، وتضاريسه الكسلى، والرّوتين الممل في حياة البشر، هؤلاء المخلوقات البائسة العاجزة، إنّهم مخلوقات تعيش في زمنٍ صعب، وعمرٍ شقيّ. وقد شارك المتفرّجون المؤلّف رأيه؛ إذ سحب نصّه قبل العرض وقال في نفسه: **(عبد الغني: ينبغي ألا يتكلّم المرء حين تكون رائحة فمه كريهة)**."23"، وبعد أن ينتهي المخرج من روايته يقرّر أن يرفّه عن النّاس، ويعوّضهم عن العرض المسرحيّ، ليقيم حفلة غناء ورقص على مساحة القرية التي شغلت الأحداث.

يحتجّ المتفرجون على الصّورة الخاطئة والمزيّفة للحقائق التي تشوّه الحرب ويتدخّل جمهور الصّالة في الحدث المسرحيّ على نحو مباشر، وهذا أمر يفرح المؤلّف؛ لأنّه يوقف دور المخرج كقاصٍ للحدث.

تبدأ المحكمة، ويعترف أهل القرية بتقصيرهم؛ لأنّهم تركوا أرضهم للعدو دون مقاومة، وعلّلوا ذلك بأنّ هذه الحرب ليست مثل الحروب الّتي اعتادوا عليها، ويشكون من أنّ أحداً لم يعلّمهم ويرشدهم؛ ليتعاملوا معها، ويستمرّ الجمهور في التّدخّل بالحدث ويقرّون أنّهم جميعاً مسؤولون عن الهزيمة؛ لتقاعسهم وعدم تمسّكهم بأرضهم، فلنستمع إلى هذا الحوار:

**(المتفرّج: دعنا الآن واصغِ "إلى الجماعة" ما لنا به، أعود وأسألكم... لماذا خرجتم من قريتكم؟!/ عزّت: "شارد النبرة" السّؤال نفسه يتناوله لسان من لسان عبد الرحمن: يا سبحان الله، وماذا كانوا يريدون أن نفعل، الحرب تقوم، فهل نستطيع البقاء./ المتفرّج: ولم لا تستطيعون البقاء ؟/ المخرج: "من جديد يجرّب أن يتدخّل... ملطّفاً لهجته "يا إخوان.../ أبو الفرج: لا أحد يرشدنا... ولا نعرف ما نفعل/ عبد الرحمن: نسمع راديو، ولا نفهم ما يقول./ متفرّج: "من الصّالة" هذا إذا كان ما يقول له يُفهم)**."24".

---

**21- المصدر السابق، ص 215.**

**22- المصدر السابق، ص 171.**

**23- ونّوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، م1، ص 172- 173.**

**24- المصدر السابق ، ص 190- 191.**

ويكمن الحلّ عند ونّوس في حمّل السّلاح، إلا أن هذا الأمر يزعج المخرج، فعندما رأى الموسيقيين قد انسحبوا يجنّ جنونه، ويتّهمهم بأن ما يحدث، هنا، مؤامرة على الوطن وعلى المواطن، ويصرّح أنه لا بدّ وراء هذه المؤامرة أصابع أجنبيّة، وهذا ما يخّلّ بالأمن والمصلحة العليا، وتبدأ الأصوات تتعالى شيئاً فشيئاً في الصّالة، ويردّد المتفرّجون أهزوجة تقول:

**(المتفرّج 7: وغنّى الرّجال.. يا ولد يا ابن المرعوبة..../ دع أمّك واطلب بارودة/ البارودة خير من أمّك/ عشرة منها تحمي بلدك)**."25"

ويكثر الاحتجاج, وتتعالى الأصوات, معبّرة عن وجعها, مفسحة عن الجرم وعلى من تقع المسؤولية؛ فمنهم من يقول: إنّهم هم المسؤولون عمّا حصل ومنهم من يقول: إنّ السّلطة لم تضع شعبها أمام الوضع الصّحيح لتجابه الحدث، غير أنّ الكلام لم يُعجب الجالسين في الصّفوف الأماميّة، فيعطي أحدهم إشارة؛ ليقترب منه مجموعة من الرجال، يهمس في أذنهم فيتوزّعون على مخارج الصّالة، ومن ثمّ تظهر فرقة الرّقص الشّعبي، ويتأهّبون للرّقص، وما زال الفلاّح والرّجل الآخر على خشبة المسرح يُحاول المُخرج إنزالهما بينما تتعالى أصوات الحضور من الصّالة، طالبة السّماح لهما بالتّعبير، ثمّ نسمع أصواتاً من الصّالة تقول:

**(متفرجون: دعهم يتكلّموا/ يا له وقتاً مناسباً للرقص والغناء/ العدو أقرب من رمية الحجر, وهو يُقدّم لنا رقصاً وغناءً/ أبو فرج: لم يبقَ يا عبد الرحمن إلاّ أن نغني نحن أيضاً ونرقص/ ينهض متفرجان ويحاولان الخروج من المسرح. يعودان وهما يتبادلان بصوت خافت هذه العبارات:/ الأول: يقول إنّه ممنوع./ الثّاني: ولماذا؟ نريد الخروج)**."26", وتنتشر كلمة ممنوع بين الحضور وفي أرجاء الصالة بينما يُتابع الغلامان حوارهما حول النزوح، ثمّ نسمع أحد المتفرجين يحاسبهم، ويُؤنّبهم **(متفرج: "ينهض من وسط الصّالة، مليء الجسم، يلبس نظارات طبية، غاضب اللّهجة" ولماذا خرجتم؟ " يُعدّل لهجته " إنّنا نفهم ما تُعانون. ليس هيناً ما تُعانون. لكن لماذا خرجتم حتى قبل أن تبدأ الحرب؟)**."27"

نحن أمام محاكمة حقيقية, يحاول المتفرج أن يعتلي المنصّة إلاّ أن المخرج يمنعه وهو يقول:

**(المخرج: لا أيّها السّيد.. أرجوك.. هذه فوضى لا يمكن أن نقبلها. للمسرح حدود يجب أن تُحترم./ المتفرج: " هادئا " اسمح لي، هي أسئلة لا بدّ أن تُطرح./ المخرج: لا.. لا.. تستطيع أن تطرحها في مكان آخر. يكفي اليوم ما تخلّل سهرتنا من اضطّراب./ المتفرّج: أفهم موقفك، وأعرف أنّ المتفرجين عادة يُخبّئون ألسنتهم في أفواه مغلقة. ولكن كما ترى.. رغم محاولاتكم الحازمة، ها إنّ الدّمل ينزّ، ولا يُمكن أن نتجاهله./ المخرج: " غاضبا " أي دمّل وأي نزيف! فوضى وسلوك غوغائي فلا تزدهما. أرجو أن تعود إلى مكانك. عودوا أنتم أيضاً. ثرثرتم أكثر من مدينة، لدينا برنامج سنتابعه./ المتفرّج: لا تحاول أن تطمس الأمور ما دام ستْرها قد انكشف، تطرح الآن قضايا جوهرية، متابعتها أهمّ وأجدى)**."28"

---

**25- المصدر السابق، ص 220.**

**26- ونّوس، سعد الله، الأعمال الكاملة،م1،ص 186.**

**27- المصدر السابق، ص 189.**

**28- المصدر السابق، ص 189- 190.**

في وسط هذه الأحداث يتدخّل رجل رسميّ ينبري من بين الجمهور, ليأمر رجاله أن ينتشروا في الصالة، ويُغلقوا الأبواب؛ ليلقوا القبض على المشاركين في الحفلة من الجمهور بتهمة التآمر على الحاكم، ويلقي الرجل الرسمي المسمّى: فخامة الرّئيس (خطبةً) تقرّ بأنّ المقبوض عليهم عملاء، يعملون ضدّ البلد وإن إلقاء القبض عليهم يحقّق مصلحة الوطن.

- **على صعيد الشكل الفني :**

**1- مساحات العرض المسرحي:**

- للعرض المسرحي مساحتان الأولى هي الخشبة، والثانية صالة العرض، يظهر على الخشبة المخرج والمؤلف، ومن حين إلى آخر يخرج عمّال الديكور، لتجهيز العرض مرّة تلو الأخرى، وكان أكثر ما أثار النّفوس مشهد القرية التي قلّبت المواجع، ونبّهت الذّاكرة للعودة إلى مكان وحدث متشابهين. أمّا الأحداث فقد جرت على مستويين:

**(المستوى الأول: الأحداث التي تصوّرها المخرج.**

**المستوى الثاني: الأحداث التي دارت بين المخرج وجمهور المتفرجين داخل الصالة).**"29"

فالسّرد الذي دار بين المخرج والمؤلف أدى إلى تنامي الحدث، وحثّ الجمهور على الاشتراك في اللعبة؛ لعبة سببها نصّ المسرحية الذي يقوم المؤلف بسحبه من المخرج؛ ليضعها في مأزق العرض، صالة العرض خالية من الديكور؛ لأنّه أراد أن يركّب الدّيكور على مرأى من الجمهور – وهذه تقنيّة بريختيّة – ليضعه في جو اللعبة ثلاث مرات:

الأولى: حين تكون المحاورة بين المخرج والمؤلف **(يدخل أحد الممثلين حاملاً كرسيّين، يتبعه ممثل آخر يحمل صورتين إحداهما لموليير والثانية لصموئيل بيكيت، يعلّق الصورتين على الحائط وراء المخرج .. ثم يتبعه الممثل الذي سيقوم بدور الكاتب).**"30"

الثانية: حين يُرينا الجنود في خنادقهم **(... يدخل عمّال الدّيكور حاملين لوحين من الخشب معفرين بالوحل والتراب، يركّبانهما – يميناً على المسرح – ويصنعان منهما ما يشبه الخندق، بعدئذ يندفع أربعة جنود بثياب الميدان، وقد تموّهوا بالطّين والشوك وأوراق الشّجر، يحملون أسلحتهم الأوتوماتيكية وحذرهم المتيقظ يقفزون إلى الخندق، ويتّخذون وضع التّهيؤ بحيث تتجه فوّهات البنادق إلى الجمهور).**"31"

الثالثة: حين يرينا جوّ القرية وناسها، **(يدخل عمّال المسرح حاملين قطع ديكور مختلفة، ويبدؤون في تركيب مشهد جديد، فيما يتابع المخرج كلامه).**"32"

تعرض المناظر ولا يتوقف الحدث أو ينقطع، ويقوم الممثلون بتجهيز الديكور على مرأى من الجمهور، في كل منظر نرى شريحة تختلف عمّا تليها، لكن عند ربطها معاً نتمكّن من فهم الأحداث، فالسّرد مستمر، ربط المسرحية كلّها بمشاهدها الثلاثة، أصبحت من خلاله الجماعة أكبر، وأكثر قدرة على الكلام إلى أن توحّدت الصّالة بكلّ أجزائها بالحدث، ولم نعد نميّز الممثل من المتفرج، وهذا مقصود وعملية تركيب الديكور مقصودة أيضاً؛ لأن عملية تركيب

---

**29- د حمو، حورية، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 1999م، ص 228.**

**30- ونّوس, سعد الله، الأعمال الكاملة،م1، ص 131- 132.**

**31- المصدر السابق، ص 143.**

**32- المصدر السابق، ص 150.**

الديكور التي تجري على خشبة المسرح تجعل المتفرج يشعر بحقيقة الحدث، وعدم اكتراث المؤلف بالديكور المحضّر مسبقاً؛ لأنّ الأهمّ إبراز الحدث، فالحدث التاريخي ليس بحاجة إلى ثقافة كبيرة لمعرفة أحداثه وأسبابه ونتائجه؛ لأنه معيش وملاصق لحياتهم، فبهذه الطريقة يشحن المتفرج ويزيد وعيه؛ ليصل ونّوس إلى مبتغاه (.... **إنّ قيمة هذا العرض مرهونة بالموقف الذي يتّخذه المتفرج منه)**."33"، وهذه الغاية حاجة مطلوبة؛ لإشراك الجمهور بالعمل السياسي، لكن السؤال: هل اشترك الجمهور بالحدث المسرحي؟ في الحقيقة إنّ ونّوس قد زرع بين الجمهور مجموعة من الممثلين الذين قاموا بأدوارهم ومن هنا، فقد امتدت الخشبة إلى الصالة.

**2 – البطل في مسرحية / حفلة سمر من أجل 5 حزيران /:**

– كانت البطولة جماعية تماماً، كما هو الحال في المسرح الملحمي والتسجيلي، وكانت الشخصيات رموزاً لمواقف وانتماءات طبقية وفكرية. وهذا ما جعل المؤلف يُغيّب السّمات والملامح وأحجم عن ذكر الهموم الذّاتية لكل شخصية، ونظراً لأهميّة الحدث الحزيراني اعتمد على تقديم مجموعة من وجهات النظر عبر نماذج مسرحية، وإن كان قد استخدم المباشرة في النصّ إلاّ أنّه هدف إلى ذلك؛ لأنّه اعتمد أسلوب المسرح التسجيلي في عرض الحدث.

لم يعد هنا مسرح ونّوس لاهثاً وراء البطل الفرديّ، ولا الهمّ الفردي، بل تحولت البطولة عنده للحدث، وهذا ما أكّده من خلال إطلاق الأرقام على شخصياته بقدر ما هو همّ جماعي، فالمهمّ تسليط الضوء على الحدث؛ لأنه أصبح بطلاً يُمثّل حقيقة تاريخية، كان همّ ونّوس أن يظهرها لمتفرجه، ليرفض حدوثها ونتائجها وليُلحّ أن يعطيها حيّزاً كبيراً من التفكير، فاللّوم لم يلق على رجل السّلطة وحده، بل أُلقي على الشعب الذي ترك بيته، وعلى المثقّف الذي لم يُوعِّ طبقات شعبه، وعلى المذياع الذي خدر عقول النّاس، فعلى الإنسان أن يعرف كيف يتصرّف، لا أن ينتظر من غيره أن يصنع له حياته، هنا تتبدّى أهميّة الإنسان ككائن يدافع عن وطنه، ويعرف كيف يتصرف في شؤونه.

لا يبتعد المؤلف في مسرحية ونّوس – كمفكّر– عن ونّوس الإنسان الذي يدفع النّاس إلى البوح عمّا في داخلهم بشجاعة دون خوف، وبذلك يكون كاتبنا قد درّب لنوع الفرجة التي يريدها، وهنا فإنّ ونّوس قد وجّه على نحو مباشر إلى الموضوع، وهذه الرّغبة بالتّوجه إلى الجمهور جعلته يحطّم الجدار الرّابع، وقد شكل ترجمة درامية لاتفاق مسبق بين المخرج والمؤلف – ضمن النصّ؛ إذ جاء ضمن تقنية المسرح داخل المسرح أي كان عرضاً ناقصاً، وهذا يجعله يتشابه مع "بيراندييللو" ونصه الشعبي **(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)** ولعل الفرق بين الاثنين أنّ الأول قدّم مسرحيته من خلال الصراع الذي ينشأ بين العناصر المختلفة المشتركة في العرض الفني بينما قدّم ونّوس عرضه عبر محاولة **(إشراك الجمهور في الاحتفال المسرحي والتفاعل الواعي معه، إضافة إلى كونه يستعين بتشخيص شهود من بين الجمهور يصعدون إلى خشبة المسرح ويحكون بكلمات بسيطة ورؤى صادقة حول ما حدث)**."34"

**3– توثيق الحدث الحزيراني من خلال البناء الفني:**

– هذه المسرحية عملية تكثيف للتاريخ، يخترق ونّوس فيها شكل السّلطة، فالمخرج والمؤلف والرّجل الرّسميّ رموز تعطى بُعداً أكبر من حدّها كدور على المسرح **(إنّ الأفراد بذاتهم لا يملكون أي أبعاد خاصة، وملامحهم ترتسم فقط بما يصيغونه من خطوط أو تفاصيل على صورة الوضع التّاريخي العام الذي هو شكل المسرحية ومضمونها في آن واحد.)**."35"

---

**33– ونّوس, سعد الله، الأعمال الكاملة، م 1 ، ص 38.**

**34– إسماعيل، فهد إسماعيل، الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونّوس، دار المدى، سورية، ط2، 1996، ص 75– 76.**

**35– ونّوس، سعد الله، الأعمال الكاملة،م1، ص 125.**

فالمسرح التسييسيّ عند ونّوس يطرح القضايا ويعرّف شروطها وقوانينها، وعلاقاتها القوية داخل البنية السياسية والاجتماعية والاقتصادية ويعرّي ثغراتها، ويدحض أكاذيبها، وهذا يمكنه من استشراف المستقبل ووضع الحلول وطرح القضايا.

لقد كانت النقلة حاسمة وعنيفة في /**حفلة سمر من أجل 5 حزيران**/ ذلك أنّ ونّوس أسّس لفكرة الحوار والمشاركة **(ليس عبر الرّسالة المعرفية والأيديولوجية للنصّ فحسب، بل من خلال التشكيل البنائي للنصّ ذاته، إذ يكسر الحاجز الفاصل بين المعرفة والسّلطة لتدمير معرفة السّلطة التي قادت إلى الهزيمة، دافعاً بجمهور العدالة أن ينتزع حقّه بالمشاركة في صناعة القرار، عبر الحوار والتّدخل المباشر على الخشبة لمواجهة معرفة السّلطة بسلطة المعرفة التي بدونها لا يمكن للناس أن يمتلكوا حرّيتهم.)**."36"

لا يوجد ستار بين صالة العرض وخشبة المسرح لكسر الإيهام المسرحيّ، ممّا يدعو إلى جعل الصالة متوحّدة مع الخشبة، وتظهر المشاركة بين الممثل والمتفرّج، وما يؤكّد الإيهام البدء بلوحة سوداء، تُبيّن موضوع المسرحية كُتب عليها **(في تمام الساعة التاسعة إلاّ ربعاً من صباح الخامس من حزيران عام 1967، شنّت إسرائيل –دولة تمثّل أخطر وأصعب أشكال الإمبريالية العالمية– هجوماً صاعقاً على الدّول العربيّة فهزمت جيوشها، واحتلّت جزءاً جديداً من أراضيها، لئن كان الهجوم قد كشف بجلاء شراسة الإمبريالية وأخطارها المحدقة، فإنّه قد كشف بجلاء أكثر حاجتنا لأن نرى أنفسنا, لأن نتطلّع في مرايانا، لأن نتساءل من نحن، ولماذا؟)**."37"

تتمّ عملية الاستذكار بين المخرج والكاتب، وتقوم في أثناء الحديث كلّ شخصيّة بدورها الموكل إليها، فالجنود / 1–2–3–4 / يقومون بأداء الأدوار المحددة لهم، فيمثّل كلّ منهم ذاته, وتتناوب الأدوار بين المخرج والكاتب والجنود في الكلام، و"**عبد الله**" والمختار والشيخ، وأصوات أهل القرية إلى أن يصلوا إلى الموقف الذي أدّى إلى إلغاء المسرحية قبل ساعات من العرض، ويعترف "**عبد الغني**" بأنه: **(بعد واحدة من تلك الغارات خرجت إلى الحارة, شعرت برجفة إذ رأيت كل شيء في مكانه، الناس يتبادلون من الكلمات ما كانوا يتبادلونه، ويفعلون ما كانوا يفعلونه، ثم قلت لنفسي: لعلّني مخطئ. لا الجرائد بدّلت تبويب أعمدتها, ولا الكُتّاب غيّروا كلماتهم, أمّا الأفكار فقد توالت دون أن تعبر تسلسلها الغارات)**"38"، إلاّ أنّه شعر برائحة كريهة، وقرّر أن يسحب نصّه مقابل هذا الاستحضار.

هناك استحضار آخر للحدث الحزيراني بدا من خلال أفراد يقومون من بين الصّفوف من مقاعد في الصّالة؛ ليشاركوا في الحدث ويحللوه، مستخدماً البناء التراجعي الاستحضاري، فالناس يستذكرون الحدث والزمان والمكان، فكلمات المخرج التي تدعو إلى الرقص والغناء، لم تلق قبولاً من الجمهور، بل استحضرت ذاكرة الناس للكلام عن النكسة، ومن خلالها يوثّق ونّوس الحدث، ويعرض تساؤلات الحضور عن اسم القرية، وموقعها؛ ليصرّ المخرج على أنّها قصّة خرافية، إلاّ أنّ بعض الشخصيات: {"**عبد الرحمن**"، "**عزّت**"، " **أبو الفرج**"، **ومتفرجين آخرين**،} تذكروا ولولات النساء والأولاد واليوم الأسود الذي يعيشون آثاره حتّى زمن عرض المسرحية ويسمّون أسماء القرى التي تركها أبناؤها **(ضيعة التخاريم، ضيعة الكفر، ضيعة الرّويسة، ضيعة بني نمر...)**."39"

---

**36– منيف، عبد الرحمن، السّلطة قضايا وشهادات، سعد الله ونّوس، الإنسان المثقف المبدع، دار كنعان، دمشق، 2000، ص 104–105**

**37– ونّوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، م1، ص 126.**

**38– المصدر السابق، ص 171.**

**39– المصدر السابق، ص 181.**

يُحدّد زمان الحدث من خلال اهتمام المزارعين والفلاحين بموسم الحصاد.

**(أبو الفرج: فلحنا الأرض، وبذرنا الحبّ، ورعيناه كأولادنا، وفي الربيع هاجت الحقول الخضراء كما لو أنّها في عيد. كان الموسم جيّداً هذا العام.)**."40" يترك الناس حقولهم وبيوتهم ويغادرون ما حقّه التّشبث به، يتركون الأرض، الحضن الدّافئ.

ولكنّ هذا الكلام لا يريح الصفّ الأمامي الذي ينتهز الفرصة ليُغرق الطرف الآخر بالتّهم ويغمسهم في دليل يقودهم إلى مكان يكمّ أفواههم، ويجعلهم نادمين على جرأتهم، فيوزع شخوصه في أطراف الصالة ليلقي القبض عليهم. **(في هذه اللّحظة يدير واحد من الصف الأمامي رأسه إلى صفوف وراءه، ويشير بيده، ينهض عدد من الرجال في العتمة، ويقتربون منه، فيسرّ لهم ببعض الكلمات. وعلى الفور يتوزع بعضهم على مخارج المسرح، ويتوزّع البعض الآخر في أروقة الصّالة.)**."41"

يؤكّد "**عزّت**" و"**عبد الرحمن**" أنّ الجنود، كالنّاس، لم يفهموا ما يجري، ينهزمون، ولا يفهمون ما يدور حولهم، يبدّدون الطلقات المتبقية لديهم, والنّاس في الصّالة ينزعجون؛ لأنّهم حضروا لرؤية حلقة رقص، وهم مُبعدون عن بيوتهم وأراضيهم، ولا يعلمون ما حلّ بهم. **(أبو الفرج: وكيف نعلم؟ لا أحد يكلّمنا، لا أحد يجيبنا. والأسئلة تتجمّع كالشوك على ألسنتنا )**"42" فهم غرباء لا البناء ممكن, ولا العودة ممكنة يا لسخرية القدر! لا هم أدركوا ما حصل، ولا الإذاعات نبّهتهم، ولا الرّسميون في بلادهم، ولا المثقّفون، وفوق هذا وذاك مُخرج يحاول طمس الحقائق، ليُرضي طبقته التي ينتمي إليها. قامت الحرب، وهرب النّاس، فحمّلوا المسؤولية لمن منعهم من المقاومة :**(عزّت: من يمنعني من البحث عن بيتي فهو مع اللّص يلتقي./ عزّت: وحُماة اللّصوص أكثر عدداً من اللّصوص)**."43" إنّه يبرّر سلبيّة المحيط ويؤكّد دور الفاسدين في محاولتهم للإبقاء على بذور الشّر والفساد للوصول إلى مجتمع محطّم، يعيش في قاع موحل، مليء بعفن بقاياهم، ربّما لذلك سخِروا من العدل؛ لذا يقول عبد الرحمن: **(عبد الرحمن: أعدل القضاة عزم رجل مسلوب حقّه على استعادة حقّه)**."44"، ويُعوّل على إدانة مَنْ منعه مِنْ معرفة الطريق للبقاء في الأرض عندما يتكلّم على رجل حمل سلاحاً كان يعرف ماذا يفعل حين زارهم وجدوا في عينيه صفاء الينابيع...، وكان يحمل بندقية، ولم يرتدِ لباس الجنود، كان فلّاحاً سرق الغُزاة بيته وحقله، وعندما قصّر الحُكّام في محاولة استرداد حقّه حمل البندقية وقرّر الجهاد، **(عزّت: إنّه فلاّح مثلنا، ويُحبّ رائحة المواشي، والعشب والزواريب الموحلة، روى كيف سرق بيته غزاة حاقدون، جاؤوا من وراء البحار، ثمّ كيف منعه الحكّام طوال سنوات من الانتقام. يجعلوننا فقراء لكي نصبح عاجزين، ويحكمون علينا بالذّلّة لكي نظلّ عاجزين، كان واضحاً ما يقول، وكان يعرف ماذا ينبغي أن يفعل)**."45" وهذا مدعاة، ليلوموا أنفسهم، لأنّهم لم يُجيدوا التّصرف مع كارثتهم، والمتفرّج يضع يده على الجرح، ليُعلن بقوّة سبب المأساة: ذلك الاستسلام المُذلّ، وتلك النّفوس المتشبّعة بالهوان سلّمت الأرض ولم تُبال بها **(... الأساسيّ هو أنّ عدوّاً مغتصِباً أعلن علينا الحرب، واقتحم حدودنا، فوجد البلاد أمامه مفتوحة السّاقين، انخلعوا من الأراضي بأسهل ممّا يبولون، ثمّ ولّوا الأدبار قليلاً من الكبرياء. كبرياء الفطرة على الأقلّ. لا: إذا أردنا.. من السّهل دائماً أن نجد مهرباً**

**40- ونّوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، م1، ص 182.**

**41- المصدر السابق، ص 184.**

**42- المصدر السابق، ص 188.**

**43- المصدر السابق، ص 193.**

**44- المصدر السابق، ص 193.**

**45- المصدر السابق، ص 193.**

**من المسؤولية، إنّهم مسؤولون.. كلّ واحد مسؤول).**"46"، فالناس قطعوا ألسنتهم، وسدّوا آذانهم، وعطّلوا عقولهم، ولكنّهم في تلك الفترة قرّروا الكلام، وهذا ما أراده الكاتب "**عبد الغني**" **(اروووا حكاياكم.. اروووها. إنّها أخصب من خيالاتنا العقيمة).**"47"

إن التاريخ يُصاغ بأيدي أسياده ومُفكّريه، والجغرافيا لا اهتمام بها، إلاّ أنّ كلام العجوز الذّي أشار إلى الخارطة التي تمزّقت أجزاؤها ربما يعطي الحدث مصداقيةً أكثر إذ يقول:

**(ها إنّ قطعاً جديدة تتمزّق قطعاً كثيرة من الوسط الجنوبي "يُمزّق ورقته"/ المجموعة: سيناء./ العجوز: من الوسط الغربي "يمزّق ورقته"/ المجموعة: الضّفّة الغربيّة./ العجوز: من الوسط الشمالي "يمزّق ورقته"/ المجموعة: مرتفعات الجولان).**"48" نلحظ هنا أنّه تمّ تسليط الضوء على المناطق التي سلبت بعد اقتطاعها، وقد حدث ذلك كله في زمان محدّد في حزيران, فلنستمع إلى أحدهم؛ إذ يقول: **(المتفرج 7: هل نسيت ذلك اليوم من حزيران؟ ذلك اليوم امتلأت بنا الشوارع. البيوت تلفظ ساكنيها. النوافذ مفتوحة المصاريع، المذياعات تهدر، ومن وجوهنا يفيض الانفعال، كنّا نهتزّ. كانت الشوارع تصبح سيولاً من الغضب، من العنف من الانفعال).**"49" إنه يبيّن حالة الناس وانفعالاتهم وغضبهم؛ ليصوّر الحياة تصويراً دقيقاً على الخشبة، فهو لم يكتفِ بتصوير الحياة الصاخبة، بل يمهّد لتحويل بركان خامل إلى بركان ثائر وكأنّه يكتب عنواناً آخر لوجودهم.

**(المتفرج 7: كنّا نريد فقط ألاّ نقبل. كنّا نريد أن نكون مسؤولين، في ذلك اليوم من حزيران سالت بنا الشوارع، وكنّا جميعاً هذا الهتاف الوجيز الواضح ماذا تطلبون؟/ المجموعة: السّلاح).**"50"

إن ذكر الأسماء دلالة ثبات الحدث، وتكرارها توكيد له، وتكرار كلمة حزيران يوثّق الحادثة، ويدلّ على زمان حدوثها، ويفضح ما حصل حينها، ويزداد فضح الحدث عندما يُطلب من الناس عدم الاشتراك في الحرب.

**(المتفرج 7: عودوا إلى بيوتكم، وتابعوا من وراء مذياعكم بطولات جيشنا الباسل. وفي لحظات تفرّقت جموعنا، التي احتشدت بها الشوارع دون موعد).**"51"، إلاّ أنّ بعضهم قاوم ودفع حياته ثمناً على أمل أن يدحر العدو؛ أو ربما لأنّه ضعيف، ولا حيلة للضعيف إلاّ الأمل، فالقوي دائماً يعمل والضعيف يتمنّى.

**(الشاب: لكنّهم تركوا للأمل باباً مفتوحاً. أعرف أنّ سواد الهزيمة كثيف ولكن لا يجوز أن يعمي عيوننا، هناك لمحات مشرقة، هناك منافذ للضوء والأمل، ما حدث في موقع الجسر والقنطرة وجورة الزيتون، كانت كلّها أمثلة رائعة على بطولات لا يمكن نسيانها).**"52"، ولكن كما قُوبلوا عندما نزلوا إلى الشوارع يعلنون الرّفض وعدم المشاركة بالحدث، قابلهم الرّجل الرّسمي بالزجر وحياكة المؤامرات والتّضليل، فهو يعلنها صراحة: **(الرجل الرسمي: جغرافيا وشائعات مغرضة، وكلّ يبيض من البيض فاسده./ الرجل الرسمي: قلنا نتركهم، لنرى أين سيؤدي بهم ذلك. وإذا نحن أمام مؤامرة لا نعرف بعد وسع أبعادها./ الرجل الرسمي: أين هذا الكاتب الدّجال؟).**"53"

---

**46- ونّوس، سعد الله،الأعمال الكاملة، م1، ص 203.**

**47- المصدر السابق، ص 209.**

**48- المصدر السابق، ص 213.**

**49- المصدر السابق، ص 216.**

**50- المصدر السابق، ص 219.**

**51 - المصدر السابق، ص221.**

**52- المصدر السابق، ص222،223.**

**53 - المصدر السابق، ص 224**

هذا الكلام ليس إلاّ توثيقاً للحدث الحزيراني، ودون تزييف؛ لأنّ النّاس حين خرجوا مدافعين عن أرضهم، قُمعوا وأُمروا بالذهاب إلى المقاهي لتناول القهوة والشاي وسماع الإذاعات فالإعلام الرسمي( **...مفتعل، يزيف حقائق المجتمع والهزيمة)**[54]، أمّا حين قصّوا ما مرّ بهم من تآمر ومن هزيمة تُركوا، ليقعوا بالمصيدة أكثر فأكثر؛ ليُلقى القبض عليهم ولتُكمّ أفواههم، حينها يقول "**عبد الغني**" متبصّراً ومتفهّماً لما كان خافياً عن عيونه: **(تسوّل لي نفسي! أعترف.. منذ ساعة كان السّبب غامضاً. اشمئزاز مبهم من كلماتي. من عبقرية مخرجي، من كل هذه الكذبة التي تتسع رقعتها كنقطة الدسم فوق الماء. أمّا الآن، فإنّي أعرف.. أعرف كما أعرف شكل أنفي في المرآة. بالضبط.. لكي يحدث ما حدث. هو ذا السّبب. لكي يحدث ما حدث).**"55"

فلا شيء أوضح من صورة المرء في مرآة أمامه تعكس حقيقته فيعرف عيوبه، ويحدّد محاسنه، لكنْ ربما من الصعب أن يظهرها لغيره، علماً بأنّ الأمل لا ينفك يبتعد عن ذهن ونّوس.

**(المتفرج 3: "بصوت قوي، نحو الصالة" اللّيلة ارتجلنا. أمّا غداً فلعلّكم تتجاوزون الارتجال).**"56"

فالتحديد الذي خصّ به زمان الحدث ومكانه يؤكّد اعتماده عليه كوثيقة تاريخيّة نفذت إلى حقيقة عاشها الناس في بقعة محددة، وتعرّضوا فيها لأحداث في تاريخ محدد، وهنا، يلتقي بمسرح فايس المعتمد على الوثائق، بيّنه من خلال صراع بين قوّتين: الأولى ممثّلة بالمخرج، والثانية بالكاتب، الأوّل: يمثل السّلطة وطموحها وإرادتها، والثاني: يمثّل عامّة الشعب، وطموحهم وإرادتهم.

إن صراع الأفكار الذي بدا في بداية المسرحية متوازياً بين الطّرفين والذّي مال إلى كفّة الكاتب الذي تسلح بمشاركة الجمهور؛ نراه قد انحسم لصالح المخرج في نهاية المسرحية؛ لأنّه استطاع أن يحرض الصفوف الأمامية ضد من خرج من الصالة إلى خشبة المسرح على أنّه خائن ولئيم ومعادٍ للسّلطة، ممّا جعل المسرحية تنتهي باعتقال الكاتب، ومن معه من قوى؛ لأنها أثّرت في المتلقي على المدى البعيد، وسلّحته بقوى الشعب القادر على قول الحقيقة، ولا شيء سواها، دون خوف أو مهابة.

**4- الشخصيات :**

- لا نشعر بأنّ ونّوس يقدّم الشخصيات المسرحية لتكون أنموذجاً لشخصيات في الواقع بالمعنى التقليدي بل **(نزع عن شخصيات المسرحية الصفات الذاتية والتاريخية، ليصل بها إلى مستوى التجريد، فتصبح أي شخصية في المسرحية نموذجاً لكثير منها ومنطلقاً من الخاص إلى العام.)**"57"

تتضمن الشخصيات المستويات كلّها: الطبقات كافة والفئات والأجناس والمثقف والفلاح والشاب والعجوز والجندي وأصوات، لقد رمز لبعض شخصياته بالأرقام، فأصحابها لم يعد لهم هوية، ولا اسم ولا انتماء **(صورة ممحوّة).**"58" إضافة إلى رجل رسمي عند تسليط الضوء عليه، يهابه الناس؛ لأنّ ما تكلّموا عنه ألصق بإلحاق التّهم التي تنسب إليه، فهو يشكّل سلطة القمع، وربما سيكون مصيرهم الاعتقال، أمّا الآخرون الّذين يعرفون غدر السّلطة فلم

---

**[54] -عصمت ، رياض، بقعة ضوء- دراسات تطبيقية في المسرح العربي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1975،ص99.**

**55 - المصدر السابق، ص 226.**

**56 - المصدر السابق، ص 228.**

**57- على عمار، فاتن، سعد الله ونّوس في المسرح العربي الحديث، سعاد الصباح، الكويت،1999م، ص 128 – 129.**

**58 - ونّوس، سعد الله، الأعمال الكاملة،م1، ص 206.**

ينبثوا بكلمة، ولكن فيما بينهم حذّروا من خطر هذه المكاشفة، إلاّ أنّ خوفهم أحجم ألسنتهم، وهذا أمر لا يريده ونّوس المؤمن بوجوب: **(أن تنتهي سلبيّة المتفرّج ووضعيته السّاكنة حيال الخشبة وما يدور عليها)**"59"

وهذا ما يؤكد ضرورة أن يتهيأ المتفرج للمواجهة بعد أن ازداد وعيه، وما عليه إلا أن يتسلح بالقوة والشجاعة لمجابهة ما يُحاك ضده، ولكن لا ينسى المسؤول الرسميّ – في أثناء إلقاء القبض على من أثار الحدث في الصّالة وتفاعل معه – أن يزيّن أعماله بالاعتماد على الله ورسوله، ويؤكّد أن أعداء الأمّة يندسّون على أرضها، فالسلطة تدّعي أنّها تحقق يقظة شعبها وتتناسى أخطاءها.

**5- الزمان والمكان:**

– نرى أنّنا أمام بناء تداخليّ يدخل الحاضر في الماضي أو العكس، يتمّ فيه تقديم مسرح داخل مسرح، أي كسر البناء السرديّ من خلال الاستذكار والتداخل بين الزمنين الماضي والحاضر، فاختراق جدار الزّمن يوصلنا إلى اختراق تلك اللحظة العجائبيّة الكامنة بين الماضي والمستقبل، فلا وجود للحاضر.

اشتغل ونّوس على زمنين؛ زمن النكسة التي أُشير إليها، وزمن الصحوة والاعتراف بالأخطاء الجسيمة التي أدّت إلى الهزيمة أي الفعل وردّ الفعل، أمّا المكان فمتحرّك من الخندق إلى جوّ القرية إلى الواقع في زمن المسرحيّة، وقد امتدّت الخشبة المسرحيّة لتضمّ الصّالة.

زمان العرض يستحضر الحدث الحزيرانيّ فالزّمان بادٍ من العنوان /5/ حزيران ومن عبارات وزّعت في المسرحيّة كقول **(أبي الفرج: اي ... هكذا تجري الأمور مع الّذين خرجوا من ضيعتهم في يوم شديد الحرّ)**."60"، وقت حان فيه حصاد موسم القمح بأيدي زارعيه والّذين لم يجرؤوا حينها على السّؤال: ماذا سيحلّ برزقهم وتعبهم؟ **(عبد الرحمن: أم يحصده رجال لم يبذروه، ولم يتعبوا فيه؟)**."61"، ويأتي متفرّجٌ ليحدد بدقّةٍ التّاريخ قائلاً:

**(المتفرّج 7: نسي المعذّب عذابه في ذلك اليوم من حزيران وسالت بنا الشّوارع، كنّا جميعاً نريد ألا نقبل، نريد أن نكون مسؤولين)**."62"

ومكان العرض هو مسرح عاد بالزمن ليشرح لنا عن مكان عاش فيه الناس اقتطع من سورية ومصر وفلسطين والأردن، يشبه أيّ قطعة أرض أخذت بغير حقّ من تلك الدول في حياتنا، فمدرّس الجغرافيا المتلمّس لخريطة يشعر أنها أرض وبشر، قال: **(العجوز: ها إنّ قطعاً جديدة تتمزّق، قطعاً كثيرة. من الوسط الجنوبيّ "يمزّق ورقته"/ المجموعة: سناء/ العجوز: من الوسط الغربي، "يمزّق ورقته"/ المجموعة: الضفة الغربيّة./ العجوز: من الوسط الشّماليّ "يمزّق ورقته"/ المجموعة: مرتفعات الجولان)**."63"

فما حدث في الماضي، وما لم يحدث في المستقبل والحاضر، جزء وهميّ بينهما، يبني عليه الكاتب أحداث الفصل بين ما كان وما سيكون.

---

**59 - ونّوس، سعد الله، م3، دار الآداب، بيروت، 2004، ص 38.**

**60- ونّوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، م1، ص 188.**

**61 – المصدر السابق، ص 187.**

**62- المصدر السابق، ص 217.**

**63- ونّوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، م1، ص 213.**

**6- الإضاءة:**

- نميّز في البداية وضوح الصّالة، وإمكانيّة رؤيتها على نحو جيّد، جاء عن طريق الإضاءة التي تنير أنحاء صالة العرض، ليبرز وسطها لوحة سوداء تدلّ على سوداويّة ما ستقوله المسرحيّة، ومن خلالها يتمّ عرض الموضوع كوثيقة تاريخيّة **(في تمام الساعة التاسعة إلاّ ربعاً من صباح الخامس من حزيران /1967/ شنّت إسرائيل -دولة تمثّل أخطر وأصعب أشكال الإمبرياليّة- هجوماً صاعقاً على الدّول العربيّة فهزمت جيوشها، واحتلّت جزءاً جديداً من أراضيها. لئن كان الهجوم قد كشف بجلاء شراسة الإمبرياليّة وأخطارها المحدقة، فإنّه قد كشف بجلاء أكثر حاجتنا لأن نرى أنفسنا، ولأن نتطلع في مرايانا، لأن نتساءل: من نحن، ولماذا؟..)**."64"

وهذه تقنيّة بريختيّة استخدمها ونّوس، والغرض منها سطوع الصّالة ووضوحها، وفي هذا، يحقّق ونّوس وضع الحقائق تحت منظار التقييم؛ ليوضّح ما يعرض ويفسّر جوانبه.

**7- محاكمة ونّوس للحدث في مسرحية /حفلة سمر من أجل 5 حزيران/:**

- تعدّ هذه المسرحيّة نقلة جديدة لمرحلة ثانية في مسرح ونّوس، فقد رمى كل ما يحمله من رؤى وجوديّة، هذه المرحلة ركّزت على الحدث، ولم تهمل من اشترك به، فالمسرحيّة هي: **(الجمهور والتّاريخ والرسميون وممثلون محترفون)**، وهذه المكوّنات جعلت منها قائمة أشبه بالمحكمة، وقد فاقت شروط المحكمة، فالفصل فيها لكلّ من اشترك في جزئياتها، واستوعب أحداثها، وللجمهور القابع في الصّالة على الكراسي، لقد حاول أن يبني وعياً مغايراً وجديداً عبر عرض ما هو سلبيّ، واهتمام ونّوس بالحدث جعله يهمل النواحي الفنيّة؛ لأنّ النتيجة أضحت عنده ليست بما يعرض على الخشبة فقط، وإنّما بما ينتج من جدل بين متفرّج وممثّل، فالغاية لفت نظر المتفرّج للحقيقة أكثر من أي شيء آخر، ولم يعطِ الستارة دوراً؛ فهو يريد تغطية الحدث دونما انقطاع، بهدف الحفاظ على حالة الانفعال المرجوّة في صالة العرض بين الوقائع والشهود عليها؛ لأنّ الهدف عرض المسرحية بسرعة تعادل سرعة المفاجأة التي أحدثها الحدث الحزيرانيّ في نفوس الناس، فسعى ونّوس إلى وضع مشروع نضاليٍّ شعبيٍّ بعد فشل الحكومات في التّصدّي للمشروع الصهيوني **(إنّه مشروع البطل الثوريّ الخارج على إرادة الحكّام، وإنّه /المقاومة الشعبيّة/ التي اشتعلت شرارتها لحظة، ثم انطفأت من قبل السلطان، إنّه يشير إلى الطريق الصّحيح، فالحرب النظاميّة سلطانيّة، ولا يعرف الشعب ماذا يخبّئ الحكّام فيها من أحابيل وعقابيل)**."65"

إنّ عمله عمل المستكّشف والمراقب، فهو يبحث عن المستند، ويبدأ البحث عن حلول ومقترحات، مصوّراً الدوافع والأسباب، بهدف تقديمها ضمن مادّة تاريخيّة يغلب عليها الطّابع السياسي، وتقف موقفاً يدين الحدث بموضوعيّة، ويضع الشّعب في إطار ظرفه التاريخيّ ليخلق للمتفرّج دوراً في فهم علاقته بالمادّة المطروحة؛ ليكون طرفاً يشارك فيها، ويأخذ قراراً **(يمكن للمسرح التسّجيليّ أن يدمج الجمهور في المحاكمة بشكل يختلف عمّا يحدث في قاعة المحكمة، يمكنه أن يجعل الجمهور يتعاطف مع المتّهم أو المدّعي، أو أن يشترك مع لجنة المحلّفين، وأن يساهم في معرفة الوقت المعقد، وأن يأخذ موقف المقاومة حتى أقصى درجات التّحدي)**."66"

فالمسرحيّة محاكمة حقيقيّة؛ فكلّما اشتدّ الحوار اتضحت الرؤية،وهذا ما أراده ونّوس فقد أدرك المتحاورون أنّ المقدّمات التي حدثت قبل الحرب أدّت إلى الهزيمة إلّا أنّ المسؤوليّة لا يتحمّلها جانب واحد وإنّما تقع على الجميع،

**64- المصدر السابق، ص 126.**

**65- عزام، محمد، مسرح سعد الله ونّوس بين التّوظيف التّراثيّ والتجريب الحداثي، دار علاء الدين، دمشق، 2003، ص 183.**

**66- فايس، بيتر، أنشودة أنغولا، ص 25.**

الشعب مسؤول والحكومات مسؤولة والإعلام مسؤول، لا أحد يستطيع أن يبرّئ نفسه من المسؤوليّة إلا أنّ سبب مسؤوليّة العامّة هي الخوف الذي انتاب النّفوس، وأثّر في اتّخاذ القرار، وهذا ما بدا واضحاً في هذا المقطع من المسرحية: **(المتفرّج 2: لا تتكلّم. اللسان يغوي الكلمة فخ. من أجل المصلحة الوطنيّة اقطعوا ألسنتكم./ المتفرّج 6: وقطعنا ألسنتنا./ المتفرّج 1: لماذا قطعنا ألسنتنا؟/ ...../ المتفرّج 1: لماذا.. لماذا رمينا أيضاً عقولنا؟/ المتفرّج 2: السؤال فخ.. النّظرة فخ.. الرائحة فخ.. ما الذي يبقى إذن من صورة مُحِيَ فيها اللسانُ والأنف والعينان. وكذلك وسيلة التفكّر./ المتفرّج1: لا يحقّ لشعب ان يصير مجرّد ظل باهت./ المتفرّج 2: ومع هذا لم يبق من حقوقه غير ذلك./ المتفرّج 4: طبعاً بالإضافة إلى ارتياد المقاهي، الصالات والشّاي الأسود، والتنباك والنرد، وأوراق اللعب./ المتفرّج 3: لكن هذه بعض وسائلهم، لكي لا يبقى لنا من الحقوق إلاّ أن نكون صوراً ممحوّة).**"67"

أراد ونّوس أن يجعلها كشفاً ومكاشفة فحوّل المسؤولين جميعاً إلى محكمة أُدين فيها الأطراف المشاركة جميعاً، كان واضحا، كان صريحاً، فقد وضع ملحاً على الجرح وجعله ينزف. عرّى السلطات وكشف هموم الشّعب، أعلن أنّ الشّعب كان مكبّلاً، كُمّت أفواهه، وخدّرت مشاعره، وشُلّ تفكيره، ومن تجاوز ذلك؛ فإنّه سيقضي ضمن غياهب السّجون **(.... نستطيع مرة أخرى أن نفعل فعلها في حياة عدد عظيم من الناس ، كما يفعل المسرح الإغريقي ... من خلال التمثيل الصادق للحقيقة )**"68"

إن مشاركة الجمهور في العمل المسرحيّ، وإن لم تكن عفويّة بريئة، إلاّ أنها تعدّ من أهم إنجازات ونّوس النصيّة؛ ذلك أنه طوّر المعنى العام لماهيّة النص المرتجل، فتحولّت المسرحيّة إلى شكل من أشكال المحاكمة إلاّ أن المحكمة عقدت لا لتبرئة تُذكر، وإنّما لإدانات كانت وراء الهزيمة، وإن كان ونّوس قد برر إدانة الشعب إلاّ أنّه لم يبرّر إدانة السلطة لأنّها هي المسؤولة أوّلاً وأخيراً.

وهكذا فقد حقق ونّوس مقولة "إنّ المسرح عمل جماعيّ" حتى على مستوى الشّخصيات، إذ كانت البطولة جماعيّة، كما هو الحال في المسرح الملحميّ والمسرح التسجيليّ.

## الخاتمة:

وهكذا يمكننا من خلال هذه الدراسة أن نقدّم النّتائج الآتية

1- نقل ونّوس في "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" قضايا تهمّ المجتمع، وقدّمها مسرحيّاً على شكل محاكمات تطلب من الجمهور المشاركة فيها لإطلاق الحكم على القضايا المعروفة؛ لأنّها شريط مقتطع من ذاكرته تحدد- زماناً ومكاناً محدّدين استحوذ الحوار فيها على مكانة تفوق بقيّة عناصر البناء الدّرامي، و تقدّم وظيفة جديدة للمسرح ترمي إلى شحن المتلقي وتعبئته سياسياً.

2- كانت حفلة سمر الصياغة المبدئية لدخول ونّوس عالم المسرح السياسي على نحو مباشر، وهي الشكل الجديد الذي انتهجه ونّوس يقوم على هدم العلاقة الساكنة والتقليدية بين الصالة والخشبة, وهو مقدّمة لمرحلة لاحقة تقوم على إيجاد علاقة جديدة بين المرسل والمتلقّي تقوم على إثارة الحوار والسجال الذي يكسر الاستلاب وعدم الاكتراث الذي يلفّ المشاهد إزاء ما يجري على أساس أن القضية ليست حيادية، وينبغي اتخاذ موقف منها توجيه أصابع الاتهام، وإدانة الجهات المسؤولة عن النكسة الحزيرانية، وتحميلها تبعات النتائج المترتبة عليها،

**67- ونّوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، م1، ص 206- 207- 208.**

**68-بنتلي، أريك ، نظرية المسرح الحديث، تر:يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الإعلام العراقية، 1975،ص462.**

3- قدّم وظيفة جديدة للمسرح ترمي إلى شحن المتلقي وتعبئته سياسياً؛إذ أعطى الشّخصيّات بعدها الفكري والاجتماعي، فجاءت مطابقة لطبيعتها، ، كان من مهامها قول الأفكار الّتي حمّلها إيّاها ونّوس، مبتعدة عن معاناتها الخاصّة لاهثة وراء الهمّ الجماعيّ ، لأنّ الهمّ الرّئيس تقديم الحقيقة التّاريخية من جهة، وإبراز نظرة الكاتب وما يودّ قوله من جهة ثانية، وكان للمتفرّجين الحيّز الكبير للمشاركة في بناء الحدث بقصدٍ من الكاتب على شكل ارتجال مفتوح بين الصّالة والخشبة.

## المصادر والمراجع:


1) ونّوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، م1، دار الآداب، بيروت، 2004م.

2) ونّوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، م3، دار الآداب، بيروت، 2004م.

**3)** ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د.ت، د.ط .

4) إسماعيل، فهد إسماعيل، الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونّوس، دار المدى، سورية، ط2، 1996.

5) إلياس، ماري، د. قصاب حسن، حنان، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، عربي، إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان، 1997.

**6)** بنتلي، أريك ، نظرية المسرح الحديث، تر:يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الإعلام العراقية، 1975.

7) د حمو، حورية، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.

8) عزام، محمد، مسرح سعد الله ونّوس بين التّوظيف التّراثيّ والتجريب الحداثي، دار علاء الدين، دمشق، 2003.

**9)** عصمت ، رياض، بقعة ضوء- دراسات تطبيقية في المسرح العربي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1975.

**10)** عطفة، سامي، " حفلة سمر من أجل 5حزيران" ،جريدة الثورة السورية، 1970/9/19 .

11) على عمار، فاتن، سعد الله ونّوس في المسرح العربي الحديث، سعاد الصباح، الكويت،1999م.

12) عمرين، عبد الكريم، الملك هو الملك بين تقرير ونّوس واستفهام بلبل، الحياة المسرحيّة، العدد 28-29، 1987.

13) غصب، مروان، دراسات في المسرح السوريّ، جامعة البعث، مديرية الكتب والمطبوعات، سوريا، 2004-2005.

14) فايس، بيتر، أنشودة أنغولا، تر: يسري خميس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، العدد،14، 1970.

15) مجموعة من المؤلفين: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

16) منيف، عبد الرحمن، السّلطة قضايا وشهادات، سعد الله ونّوس، الإنسان المثقف المبدع، دار كنعان، دمشق، 2000.

17) نديم معلا، محمد، الأدب المسرحي في سورية، نشأته وتطويره، مؤسسة الوحدة، سورية 1982.

18) ونّوس، سعد الله، المسرح وخمسة حزيران، مجلّة الطليعة السوريّة، 7 حزيران 1969.