مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (34) العدد (6)2012
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (34) No. (6) 2013

توظيف التراث الشعبي في مسرح سعد الله ونوس الملحمي و تقنياته.

الدكتور حورية حمو*
الدكتور محمد مروشية**
إياد راعي***

(تاريخ الإيداع 11 / 10 / 2012. قبل للنشر في 6 / 12 / 2012)

□ ملخّص □

راودت فكرة استلهام التراث وتوظيفه كثيراً من المسرحيين العرب، وبقي الفرق بينهم في كيفية صياغة المادة التراثية وكيفية توظيفها. وتطلع سعد الله ونوس– مثل غيره من المسرحيين– إلى استلهام التراث واسترفاده في مسرحه، فأثرى مسرحه بمصادر تراثية متنوعة. وقد سعى إلى توظيف التراث انطلاقاً من مبدأين أساسيين:(الوعي بأبعاد التراث– الوعي بأبعاد الواقع)، وقد استدعى ذلك تحديداً لمفهوم التراث " لغوياً واصطلاحياً " بوصفه مفهوماً سيتكرر استخدامه في هذا المقال، ومن ثم بحث طرق توظيف ونوس للتراث وتقنياته في ذلك، ونظراً لاتساع مجال البحث في هذا الموضوع فقد تم تناول التراث الشعبي فقط "الحكاية الشعبية، الأمثال الشعبية، النكت الشعبية ".

الكلمات المفتاحية: التراث، الأمثال الشعبية، النكت الشعبية، الحكاية الشعبية.

*أستاذ مساعد – قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة تشرين – اللاذقية – سورية .
**مدرس – قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة تشرين – اللاذقية – سورية.
***طالب 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 (34) العدد (6)2012
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (34) No. (6) 2013

Employment of the Public Tradition in Saad Allah Wannos' Epic Theater and its Techniques

Dr. Houryiah Hamou [*]
Dr. Mouhammad Maruosheh [**]
Eyad Raee [***]

(Received 11 / 10 / 2012. Accepted 6 / 12 / 2012)

□ ABSTRACT □

Using tradition in the theater was a new idea for many Arabian playwrights. The difference between them is how they use the traditional subject. Saad Allah Wanoos wanted to use tradition in his plays, so he enriched his theater and enhanced it with varied traditional resources. He used the traditional according to two principles (realization of tradition, realization of reality), so identifying tradition, which will be used many times in this article, becomes so necessary, then clarifying the method which was used by Wannos for using tradition and its techniques.

Regarding the huge size and great scope of this subject, this research only concentrates on public tradition, "public lesson, public jokes, public story".

Key Words: tradition, public lessons, public jokes, public story

[*]**Associate Professor, Arabic Section , Faculty of Art, Tishreen University , Lattakia , Syria.**
[**]**Assistant Professor, Arabic Section , Faculty of Art, Tishreen University, Lattakia, Syria.**
[***]**Postgraduate Student, Arabic Section , Faculty of Art, Tishreen University , Lattakia , Syria.**

مقدمة :

ازداد الاهتمام بالتراث العربي وتوظيفه في كثير من الأعمال المسرحية بصورة ملحوظة في النصف الثاني من القرن العشرين ولاسيما بعد نكسة الخامس من حزيران 1967؛ إذ أيقن الكاتب المسرحي أنّ الأمة العربية تمتلك شخصية ثقافية وحضارية متماسكة والتراث العربي يعدّ جزءاً أساساً في كيان الأمة ومقوماً حاسماً وفعّالاً من مقومات الشخصية العربية.

ومن هنا أضحى التراث طاقة إبداعية تجسّدت في محاولات متعددة، واكتسبت أهميتها من خلال ارتباطها بالواقع السياسي والحضاري للأمة العربية.

وتجدر الإشارة إلى أنّ إثارة قضية التراث في المسرح العربي لم تكن متأتية من خلال التعامل مع إبداعات الماضي بصفتها مادة جامدة أو طبيعة تراكمية تدخل في مجال البحث والمعرفة، وإنما اكتسب التراث أهميته من خلال الإسقاطات التاريخية، وذلك من خلال مزجه بالإبداع الفني و رؤيته رؤية جديدة في ضوء الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تمرّ بها الأمة العربية.

إنّ سعد الله ونوس اهتمّ بقراءة القصص الشعبية وقصص التاريخ، كما قرأ ودرس بعين فاحصة " ألف ليلة وليلة " واستقى منها أكثر من عمل مسرحي " الملك هو الملك، وحكاية هارون الرشيد التي وظفها في مسرحية " سهرة مع أبي خليل القباني "، وقد استخدم الموروث الشعبي والتاريخ ليجعله إطاراً للتغريب الذي استقى مصادره من مسرح بريخت الملحمي وكان يعود إلى التراث الشعبي والتاريخي ليس هرباً من الواقع، بل ليزداد اقتراباً منه، فقد كان يصفّي الواقع مما هو عابر و موقوت وعارض ومباشر، ويرحل بجوهره إلى التاريخ أو إلى الموروث الشعبي ليعرض هذا الواقع من وراء قناع عصر آخر، وفي لغة خاصّة تحقق البلاغة المسرحية لا اللفظية، لغة لها قدرة هائلة على التعبير و التأثير.[1] ومن هنا يتضح أنّ ونوس استعان بالتراث ليثير القضايا التي تشغله ويدلي من خلالها بآرائه ومواقفه التي حددها بقوله : **(إنّ استخدام التراث كإطار مسرحي أو انتهاج الأسلوب الشعبي القديم في ضرب الأمثولة ... ينطوي على قصد واضح لإعادة صياغة الحاضر عن طريق إعادة صياغة التراث ... وهو بذلك يأخذ موقفاً نقدياً و جدلياً من التراث كما أنه موقف نقدي وجدلي من الواقع ... فهو موقف للواقع نافذ للماضي ... وموقف للماضي نافذ للواقع ... أي أنه موقف نقدي من الواقع والماضي معاً)**[2].

ولابدّ أن نشير إلى أنّ ونوس وإن كان قد حاول أن يؤصل المسرح العربي في استعانته بالتراث العربي و استلهامه إلا أنه تأثر إلى حدٍ ما بمسرح بريخت الملحمي في مرحلة ما بعد النكسة وقد بدا ذلك واضحاً في مسرحه؛ إذ يجد المتتبع تشابهاً واضحاً بين مسرح سعد الله ونوس ومسرح بروتولد بريخت، ويذكر أنّ بريخت الألماني قد استعان بالتراث الشعبي والتاريخي في مسرحه وكان اهتمامه منصباً على المواقف الذي يتبناه أحد الناس حيال الآخر في مواقف تاريخية محددة [3]. وبريخت يؤكد على تاريخية الأحداث ليتيح للجمهور فرصة الحكم على هذه الأحداث،

---

[1] – ينظر ،عبد القادر ، فاروق ، أوراق من الرماد و الجمر ، سلسلة كتاب الهلال ، العدد (456) ، القاهرة ، ديسمبر ، 1988، ص13

[2] – فرج ، ألفريد ، الملاحة في بحار صعبة ، دار المستقبل ، بيروت ، 1986.ص30

[3] – ينظر ،بريخت ، بروتولد ، النظرية السياسية و الممارسة الأدبية ، تر : كامل يوسف حسين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط(2) ، 1993. ص 58.

بالنظر إلى بعدهم عنها زمنياً وبالتالي انفصالهم عنها عاطفياً، فيستطيع المشاهد أن يحاكمها ويفكر فيها تفكيراً نقدياً ومن ثم يطبق النتائج التي توصل إليها على واقعه المعيش، وبالتالي يعينه هذا على تغيير واقعه نحو الأفضل[4].

إنّ المتتبع لآثار "ونوس" المسرحية في مرحلة ما بعد النكسة و تحديداً بين عامي /1968-1978/ يلحظ تواتر هذه الظاهرة على نحو لافت للنظر؛ إذ استقى مسرحية الفيل يا ملك الزمان من الحكاية الشعبية و مسرحية الملك هو الملك من حكايات ألف ليلة وليلة وحكاية هارون الرشيد المستقاة من الحكاية الألفية التي دخلت في نسيج مسرحية " سهرة مع أبي خليل القباني " ولم يكتف بتوظيف الحكاية الشعبية فحسب بل وظف الأمثال الشعبية والنكات الشعبية التي بدت واضحة في المسرحيات المذكورة وفي مسرحية " رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة " وهذا ما يجعل دراسة تجليات التراث في مسرح سعد الله ونوس ضرورة؛ لذا فإنّ البحث سيتناول النقاط الآتية :

1-مفهوم التراث .

2-التراث الشعبي . (الحكاية الشعبية ، الأمثال الشعبية ، النكت الشعبية) .

3-خاتمة .

4-ثبت المصادر و المراجع .

أهمية البحث وأهدافه :

إنّ هذه الدراسة تطمح إلى أن تقدم رؤية في توظيف التراث الشعبي في مسرح "ونوس" الملحمي وتحديداً في مرحلة ما بعد نكسة حزيران بين عامي / 1968-1978/؛ إذ عمد ونوس إلى إعادة خلق التراث ومزجه بالإبداع الفني ووصل الماضي العربي بالحاضر عن طريق بعث التراث ورؤيته رؤية جديدة في ضوء الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية. كما تهدف الدراسة إلى البحث عن كيفية تعامل ونوس مع التراث العربي في هذه المرحلة والتعرف على دور العناصر التراثية في مسرح ونوس وكيفية إسقاطها على الحاضر وذلك من خلال البحث في التقنيات التي استخدمها. وهذه التقنيات تعدّ جزءاً من كلّ، هو العمل المسرحي، هي تشترك مع هذا الكل في بناء نظرة المبدع الفنية و الفكرية لعالمه المحيط .

منهجية البحث :

سيعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي، الذي يقوم على رصد الحدث المجسّد في الأعمال المسرحية، ومحاولة تبيان ما يرمي إليه الكاتب مع التركيز على أهم السمات الفنية التي تميّز أسلوب ونوس وتقنياته في توظيف التراث الشعبي من خلال المواقف المسرحية، ومن خلال الموضّحات الإخراجية .

مفهوم التراث tradition:

يلزمنا بداية وقبل أن نشرع في دراسة تقنيات توظيف التراث الشعبيي في مسرح "ونوس"، أن نحدد أولاً مفهوم التراث، فما المقصود بالتراث ؟.

[4] – ينظر ، أبو سنة ، منى ، الاغتراب في المسرح المعاصر من خلال مسرح بروتولد بريخت ، مجلة عالم الفكر ، مج (10) ، ع (1)، إبريل – مايو – يونيو ، وزارة الإعلام الكويت ، 1979، ص164.

يرجع الأصل اللغوي لكلمة تراث – كما ورد في لسان العرب – إلى مادة (وَرَث)؛ إذ حدث تحوير في الصيغة الصرفية للكلمة، فقلبت الواو تاءً، فالوِرْث والوَرْث والوراث والإراث والتراث واحد، وقيل : الورث والميراث في المال، والإرث في الحسب (...) والتراث هو : ما يخلفه الرجل لورثته[5].

وعلى هذا يتضمن المعنى اللغوي لكلمة تراث جانبين؛ الأول مادي، أي يدل على الجانب المادي من الإرث ومن ذلك قوله تعالى : (**وتأكلون التراث أكلاً لّما**)[6] و(**ورثته المال، وورثته منه وعنه**).[7]

أما الجانب الآخر فمجازي، يتجاوز الإطار المادي الضيق ليعبّر عن أمور معنوية، ومن ذلك قولهم : (**أورثته كثرة الأكل التخم والأدواء، وأورثته الحمّى ضعفاً، وهو في إرث مجد، والمجد متوارث بينهم**)[8]، و منه قولهم في العربية (**توريث النار**)[9]، بمعنى تحريكها لتشتعل من جديد وتدبّ الحياة فيها ، وهكذا نجد أن تحديد المعنى اللغوي للكلمة، قد جعلنا نطلّ على حقائق مهمة في تحديد مفهوم التراث، منها :

1–أنّ التراث هو ما يتركه السابق للاحق في تسلسل متواصل.

2–أنّ التراث هو سريان الماضي في الحاضر، مما يدل على الاتصال الزمني بين الأجيال.

3–ضرورة بعث التراث وتحريكه، والانطلاق منه إلى آفاق أخرى من الإبداع والتجديد.

ويدور في هذا المدار كثير من التعريفات الاصطلاحية للتراث. ونظراً لاتساع الاستعمال المجازي للكلمة ، فقد تعددت الآراء الاصطلاحية لمفهوم التراث؛ إذ يرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن: (**تراث كل أمة هو ركيزتها الحضارية، وجذورها الممتدة في باطن التاريخ**)[10]، في حين يرى هربرت ريد أن التراث (**هو مجموعة وسائل تقنية وفنية يمكن أن نأخذها عن السلف لنستخدمها اليوم، ونحن آمنون إلى ما استحدثناه من طرائق جديدة**)[11] ولا يبتعد عن هذين المفهومين مفهوم الدكتور زكي نجيب محمود للتراث؛ إذ يرى أن تراث الأقدمين هو ما جاءنا عنهم، ويمكن النظر فيه لنأخذ منه ما يمكن تطبيقه عملياً، ليضاف إلى طرائقنا الجديدة المستحدثة [12].

وهذا معناه أنّ تراث الأقدمين هو طرائق معيشتهم، وهو غير ما يرى بعض الباحثين من أن التراث هو ما تركه السلف من أمور الشرع والدين و نظم الشعر وإكرام الضيف (...)؛ إذ إنّ الدكتور زكي نجيب محمود يوسع هذا المفهوم ليرى أنّ التراث هو كل ما نستطيع الإفادة منه في الحياة والمعرفة.

وهكذا نجد أنّ التحديد اللغوي لكلمة تراث واضح، أما التعريف الاصطلاحي ففضفاض تعميمي، يدلّ على كل ما له علاقة بالموروث الثقافي من عادات وتقاليد و تجارب وخبرات وفنون...الخ، وتنضوي تحته موضوعات شتّى يصعب حصرها في خطوط تفصيلية.

ولكن مهما يكن من أمر فإنّ هذا التراث يحفل بالحضور الدائم في وجدان الإنسان، ويؤثر في تفكيره وسلوك حياته، لذلك عمد الأدباء إلى توظيفه في إبداعاتهم. وهنا نلفت النظر إلى الفارق الكبير بين النقل والتوظيف؛ ففي

---

[5]– ينظر ، ابن منظور ،أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري،لسان العرب،دار صادر ، بيروت ، ط 6 ، 1997، ص 200، 2001.

[6]– القرآن الكريم ، سورة الفجر ، الآية 19

[7] –الزمخشري ، أساس البلاغة ، تحقيق :مزيد نعيم – شوقي المعري ،مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، 1998.، مج2، ص280.

[8] –المرجع السابق ، 280.

[9] –ينظر الفيروز أبادي ، محب الدين محمد بن يعقوب الفيروز، القاموس المحيط ، مج (1) ، دار الجيل ، بيروت ، د.ت.مج1، ص182.

[10] –إسماعيل ، عز الدين ، المصادر الأدبية و اللغوية في التراث العربي ، دار المعارف ، ط2، القاهرة 1980، ص6

[11]– محمود ، زكي نجيب ، تجديد الفكر العربي ، دار الشروق ط5 ، بيروت 1978 ، ص17

[12]– المرجع السابق ، ص18

الوقت الذي يقتصر فيه النقل على التعامل السطحي مع التراث، نجد أنّ التوظيف لا يتعامل معه على أنه مادة ميتة، بل قابلة للتجديد و الانبعاث، ومن هنا يحدد الدكتور الرشيد بو شعير التوظيف بأنه يعني (**الاستفادة من الخامات التراثية في الأعمال الأدبية وشحنها برؤى فكرية جديدة، لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية، والمتح من أشكالها فنياً و جمالياً**)[13].

و على هذا يتمّ التعامل مع التراث على مستويين[14] :

1-مستوى الفهم : أي استيعاب تراثنا بوصفه كلا بمختلف منازعه و تياراته .

2-مستوى التوظيف أو الاستثمار : أي البحث عما يمكن استثماره في حياتنا الراهنة .

وفيما يلي نقدم دراسة لتوظيف التراث الشعبي في مسرح "ونوس" الملحمي " الحكاية الشعبية، الأمثال الشعبية ، النكت الشعبية ".

التراث الشعبي public tradition :

من اللافت للنظر حقاً أنّ المادة الأكثر تواتراً في مسرح سعد الله ونوس هي التراث الشعبي، بكل ما يحويه من أمثال وحكايات شعبية.

وأهم ما يبدو في هذه المادة هو تعبيرها عن كل ما له علاقة بالتغيير في مواجهة القوى المحافظة. وعلى هذا كانت هناك مجموعة من القواسم المشتركة تجمع بين المواد التراثية الشعبية التي استخدمها "ونوس"، وهي: تعبيرها عن عدم الرضى عن الوضع السائد ومحاولتها تغيير هذا الوضع ومحاولة تعديله في أقل الاحتمالات. ولكن ما الذي جعل سعد الله ونوس يعود إلى التراث الشعبي العربي ؟

في الواقع يمكننا تحليل أسباب هذه العودة إلى مجموعة من الأسباب، نذكر منها :

1-التراث الشعبي أكثر تمثيلاً لروح الشعب ومنطق تفكيره

2-أو ربما لأنّ المسرح مؤسسة جماهيرية شعبية. يتمّ من خلالها اللقاء المباشر بين مبدع ومتلقٍ و**(يخاطب فيها الكاتب جمهوره، بل إنه يؤلف ما يؤلف من خلاله)**[15].

3-غنى التراث الشعبي العربي و تنوعه[16].

4-أو ربما لأنّ الأدب الشعبي يعكس إلى حدٍ ما الاهتمام الروحي للشعب، ويعبّر عن احتياجاته النفسية في كل زمان ومكان لأنّ **(الأدب الشعبي ينبع من اللاوعي واللاشعور الجمعي...وعنه تصدر الأفعال والتعبيرات الواعية)**[17].

لعلّ ذلك كله جعل "ونوس" وغيره من الكتّاب المسرحيين العرب أكثر التصاقاً بالتراث الشعبي للجمهور، فحاولوا إضفاء الطابع الشعبي على قالب مسرحياتهم، بدءاً من مارون النقاش، ومروراً بنجيب سرور، وألفريد فرج، ووصولاً إلى سعد الله ونوس. ساعين إلى تحقيق نوع من التآلف بين الموضوع الشعبي وعناصر الأداء الشعبي، التي استمد أغلبها من أدوات القصّ الشعبي في ألف ليلة وليلة. الذي يعدّ المصدر التراثي الأول في المسرح العربي.

---

[13] -بو شعير ، الرشيد ، دراسات في المسرح العربي المعاصر ، دار الأهالي ، دمشق 1997، ص45

[14] -ينظر، الجابري ، محمد عابد ، نحن و التراث ، دار الطليعة ، بيروت ط11 ، 1982، ص67 .

[15]- إسماعيل، عز الدين ، التراث في المسرح العربي ، ص 178.

[16]- ينظر، عزام، محمد ، مسرح سعد الله ونوس (بين التوظيف التراثي و التجريب الحداثي) ، دار علاء الدين ، دمشق 2003، ص39

[17]- إبراهيم ، نبيلة ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط4 1989،ص3

1-الحكاية الشعبية public story:

تشكل الحكاية الشعبية المحفوظة لنا، إما بفضل التدوين خلال كتب التراث، أو من خلال التواتر الشفاهي عبر الأجيال جزءاً من تراث الشعب، ومصدراً ثرياً استقى منه ونوس العديد من موضوعات مسرحياته؛ إذ ساعدته الحكاية الشعبية بحكم مرونة بنيتها التي تسمح بالإضافة والحذف والتغيير، على التدخل بثقافته و براعته الإبداعية في إنشاء صيغ جديدة للحكاية الشعبية .

وتظهر استفادة ونوس من هذه الحكايات في ثلاث مسرحيات، وهي " الفيل ياملك الزمان ، والملك هو الملك " أما مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر" فهي مأخوذة من التراث التاريخي، و إن كان قد استعان بالحديث عن شخصية الظاهر بيبرس بالسيرة الشعبية؛ إذ تحولت شخصية الظاهر بيبرس من شخصية تاريخية إلى سيرة شعبية تداولتها الأجيال على مر العصور.

وهو في توظيفه الحكاية الشعبية يتعمد اللجوء إلى حكاية يعرفها (المشاهد / القارئ) مقدماً وتشكل جزءاً من وعيه الثقافي، لكن دلالتها بهتت مع الألفة، فأراد إثارتها من جديد، لتصبح موضوع تأمل مرة أخرى، ومناسبة لحوار حول ما يعانيه الإنسان من قضايا وهموم.

فليست الغاية إذن التعريف بما هو معروف، بل تحويل ما هو معروف إلى دراما جدلية تعليمية، تكسر إيهام المتلقي الذي سببته الألفة، وتشركه في إنتاج دلالات جديدة، وقد عبر ونوس عن ذلك بقوله: **(لم تخطر ببالي إطلاقاً مسألة تأصيل المسرح عبر اختيار حكاية شعبية. ربما خطر ببالي أن استلهام إحدى حكايات التراث، وهذا واضح في (الفيل يا ملك الزمان)، يمكن أن يحقق فرصة لكي يتأمل الجمهور أمثولة يعرفها بصورة أكثر عمقاً و صفاءً، أي إنه لا يؤخذ بسيرورة الحكاية لأنه يعرفها مسبقاً، و إنما يكون العرض بالنسبة له فرصة لتأمل هذه الحكاية، وتدبر العبرة المستخلصة منها)**[18].

لكن ما يهمنا في توظيف "ونوس" الحكاية الشعبية هو معرفة كيفية تعامله مع هذه الخامات التراثية، من حيث الإضافة والحذف والتعديل، وهل طال ذلك المضمون فقط أو الشكل والمضمون معاً ؟ وهل كان التعديل اضطرارياً أو لخدمة هدف معين، سنتعرف على ذلك من خلال الوقوف على مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) ومسرحية (الملك هو الملك) .

- مسرحية الفيل يا ملك الزمان (1968) :

استفاد ونوس مما ترويه الجدات والأمهات لأبنائهن، وهذه الحكاية لا تزال تتردد على الألسن حتى يومنا هذا، ومؤداها، أنّ فيل الملك المدلل يعيث فساداً في كل مكان تطؤه قدماه. فعندما يتجول في المدينة يقتلع الأشجار، ويهدم البيوت، يقتل الماشية، ويزهق الأرواح، ولا أحد يجرؤ على التصدي له أو الوقوف بوجهه ، لأنه فيل الملك، يطعمه بيده، ويشرف على حمامه بنفسه. وبين السلطة والشعب يقف زكريا، الذي يتميّز باسمه عن باقي أفراد الشعب، وهذا يعني أنّ أفراد الشعب لايملكون بذاتهم أية أبعاد خاصّة قد تضفي عليهم خصوصية أو تميزهم عن بعضهم بعضا، وهي على كثرتها تتبنى موقفاً واحداً هو الانفعال والسلبية ، أما زكريا فهو شخصية قيادية سياسية تهتم بالمصالح أولاً وأخيراً وتجيد لعبة التوازنات فعندما استطاع أن يوحد صفوف " أهل الزقاق " نصّب نفسه قائداً عليهم وراهن على قوة الشعب في التغيير لبلوغ مآربه، وفي الوقت الحاسم عند خيانة الشعب له راهن على السلطة الحاكمة، ففي الحالات كلها يجب

[18]- ونوس سعد الله ، الأعمال الكاملة ،مج3، دار الأهالي ، دمشق ، 1996، ص 268

أن ينتصر ويحقق بعض المكاسب مما يجعلها شخصية انتهازية بامتياز وفاقدة للمبدأ والموقف الثابت؛ لذا طالب بتزويج الفيل لكي تخفّ وحدته، وينجب المزيد من الفيلة .

ويطالعنا هنا سؤال وهو : كيف تعامل ونوس مع هذه الحكاية الشعبية ؟ و ما الإضافة التي أضافها ؟

لقد احتفظ "ونوس" للحكاية الشعبية بعناصرها المركزية، واحتفظ لها بالمضمون المباشر، وقام بمسرحتها عن طريق:

1-تقسيم الحكاية إلى أربعة مشاهد معنونة.

2-توزيع الأدوار على الشخوص المسرحية، التي لا تمايز فيها غير شخصية زكريا. الذي يصفه "ونوس" بملامح تميّزه فهو **(شاب نحيل، عصبي الوجه، عيناه محتقنتان بالغضب)**[19]، وقد ميّزه ونوس بتسميته أولا ، وبوصف ملامحه ثانياً، لأنه هو الذي يحرّض الناس على أخذ القرار بالذهاب إلى الملك، وهو الذي يقوم بتدريبهم على ترتيب الكلام، ليكونوا كلمة واحدة و صفاً واحداً أمام الملك أي هو الذي يخطط للسعي جماعياً إلى الملك، وتقديم شكوى له، لعله يرفع بلاء فيله عنهم .

3-أنهى المسرحية بنهاية تعليمية بريختية، وهنا تظهر استفادة ونوس من الشكل الملحمي التعليمي؛ إذ يخرج الممثلون عن أدوارهم، ليعلنوا أنهم قد مثلوا له حكاية، لكي يتعلم منها العبرة .

(الجميع : هذه حكاية .

ممثل 5: و نحن ممثلون .

ممثل 3 : مثلناها لكم كي نتعلم معكم عبرتها .

ممثل 7 : هل عرفتم الآن لماذا توجد الفيلة ؟)[20].

فالفيلة هنا ترمز إلى رجال السلطة المفسدين، وهي تكثر حين يجبن الشعب ويستكين، فلا يطالب بحقوقه، ولكن تنبغي الإشارة إلى أنّ ونوس قد نقل هذه الحكاية إلى المسرح للإشارة إلى أنّ هذا المضمون للحكاية غير صحيح، لأنّ زكريا لم يعمل على إيقاف الفيل عند حده، ولا معارضة السلطة أمام تركها الحرية للمفسدين، وإنما لجأ إلى السلطة ذاتها، دون أن يتصدى لها بالفعل، ومن ثم خذلته الناس، لأنه خذل نفسه أولاً ومن ثم فإنّ ما تقوله المسرحية إضافة للحكاية الشعبية : أنّ مواجهة الفساد والسلطة التي تسانده يكون بالتمرد عليها تمرداً إيجابياً، أو بمعنى آخر: يجب ألا نتصدى للفساد مباشرة، وإنما يجب التصدي أولاً لمن هم وراء هذا الفساد بالثورة وليس بالكلام والاحتجاج .

- مسرحية الملك هو الملك (1977) :

يستمد ونوس مادته الدرامية في هذه المسرحية من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة وهي بعنوان " النائم واليقظان "[21] وكما هو معروف تعد " ألف ليلة وليلة " واحدة من أهم المصادر الشعبية، التي اعتمد عليها المسرحيون العرب وغير المسرحيين ، لما تتمتع به من شهرة بين الناس، ولما تزخر به من عناصر المتعة والطرافة والخيال. فتصلح لأن تكون وسيلة من وسائل المتعة، وإطاراً يعبّر من خلاله الكاتب عن قضايا فكرية مختلفة.

---

[19]- ونوس ، سعد الله ، الأعمال الكاملة ، ج1 ، ص 458.

[20]- ونوس ، سعد الله ، الأعمال الكاملة ، مج1، ص476.

***- مسرحية الملك هو الملك كتبها سعد الله ونوس عام 1977م، أخرجها للمسرح القومي في دمشق أسعد فضة ، كما أخرجها مراد منير في القاهرة عام 1988م.**

[21] - ينظر ، ألف ليلة و ليلة ، الجزء الثاني ، مكتبة زهران ، القاهرة ،1999

مملكة سعد الله ونوس تقوم على ارتكازات المنع. كل شيء ممنوع إلا الأحلام شرط ألا يتحول الحلم إلى حقيقة، فليحلم المواطن كما يريد لكن دون أن يتحول هذا الحلم إلى فعل يشارك في تغيير ما هو قائم .

أبو عزة تاجر أصابه الإفلاس، يحلم دائماً و يعلن عن حلمه، فيتمنى أن يصبح ملكاً على البلاد ولو ليوم واحد. كي يفتك بخصومه الذين كانوا سبباً بما هو فيه من إفلاس. سيجعل شهبندر التجار الذي دمّر تجارته و ألقاه عارياً خارج السوق، يشتهي لقمة الخبز، والشيخ طه – الذي يجعل جلّ خطبة الجمعة في مدح الملك – سيجعله يركع أمام قدميه ويطلب غفرانه، وسيركله بقدمه ويضعه في السجن. أما زوجته أم عزة فتحلم أن تعود الأحوال كما كانت لكي تزوج ابنتها عزة زواجاً مناسباً، أما الابنة عزة فتحلم بقدوم فارسها الذي ستتزوجه من البلاد البعيدة.. يدخل المدينة كالريح أو العاصفة، ويقضي على كل تفاهة موجودة في هذه المدينة، ثم يحملها ويذهب بها بعيداً. أما عرقوب خادم أبي عزة فيحلم باليوم الذي تُزف إليه عزة عروساً. أما حلم أركان السلطة فهو تخفيف الضجر الذي ينتاب الملك، فالملك يحلم بلعبة مسلية وخطيرة، تذهب عنه الملل والضجر. وتثبت لمن حوله أنّ هذا العرش لم يخلق إلا ليجلس عليه هو دون غيره . وتنحصر أحلام الوزير بأن يبقى اليد اليمنى للملك. ويحلم الجلاد بأن لا تخرج البلطة من يده. أما الشيخ طه وشهبندر التجار يحلمان بأن تظل خيوط اللعب التي تشدّ رقاب الناس اقتصادياً وروحياً بأيديهما. هكذا بدأ الحلم عند ونوس الذي (**لايطرح شكلاً نهائياً ولا يقدم صيغاً جاهزة**)[22].

ويبدأ الخطر في المملكة حين يسيطر أبو عزة على مقدرات المُلك كلها داخل القصر وخارجه، وتأتي أم عزة لكي تشكو حالها و تتظلم أمام الملك، فلا تعرف أبا عزة، لكنه يحكم لها بخمسمائة درهم تأخذها كل عام من مال الوزير الخاص بشرط أن تساق عزة إلى بيت الوزير (عرقوب) ويتزوجها أو يأخذها جارية. وفي هذه الأثناء يصاب الملك الحقيقي بالهلع، ويذهب إلى زوجته الملكة ليخبرها باللعبة، فتنكره الملكة، وتسخر منه، فيصاب بالجنون أما الوزير فيستطيع إعادة مكانه، وينكر الملك القديم ويصبح وزيراً عند أبي عزة – الملك – ويزداد بطشه، وحقده على الناس. وهنا تتضح الرؤية التي أراد ونوس إيصالها، فأبو عزة ينتمي إلى الطبقة نفسها التي ينتمي إليها الملك، فهو بالأساس من طبقة التجار، وإفلاسه لا يلغي انتماءه، كما أن حلمه بالمُلك كان لأجل الانتقام لا لأجل العدالة، وإنصاف الناس. **(ويذلك تكرر السلطة نفسها في تكرار أدوات ملكها فليس الملك إلا ممثلاً يتبادل الأدوار ما بين خلف، وسلف)**[23].

وهنا يؤكد ونوس أنّ تغيير الأشخاص لا يغير أسلوب الحُكم وإنما لا بدّ من تغيير جذري. ويحرّض ونوس في هذه المسرحية المتلقي على تأمل واقعه، والمشاركة الإيجابية فيما يدور حوله من أحداث تمسّه وتحدد مصيره، لكي يصحح الأوضاع التي يراها خاطئة، ويكفّ عن ترديد المقولات السلبية. ويبيّن أنّ عواقب الاستسلام للواقع المريض أخطر بكثير من أعباء النضال من أجل محاولة تغيير هذا الواقع .

نلحظ مما سبق أنّ "ونوس" أحدث تغيرّات عديدة شملت الشخصيات والأحداث والبناء، في مسرحيته و تنحصر هذه التعديلات في النقاط الآتية :

1–خلّص ونوس الحكاية من روح الدعابة، وخلصها من ارتباطها بالزمان والمكان؛ إذ يقول ونوس على لسان شخوصه : "**نحن الآن في مملكة خيالية... وحكايتنا وهمية** "، ولذلك فإنه يستبدل بشخصية الرشيد شخصية ملك ما لمملكة ما. وهذا ما يسمى بالتعميم والتجهيل[24]. أي أنّ المسرحية تتجنب تحديد الزمان والمكان اللذين يصنعان

---

[22] – الروينى ، عبلة ، سعد الله ونوس حكى الطائر ، دار ميريت ، القاهرة ، 2005، ص105.

[23] – عمار ، فاتن علي، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث ،دار سعاد الصباح للنشر و التوزيع ، الكويت 1999، ص135.

[24] – ينظر ، إسماعيل ، عز الدين ، القصص الشعبي في السودان ، دراسة في فنية الحكاية و وظيفتها ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1971، ص12–15

الإطار العام للأحداث، مما يتيح للمضمون صلاحية مستمرة، تصدق وقائعه في كل زمان ، كما تتيح لونوس تحميل الملك دلالات بعيدة عن الفكرة التي يحتفظ فيها المتلقي عن هارون الرشيد .

2-استبدل بمسرور سياف هارون الرشيد، الذي رافقه في جولته التنكرية، بربير الوزير، وأوكل شخصية السياف إلى شخصية أخرى .

3-تحكي الحكاية الأصلية أنّ أبا الحسن – بعد أن تربع على عرش الخلافة – لم يحقق شيئاً وإنما تاه بين الحلم والحقيقة، أما في مسرحية ونوس فإنه ينسى خصوماته السابقة، بل إنه يظهر تعاطفاً مع هؤلاء التجار الذين كانوا سبباً في إفلاسه، ويتراجع عن عقابهم، كما يتغاضى عن خلافة مع الشيخ طه لاتفاق مصالحه مع مصالحهم . وعندما تأتي أم عزة تشكو له ما فعله التجار بزوجها، يتهمها بالإساءة إلى سمعة الدولة ويحكم على زوجها الذي هو الملك الحالي نفسه بالتجريس وعلى ابنته بأن تكون جارية في قصره.

(الملك :... كل ما فعله الشهبندر، وهو ما يفعله دائماً، أنه حمى نفسه ورزقه. التجارة حلال والمنافسة حلال. لم يسرقه أحد أو يغشه. وإنما ورط نفسه في مبارزة أكبر من مقدرته وإمكانياته. وكانت النتيجة أنه خسر وأفلس ..كان بالأحرى أن توجهي شكواك ضد زوجك. فهو سبب بلائك.. وهذه الجلسة طالت... وهاك أحكامي ... سجل أيها الوزير... حكمنا على زوج هذه المرأة بالتجريس. يُدار به في كل أسواق المدينة. من الباب الصغير إلى الساحة المركزية ...)[25].

ويأتي هذا التعديل في الحدث لإبراز فكرة معيّنة، وهي أن الملك هو الملك، وأنّ أي فرد يعتلي كرسي الحكم ويمسك الصولجان، بإمكانه أن يتحول إلى ملك حقيقي صارم، يستخدم العنف بوصفه وسيلة لحفظ ملكه و السيطرة على شعبه .

4-بناء على الفكرة السابقة، جعل ونوس أبا عزة هو المسيطر على اللعبة، وليس هارون الرشيد كما في الحكاية الأصلية .

5-أضاف ونوس شخصيات كثيرة أسهمت في رسم خلفيات اجتماعية واقتصادية وسياسية للأحداث، كما أسهمت في تحديد اتجاهات المجتمع، فهناك الشيخ طه الذي يمثل السلطة الدينية، وشهبندر التجار الذي يمثل السلطة الاقتصادية، و" زاهد و عبيد " الشخصيتان اللتان تأخذان دور الراوي، فتمهدان للأحداث وتعلقان عليها، وفي بعض الأحيان يشاركان فيها، وهما تمثلان جماعة الشباب الثوريين الذين يشكلون نظاماً سرياً للإطاحة بالنظام الملكي .

وهناك شخصيات أسهمت في رسم الجو الاجتماعي لأبي عزة قبل أن يصبح ملكاً مثل: أم عزة وعزة والخادم عرقوب، كما توجد شخصيات تمثل بطانة الملك كالسياف وميمون الذي يدلك الملك، وزوجة الملك، ومقدم الأمن .

وهنا نقول: إنه على الرغم مما بدا في المسرحية السابقة من مظاهر التحريف والتغيير والتبديل في الحكاية الأصلية، فإنها لم تفقد إحكامها البنائي، بل تكشف جوانب المهارة المسرحية كلها التي يتمتع بها ونوس فهذه المسرحية يمكن أن تسمى مسرحية الإدانات السياسية بامتياز فهي تعري الواقع السياسي تعرية فيها من البراعة، والحرفية الكتابية ما يجعل القارئ يقف أمام هذا النص وقفة نقدية يتخذ من خلالها رؤية شمولية لواقع سياسي متردٍ إلى أسفل درك يمكن أن تصل إليه الشعوب والحكومات معاً.

[25] – ونوس ، سعد الله ، الأعمال الكاملة ، مج1 ، 562-563.

الأمثال الشعبية public lessons :

قال تعالى: **(إنّ الله لا يستحي أن يضرب مثلاً ما بعوضة فما فوقها)**[26]. عن ابن مسعود رضي الله عنه عن رسول الله (ص) **(إنّ القلوب تمل كما تمل الأجسام ، فاهدوا إ'ليها طرائف الحكمة)**[27].

يعدّ المثل الشعبي من الأنواع الأدبية الأكثر جرياناً على الألسن، لأنه يعبّر عن تجارب الإنسان وقد لقي المثل من الاهتمام درجة مهمة فجمع وصنف في العديد من الكتب والمعاجم، وللمثل تعريفات كثيرة تميّزت بالاختلافات التي تركز على فردية المثل أو جمعيته، أو تركز على كون المثل تعليمياً أو غير ذلك، ومن هذه التعريفات **(أنّ المثل قول قصير مشبع بالذكاء والحكمة)**[28] وقد يكون المثل تلك الأقوال المأثورة التي تلخص تجربة أو فكرة فلسفية. تبدو أهمية المثل الشعبي، في قدرته على التعبير عن الأفكار الحقيقية و الفلسفية ذات المنهج التجريبي لشعب من الشعوب فيكون المثل بذلك حصيلة و نتيجة لتجربة إنسانية، صار على مرّ الزمان قانوناً ينظر إليه و يستحضر في موقف حياتي مشابه[29].

استخدمت الأمثال الشعبية بكثرة في المسرح، وأدت دوراً أساساً في إيضاح الأفكار، ونظراً لأهمية المثل في نقل المضامين والرؤى والأفكار، فقد صار المثل عنواناً للمسرحية يلخص حوادثها، ويحمل مغزاها، وهذا ما سمي **(بالمثل الممسرح، وكان الكاتب الفرنسي " ألفرد دي موسيه 1810-1857 "، أول من أطلق هذه التسميات على بعض مسرحياته؛ إذ كانت كل مسرحية تصور حوادثها حكمة أو مثلاً، أو قولاً مأثوراً، يتخذ عنواناً لها، أي أنّ دلالة المثل تبرهن عليه حوادث المسرحية)**[30].

وقد وجد "ونوس" في المثل الشعبي مادة خصبةً يحملّها أفكاره ورؤاه، ويكشف عبر دلائلها ومعانيها الممتدة عبر الزمان والمكان حقيقة الواقع، ولعلّ "ونوس" نجح من خلال توظيف المثل الشعبي في تصوير حال المجتمع واستسلامية أفراده، كما أنّ الأمثال الشعبية جاءت تلخيصاً لتجربة حياتية، ومؤشراً إلى النتائج السلبية التي ستؤول إليها الأمور، فكانت الأمثال خير معبّر عن ذلك كيف ولا وهي التي كونت استسلاميتها سنوات القهر والتخلف، فهذه البنية الفكرية السلبية **(قديمة تاريخياً، وتعتمد على موروث واسع من الأمثال والحكم، في حين نجد الإيجابي غريب اللغة)**[31].

أراد "ونوس" أن يقدم العقلية المتخاذلة المستسلمة عن طريق توظيف الأمثال الشعبية، ففي مسرحية " رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة 1978" تقوم الأمثال الشعبية الواردة فيها بشرح مغزاها وحوادثها بكاملها، نلحظ أنّ المسرحية مجموعة من الأمثال تؤلف مبدأ شخصية "حنظلة " الساذجة و تكشفها بل تعري روحها الاستسلامية التي لن تفلح في دفع الشر ففي المثل؛ **(امش الحيط الحيط و قل ياربي الستر)**[32].

يعبّر هذا المثل عن ضرورة الابتعاد عن الشر وعدم التعرض للمخاطر، وطلب السلامة. يرد هذا المثل في المسرحية على لسان "حنظلة " عندما يسأله "حرفوش" عن مبدئه في الحياة فيلخصه بهذا القول، وهكذا يكون المثل

---

[26] – سورة البقرة ، الآية 26.

[27] – الهندي ، علاء الدين علي المتقي ، كنز العمل في سنن الأقوال و الأفعال ، مكتبة التراث ، حلب ، د.ت. ج 2، ص 3924.

[28] – إبراهيم ، نبيلة ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص 167.

[29] – أبو سنة / محمد إبراهيم ، فلسفة المثل الشعبي ، ص 168 .

[30] – عزت ، عزة ، الشخصية المصرية و الأمثال الشعبية ، سلسلة كتاب الهلال ، العدد (1) ، دار الهلال ، القاهرة ، 1977، ص77.

[31] – ونوس ، سعد الله ، الأعمال الكاملة ،مج 3، ص 104 .

[32] – ونوس ، سعد الله ، الأعمال الكاملة ، مج 2، دار الأهالي ، دمشق ، 1996، ص8.

تعبيراً عن أفكار الشخصية وسلوكها، وجاء ونوس بهذا المثل لنقد فكر هذه الشخصية السلبي، وهذا النقد يتمّ عن طريق توظيف هذه الأمثال التي تبيّن هروب "حنظلة" من المواجهات الحاسمة ليظفر بالسلامة المستحيلة .

(خبي قرشك الأبيض ليومك الأسود)[33] يشير هذا المثل إلى ضرورة ادخار المال لوقت الحاجة، وهو نوع من حسن التدبير، و يعد هذا المثل في المسرحية من مبادئ " حنظلة "، ومن خلال حوادث المسرحية يشير المثل إلى تغلب قوة المال على الأخلاق. ففي المسرحية بعد أن يتعرض حنظلة للسجن دون ذنبٍ جناه، يضطر إلى دفع النقود التي ادخرها للسجان للخروج من المأزق الذي وقع فيه.

(المقدر مقدور)[34] هذا المثل صدى لأمثال متعددة **(المكتوب ما منه مهروب – إذا وقع القدر عمي البصر – لا يغني حذر من قدر)**[35]. أي أنّ "ونوس" اعتمد على تكثيف المثل الواحد ليضمّ في باطنه أمثالاً متعددةً. ولا يخفى ما في هذا التكثيف من عكس لضعف الإرادة وعدم القدرة على المواجهة. وهذا ما بدا في موقف سكان بغداد – في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر – من الخلاف الدائر بين الخليفة ووزيره حول الحكم؛ إذ يؤثرون السلامة وعدم التدخل في المشاكل السياسية، على الرغم من انعكاس هذا الخلاف على حياتهم الاقتصادية والاجتماعية؛ إذ يعم بغداد الدمار في نهاية المسرحية، وتغدو السلامة التي ينشدها الشعب وهماً و سراباً .

(أصبح الدم ماء)[36] ورد هذا المثل في مسرحية الملك هو الملك، أصل المثل **(الدم ما بيصير مي)**[37] ومن المعروف أن لكل مثل مورداً و مضرباً، **(ويراد بمورد المثل الحالة التي قيل فيها ابتداءً، ويراد بمضربه الحالات والمواقف المتجددة التي يمكن أن يستعمل فيها المثل)**[38]، وإذا قارنا بين مضرب المثل ومورده، نجد أنّ التوظيف المقلوب للمثل أي نقله من عدم الصيرورة إلى الصيرورة، جاء مقصوداً من قبل ونوس، ليصور الواقع الحاضر، وتمزق العلاقات الاجتماعية تمزقاً كاملاً. وقد ورد هذا المثل مقلوباً على لسان (أم عزة) التي ذهبت إلى أخيها، تشكو إليه العسر وضيق ذات اليد، فيساومها على بيتها مقابل المال الذي سيعطيه إياها.

(أم عزة : تصوري يا عزة. ساومني أخي على البيت. أخي من أمي و أبي يريد أن يسلبنا مأوانا و يرمينا إلى العراء.أصبح الدم ماءً، ولا أحد يستطيع أن يعتمد على أحد)[39].

ونجد مثالاً لتوظيف المثل المقلوب في مسرحية " رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة "، والمثل الذي ورد هو : في السجن لا يوجد أبرياء، وأصل المثل باللهجة الشامية **(يا ما بروحوا بالحبوس مظلومين)**[40] دلالة على أنّ ليس كل محبوس مذنباً؛ إذ قد يكون بريئاً، ويعجز عن الإتيان بدليل براءته. غير أنّ سعد الله ونوس يورد هذا المثل مقلوباً لا على لسان السجين البريء " حنظلة "، وإنما على لسان السجان، الذي يبرر الأعمال القمعية للسلطة. إذ يرفض سماع دفاع حنظلة عن نفسه، ويعدّ كلامه ادعاءات كاذبة، فالحبس لا يحوي في نظره إلا من ارتكب جرماً أو شبهة، فيخالف المثل بذلك مورده الأصلي؛ إذ يشير المثل إلى أنّ السجن كثيراً ما يحوي أبرياء ، أما في مضربه في المسرحية فيستخدم لتبرير قمع السلطة.

---

[33] – ونوس ، سعد الله ، الأعمال الكاملة ، مج 2 ، ص8.

[34]– المصدر السابق ، مج1، ص206.

[35] – مبيض ، محمد سعيد ، الحكم و الأمثال الشعبية في الديار الشامية ، دار الثقافة قطر 1986، ص 30-267-280.

[36] – ونوس ، سعد الله ، الأعمال الكاملة ، مج1، ص514.

[37] – مبيض ، محمد سعيد ، الحكم و الأمثال في الديار الشامية ، ص137.

[38] – قطامش، عبد المجيد ، الأمثال العربية ، دراسة تاريخية تحليلية ، دار الفكر ، دمشق 1988، ص14.

[39] – ونوس ، سعد الله ، الأعمال الكاملة ، ج1، ص514.

[40] – مبيض ، محمد سعيد ، الحكم و المثال الشعبية في الديار الشامية ، ص328.

(حنظلة : أما أن تشملني الرحمة. لم أرتكب أي شيء. لاجرماً ولا خطيئة. ومع هذا أوقفوني ذات صباح، ثم قادوني إلى السجن، ورموني في ظلمته .

الشرطي : لو لم ترتكب جرماً أو شبهة ما كنا حبسناك . في السجن لايوجد أبرياء)[41].

وهكذا نجد أنّ القلب في المثلين السابقين كان موظفاً ليلائم المثل طبيعة الواقع الحاضر، فالمثل في صورته القديمة، وبمفهومه القديم لم يعد صالحاً للتعبير عما استجد في حياتنا المعاصرة من تغيير لبعض المفاهيم و الأخلاقيات.

يلجأ ونوس في بعض الأحيان إلى توليد صيغة لغوية لها الهيكل البنائي للمثل الشعبي، وهذا التوليد قد يكون بالمعنى أو بالمضادة.

ومن أمثلة **التوليد بالمعنى** ما ورد في مسرحية "رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة "، على لسان الشخص الرابع في المسرحية، وهو يمثل رجل السلطة، الذي يرى أنّه من أولويات الحكومة استئصال المرض قبل استفحاله، واعتقال الشبهة و هي ما تزال في الخواطر و النوايا.

(الشخص 4 : قاعدتنا الأولية ... الوقاية خيرٌ من العلاج .

الشخص 2 : وفي حالات الاستعصاء الدماغية عصا الشرطي هي المجدية.

الشخص 1 : ... و لهذا يتحتم علينا أن نعتقل الشبهة و شبهة الشبهة . وأن نسحق الشغب وهو لايزال في الخواطر و النوايا .

الشخص 4 : أكدنا مراراً و نعود فنؤكد ، حبس احترازي خيرٌ من مواجهة فتنة)[42].

لقد جاءت الصيغة اللغوية "**حبس احترازي خيرٌ من مواجهة فتنة** " مستولدة من القاعدة الصحية " **الوقاية خيرٌ من العلاج**"، فالحكومة تنظر إلى حنظلة على أنه مرض يجب معالجته بالحبس، فالحبس هو الذي سوف يضمن سلامة النظام السياسي للحكومة واستقراره، ثم إنه لم يعد لديها همٌ سوى القمع ومزيد من الاعتقالات، التي قد تمتدّ إلى أبرياء أمثال حنظلة. وعلى هذا تحول المثل **(درهم وقاية خير من قنطار علاج)**[43] من مستواه الإيجابي في صورته الأولى، أي الاحتراز من المرض قبل وقوعه، إلى مستوى آخر سلبي، وهو استخدام السلطة لهذا المثل ليكون مبرراً في يدها لقمع الفتنة قبل أن تحدث.

ويلحظ أنّ الوصول إلى التوليد – في المثال السابق – مسبوق بإجراءات تفسيرية للمثل تباعده عن مورده ، وهو يؤدي إلى فتح المثل لعملية الولادة؛ إذ يأتي التفسير الأول بتقديم إجراء تطبيقي" عصا الشرطي هي المجدية "، وهذا الإجراء يركز على العلاج دون تحديد المرض.

ثم يتلو هذا التفسير تفسير آخر أكثر وضوحاً للحفاظ على السلطة، يعتمد الإجراء التطبيقي أيضاً ضرورة " اعتقال الشبهة وشبهة الشبهة "، ثم على إجراء ثالث، عندما يتحول الاعتقال إلى سحق الشغب، وهو ما زال في النوايا.

وتقود هذه التفسيرات النسق إلى التوليد المستهدف في المرحلة الأخيرة، ومن ثم يكون تأثير هذا التوليد أكثر فاعلية من المثل الأول ذاته.

---

[41] – ونوس ، سعد الله ، الأعمال الكاملة ، ج2 ، ص10.

[42]– ونوس ، سعد الله ، الأعمال الكاملة ، ج2 ، ص54–55.

[43] – خلايلي ، كمال ، معجم كنوز الأمثال و الحكمة العربية (الشعرية و النثرية) مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت 1998، ص293.

أما مثال الحالة الثانية : أي **التوليد بالمضادة** فنجده في نهاية المسرحية السابقة ، ويرد على لسان حنظلة فبعد أن قطع رحلة طويلة من العذاب والشقاء نتيجة لتبنيه فكراً سلبياً تجاه ما تقتضيه بعض المواقف في الحياة من جرأة ومواجهة، وجد أنّ المبادئ التي يتبناها في حياته، من مثل " **امشي الحيط الحيط و قول ياربي السترة ، الطاقة التي يأتيك منها ريح سدها و استريح ، بينك و بين الجار سمك الجدار** " .

هذه السلسلة الطويلة من الأمثال الانهزامية الاستسلامية، لم تضمن له السلامة التي كان ينشدها، فتركته بعد أن تعرض للتعذيب والسجن يتحول عن هذه (الأمثال / المبادئ)، إلى تبني مثل آخر من اختراع ونوس وهو " كل ما حولي يعنيني لأن فيه مصيري " .

لقد أراد ونوس من خلال هذه المسرحية أن يبني وعياً ويقدم درساً تطبيقياً، وأن يدفع المتلقي إلى التخلي عن مثل هذه السلبيات في حياته، كما يدفعه إلى المبادرة بمشروع يقوم على فهم جريء للواقع، وهذا ما اكتشفه حنظلة في النهاية، إذ استفاق من غفلته بعد رحلة شاقة فقال:

(حنظلة : كانت الرحلة ، شاقة، لكنها تستحق العناء .

حرفوش : حنظلة بن حامد الحنظلي من مواليد الدرويشية .

حرفوش : المبدأ .

حنظلة : قولة امش الحيط الحيط و قل يا رب السترة لا تقود إلى السترة .

حرفوش : هذا ختام الرحلة)[44].

قاد "ونوس" حنظلة تدريجياً إلى تبني مثله الجديد " كل ما حولي يعنيني لأن فيه مصيري "، وكأنه أراد أن يؤلف من عنده مثلاً يقف في مواجهة هذه السلسلة الطويلة من الترسبات السلبية في عقلية المواطن العربي ، و هذا ما عبّر عنه في قوله : **(يجب ألا ننسى أنّ المسرح فن شرطي ،لتقديم الأمور في حدودها القصوى . أي أن نقدم تخاذل الجماعة الإنسانية حتى نهايته، وأن نقدم العقلية المتخاذلة بكل تراثها، من الأمثلة الشعبية والحكم والمقولات، ثم نقدم في مواجهتها أيضاً المحاولة المناقضة التي تتبلور بعد في تيار فعال في المجتمع، قادر فعلاً على أن يمسك المبادرة)**[45].

(ابعد عن الشر و غني له)[46] يشير هذا المثل إلى ضرورة الابتعاد عن المخاطر، وعدم المشاركة في الأمور المشبوهة، ويرد هذا المثل على لسان " حرفوش "، في كلامه عن المنازعة المستمرة بين والده ووالدته، فكانت عقيدة والده " ابعد عن الشر و غني له " بينما كانت تقابل والدته كل أذىً يصيب أحد أفراد الأسرة بقولها : " اللي من إيده الله يزيده". وهذا يحيلنا إلى أنّ ونوس جعل المثل الأول نتيجة لتجربة خاسرة، والزوجة التي ترد على موقف زوجها بالمثل الثاني، إنما تنتقد الموقف السلبي والشائن الذي يقدم عليه زوجها.

(الصبر مفتاح الفرج)[47] يرد هذا المثل في مسرحية " الفيل يا ملك الزمان " على لسان الرجل(5)، وهو يطالب الآخرين بالصبر على ما أصابهم من الفيل، وهو يعبّر عن صفة سلبية انهزامية، لأنّ الصبر في مثل هذا الموقف هو جبن و خنوع .

---

[44] **ونوس ، سعد الله ، الأعمال الكاملة ، مج2 ، ص 58.**

[45] **–ونوس ، سعد الله ، الأعمال الكاملة ، مج3 ، ص104**

[46] **– المصدر السابق ، مج 2 ، ص 18.**

[47] **– المصدر السابق ، مج 1 ، ص 460.**

وهكذا يركز "ونوس" على الأمثال التي تخدم فكرته الأساس، وهي تخليص الجماهير من المواقف السلبية ومحاولة إشراكها في المواقف الحياتية .

2-النكتة الشعبية public jokes :

جاء في لسان العرب : النكّات الطعّان في الناس مثل النزّال و النكّاز، والنكّيت هو المطعون فيه، وطعنه فنكته إذا ألقاه على رأسه[48]. والنكتة : نتاج أدبي ينبع من دافع نفسي جمعي، شأن الحكاية الخرافية، والحكاية الشعبية والأسطورة واللغز[49].

يلجأ الإنسان إلى النكتة للتعبير عن حالات نفسية معيّنة يمرّ بها، فيجد في سخرية النكتة وعدم مسؤولية قائلها متنفساً يفصح من خلالها عن خوالج النفس وما يعتلجها من موضوعات وهواجس تقلقه وتجعل منه شديد التوتر والضعف إزاء ما يحدث له من أمور. لذلك وجد الإنسان راحته النفسية في النكتة؛ إذ تعبّر بطريقة مضحكة عن معاناته، أضف إلى ذلك أنها وسيلة للترفيه.

قدم الأدب الشعبي وسائل تعبيريةً تتخذ من الرمز أسلوباً لها، ومن السخرية سبيلاً لخرق المألوف وقول الممنوع، وما يصادف الإنسان من قوى تهدد كيانه، فيلجأ إلى النكتة الساخرة **(عندما لايستطيع الكلام مباشرةً، ولدينا نكت كثيرة عن الجنس والسياسة والعلاقات الاجتماعية، ويمكن عن طريق المضمون الرمزي للنكتة أن يقدم رواية مهمة للطبيعة والمجتمع والحياة، فيكون مغزى النكتة واضحاً، والرمز بيّناً فيها ، يرتبط بمعاناة المجتمع ومشكلاته)**[50]. ولعل الحالة النفسية القلقلة التي تعيشها الشخصية والتي لا يفيد معها التغيير والانتقاد هي الداعي إلى ابتكار النكتة، فمبدع النكتة يمرّ بتجربة ظاهرها مضحك وباطنها حافل بالحزن والقلق، فيجد في النكتة الساخرة مخرجاً لتفريغ المكبوت.

إذا كان من دواعي ابتكار النكتة هو الحالة النفسية ، فإنّ هدفها هو توجيه النقد اللاذع في قالب من الفكاهة والتهكم، ولاسيما وأنه لا يحاسب عليها محاسبة الكلام الجاد وقد شجع أرسطو قديماً **(السخرية التي ترمي إلى معنى مسلٍ عميق في المسرح، يهدف قائلها إلى هدف يرجو تحقيقه)**[51]. وهكذا واجهت الجماعات الشعبية بعض مشكلاتها بالنكتة **(فالتعبير الشعبي الفكه هو وعي اجتماعي ناضج، أولاً كونه كشفاً للوضع الاجتماعي، وثانياً كونه تعبيراً فنياً عنه، أي تعبيراً آمناً يتجاوز الانفجارات المباشرة أو ردود الفعل السريعة .)**[52] ولعله الجانب الإيجابي فيها، أما الجانب السلبي للنكتة فهي وسيلة تنفيس تخفف المعاناة ولا تقضي عليها فهي بذلك نوع من **(الوعي السلبي لأنه ينمي حالة رواقية تبخّر فائض السخط ، وتساعد على إيجاد تلاؤم مفقود و صعب و ليست بعيدة عشرات بل مئات الطرق التي انتشرت في أوساط شعوبنا عقب هزيمة حزيران)**[53].

توظيف النكتة الشعبية في مسرح سعد الله ونوس :

استطاعت النكتة أن تعزز طابع السخرية التي وصف بها ونوس بعض الحوادث، كما كان لها دور مهم في تصوير البيئة وسلبياتها، ففي مسرحية " رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة " ترد هذه النكتة على لسان حنظلة

---

48 – ينظر ، لسان العرب ، مج1، ص179.

49 – ينظر ،إبراهيم ، نبيلة ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ،دار الطليعة ،بيروت،ط 4، 1989 ص204.

50 – مرسي ، أحمد ، مقدمة في الفلكلور ، دار الثقافة ، القاهرة ، ط 2 ، 1981، ص 266.

51 – هلال ، محمد غنيمي ، في النقد المسرحي ، دار العودة ، بيروت ، 1975،ص 80.

52 – ونوس ، سعد الله ، الأعمال الكاملة ، مج3، ص 167.

53 – ونوس ، سعد الله ، الأعمال الكاملة ، مج3 ، ص 167.

(كان اقتطاع لحمي أسهل علي من تبديد قرش منه)[54] وفيها يسخر من الواقع الذي اضطره إلى دفع ماله الذي جمعه على مرّ السنين ونما مع نمو جسده، كي ينجو من العذاب والسجن ، كما أنها تكشف عن بطانة الشحّ و الحرص. وترد على لسان حرفوش نكتة **(خرج صاحبنا من السجن دجاجة منتوفة)**[55] وفيها يسخر حرفوش من الحال التي وصل إليها حنظلة وما لاقاه من العذاب والسجن، على الرغم من براءته، وهنا تبدو الوحشية التي يتلقاها حنظلة، كما تكشف لنا النكتة عن عيوب الشخصية وما يختلج بداخلها من سلبية وضعف. وبعد خروج حنظلة من السجن يصل إلى بيته ليجد هموماً أخرى أشدّ ألماً، فيجد رجلاً آخر يشغل سريره، و تستقبله زوجته بالتوبيخ والاتهامات بدلاً من الحفاوة والحنان، كما تحاول التستر على الرجل الذي ينام في سريره، وفي خضم هذا الجو المفعم بالمرارة والألم ينطق حنظلة بهذه النكتة **(الخزانة تهتز واللحاف ينهض)**[56] التي توحي بالسخرية والاستغراب من واقع الخيال والتخيل وواقع الإدراك والحقيقة، وتجدر الإشارة إلى أن النكتة تهدف إلى إزاحة المتاعب النفسية عن الشخصية، التي أفرغت سخريتها على اللحاف والخزانة، ولا شك أنه يقصد شيئاً أعمق و أبعد من ذلك و هو واقع المرارة والخيانة التي مسّت كرامته وعرضه .

وفي مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر " ترد على لسان جابر هذه النكتة **(في كل مرة أراها تجعلني أخور كالثور)**[57] وهي تعبير عما يكنّه من حبّ وغرام و هيام لزمرد؛ إذ إنه حين يراها يفقد أعصابه، فيخاطر ويحمل رسالة الخيانة والعمالة خارج بغداد بطلب من الوزير، ولأنّ الهوى يعمي ويصمّ فإنّ جابر كان يحثّ الخطا نحو حتفه وهو لايدري. والنكتة هنا تكشف عن دواخل جابر وأحلامه الشقية، فالناس يترقبون نتيجة الخلاف بين الخليفة ووزيره ، بينما جابر غارق في عشقه وغرائزه، مما يدلّ على سلبية جابر و تفكيره الانتهازي الذي يودي بحياته، كما أنها إشارة إلى طبيعة الهموم والأمنيات التي يحملها هؤلاء الناس السلبيون .

وفي مسرحية " الملك هو الملك " ترد على لسان عرقوب هذه النكتة و هو يتحدث عن سيده أبي عزة الذي لا يزال ينكر على نفسه أن يكون فقيراً ، فيقول **(هل تعبت من ارتقاء العرش)**[58] وتعبّر هذه النكتة عن السخرية من تلك الطبقات التي ترفض أن تتخلى عن عنجهيتها حتى و هي تبتّز أموالها من الفقراء، إنها تقدم صورة مضحكة لتلك الفئة السلبية من المجتمع التي تقضي أيامها في الأحلام و التعالي على الناس.

الخاتمة :

كان الموروث الشعبي تقنية مركزية في مسرح سعد الله ونوس ، و كان هذا الموروث بمنزلة نافذة أطل منها وعيه على العالم ؛ لذا نلحظ مما تقدم :

1- أنّ " ونوس " لا يعيد البنيات التراثية كما هي عليه لأنه لا يضيف شيئاً إذا ما أعادها كما هي ، لذلك يعمل يده فيها حذفاً و إضافة و تعديلاً ، بما يعبّر عن موقفه من هذا التراث و فهمه له ، و بما يعبّر عن وعيه لواقعه الحاضر كذلك .

---

[54] – المصدر السابق ، مج2 ، ص 11.

[55] – المصدر السابق ، مج 2 ، ص 14.

[56] – ونوس، سعد الله ، الأعمال الكاملة ، مج 2، ص 23 .

[57] – ونوس ، سعد الله ، الأعمال الكاملة ، مج 1، ص 143.

[58]– المصدر السابق ، مج 1، ص 504.

2- أنّ نظرته للتراث لم تكن تقديسية ، بل إنه في أحيان كثيرة يضع نفسه موضع المعارض لهذا التراث ، كما رأينا في توظيفه الأمثال الشعبية التي تنطوي على جانب كبير من السلبية ، و هذا يعكس تطوراً للتراث ، من محاولة التوظيف للإسقاط على الواقع المعاصر ، إلى التوظيف بغرض التأمل و محاورة هذا التراث .

3- أنّ توظيف التراث الشعبي قد تدرج من توظيف المضمون إلى توظيف الشكل والمضمون، وهو يرجع إلى حكاية يعرفها المتلقي، ويثيرها في رؤية جديدة كاشفة.

4- قد لوحظ من خلال متابعة توظيف التراث في مسرح ونوس أنه حقق لنفسه أولاً قدرة خاصة في مواجهة واقعه ، الذي شعر فيه بالاغتراب الداخلي و الخارجي ، ثم حقق ثانياً نوعاً من الطاقة المحركة لهذا الواقع للخروج به إلى أفق الإنسان الصحيح .

المراجع:

1- القرآن الكريم.

2- أبادي ،محب الدين محمد بن يعقوب الفيروز، القاموس المحيط ، مج (1) ، دار الجيل ، بيروت ، د.ت.

3- إبراهيم ، نبيلة ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط(4)، 1989 .

4- إسماعيل ، عز الدين ، القصص الشعبي في السودان ، دراسة في فنية الحكاية و وظيفتها ، الهيئة العامة للتأليف و النشر ، القاهرة ، 1971.

5- إسماعيل ، عز الدين ، المصادر الأدبية و اللغوية في التراث العربي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط (2) ، 1980.

6- ألف ليلة و ليلة ، مكتبة زهران ، القاهرة ، 1999.

7- بريخت ، بروتولد ، النظرية السياسية و الممارسة الأدبية ، تر : كامل يوسف حسين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1993.

8- بوشعير ، الرشيد ، دراسات في المسرح المعاصر ، دار الأهالي ، دمشق ، 1997.

9- الجابري ، محمد عابد ، نحن و التراث ، دار الطليعة ، بيروت ، ط (11) ، 1982.

10- خلايلي ، كمال ، معجم كنوز الأمثال و الحكمة العربية ، (الشعرية و النثرية)، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، 1998.

11- الروينى، عبلة ، سعد الله ونوس حكى الطائر، دار ميريت ، القاهرة ، 2005.

12- الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: مزيد نعيم – شوقي المعري ،مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، 1998.

13- عبد القادر، فاروق، أوراق من الرماد والجمر، سلسلة كتاب الهلال، عدد(456)، القاهرة ديسمبر 1988.

14- عزام، محمد، مسرح سعد الله ونوس، (بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي) دار علاء الدين، دمشق، 2003.

15- عزت، عزة، الشخصية المصرية والأمثال الشعبية، سلسلة كتاب الهلال، العدد (1)، دار الهلال، القاهرة ، 1977.

16- عمار، فاتن علي، سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، 1999.

17- فرج ، ألفريد ، الملاحة في بحار صعبة ، دار المستقبل ، بيروت، 1986.

18- قطامش ، عبد المجيد ، الأمثال العربية ، دراسة تاريخية تحليلية ، دار الفكر ، دمشق ، 1988.

19- مبيض ، محمد سعيد ، الحكم و الأمثال في الديار الشامية ، دار الثقافة ، قطر ، 1986.

20- محمود ، زكي نجيب ، تجديد الفكر العربي ، دار الشروق ، بيروت ، ط (5) ، 1987.

21- مرسي ، أحمد ، مقدمة في الفلكلور ، دار الثقافة ، القاهرة ، ط 2 ، 1981.
22- المصري ، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي ،لسان العرب،دار صادر ، بيروت ، ط 6 ، 1997.
23- مندور ،محمد ، المسرح ، دار المعارف ، القاهرة 1959.
24- هلال ، محمد غنيمي ، في النقد المسرحي ، دار العودة ، بيروت ، 1975.
25- الهندي ، علاء الدين علي المتقي ، كنز العمل في سنن الأقوال و الأفعال ، مكتبة التراث ، حلب ، د.ت.
26- ونوس ، سعد الله ، الأعمال الكاملة ، دار الأهالي ، دمشق ، 1996.

ثبت المجلات والدوريات :

1- أبو سنة ، منى ، الاغتراب في المسرح المعاصر من خلال مسرح بروتولد بريخت ، مجلة عالم الفكر ، مج (10) ، ع (1)، إبريل – مايو – يونيو ، وزارة الإعلام الكويت ، 1979.