التراث الشعبى فى مسرح سعد الله ونوس

رشا ناصر العلى*

ملخص

تعرض هذه الدراسة رؤية عميقة لمسرح سعد الله ونوس ، موظفة الأساليب النقدية الحديثة فى قراءة مجمل المسرحيات ، واهتمت القراءة بقدرة ونوس على توظيف الأمثال والحكايات الشعبية لإبراز رؤيته المعاصرة لواقعه الذى يعيشه ، و هذا الامر يدل على أهمية المسرح فى إثراء الحياة الثقافية.

ÖZ

Sa'dullâh Vennûs'un Tiyatrolarında Folklor

Bu çalışma, bütün tiyatro eserlerinin incelenmesinde kullanılan çağdaş eleştiri yöntemlerine dayanılarak Sa'dullâh Vennûs'un tiyatroculuğu üzerinde derin bir incelemeyi ele almaktadır. İnceleme daha çok, Vennûs'un içinde yaşadığı gerçeği ifade bakımından eserlerinde atasözlerini ve halk hikâyelerini kullanış biçimi üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu durum, tiyatronun kültürel hayatın zenginleştirilmesindeki önemini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: *Folklor, Tiyatro, Vennûs*

ABSTRACT

Folklore in the Theatre of Saadallah Wanus

This study presents a deep vision of the theatre of Saadallah Wanus who employed the same methods of modern criticism in all his plays. The study focuses on the capability of Saadallah Wanus to employ the proverbs and folk tales to highlight his contemporary vision of the reality that he observes. His vision indicates the importance of theatre in enriching the cultural life.

Keywords*: Folklore, Theatre, Wanus*

* Dr., Ba's Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Öğretim Üyesi, Hıms, Suriye.

الموضوع

إن القراءة التي تتجه إلي مسرح سعد الله ونوس ، لن تحقق أهدافها إلا إذا وضعت في اعتبارها أن تنطلق من وعي هذا المسرحي الكبير بجوهر التراث الشعبي ، هذا الوعي الذي يدرك أن الشعب وتراثه هو المصدر الحقيقي للإبداع في كل الفنون ، وذلك برغم ما يكون عليه هذا التراث من فطرية حينا ، وسذاجة حينا ، وخشونة حينا ، إذ كل ذلك يمثل القاعدة الأساسية التي يستلهما المبدع في إنتاج إبداعه ، وبهذا يتحقق الالتحام بين النص وقارئه ، أو مشاهده ، من خلال (التأثير والإمتاع والإقناع) على صعيد واحد.

ومن المؤكد أن ونوسا بذل جهدا عميقا للوصول إلى الأنساق المضمرة خلف هذا التراث ، وأطال التأمل فيه لاستكشاف هذا المضمر، وإنطاق المسكوت عنه ، وبهذا أمكنه أن يحول هذه الأنساق إلى إسقاط للواقع بكل مستوياته الثقافية.

وليس من المتاح في هذه الدراسة استيعاب كل الأنساق التراثية الشعبية في مسرح ونوس ، ومن ثم فإنها تتوقف عند نسقين منها ، (الأمثال) و(الحكايات) .

وأهم ما يبدو في هذه الأنساق 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 :الأول تعبيرها عن عدم الرضى عن الوضع السائد . ويتمثل الأخير في محاولتها تغيير هذا الوضع والعمل على تعديله في أقل الاحتمالات.

وتجدر الأشارة إلى أن ونوسا في بواكير تأليفه المسرجي ، قد مال إلى توظيف التراث الأسطوري اليوناني ، لكنه في مرحلة لاحقة أصبح أكثر ميلا – في الأغلب الأعم – إلى العودة للتراث الشعبي العربي . وقد كان لهذه العودة أسبابها التي نذكر منها : **أولا** أن التراث الشعبي أكثر تمثيلا لروح الشعب ومنطق تفكيره.**ثانيا** أن المسرح –أساسا–مؤسسة جماهيرية شعبية،يخاطب فيها الكاتب جمهوره،بل إنه يؤلف ما يؤلف من خلاله[1].**ثالثا** غنى التراث الشعبي وتنوعه ، سواء من

[1] انظر، دكتور عز الدين إسماعيل ، توظيف التراث في المسرح العربي ، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الأول ، أكتوبر1980 : 178 .

حيث المادة ، أو من حيث وسائل الأداء المختلفة . **رابعا** أن الأدب الشعبي ينبع من اللاوعي واللاشعور الجمعي ...وعنه تصدر الأفعال والتعبيرات الواعية ، وهو يعكس إلى حد ما الاهتمام الروحي للشعب ، واحتياجاته النفسية في كل زمان ومكان.

كل ذلك جعل ونوسا وغيره من الكتاب المسرحيين العرب أكثر التصاقا بالتراث الشعبي ، ومن ثم حاولوا إضفاء طابعه على قوالب مسرحياتهم ، بدءا من مارون النقاش ، ومرورا بنجيب سرور وألفريد فرج ونعمان عاشور ، ووصولا إلى سعد الله ونوس . ساعين إلى تحقيق نوع من التآلف بين الموضوع الشعبي وعناصر الأداء التي استمد أغلبها من أدوات القص الشعبي في ألف ليلة وليلة ، الذي يعد المصدر التراثي الأول في المسرح العربي.

* * ●

توظيف الأمثال الشعبية:

تعد الأمثال الشعبية من أكثر المأثورات القولية الشعبية جريانا على الألسن ، بوصفها أقوالا موجزة تلخص التجارب الفردية للإنسان ، لكنها ارتفعت من الفردية إلى الجماعية ، وقد استطاعت أن تتخذ لنفسها محورا أساسيا يعكس ثقافة المواطن العربي ، وحياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، ومدى تطورها ؛ لذلك كان من الطبيعي أن تترك بصماتها على النتاج الأدبي المسرحي ، وأن تدفع كاتبا مسرحيا مثل ونوس إلى توظيف الأمثال في مسرحه ، فهي لا تقل خصبا وثراء ودلالة عن أي محور تراثي شعبي آخر.

وفي محاولة عن كشف آلية توظيف هذه الأمثال في مسرح ونوس ، في بعد فكري ورؤية إبداعية معاصرة ، نجد أن توظيفه لها كان ينشد التفاعل مع قضايا العصر ، أي إن التوظيف كان مرهونا بقدرتها على المعاصرة ، وتلبيتها للحاجة الاجتماعية والروحية والثقافية . ولم يكن انتقاء ونوس لبعض الأمثال الشعبية التي وظفها في مسرحه اعتباطيا بل واعيا ، لذلك كان من الضروري معرفة كيفية التعامل مع هذه المادة المنتقاه من الأمثال.

إن استقراء مجموعة الأمثال التي وظفها ونوس ، مكننا من استنتاج منطق تصرفه فيها ، وأدواته الفنية التي وظفها . وتتمثل هذه الأدوات في العناصر الآتية : العنصر الأول

التكثيف أو (الجمع بصيغة المفرد) أي إن المثل الواحد يضم عدة أمثال في باطنه ، من ذلك المثل الثائر:" المقدور مقدور" [2] . فهذا المثل صدى لأمثال متعددة " المكتوب ما منه مهروب – إذا وقع القدر عمي البصر– لا يغني حذر من قدر"[3] .

ولا يخفى ما في هذا التكثيف من دلالة على ضعف الإرادة وعدم القدرة على المواجهة ، وهذا هو ما بدا في موقف سكان بغداد – في مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر)– من الخلاف الدائر بين الخليفة ووزيره حول الحكم ؛ إذ يؤثر الشعب السلامة وعدم التدخل في المشاكل السياسية ، على الرغم من أثر هذا على حياتهم الاقتصادية والاجتماعية ، وهذا ما تكشفت عنه الأحداث ، إذ يعم الدمار بغداد في نهاية المسرحية ، وتغدو السلامة التي ينشدها الشعب وهما وسرابا.

ويتمثل العنصر الثاني في **القلب** ، ففي مسرحية (الاغتصاب) تقول أم عزة : (صار الدم ماء) وهذه الجملة قلب لمثل أصله " الدم ما بيصير ميه"[4] . ومن المعروف أن لكل مثل موردا ومضربا ، "ويراد بمورد المثل الحالة التي قيل فيها ابتداء ، ويراد بمضربه الحالات والمواقف المتجددة التي يمكن ان يستعمل فيها المثل "[5] . وإذا قارنا بين مضرب المثل ومورده ، نجد أن التوظيف المقلوب للمثل – أي نقله من عدم الصيرورة إلى الصيرورة – جاء مقصودا من قبل ونوس ، ليصور الواقع الحاضر ، وتمزق العلاقات الاجتماعية تمزقا كاملا . وقد ورد هذا المثل على لسان (أم عزة) عندما 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 أبي

---

[2] سعد الله ونوس ، الأعمال الكاملة ، دار الأهالي ، الطبعة الأولى ، دمشق 1996م ، المجلد الأول : 208 .

[3] محمد سعيد مبيض،الحكم والأمثال الشعبية في الديار الشامية،دارالثقافة، قطر 1986م:30–267– 280.

[4] السابق ، المجلد الثاني :94

[5] د. عبد المجيد قطامش ، الأمثال العربية ، دراسة تاريخية تحليلية ، دار الفكر ، دمشق ، 1988م: 14/1

وأمي يريد أن يسلبنا مأوانا ويرمينا إلى العراء.أصبح الدم ماء ، ولا أحد يستطيع أن يعتمد على أحد"[6].

ويتكرر هذا المثل في المسرحية على لسان الفارعة ، أخت المناضل إسماعيل ، ولكن بالرغم من ورود المثل كما هو دون قلب ، فإنه وضع في سياق مشابه للسياق السابق ، سياق تغير العلاقات الاجتماعية وتمزقها ، في مجتمع تحكمه المادة والمصلحة ، إذ يرفض والد دلال (زوجة إسماعيل) ، أن يعترف بابنته لأنها اقترنت بشخص قد يجلب له مشاكل مع حكومة الاحتلال ، ومن ثم تتأثر مصالحه وتجارته .

" الفارعة :... تصور يا محمد . زرت اليوم السيد بشير البوسي والد دلال . قلت لعلها تكون مناسبة للصفاء والدم لا يصير ماء ، حين أخبرته عن ابنته غسلنا بالشتائم هي وأنا معا"[7].

ونجد مثالا للقلب في مسرحية (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) ، والمثل الذي ورد هو : (في السجن لا يوجد أبرياء) ، وأصل المثل باللهجة الشامية " ياما برحوا بالحبوس مظلومين "[8] دلالة على أنه ليس كل محبوس مذنبا ، إذ قد يكون بريئا ، ويعجز عن الإتيان بدليل براءته . غير أن ونوسا يورد هذا المثل مقلوبا لا على لسان السجين البرئ (حنظلة) ، وإنما على لسان السجان الذي يبرر الأعمال القمعية للسلطة ؛ إذ يرفض سماع دفاع حنظلة عن نفسه ، ويعتبر كلامه ادعاءات كاذبة ، فالحبس لا يحوي في نظره إلا من ارتكب جرما أو شبهة ، فيخالف المثل بذلك مورده الأصلي ، حيث يشير المثل إلى أن السجن كثيرا ما يحوي أبرياء ، أما في مضربه في المسرحية فيستخدم تبريرا لقمع السلطة .

" **حنظلة** : أما آن أن تشملني الرحمة . لم ارتكب أي شيء . لا جرما ولا خطيئة . ومع هذا أوقفوني ذات صباح ، ثم قادوني إلى السجن ، ورموني في ظلمته .

---

[6] سعد الله ونوس ، الأعمال الكاملة ، مصدر سابق ، المجلد الأول : 514

[7] السابق ، المجلد الثاني : 94

[8] محمد سعيد مبيض ، الحكم والأمثال الشعبية في الديار الشامية ، مرجع سابق : 328

الشرطي:لو لم ترتكب جرما أو شبهة ما كنا حبسناك .في السجن لا يوجد أبرياء "[9] .

وهكذا نجد أن القلب في المثلين السابقين كان موظفا ليلائم المثل طبيعة الواقع الحاضر،فالمثل في صورته القديمة ، وبمفهومه القديم لم يعد صالحا للتعبير عما استجد في حياتنا المعاصرة من تغير لبعض المفاهيم والأخلاقيات.

ويتمثل العنصر الثالث في **التوليد** ، وهنا يلجأ ونوس في بعض الأحيان إلى توليد صيغة لغوية لها الهيكل البنائي للمثل الشعبي ، وهذا التوليد قد يكون بالمعني 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 الشرطة ، الذي يرى أنه من أوليات الحكومة استئصال المرض قبل استفحاله ، واعتقال الشبهة وهي ما تزال في الخواطر والنوايا.

الشخص 4:قاعدتنا الأولية ...الوقاية خير من العلاج.

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

الشخص 1: ...ولهذا يتحتم علينا أن نعتقل الشبهة وشبهة الشبهة . وأن نسحق الشغب وهو لا يزال في الخواطر والنوايا .

الشخص 4: أكدنا مرارا ونعود فنؤكد ، حبس احترازي خير من مواجهة فتنة"[10]

لقد جاءت الصيغة اللغوية (حبس احترازي خير من مواجهة فتنة) مستولدة من القاعدة الصحية السابقة (الوقاية خير من العلاج) ، فالحكومة تنظر إلى حنظلة على أنه مرض يجب معالجته بالحبس ، فالحبس هو الذي يضمن سلامة النظام للحكومة واستقراره، ثم إنها لم يعد لديها هم سوى القمع ومزيد من الاعتقالات ، التي قد تمتد إلى أبرياء أمثال حنظلة .وعلى هذا تحول المثل (الوقاية خير من العلاج) من مستواه الإيجابي في صورته الأولى ، إلى الاحتراز من المرض قبل وقوعه ، إلى مستوى آخر سلبي ، وهو استخدام السلطة لهذا المثل ليكون مبررا في يدها لقمع الفتنة قبل أن تحدث .

---

[9] سعد الله ونوس ، الأعمال الكاملة ، مصدر سابق ، المجلد الثاني :10

[10] السابق ، المجلد الثاني : 54 ، 55

ويلاحظ أن الوصول إلى التوليد – في المثال السابق – مسبوق بإجراءات تفسيرية للمثل تباعده عن مورده ، وهو يؤدي إلى (فتح المثل) لعملية الولادة ، حيث يأتي التفسير الأول بتقديم إجراء تطبيقي (عصا الشرطة هي المجدية) ، وهذا الإجراء يركز على العلاج دون تحديد المرض.

ثم يتلو هذا التفسير تفسير آخر أكثر وضوحا للحفاظ على السلطة ، يعتمد الإجراء التطبيقي أيضافي ضرورة (اعتقال الشبهة وشبهة الشبهة) ، ثم على إجراء ثالث ، حيث يتحول (الاعتقال) إلى (سحق الشغب) وهو ما زال في (النوايا).

وتقود هذه التفسيرات النسق إلى توليد صيغة موازية للمثل السائر،وهو ما يعني أن الصيغة الجديدة تجمع بين منطق النسق الأول،ومنطق المثل الموازي،ومن ثم يكون التأثير مزدوجا.

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 فكرا سلبيا تجاه ما تقتضيه بعض المواقف في الحياة من جرأة ومواجهة ، وجد أن المبادئ التي يتبناها في حياته ، من مثل (امشي الحيط الحيط وقل يارب السترة، الطاقة التي يأتيك منها الريح سدها واستريح ، بينك وبين الجار سمك الجدار).

هذه السلسلة الطويلة من الأمثال الانهزامية الاستسلامية ، لم تضمن له السلامة التي كان ينشدها ، فنراه 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 وعيا ويقدم درسا تطبيقيا ، وأن يدفع المتلقي إلى التخلي عن مثل هذه السلبيات في حياته ، كما يدفعه إلى المبادرة بمشروع يقوم على فهم جريء للواقع ، وهذا اكتشفه حنظلة في النهاية ، إذ استفاق من غفلته بعد رجلة شاقة:

حنظلة : كانت الرحلة شاقة ، لكنها تستحق العناء .

حرفوش : (بعفوية بهلوانية) الاسم.

حنظلة : حنظلة بن الحنظلي من مواليد الدرويشية.

حرفوش : المبدأ.

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

حرفوش : هذا ختام الرحلة "[11]

لقد قاد ونوس حنظلة تدريجيا إلى تبني مثله الجديد وهو (كل ما حولي يعنيني) ، وكأنه أراد أن يؤلف من عنده مثلا يقف في مواجهة هذه السلسلة الطويلة من الترسبات السلبية في عقلية المواطن العربي ، وهذا ما عبر عنه في قوله :" يجب ألا ننسى أن المسرح فن شرطي ، لتقديم الأمور في حدودها القصوى ؛ أي أن نقدم تخاذل الجماعة الإنسانية حتى نهايته ، وأن نقدم العقلية المتخاذلة بكل ثرائها ، من الأمثلة الشعبية والحكم والمقولات ، ثم نقدم في مواجهتها أيضا المحاولة المناقضة التي لم تتبلور بعد في تيار فعال في المجتمع ، وقادر فعلا على أن يمسك المبادرة"[12] .

كما يتمثل العنصر الرابع في **الحركة الأفقية للصياغة بالتقديم والتأخير** . ونجد مثل ذلك في مسرحية (الاغتصاب) ، في معرض الحديث الذي دار بين الفارعة وزرجة أخيها دلال ، إذ تحاول إقناعها بالأكل بعد أن عافته نفسها، نتيجة بُعد زوجها إسماعيل عنها ، الذي يقبع في سجون الاحتلال الصهيوني .

الفارعة : (تضع إبريق الشاي . وتجلس على الأرض) لا تتحدثي عن الفراق .

سيعود وستتعبين من الإنجاب ..يا الله يا دلال ..مدي يدك.

دلال : لا أجد أي قابلية.

الفارعة : مفتاح اللسان كلمة ، ومفتاح البطن لقمة .يا الله ..لا تجعليني أزعل"[13]

وأصل المثل : مفتاح البطن لقمة ومفتاح الشر كلمة [14]. ونحن نعرف أن الصدارة في الكلام تكون لما هو أهم ؛ وقد جاء التقديم هنا للجملة الثانية لما فيها من إشارة وتمهيد للشر

---

[11] سعد الله ونوس ، الأعمال الكاملة ، مصدر سابق ، المجلد الثاني : 58

[12] السابق ، المجلد الثالث : 104

[13] السابق نفسه ، المجلد الثاني : 73

الذي سوف يصيب إسماعيل ودلال ، إذ يتعرضان للتعذيب والاغتصاب ، وذلك حين يرفض إسماعيل الإدلاء بأية كلمة تخص رفاقه الفدائيين ، لأن كل شيء يبدأ بخطوة واحدة ثم يستمر ، فالكلمة تجر الكلمة ، واللقمة تجر اللقمة ، والاعتقال يجر وراءه اعتقالات كثيرة ، بدأت باعتقال إسماعيل ثم زوجته ثم أخته الفارعة ...إلخ.

وفي مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) نجد تقديما للنتيجة على المقدمة ، نلمس ذلك في قول المرأة الثانية ردا على سؤال الرجل الرابع عن الأحوال في البلاد .

الرجل الرابع : لا مؤخذة...وهل بينكم من يعرف بالضبط ما يجري !

الرجل الأول: (ساخرا) بالضبط!

المرأة الثانية : اضطراب الأحوال كالحريق لا يخفي دخانه [15]

في كلام المرأة الثانية حضرت ألفاظ المثل (لا دخان بلا نار) مع تحريف بسيط ، فقد ترددت مفردات (الدخان) ، وجاءت مفردة (الحريق) بديلا عن (النار) .وفي المثل الأصلي تسبق مفردة (الدخان) وتتأخر مفردة (النار) ، أي إن النتيجة تسبق المقدمة ، المقدمة : نار ، والنتيجة : دخان.

وقد جاء ونوس وعدل المثل ، ليجعل المقدمة أولا (الحريق) ، والنتيجة ثانيا (دخان) . ولكن برغم هذا التعديل يحافظ المثل على سياقه الأصلي ، فكل خبر مبالغ فيه لابد أن يكون له أصل صحيح ، وإذا كان تقديم النتيجة على المقدمة يمثل قلبا لمعيار الإدراك ، فإن المقصود الإشارة إلى اضطراب الواقع ، وإخلال معاييره ، ومن ثم حاول ونوس أن يعيد للصيغة بعض معقوليتها بإدخال الجملة دائرة (التشبيه) حيث يكون المشبه (اضطراب الأحوال) ويكون المشبه به (الحريق) ، في حين نجد أن هذا المثل يرد بلفظه في مسرحية (أحلام شقية) على لسان (فارس) ، في محاولة منه لإثارة الشكوك والشبهات حول المستأجر الشاب بشير ، إذ يحاول فارس إقناع

---

[14] محمد سعيد مبيض ، الحكم والأمثال الشعبية في الديار الشامية ، مرجع سابق : 293

[15] سعد الله ونوس ، الأعمال الكاملة ، مصدر سابق ، المجلد الأول : 153

كاظم زوج (غادة) بوجود علاقة بينها وبين بشير ، لأنه يريد التخلص منه بسبب استحواذه على اهتمام زوجة فارس وعطفها ، ويخاف أن تسلمه كل ما لديها من نقود .

كاظم:حقا.إنك رجل وضيع.أتثير االشبهات حول امرأتي كي أخلصك من مستأجر يضايقك؟

فارس : يا حضرة المساعد يقولون : لا دخان بلا نار . والشبهات لا تولد بلا أسباب"[16].

كما يتمثل العنصر الخامس في **نقل مضمون المثل من المستوى العامي إلى المستوى الفصيح** ، لكن دون أن يفقد دلالته وجوهره ، ولعل ذلك يندرج ضمن رؤية ونوس لدور المسرح في إزالة الفروق بين العامية والفصيحة ، أو رفع العامية إلى مستوى الفصيحة ، وقد عبر عن ذلك بقوله :"أعتقد أن على المسرح أن يشارك في هذا العمل التنويري الذي تقوم به وسائل ثقافية مختلفة ، والذي سيؤدي ذات يوم إلى إمحاء الفروق بين الفصحة والعامية . ومع محاولات الكتاب حين يكونون واعين بهذه القضية ، فإننا نجد أننا قادرون على استخدام مستوى من مستويات الفصحى،يتضمن- بشكل أو بآخر- طريقة التعبير المحكية أو العامية "[17]

وليس من المبالغة إذا قلنا : إن أغلب الأمثال التي وردت في مسرحيات ونوس —إن لم تكن بأكملها — لا تخرج عن هذا المستوى الذي يجمع بين العامية والفصحى ، الذي تحدث عنه ونوس ، وأمثلة ذلك كثيرة ، نذكر منها على سبيل المثال :

- " من ير مصيبة غيره تهن عليه مصيبته"[18] . والأصل هو :" اللي يشوف مصيبة غيره بتهون عليه مصيبته"[19] — " لا يجبر إناء الخزف إذا كسر" [20] والأصل فيه : (اللي انكسر ما بيصلح) أو " مثل القزاز إذا انكسر ما بينجبر"[21]

---

[16] السابق ، المجلد الثاني : 282

[17] السابق نفسه ، المجلد الثالث : 126 ، 127

[18] المسرحية : 95

[19] محمد سعيد مبيض ، الحكم والأمثال الشعبية في الديار الشامية ، مرجع سابق : 57

– " من يتزوج أمنا نناديه عمنا "[22] ، والأصل فيه : " مين ما أخذ أمي بصيح له يا عمي"[23]

– " الطاقة التي يأتيك منها الريح سدها واستريح"[24]،والأصل:"الباب اللي يجيلك منه الريح سده واستريح"[25] .

– (لا تنم بين القبور ولا تر منامات مفزعة) والأصل فيه : " لا تنم بين القبور وتشوف المنامات "[26].

ولعلنا نلحظ أن نقل المثل العامي إلى الفصيح ، قد احتفظ ببعض خواص العامي ، كما هو واضح في استخدام الفعل (استريح) والفصيح (استرح).

* * *

توظيف الحكاية الشعبية :

تشكل الحكاية الشعبية المحفوظة لنا ، إما بفضل التدوين خلال كتب التراث ، أو من خلال التواتر الشفاهي عبر الأجيال ، ذاكرة جماعية من تراث الشعب ، ومصدرا ثريا استقى منه ونوس العديد من موضوعات مسرحياته؛ إذ ساعدته الحكاية الشعبية بحكم مرونة بنيتها التي تسمح بالإضافة والحذف والتغيير ، على التدخل بثقافته وبراعته الإبداعية في إنشاء صيغ جديدة للحكايات الشعبية .

وتظهر استفادة ونوس من هذه الحكايات في ثلاثة مسرحيات ، وهي : الفيل يا ملك الزمان ، ومغامرة رأس المملوك جابر ، والملك هو الملك.

---

[20] المسرحية : 120

[21] محمد سعيد مبيض ، الحكم والأمثال الشعبية في الديار الشامية ، مرجع سابق :58- 291

[22] المسرحية :159

[23] محمد سعيد مبيض ، الحكم والأمثال الشعبية في الديار الشامية ، مرجع سابق : 297

[24] المسرحية : 8

[25] محمد سعيد مبيض ، الحكم والأمثال الشعبية في الديار الشامية ، مرجع سابق : 53

[26] السابق ، 26857

وهو في توظيفه للحكاية الشعبية يتعمد اللجوء إلى حكاية يعرفها(المشاهد/القارئ) مقدما ، وتشكل جزءا من وعيه الثقافي ، لكن بهتت دلالتها مع الألفة ، فأراد تحليتها مرة أخرى ، لتصبح موضوع تأمل مرة أخرى ، ومناسبة للحوار حول ما يعانيه الإنسان من قضايا ومشاكل.فليست الغاية إذن التعريف بما هو معروف ، وإنما 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 إطلاقا 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 عمقا وصفاء ، أي إنه لا يؤخذ بسيرورة الحكاية لأنه يعرفها مسبقا ، وإنما يكون العرض بالنسبة له لتأمل هذه الحكاية،وتدبر العبرة المستخلصة منها"[27].

لكن ما يهمنا في توظيف ونوس للحكاية الشعبية هو معرفة كيفية تعامله مع هذه الخامات التراثية ، من حيث الإضافة والحذف والتعديل ، وهل طال ذلك المضمون فقط أم الشكل والمضمون ؟ وهل كان التعديل اضطراريا أو لخدمة هدف معين ؟ سنتعرف على ذلك من خلال الوقوف على كل مسرحية على حدة .

الفيل يا ملك الزمان :

وقد استفاد ونوس مما ترويه الجدات والأمهات لأبنائهن ، وهذه الحكاية لا تزال تتردد على الألسنة حتى يومنا هذا ، ومؤداها أن فيل الملك المدلل يعيث فسادا في كل مكان تطأه قدماه . فعندما يتجول في المدينة يقتلع الأشجار ، ويهدم البيوت ويقتل 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 يتميز باسمه عن باقي أفراد الشعب ، ويحرض الناس على الحركة والعمل على إيقاف المآسي التي يسببها الفيل ؛ لذلك يعمل جاهدا

---

[27] سعد الله ونوس ، حوار أجراه معه نبيل حفار ونشر في مجلة الطريق ، العدد الثاني 1986م ، الأعمال الكاملة ، المجلد الثالث : 10.

على انتزاع الخوف من قلوبهم ، لمقابلة الملك صفا واحدا وكلمة واحدة ،لشرح ما يفعله فيله . لكن الشعب يخزل زكريا ، إذ يقف وحيدا أمام الملك ، وتختنق الأصوات في حناجر الشعب الخائف المتردد ، فلا يجد مفرا سوى الدعاء للملك ، والمطالبة بتزويج الفيل ، كي تخف وحدته وينجب المزيد من الفيلة .

ويطالعنا هنا سؤال ، هو : كيف تعامل ونوس مع هذه الحكاية الشعبية ؟ وما الإضافة التي أضافها؟. لقد احتفظ ونوس للحكاية الشعبية بعناصرها المركزية ، واحتفظ لها بالمصمون المباشر ، وقام بمسرحتها عن طريق :**أولا** تقسيم الحكاية إلى أربعة مشاهد معنونة ، **ثانيا** توزيع الأدوار على شخوص المسرحية ، التي لا تمايز بينها غير شخصية زكريا. الذي يصفه ونوس بملامح تميزه فهو (شاب نحيل ، عصبي الوجه ، عيناه محتقنتان بالغضب) [28] . وقد ميزه ونوس بتسميته أولا ، وبوصف ملامحه ثانيا ، لأنه هو الذي يحرض الناس على أخذ القرار بالذهاب إلى الملك ، وهو الذي يقوم بتدريبهم على ترتيب الكلام ، ليكونوا كلمة واحدة وصفا واحدا أمام الملك، أي هو الذي يخطط للسعي جماعيا إلى الملك ، وتقديم شكوى له ، عساه يرفع بلاء فيله عنهم . **ثالثا** أنهى ونوس المسرحية بنهاية تعليمية بريختية ، وهنا تظهر استفادة ونوس من الشكل البريختي التعليمي حيث يخرج الممثلون عن أدوارهم ، ليعلنوا للجمهور أنهم قد مثلوا له جكاية ، لكي يتعلم منها العبرة .

" **الجميع** : هذه حكاية .

ممثل 5 : ونحن ممثلون .

ممثل 3 : مثلناها لكم كي نتعلم معكم عبرتها .

ممثل 7 : هل عرفتم الأن لماذا توجد الفيلة " [29] .

فالفيلة هنا ترمز لرجال الشرطة المفسدين ، وهي تكثر حين يجبن الشعب ويستكين ، فلا يطالب بحقوقه ...ولكن تنبغي الإشارة هنا إلى أن ونوسا قد نقل هذه الحكاية إلى المسرح

---

[28] سعد الله ونوس ، الأعمال الكاملة ، مصدر سابق ، المجلد الأول : 458

[29] سعد الله ونوس ، السابق ، المجلد الأول : 458

للإشارة إلى ان هذا المضمون للحكاية غير صحيح ، لأن 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 خذله الناس ، لأنه خذل نفسه أولا ، ومن ثم فإن ما تقوله المسرحية إضافة للحكاية الشعبية : أن مواجهة الفساد والسلطة التي تسانده يكون بالتمرد عليها تمردا إيجابيا أو بمعنى آخر : يجب ألا نتصدى للفساد مباشرة، وإنما يجب التصدى أولا لمن هم وراء هذا الفساد بالثورة وليس بالكلام والاحتجاج . وعلى هذا يكون التعديل أساسيا في هدف الحكاية ، بل لابد أن يكون من الأسفل وإجبارا للسلطة ، أو استبعادها على الأقل.

مغامرة رأس المملوك جابر

استمد ونوس مادة هذه المسرحية بأحداثها وشخصياتها من الحكاية الشعبية الموجودة في سيرة الظاهر بيبرس . يقول ونوس :" عثرت على حدوتة "المملوك جابر" عندما كنت أقلب في الطبعة الشعبية من سيرة الظاهر بيبرس ،كانت الحدوتة مروية بصفحة ، أو صفحة ونصف . هالتني دلالتها . وبدأت أفكر في عمل مسرحي ، ولكن خلال فترة عملي كانت الشخصيات تنمو لا كحقائق تاريخية ، وإنما كشخصيات حية تعيش في الواقع ، وتطرح مشكلات هذا الواقع ، إذن في اللحظة التي بدأت فيها الكتابة كانت الحكاية كواقعة تاريخية انتهت ، وبهذا المعنى أقول : كنت أحس حين كتبت " المملوك جابر" أني أكتب مسرحية معاصرة"[30].

ولكي يتسنى لي معرفة الإضافة التي أضافها ونوس إلى هذه الحكاية ، وكيف أنه عالج عن طريقها قضايا معاصرة تخص مجتمعه وواقعه ، لابد لنا من الرجوع إلى الحكاية الأصلية ، لنعرف العناصر الأصلية فيها ، وهي تلك التي ترتبط بأحداث الحكاية وشخصياتها الأساسية ، والعناصر المتغيرة ، وهي تلك التي يضيفها الأديب إلى العناصر الأصلية ؛ إذ يضيف ما يراه مناسبا لأحداث الحكاية تبعا للظرف الثقافي والاجتماعي الذي يعيشه.

[30] سعد الله ونوس ، السابق ، المجلد الثالث : 458

وتحكي الحكاية الأصلية قصة خلاف نشأ بين خليفة بغداد (شعبان المقتدي) ووزيره (العلقمي) ، نتيجة خلاف بين ولديهما حول حمام كانا يتلاعبان به ، فغلب حمام ابن الوزير حمام ابن الخليفة ، وأصبح الحمام من حقه ، فغضب ابن الخليفة ومضى إلى أبيه يطلعه على ما جرى ، فصاح الخليفة على غلمانه وأمرهم بأن يذبحوا حمام الاثنين ، فذبحوا حمام ابن الوزير جميعه ، وأبقوا على بعض حمام ابن الخليفة ، مما أثار غضب ابن الوزير ، الذي قصد والده وأطلعه على الأمر، فاغتاظ الوزير العلقمي ، وأخذ يفكر في مكيدة يُذهب بها ملك الخليفة ويفني عزه، فأحس الخليفة بذلك إذ رأى في عيني وزيره الغدر ، لذلك جمع أرباب الدولة وأمرهم بإغلاق أبواب بغداد ، وتفتيش كل من خرج بجواب ، أما الوزير، فقد أعياه التفكير في حيلة تمكنه من إرسال مكتوبه إلى ملك العجم (منكتم) ، ثم اهتدى إلى الحيلة ، فطلب أحد مماليكه ، ويقال له جابر ، وطلب منه إرسال رسالته ، ووعده بأنه سيجزيه على ذلك بخمسمائة دينار وخلعة سنية ، وسيطلقه حرا لوجه الله تعالى ، لكن جابرا يبدي خوف بسبب الاحتياطات الأمنية المشددة على أبواب المدينة ، فما كان من الوزير إلا أن أخذ موسا وحلق به شعر رأس المملوك ، وكتب عليه رسالته ، وبعد أن اكتسى رأسه بالشعر ،وخفيت الكتابة ، أمره بالذهاب إلى بلاد العجم ، فأخذ المملوك يجد السير ، بعد أن فتشه الحراس على الأبواب ، فلم يجدوا معه شيئا ، ووصل جابر إلى الملك منكتم وقال له :معي لك رسالة من الوزير العلقمي ، وهي مكتوبة على رأسي ، فحلق رأسه وظهرت الكتابة ، فقرأ ما فيها " خطابا من الوزير محمد العلقمي إلى بين أيادي الملك منكتم الذي نعلمك به أن أمير المؤمنين خامر علينا وتكبر ، وظلم وتجبر ، وأنت أحق منه بالسلطنة ، لأنها من قديم الزمان لجدك الملك كسرى ..فحال وصول المملوك إليك ، تحضر ركبة كبيرة ، وتنزل بها على بغداد ، وأنا أملكك الأرض والبلاد ...وتعمل على قتل حامل الرسالة من غير إطالة،ليكون السر بيننا،ولا أحد يطلع عليه غيرنا"[31].

ففرح ملك العجم وأرسل قوات كبيرة بقيادة ابنه (هلاوون) ، ليملك البلاد ويقتل العباد ، وأمر بدفن المملوك جابر.

---

[31] انظر سيرة الظاهر بيبرس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1996م ، المجلد الأول :14

وبالمقارنة مع الحكاية السابقة ، نلاحظ أن سعد الله ونوس قد حافظ في مسرحيته على معظم جوانب الحكاية الأصلية ، لكن ذلك لم يمنعه من إضافة بعض العناصر ، وإسقاط بعضها الآخر، والتعديل في بعض الأحداث ، فاكتسبت الحكاية الشعبية في مسرحيته وجودا جديدا بنية وتأويلا . وسنلخص في النقاط الآتية الكيفية التي تعامل بها ونوس مع الحكاية الأصلية : **أولا** أولى ونوس جل اهتمامه للملوك جابر ، وجعله محور العمل المسرحي ، في حين تركز الحكاية الأصلية على الخلاف الذي دار بين الخليفة ووزيره. **ثانيا** إن الحيلة التي خرج بها من بغداد جعلها ونوس من اقتراحه هو ، وليس من اقتراح الوزير (كما في الحكاية الأصلية) ، ولذلك فإنه يعمد في المسرحية إلى تقديم وصف جسمي ونفسي يشير إلى نبوغ المملوك وذكائه،إذ يقول في وصفه :" شاب تجاوز الخامسة والعشرين من عمره ، معتدل القامة شديد الحيوية ، يمتاز بملامح دقيقة وذكية ، وفي عينيه يتراءى بريق نفاذ يوحي بالفطنة والذكاء" [32].

كما يرسم لشخصية جابر بعدا اجتماعيا ، فهو من طبقة المماليك ، ويطمح بالقفز إلى طبقة أعلى ، وإلى تغيير واقعه الاجتماعي ، لذلك فهو ينتهز فرصة الخلاف بين الخليفة ووزيره ليغير واقعه الفردي ، إذ يطمح بمكانة عالية وثروة وفيرة، كما يطمح بالزواج من الجارية زمرد...وهكذا فإن الأبعاد الثلاثة لشخصية جابر ، التي رسمها ونوس ، تبرر له اختلاق حيلة يستطيع من خلالها خدمة سيده الوزير بإرسال الرسالة إلى ملك العجم ، كما تتيح له تحقيق مطامحه وآماله ، بمعنى آخر، إن هذه الإضافة في المسرحية كانت مبررة ومنطقية ، وهي تخدم هدفا معينا ، فهناك دافع يدفع جابر إلى هذه المغامرة ، وهناك هدف يراد تحقيقه ، وبين الدافع والهدف تجري أحداث المسرحية ووقائعها ، التي لم تحدث مستقلة بعضها عن بعض ، بل يسلم الواحد منها إلى الآخر في وحدة بنائية متماسكة.

ثالثا: في الحكاية الأصلية نعرف سبب الخلاف الذي حصل بين الخليفة ووزيره ، أما في المسرحية ، فيجعل ونوس السبب مجهولا ، ومثار تأويلات كثيرة تحمل دلالات معاصرة ، فتركه

---

[32] سعد الله ونوس ، السابق ، المجلد الأول : 142

لسبب الخلاف مجهولا يفسح المجال في المسرحية للتدوال فيما يمكن أن يكون سببا للخلاف بين الخليفة ووزيره بشكل خاص ، وبين السادة بشكل عام . يتضح ذلك من خلال الحوار الذي دار بين سكان بغداد نتيجة سؤال أثاره الرجل الرابع عن سبب الخلاف .

" **الرجل الأول** :...أتأمل أن يكون الخلاف من أجل تخفيض الضرائب!

الرجل الثاني : أو من أجل تحسين أحوال الرعية.

الرجل الثالث : عشت عمرا طويلا ،ياما رأيت سادة يعلون وآخرين يولون . أما عامة بغداد فحالهم هو هو ، وإن ضمنوا السلامة كان فوزهم عظيما .

الرجل الأول :أمر معروف.لا يختلف السادة من أجل عامة بغداد (لحظة ..هامسا) ربما كانت الخزينة تزرب.

الرجل الثاني : أو كان نزاعا على قيادة العسكر.

الرجل الأول : لدى السادة دائما أسباب كافية للخلاف . أما نحن فلا ناقة لنا ولا جمل "[33].

هناك إذن سبب آخر لتعليق سبب الخلاف بين الخليفة ووزيره ، وهو تصوير علاقة الشرطة بالشعب ، فالسلطة فوقية قمعية معزولة عن الشعب ، والشعب خائف مستكين لا يتدخل في أمور السياسة والسادة .

رابعا:ألقى ونوس الضوء على وضع سكان بغداد ، وموقفهم المتخاذل ، وهذا ما لا نجده في الحكاية الأصلية ،إذ لا نعرف من شأنهم شيئا،ولا عن موقفهم من الخلاف الدائر في البلاد ، وربما وجد ونوس في هذا الجانب نقصا وتهميشا لدور الشعب ، فأراد ملء هذا النقص بمخيلته ...ولكنه في مسرحيته لم يعط لهؤلاء السكان أي ملامح تميزهم ، إذ جردهم من السمات المميزة ، وحولهم إلى أرقام ، فهم عبارة عن أصوات مقموعة خائفة،لا يدافعون عن حقوقهم ، ولا يتجرؤون على التدخل في الأمور السياسية ، فهم لا ناقة لهم ولا جمل.

---

[33] سعد الله ونوس ، السابق ، المجلد الأول :154 – 156

" **الرجل الأول**: يأمروننا بالبيعة.

المجموعة:فنبايع

الرجل الثاني :ويأمروننا بالطاعة

المجموعة : فنطيع

المرأة الأولى: ذلك هو سر الأمان في هذا الزمان"[34] .

خامسا:عمد ونوس إلى خلق علاقة غرامية بين الوزير وجاريته شمس النهار ، وبين جابر وخادمته زمرد ، وتأتي هذه الإضافة في ضوء تصوره لبيئة الحكام والقصور ، فهم منشغلون دائما بملذاتهم وأهوائهم ، ولكي يجعل للمملوك جابر دافعا آخر للإقدام على مغامرته هذه .

سادسا:أضاف ونوس شخصيات كثيرة للحكاية الأصلية ، وهذا مكنه من التحرك بسهولة في عالم القصور والملوك ، كما مكنه من تمثيل طبقات الشعب كافة في ذلك العصر ، فهناك منصور وجابر وياسر ، ويمثلون طبقة المماليك ،وشمس النهار وزمرد ، وتمثلان طبقة الجواري ، بالإضافة إلى سكان بغداد المجردين بأرقام ، ويمثلون طبقة الشعب ، ولهب سياف بلاد العجم .

سابعا:حافظ ونوس على الإطار المكاني للحكاية في بغداد ، أما الإطار الزماني فهو(سالف العصر والأوان).

ثامنا :هذا من ناحية المضمون ، أما من ناحية الشكل ، فإنه يقترح لتنفيذ الحكاية السابقة أسلوب المقهى ، حيث يتفرق رواد المقهى على الكراسي الموجودة في أرجائه ، وحيث (العم مؤنس) الذي يقرأ للرواد كل مساء حكايات جديدة ، ويتدخلون هم في مجرى الأحداث ، ويتبادلون مع الممثلين التعليق والحديث .

وهنا يبرز حرص ونوس الشديد على التقرب من متلقيه عبر كل الوسائل : فهو يختار حكاية شعبية يعرفها وتلقى هوى لديه ، كما يختار المقهى ، وهو أيضا مكان معروف وأثير لدى

---

[34] سعد الله ونوس ، السابق ، المجلد الأول : 140

المتفرج العربي بوصفه مكانا للتسلية وسماع القصص الشعبية ، وهو لا يكتفي بذلك ، بل يأخذ من التراث الشعبي أحد أساليب توصيل القصص المتمثل في سرد الحكواتي.

وقد ساعده هذا الشكل (أي المقهى) على إثارة حوار مرتجل بين الخشبة والقاعة ، كما مكنه الراوي الموجود في هذا المقهى من الربط بين عنصري الماضي والحاضر ، فيترك للمتلقي مهمة الموازنة بين العصرين ، وإجراء إسقاطاته على الواقع الحاضر ، بالإضافة إلى أن شكل المقهى قد حقق تقنيات تغريبية مختلفة ،من ذلك: تقنية المسرح داخل المسرح – تبادل الأدوار بين الممثلين– النزعة التعليمية – الراوي – سرد الحدث المسرحي ثم القيام بتجسيده ...إلخ.

الملك هو الملك :

يستمد ونوس مادته الدرامية في هذه المسرحية من إحدى جكايات ألف ليلة وليلة وهي بعنوان (النائم واليقظان) [35] .

وكما هو معروف تعد (ألف ليلة وليلة) واحدة من أهم المصادر الشعبية ، التي اعتمد عليها المسرحيون العرب ، لما تتمتع به من شهرة بين الناس ، ولما تزخر به من عناصر المتعة والطرافة والخيال ؛ فتصلح لأن تكون وسيلة من وسائل المتعة ، وإطارا يعبر من خلاله الكاتب عن قضايا فكرية مختلفة .

تحكي القصة المذكورة قصة نزوة من نزوات الخليفة العباسي هارون الرشيد ، إذ يشعر بالضجر في ليلة من الليالي ، فيتنكر هو وسيافه مسرور في زي تاجرين ، وينزلان للتجول في أحياء بغداد ، وشاءت المصادفة أن يلتقيا برجل يقال له أبو الحسن ، الذي يصرح أمامهما بأمنياته وأحلامه ، إذ يحلم بأن يصبح خليفة للبلاد يوما واحدا ، ليقوم إعوجاج الحكم ، وينتقم من التجار الذين تآمروا عليه ، وكانوا سببا في إفلاسه ، وينتقم كذلك من الشيوخ الذين كانوا يكيدون له ويعكرون صفوه ، فتلذ للرشيد عندئذ أن يلعب لعبة تسلية ، وتذهب الضجر عن نفسه ، فما كان منه إلا أن دس لأبي الحسن مخدرا ثقيلا ، وأمر سيافه مسرورا بنقله إلى القصر ، وعندما

[35] انظر ألف ليلة وليلة ، تقديم طه عبد الرؤوف سعد ، مكتبة زهران ، الجزء الثاني ، 1999م.

يستيقظ أبو الحسن صباحا ، يجد نفسه خليفة متشحا بحلة الخلافة ، فيكذب عينيه ، ويسأل من حوله عما إذا كان الخليفة حقا ، فيؤكدون له أنه الخليفة ، فيعاقب الشيوخ الأربعة الذين كانوا يكيدون له ، ويمنح أمه مبلغ مائة دينار ، ولكن النهار يمضي دون أن يظهر شيئا من حكمته أو حزمه المزعومين،بل على العكس ، تحدث مفارقات كثيرة ومضحكة تنم عن جهله بأمور الخلافة والحكم . وينتهي النهار بتخديره مرة ثانية وإعادته إلى بيته ، حيث يستيقظ صباحا ، فيستغرب وجود والدته عند رأسه ، إذ ما يزال يعتقد أنه أمير المؤمنين.

ويذكر الرشيد بوشعير أن هناك حكايات أخرى استلهما ونوس من ألف ليلة وليلة في مسرحيته هذه ، لكن استلهامه لها يبقى باهتا إذا قيس بالحكاية السابقة .

ومن هذه الحكايات حكاية أبي عزة وخادمه عرقوب المستوحاه من حكاية المعلم والخادم ..وكذلك حكاية هارون الرشيد مع محمد بن علي الجوهري ، الذي كان يتشبه بالخليفة في ملبسه ومأكله ومجلسه ...وموقف الفقير(عبيد) الذي سرق تفاحة من السوق فهجم عليه البائع وأشبعه ضربا ، فيه نفحة من حكاية العبد الأسود " ريحان " الذي اختطف تفاحة من أحد الأطفال في الشارع ، وقدمها هدية لبنت الوزير التي كان يحبها "[36].

إن هذا الاستدعاء المكثف لحكايات ألف ليلة وليلة ، يعكس اهتمام ونوس الشديد بهذا المؤلف التراثي الضخم ، كما يعكس إعجابه به ، فقد سئل يوما عن أفضل كتاب يريد أن يقرأه في عزلة تستغرق ستة أشهر ، فأجاب ألف ليلة وليلة .

لكن ما يهمنا الآن هو الإضافات والتعديلات التي أجراها ونوس على الحكاية التي لخصناها سابقا ، فهما هي هذه الإضافات ؟

لقد أحدث ونوس تغييرات عديدة شملت الشخصيات والأحداث والبناء ، وتنحصر هذه التعديلات في النقاط الآتية : **أولا** خلص ونوس الحكاية من روح الدعابة ، كما جعل مكانها وزمانها مطلقين ،إذ يقول ونوس على لسان شخوصه : (نحن الآن في مملكة خيالية...وحكايتنا

---

[36] الرشيد بو شعير ، دراسات في المسرح العربي المعاصر ، دار الأهالي ، دمشق ،ط1،1997م : 49 ، 50

وهمية) ، ولذلك فإنه يستبدل بشخصية الرشيد شخصية ملك ما لمملكة ما . وهذا ما يسمى بالتعميم والتجهيل [37] .

أي إن المسرحية تتجنب تحديد المكان والزمان اللذين يصنعان الإطار العام للأحداث ، مما يتيح للمضمون صلاحية مستمرة ، تصدق وقائعه في كل زمان ، كما تتيح لونوس تحميل الملك دلالات بعيدة عن الفكرة التي يحتفظ بها المتلقي عن هارون الرشيد .

ثانيا:استبدل ونوس بمسرور سياف هارون الرشيد ، الذي رافقه في جولته التنكرية ، بربير الوزير ، وأوكل شخصية السياف إلى سخصية أخرى .

ثالثا: تحكي الحكاية الأصلية أن أبا الحسن – بعد أن تربع على عرش الخلافة – قد حقق كل ما يتمناه ، إذ أمر بجلد الناس الذين آذوه ، وأعطى والدته مبلغا من المال ، أما في مسرحية ونوس فإنه ينسى خصوماته السابقة ، بل إنه يُظهر تعاطفا مع هؤلاء التجار الذين كانوا سببا في إفلاسه ، ويتراجع عن عقابهم ، كما يتغاضى عن خلافه مع الشيخ طه لاتفاق مصالحه مع مصالحهم . وعندما تأتي أم عزة تشكو له ما فعله التجار بزوجها ، يتهمها بالإساءة إلى سمعة الدولة ، ويحكم على نفسه بالتجريس ، وعلى ابنته بأن تكون جارية في قصره .

"الملك :...كل ما فعله الشهبندر ، وهو ما يفعله دائما،أنه حمى نفسه ورزقه .التجارة حلال والمنافسة حلال . حين فتح زوجك محله دون أن يتفق مع الشهبندر ، صار خصما ومنافسا ، 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 .يدار به في كل أسواق المدينة . من الباب الصغير إلى الساحة المركزية..." [38].

---

[37] انظر الدكتور عز الدين إسماعيل ، القصص الشعبي في السودان " دراسة في فنية الحكايات ووظيفتها " ، الهيئة العامة للتأليف والنشر 1971م : 12 – 15

[38] سعد الله ونوس ، السابق ، المجلد الأول : 562 ، 563

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

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

خامسا:أضاف ونوس شخصيات كثيرة ، أسهمت في رسم خلفية اجتماعية واقتصادية وسياسية للأحداث ، كما أسهمت في تحديد اتجاهات المجتمع ، فهناك الشيخ طه الذي يمثل السلطة الدينية ، وشهبندر التجار الذي يمثل السلطة الاقتصادية ، وشخصيتا (زاهد وعبيد) اللذان يأخذان دور الراوي ، فيمهدان للأحداث ويعلقان عليها ، وفي بعض الأحيان يشاركان فيها ، وهما يمثلان جماعة الشباب الثوريين الذين يشكلون نظاما سريا للإحاطة بالنظام الملكي .

كما أن هناك شخصيات أسهمت في رسم الجو الاجتماعي لأبي عزة قبل أن يصبح ملكا 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 المسرحيات السابقة من مظاهر التحريف والتغيير والتبديل في الحكاية الأصلية ،فإنها لم تفقد إحكامها البنائي،حيث يرتبط أول الحكاية بآخرها ، وحيث تتضافر عناصر المسرحية كلها مع أحداثها وشخوصها ، وتركيبتها لإبراز المغزى العام وتأكيده .

ومن هنا عني ونوس بالعناصر كلها ، لما لها من دور وأهمية في بناء المغزى العام للمسرحية ، وهو وإن أضاف بعض العناصر ، فإن إضافته لها لا تضعف البناء التركيبي للمسرحية ، إذ يخلق لوجودها مبررا منطقيا ووظيفيا.

وإذا كانت الحكاية الشعبية في أصلها تؤدي وظيفتين أساسيتين ، ألا وهما : الإمتاع والتثقيف ، فإن توظيف ونوس لها في مسرحياته لم يفقدها هاتين الوظيفتين ، لكن الوظيفة الثانية – أي التثقيف – كانت تنطوي على جانب وعظي تعليمي ، وكانت تتم على نحو مباشر

بالتوجه إلى الجمهور ومخاطبته في نهاية كل من المسرحيات الثلاثة ، كما هو مألوف في المسرح البريختي .

وهكذا نجد أن ونوس لم يقدم الحكاية الشعبية في صيغتها الجاهزة المتوارثة ، وإنما قام بإخضاع الحكاية الشعبية للمتغيرات الثقافية والاجتماعية التي يمر بها مجتمعه ، وكان على وعي كبير بهذه المتغيرات،لذلك كانت مسرحياته تمتلك جانب القدرة على التسلية والتثقيف والنقد الاجتماعي ، مما أفسح مجالا أمام المتلقين لتصفح صحائف حياتهم.

نخلص من هذا كله إلى ما يأتي :

أولا كان الموروث الشعبي تقنية مركزية في مسرح سعد الله ونوس ، وكان بمثابة نافذة أطل منها وعيه على العالم ؛ فقد رأى ونوس في هذا التراث ازوداجية مدهشة ، إذ إنه يجمع بين طفولية الإنسانية ونضجها على صعيد واحد ، ومن ثم وسع من دائرة توظيفه للتراث الشعبي ، فتحرك من الأمثال إلى الحكاية الشعبية ، لكنه لم يحتفظ لهذه المدونة بكينونتها التي جاءت عليها ، وإنما استكمل ما رآه فيها من نقص ، وعدل ما رآه فيها من تحريف ، مستعينا – في ذلك– بما حفظته المرويات الشعبية في أشكالها المختلفة ، لأنها أمدته بشيء من المسكوت عنه ، وأفصحت له عن بعض ما استغلق عليه ، ثم أنه أعطى لنفسه الحق – بوصفه مبدعا– في أن يتصرف في المادة الأولية التي وصلته بما يخدم مستهدفاته الفنية في تقديم مسرح ينتمي إليه ، بقدر ما ينتمي إلى هذا الجنس الفني في عمومه .

بمعنى آخر ؛ أنه لا يعيد البنيات التراثية كما هي عليه ، إذ يرى أنه لا يضيف شيئا إذا أعادها كما هي ، لذلك يُعمل يده فيها حذفا وإضافة وتعديلا ، بما يعبر عن موقفه من هذا التراث وفهمه له ، وبما يعبر عن وعيه لواقعه الحاضر كذلك.

ثانيا: لم تكن نظرة ونوس للتراث نظرة تقديسية ، بل إنه في أحيان كثيرة يضع نفسه في موضع المعارضة لهذا التراث ، كما رأينا في توظيفه للأمثال الشعبية ، التي تنطوي على جانب كبير من السلبية ، وهذا يعكس تطورا لرؤيته للتراث ، من محاولة التوظيف للإسقاط على الواقع المعاصر ، إلى التوظيف بغرض التأمل ومحاورة هذا التراث .

ثالثا: أن هناك تدرج في توظيف التراث الشعبي ، من توظيف للمضمون إلى توظيف للشكل والمضمون ، وهو يرجع إلى حكاية يعرفها المتلقي ، ويطرحها في رؤية جديدة كاشفة.

لقد تأكد من متابعة توظيف التراث الشعبي في مسرح سعد الله ونوس أنه حقق لنفسه أولا قدرة خاصة في مواجهة واقعه ، الذي شعر فيه بالاغتراب الداخلي والخارجي ، ثم حقق ثانيا نوعا من الطاقة المحركة لهذا الواقع للخروج به إلى أفق الإنسان الصحيح .

قائمة المصادر والمراجع

ألف ليلة وليلة ، تقديم طه عبد الرؤوف سعد ، مكتبة زهران ، المجلد الثاني 1999م

الرشيد بو شعير،دراسات في المسرح العربي المعاصر،دار الأهالي،دمشق،الطبعة الأولى 1997

سيرة الظاهر بيبرس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد الأول 1996م

د. عبد المجيد قطامش ، الأمثال العربية ، دراسة تاريخية تحليلية ، دار الفكر ، دمشق 1988م

د.عز الدين إسماعيل ، أ- توظيف التراث في المسرح العربي ، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الأول ، أكتوبر 1980 .ب- القصص الشعبي في السودان "دراسة في فنية الحكايات ووظيفتها" ، الهيئة العامة للتأليف والنشر 1971م محمد سعيد مبيض ، الحكم والأمثال الشعبية في الديار الشامية ، دار الثقافة ، قطر 1986م

Kaynakça

Dirasatü fi'l-Mesrahi'l-Arabiyyi'l-Muasır, *er-Reşid bu Şa'ir,* 1. baskı, Darü'l-Ehali, Dımaşk, 1997.

el-Heyetü'l-Mısriyyeti'l-Âmme, *Sîretü'z-Zahir Baybars*, c. 1, byy., 1996.

İsmail, İzzeddin, *Tavzifu't-Türas fi'l-Masrahi'l-Arabi*, Mecelletü Fusûl, c. 1, sayı: 1, Ekim, byy., 1980.

_____, Kasasü'ş-Şa'bî fi's-Sudan "Dirasetü Fi Fenniyyetü'l-Hikayat ve Vazifetiha", el-Heyetü'l-Âmme, byy., 1971.

Katamış, Abdülmecid, *el-Emsâlü'l-Arabiyye*, Dârü'l-Fikr, Dımaşk, 1988.

Mübeyyid, Muhammed Saîd, *el-Hikem ve'l-emsalü'ş-şa'biyye fi'd-diyari'ş-şamiyye*, Dârü's-Sekâfe, Katar, 1986.

Sa'd, Taha Abdurrauf, *Elf leyle ve leyle*, Mektebetü Zehran, c. 2, byy., 1999.