نحو مسرح ملحمي عربي

اسماعيل فهد اسماعيل

سنتناول في هذا القسم[*] مسرحية **الملك هو الملك**، ليس لأنها آخر الأعمال المسرحية لسعد الله ونوس حسب، وإنما بسبب من كونها «أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب مسرحي عربي من إرث **ألف ليلة وليلة**، وهي إلى هذا أحسن ما قدم حتى الآن لتطويع تراث ألف ليلة وليلة... ثم توظيفه من بعد لخدمة رسالة سياسية:[١] اضافة إلى أنها النموذج الأكثر نضجاً لما وصل إليه أسلوب سعد الله ونوس الفني في «المسرح داخل المسرح[٢]».

علماً بأننا سنستوفي دراستنا لهذه المسرحية من خلال مقارنتها بالحكاية المأخوذة عنها، ومن ثم عرضها وتحليلها، إلى جانب مناقشة أسلوبها ومحتواها، والموقف الفكري والأيديولوجي العام المتضمن فيها، وذلك بقصد رصد الخارطة البيانية لتنامي سعد الله ونوس ككاتب مسرحي لا يزال متجدد العطاء.

الملك هو الملك بين الحكاية والمسرحية:

بعد انقطاع عن الكتابة دام أربع سنوات ظهر علينا سعد الله ونوس بمسرحيته **الملك هو الملك**[٣]، مستكملاً ـ من حيث الأسلوب الفني ـ الخط الذي بدأه في مسرحية **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران**، ونعني به تحطيم الجدار الرابع، بعدما كان قد واصله في مسرحيتي: **مطلوب رأس المملوك جابر**، و**سهرة مع أبي خليل القباني**. لكن الذي يلفت اهتمامنا هنا أن سعد الله ونوس يصرف عن ذهنه فكرة إشراك الجمهور في إبداء الرأي أو التمثيل كما كان قد فعل في مسرحية **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران** والمسرحيتين التاليتين[٤]، ويتوجه بدلاً من ذلك إلى التركيز على محاولة تحقيق عنصر التغريب. مقترباً أكثر فأكثر من أساليب المسرح الملحمي لبريخت، ومن طبيعة هذا المسرح التي ترتكز أساساً، كما في الملاحم، على عملية المسح الاجتماعي بما يتفق مع رؤية بريخت السياسية.

* * *

تقوم مسرحية **الملك هو الملك** على استلهام إحدى حكايات **ألف ليلة وليلة**، وهي بعنوان **النائم واليقظان**، وقد ورد ذكرها في الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة[٥]، والحكاية، بعيداً عن الأسلوب الذي روته شهرزاد لشهريار، تدور حول واحدة من النزوات الطريفة للخليفة العباسي هارون الرشيد. ففي إحدى الليالي يعن للرشيد أن يتنكر هو وسيافه مسرور بثياب تاجرين. ليقوما بجولة في أحياء بغداد. أثناء هذه الجولة تستثار روح الدعابة لدى هارون الرشيد من خلال لقائه برجل يدعى أبا الحسن. وأبو الحسن هذا لا يتردد بالتصريح عن أمنياته في أن يكون خليفة لبغداد ولو ليوم واحد، ساعتها سيقوّم أشكال الاعوجاج في الحكم كافة، وبما لم يتوفر في الرشيد من حكمة وحزم. ويلذ للرشيد أن يلعب لعبته، فيتفق مع مسرور على تخدير الرجل بوضع عقار في طعامه. ومن ثم حمله إلى القصر ليستيقظ صباحاً ويجد نفسه خليفة على بغداد. الأمور تختلط على أبي الحسن، وتضيع لديه الحدود التي تفصل ما بين الحلم والواقع، خاصة وأن جميع الذين يحيطون به يتعاملون معه ـ بناء على توجيهات الرشيد وكأنه خليفتهم الحقيقي. وينقضي النهار دون أن تتوفر الفرصة لأبي الحسن كي يظهر شيئاً من حكمته أو حزمه المزعومين، إن لم يتّم سلوكه المضطرب عن حيرته وعجزه وجهله بأمور الدولة والحكم وتنتهي خلافة أبي الحسن بانتهاء النهار، حيث يُخدّر ثانية مع قدوم الليل ويعاد إلى المكان الذي جيء به منه قبل ليلة، ليواجه صباح اليوم التالي شكلاً أشد من وطأة التوزع ما بين الحلم والواقع.

ذلك هو نوع من التلخيص السريع لحكاية النائم واليقظان كما وردت في كتاب **ألف ليلة وليلة**. بيد أن سعد الله ونوس، وهو يستلهم الحكاية المذكورة نزع عنها ما اتسمت به من روح الدعابة وخلصها من سماتها الخاصة بالزمان والمكان[٦]، وكذا الارتباط بأسماء معينة من التاريخ، ففي الوقت الذي كانت فيه حكاية **النائم واليقظان** بشخصيات ثلاث رئيسية هي الرشيد ومسرور وأبي الحسن، نرى أن سعد الله ونوس أبدل الرشيد بملك ما لمملكة ما، بإمكانها أن توجد هنا أو هناك. أن تعاصر احداث الأمس أو اليوم أو غداً، بقصد أن تتوفر له فرصة منح ملكه من الصفات والسلوكيات والمواقف ما يخدم هدفه الدرامي بعيداً عن التمثل الذهني لشخصية الرشيد في أذهان المتفرجين. كذلك نراه وقد استبدل شخصية مسرور السياف كمرافق للرشيد بشخصية

بربير الوزير كمرافق للملكه هو، مُبقياً على وظيفة السياف لشخصية أخرى دعاها بالجلاد، ومانحاً الشخصية المستحدثة للوزير مرونة أكثر، وقدرة على الاستقلالية أكبر.

اضافة إلى هذا لجأ سعد الله ونوس إلى تغيير اسم أبي الحسن، وسماه أبا عزة. وخلق من حوله بيئة اجتماعية اقتصادية خاصة به، ممثلة بزوجته وابنته عزة وخادمه عرقوب، ومنح الثلاثة أدوارا درامية لا تقل من حيث الوزن، ضمن المسار العام للحدث، عن وزن الشخصيات الأخرى.

ومن الشخصيات الأخرى التي تم استحداثها أيضاً شخصية شهبندر التجار والشيخ طه، وقد جيء بهما، أساساً، بهدف استكمال البيئة الاجتماعية الاقتصادية للملك ووزيره بصفتهم الأطراف المكملة لبعضها في السلطة.

ولم ينس سعد الله ونوس أن يستحدث شخصيتين جديديتين يوليهما مهمة التحدث بلسانه، وهما: زاهد وعبيد، وترك لهما أيضاً مهمة رواية جانب من الأحداث «وذلك لتأكيد أن زاهداً وعبيداً هما اللذان يقودان اللعبة[٧]. ويقتضي التنويه هنا إلى أن مثل هذه التغييرات التي طرأت على زمان ومكان وشخصيات الحكاية ستنسحب بالضرورة على حدثها العام، وهذا ما سنتعرض له في مسار قراءتنا النقدية للمسرحية.

الملك هو الملك - قراءة نقدية:

منذ الكلمات الأولى لمدخل مسرحية **الملك هو الملك** يقول مؤلفها:

> يدخل الشخوص إلى المسرح كما لو كانوا مجموعة من لاعبي السيرك. حيوية. حركات بهلوانية. أوضاع تشكيلية تتوافق مع فقرات المقدمة. الجميع يرتدون ملابس شخصياتهم.. أما شهبندر التجار والشيخ طه فيقفان في زاوية بعيدة وهما يعبثان ببعض الدمى المعلقة بخيوط[٨].

الطريقة البهلوانية لدخول الممثلين إلى خشبة المسرح تهدف إلى تحقيق غايتين: الأولى ذات التصاق وثيق بالمسرح الملحمي حيث أريد لها أن تمنع تحقق نوع من التوحد بين الممثلين وجمهور المشاهدين. فالمعروف عن المسرح الملحمي أنه يسعى لتحقيق التغريب أو التبعيد، وبمعنى آخر «... يريد من المشاهد أن يكون بينه وبين ما يمثل مسافة». من أجل أن تتوفر لديه فرصة أن يتخذ «... موقفاً نقدياً موضوعياً من المسرحية[٩]. وبقصد تحقيق هذا الهدف يلجأ المسرح الملحمي إلى جملة من التقنيات، من بينها اللجوء إلى أداء في التمثيل يشبه الأداء الخطر للاعبي السيرك، مما يترتب عليه تولد شكل من أشكال الاعجاب لدى المتفرجين الجالسين على مقاعدهم وهم يتمتعون بالأمان الكامل. هذه المفارقة بين ما هو خطر وما هو أمين إلى جانب تحقق الاعجاب تمنع توحد المتفرجين بالشخصية الفنية المقدمة من جانب الممثل على خشبة المسرح. أما الغاية الثانية فتتجلى في محاولة اقناع المتفرجين بأنهم إزاء لعبة مسرحية، وان ما سوف يشاهدونه لا يمت من قريب أو بعيد إلى مسرحية درامية تقليدية تقوم على فكرة الإيهام بواقعية الحدث الذي يجري عرضه. هذه الغاية تتأكد أكثر عبر الصيغة التي تقدم فيها شخصية كل من شهبندر التجار والشيخ طه، عندما يظهران وهما يلهوان بتحريك دمى معلقة بخيوط. علماً بأن الدمى لا تمثل نفسها كدمى، وإنما أريد لها أن تمثل أنماطاً متعددة من الناس. يعزز استنتاجنا هذا ما يقوله عبيد أثناء قيادته للعبة وتوزيع أدوارها: «أما شهبندر التجار والشيخ طه، فإنهما ينتحيان ركناً، ويعبثان بالشخوص والدمى»[١٠]. مما يؤكد قدرة الاثنين على التحكم بمصائر الناس، فشهبندر التجار يمسك زمام المقدرات الاقتصادية للبلد، والشيخ طه يمسك زمام السلطة الدينية للجميع.

أثناء تأدية الممثلين لحركاتهم البهلوانية وأوضاعهم التشكيلية يتوجهون إلى جمهور المتفرجين - كما فعل بريخت في مسرحه الملحمي - [١١] بقصد تعريف هذا الجمهور بأدوارهم التمثيلية اضافة إلى تعريفه بالخط العام للحكاية، ألا وهو قصة الصراع بين ما هو مسموح وما هو ممنوع. المسموح يمثله فريق من الممثلين الذين يقومون بأدوار لشخصيات من عامة الناس، أما الممنوع فيمثله فريق آخر يقوم بأدوار لشخصيات من السلطة[١١] علماً بأن التعريف بالحكاية وخطها العام يتم من جانب الممثلين بالتناوب، مستخدمين في ذلك أسلوب السرد أو القصّ، وهذا يؤكد توجه سعد الله ونوس في مسرحيته هذه بالذات، إلى تغليب الجانب الملحمي الذي يهدف إلى تقديم الحدث وكأنه حكاية «يستمع إليها المستمع في تجريد بعيد عن الانفعال»[١٢].

وبعد، فإن الإطار العام للعبة القائمة على خشبة المسرح يتمثل في أننا إزاء مملكة ما. الممنوعات في هذه المملكة كثيرة لا تحصى، عدا الأحلام، إذ أن الأخيرة مباحة، شرط أن لا تتحول هذه الأحلام إلى أفعال تهدف إلى تغيير ما هو موجود.

بناء عليه فإن أبا عزة، وهو تاجر مفلس، يحلم بأن يكون ملكاً على البلاد ولو ليوم واحد، كي يفتك بخصومه، الذين كانوا وراء إفلاسه، ممثلين بشهبندر التجار والشيخ طه. أما زوجته فينحصر حلمها في أن تعود الحال إلى ما كانت عليه في السابق، وإلا فإن ابنتها عزة ستحرم من العثور على الزوج المناسب في الحين الذي تحلم فيه الأبنة عزة بقدوم فارس أحلامها من بلاد بعيدة «... يدخل المدينة كالريح أو العاصفة... سيفزع الرجال.. تخلو الشوارع، وتختبىء التفاهة..»[١٣] ولا يرد في ذهن الأم أو الأبنة بأن خادمهم «عرقوب» يحلم بأن يأتي اليوم الذي تزف فيه عزة إليه.

هذا فيما يخص أحلام أبي عزة ومن حوله، أما عن أحلام أركان السلطة، فالملك هو الحلم نفسه، لكنه على الرغم من ذلك

صجر، ويحلم أن يلعب لعبة خطرة ومسلية في الوقت ذاته، تذهب عنه ضجره، وتثبت لمن حوله بأن العرش لم يخلق إلا من أجل أن يجلس عليه هو دون غيره.

الوزير- من الجانب الآخر- تنحصر أحلامه في أن يظل اليد اليمنى للملك، والتابع الأمين، تنحصر أحلامه في أن يلازم ملكية، أما الجلاد فكل حلمه يتجسد في ألا يحرم من بلطته، إذ لولاها لأصبح كياناً كارتونياً تافهاً. بينما يظل حلم كل من شهبندر التجار والشيخ طه مجسداً في أن يظلا ممسكين بالخيوط التي تشد رقاب الناس، اقتصادياً وروحياً. وبصدد قائدي اللعبة يقول زاهد: «أما أحلامنا، فخير لنا أن ندرّز شفاهنا عليها، ولا نبوح بها الآن»[١٤].

وبالقدر الذي تتوازى فيه هذه الأحلام أو تتقاطع يجري عرض الحكاية، ومن ثم يتبدى التنامي الدرامي للحدث والشخصيات.

يعمد سعد الله ونوس، وهو يوالي تقديم مسرحيته الملك هو الملك، إلى عرضها على مساحات ثلاث، تربطها خيوط تبدأ واهية لتتوصر، فتتداخل، ثم تشتبك، لتبدو في آخر الأمر وكأنها مساحة واحدة.

المساحة الأولى: البلاط ورجالاته، إلى جانب العلاقات المتحكمة فيه. بينما يمثل بيت أبي عزة المساحة الثانية، ومدى أثر الحالة الاجتماعية والاقتصادية على شكل ارتباط أعضائه. أما الثالثة فتتمثل في زاهد وعبيد، وطبيعة قيادتها للعبة، قبل انغماسها فيها كطرف له فعله، والآثار المترتبة على هذا الفعل.

فإذا ابتدأنا بالمساحة الأولى انطلاقاً من المشهد الأول طالعتنا لافتة مكتوب عليها: «عندما يضجر الملك يتذكر أن الرعية مسلية، وغنية بالطاقات الترفيهية»[١٥].

واستعانة سعد الله ونوس باللافتات المكتوبة أو المنطوقة مع مطلع كل مشهد تهدف إلى تقديم فكرة عامة عن الحدث الذي سوف يتمخض عنه المشهد، بقصد تحقيق الحضور الذهني بالنسبة للمتفرجين، إذ أن معرفتهم المسبقة لسياق الحدث تمنعهم عن الاندماج فيه عاطفياً، وتوفر لهم فرصة اتخاذ موقف نقدي منه، بدلاً من الانفعال به. مثل هذه التقنية المسرحية لجأ إليها بريخت أيضاً عندما استعان بلافتات «... كتبت عليها عبارات تتعلق بالمنظر أو الموقف الذي يجري تمثيله»[١٦].

ويلفت نظرنا في هذا المشهد وصف المؤلف لكرسي العرش والبلاط وزي الملك ووزيره.

> ... العرش كرسي ضخم من الأبنوس والعاج مشبك بالذهب والمرجان... البلاط... اتساع مكاني بارد وعار... ثمة أبهة باردة ومنفوخة بالفراغ... الملك كتلة قماشية.. حضوره كله يبدو مكثفاً في ثيابه ذات الألوان الحادة.. الثياب قالب يرتدي الملك ويشكل قوامه[١٧].

الوزير، من جانبه، كتلة قماشية أخرى، لكنها، مقارنة مع زي الملك، أصغر حجماً. ويبدو أن سعد الله ونوس هدف- من وراء بيئته المنظرية هذه ووصفه الدقيق للأزياء والاكسسوارات- إلى تحقيق غايتين. الأولى: اظهار كل من البلاط والملك ووزيره بصورة أقرب لأن تكون كاريكاتيرية، خالين من الأبهة المطبوعة في أذهان الناس عامة، بقصد اعداد المتفرجين نفسياً لتقبل النزوات الغريبة للملك أثناء توالي الأحداث. وحول هذه النقطة بالذات يقول بريخت «... يعار الاهتمام الرئيس من أجل أن يكون تصميم الديكور قد نفذ بحيوية، بحيث يترك عند المشاهدين مزاجاً معيناً»[١٨]. أما الغاية الثانية، وهي الأهم، فأريد منها المساعدة على تحقيق المزيد من كسر الإيهام المسرحي لدى المتفرجين، وذلك من خلال إبراز ما هو مألوف بشكل غير مألوف.

وعن حيثيات الأداء يقول المؤلف: «ينبغي أن تبدو الحركة في هذا المشهد آلية وأن تشكل مع فراغ البلاط انطباعاً بارداً وأجوف[١٩]. مما يبعد، أكثر فأكثر امكانية الاندماج العاطفي ما بين المتفرجين والحدث المعروض، كما يؤكد المضمون العام للمشهد الذي لا يعدو كونه التعبير عما يتملك الملك من ملل وضجر، وتصريحه عن رغبته في القيام بجولة تنكرية. المشهد الذي يليه لا يمثل انتقالاً مع الملك في جولته التنكرية إلى بيت أبي عزّة، ولا عرضاً تمهيدياً له، كما تقتضي ضرورات التشويق الدرامي، وإنما هو- كما أسماه المؤلف- «فاصل» يجمع ما بين زاهد وعبيد. وبمعنى آخر هو انتقال إلى المساحة الثالثة التي سبق وأشرنا إليها. ولعل هذه الطريقة في عرض الأحداث تحيلنا ثانية إلى المسرح الملحمي. حيث المثاليات المشهدية الشبيهة بالتراكم الروائي لفن الملحمة، والتي اعتبرها أرسطو شكلاً أدنى في الدراما التقليدية[٢٠]. ففي المسرح الملحمي «.. لم تعد هناك ضرورة لمسرحية محبوكة البناء تفهم ككل. بل نحن بحاجة إلى دراما ملحمية يمكن تقطيعها إلى شرائح تعطي معنى ومتعة ما»[٢١]. هذا المشهد يبدأ بلافتة مكتوب عليها: «محكوم على الرعية أن تعيش الآن متنكرة»[٢٢]. المكان زاوية في طريق منعزلة، والرعية ليست سوى عبيد الذي اتخذ هيئة المتسول، وزاهد المتخفي في هيئة حمال. حوار الاثنين يكشف لنا أنهما ليسا مسؤولين عن قيادة اللعبة المسرحية وحدها، لكنهما مسؤولان في الوقت ذاته عن قيادة شكل من أشكال العمل السياسي السرّي.

وبما أن المؤلف أراد لعبيد أن يسكن بيت أبي عزة، فإنه يغتنم الفرصة ليبدي رأياً سياسياً ناضجاً حول أهلية الخدم، كفئة اجتماعية، للعمل السياسي السرّي المنظم، من خلال إبداء الرأي في الخادم عرقوب.

> إنهم يمثلون حالة خاصة ومعقدة. منطقياً ينبغي أن يكونوا معنا. لكنهم في الحقيقة ليسوا معنا. حياة أسيادهم تفتنهم وتلقيهم في حالة مستمرة

من عدم التوازن[٢٣].

وعلى الرغم من إنسانية حوار هذا المشهد وسلاسته فإن شيئاً من المباشرة بقي هو النغمة السائدة فيه، كنتيجة لما زخر به من مقولات ومفاهيم سياسية بالدرجة الأولى. ولعل ذلك يؤكد رغبة سعد الله ونوس في إبراز المحتوى السياسي للمسرحية، وتوصيله إلى الجمهور، بما يتفق مع رسالة المسرح الملحمي عند بريخت.

في المشهد اللاحق يربط سعد الله ونوس ما بين المساحة الأولى حيث «كل ما هو ممنوع» بالمساحة الثانية حيث «كل ما هو مسموح» من خلال وصول الملك ووزيره متنكرين بثياب تاجرين إلى بيت أبي عزة.

ويلفت نظرنا هنا أن التنكر لدى كل من زاهد وعبيد اتخذ وسيلة لعمل سياسي سرّي يهدف في النهاية إلى الاطاحة بالحكم القائم بقصد إقامة مجتمع الكفاية والعدل، في الحين الذي اتخذ فيه تنكر كل من الملك ووزيره وسيلة لدفع الضجر والسأم عن الملك. بناء على ما يقتضيه مزاجه العابث المتقلب، حتى وإن اقترن هذا العبث التنكري بمغامرة لا تعرف نتائجها، مما قد يتهدد العرش بالمخاطر، أو تجاوزها إلى العبث بعواطف الناس ومصائرهم.

بعدها يضفي سعد الله ونوس على التنكر - بحد ذاته - صفة أكثر عمومية، ويمنحه بعداً سياسياً ذا طابع تاريخي، لدى لقاء عبيد بعزة، حيث يعمد المؤلف إلى عقد أواصر الارتباط الدرامي بين مساحاته الثلاث، عند كشفه النقاب عن علاقة من الحب الخفي المتبادل ما بين عبيد المتخفي في زي متسول، وهو القائد في العمل السياسي السرّي، وعزة، وهي مواطنة من الشعب، في الوقت الذي جرى فيه ربط الملك المتخفي في ثياب تاجر بأبي عزة، كما سبقت الإشارة.

وإن كان أبو عزة جاهلاً بشخصية الملك، فإن عزة على العكس، إذ أنها، وعن طريق الصدفة، اكتشفت بأن التسول ليس مهنة حقيقية لعبيد. حتى إذا ما سألت الأخير عن أسباب تخفيه، اغتنم سعد الله ونوس السؤال كي يجعل من التخفي أداة لتفسير تاريخ التملك والملكية من وجهة نظر مادية جدلية.

> في قديم الزمان كان هناك جماعة من البشر تعيش حياة بسيطة.. أفرادها متساوون.. يعملون في أرضهم المشتركة كاليد الواحدة. ويتقاسمون الخبز كأفراد العائلة.. وذات يوم دب النشاز في حياة تلك الجماعة المتضافرة. انشق عنها واحد من أفرادها. كان أقوى... كان أدهى، لا يهم، لكنه مزّق أملاك الجماعة، واستأثر بالحصة الكبرى... بدّل هيئته ووجهه، وتنكر. يومها ظهر المالك، وكانت أولى حالات التنكر[٢٤].

من هذا نستنتج أن سعد الله ونوس بدأ حديثه الخاص بالتنكر منذ المجتمع البدائي، وبمعنى آخر: المشاعي، حيث كانت ملكية الأرض وأدوات الانتاج جماعية، قبل أن يقرن بين ظهور الملكية الخاصة والتنكر. مع ظهور الملكية ظهر الظلم والاستغلال، مما يذكرنا بمجتمع الرقيق الذي قام على أنقاض المجتمع المشاعي.

والتنكر، في هذه الحالة، لا يأخذ معنى التخفي وحده، وإنما يمتد ليشمل التنكر للجامعة، أو الخروج عليها. ويجمع سعد الله ونوس ما بين التنكر والصراع الطبقي، فيقول مستطرداً على لسان عبيد:

> ... ثم تزين المالك أكثر وأكثر بالأبهة والثروة... تحول المالك ملكاً، وهو أقصى حالات التنكر. ومن الملك تسلسلت عمليات معقدة من التنكر المتتابع... وتمزقت وحدة الجماعة في صور تنكرية متصارعة.. فئات كثيرة... بعضها تنكر ليحكم ويسود. وبعضها فرض عليه التنكر ليخدم ويضطهد[٢٥].

ويظل الأمل بالقضاء على التنكر مقترناً بثورة المتنكرين اضطراراً على المتنكرين اختياراً. مثل هذا الاستنتاج يعيدنا ثانية إلى الخط العام للحكاية، ونعني به شكل الصراع بين ما هو مسموح وما هو ممنوع، ويعيدنا من ناحية أخرى إلى المسرح الملحمي الذي يهدف، من جملة ما يهدف إليه، إلى اظهار «وحدة المتناقضات». من خلال وضع الفعل مقابل نقيضه على الرغم من «... أنهما يصطرعان مع بعضهما»[٢٦].

وإزاء هذا تستوقفنا ملاحظات ثلاث: الأولى تكمن في أن سعد الله ونوس، وهو يعرض فهمه الديالكتيكي الجدلي للتاريخ، عرضه «... دون أي توضيح لحقيقة الديالكتيك»[٢٧]. على عكس ما كان عليه الأمر في مشهد سابق حيث كان المؤلف قد جمع بين زاهد وعبيد. والثانية أنه قدم فهمه ذاك عبر أسلوب القصص. أما الملاحظة الثالثة فتتمثل في كونه جسّد عبر هذا المشهد، أكثر من غيره، محاولته الهادفة إلى تقديم المعرفة من خلال الامتاع العقلي لا الامتاع الوجداني، وذلك لدى الكشف «... عن القوانين التي تحكم عملية تطور الحياة»[٢٨] بمفهومها الجدلي، وبالصيغة التي عرف بها مسرح بريخت الملحمي.

كلما أوغلنا في قراءتنا النقدية للمسرحية كلما اكتسب التنكر قدرة أكبر على الفعل، مما يمنحه مزيداً من الرفق الدرامي الذي يلعب

دوره في ربط أجزاء المسرحية إلى بعضها البعض، إلى جانب ما سيتم به الصراع الدائر بين ما هو مسموح وما هو ممنوع من حسم أكبر. فاللعبة التي مارسها الملك بحق المواطن أبي عزة بغية الترفيه عن نفسه بتخدير أبي عزة ووضعه في السرير الملكي أنقلبت على لاعبها، إذ أن أبا عزة- بعدما أفاق من نومه وعانى لفترة من الوقت حالة من عدم التصديق- لبس دوره الجديد بالسهولة التي لبس بها رداء الملك وتاجه وأمسك زمام الأمور من جديد. واضعاً حداً حاسماً لما بقي من مسموحات قليلة. وإن كان الملك السابق قد سمح لمواطنيه من عامة الناس بالحلم والتخيّل شرط أن لا يقترنا بالفعل، فإن الملك الحازم صادر الأحلام والتخيلات أيا كان نوعها. هذا الحزم أذهل الملك السابق نفسه، ونقول السابق لأنه- كما أراد له سعد الله ونوس فقد صفته كملك، بل فقد الشكل الخاص لملامحه الشخصية، فعجز عن أن يجد من يتعرف عليه، بما في ذلك تابعه الخاص « ميمون » ومقدم أمنه وشهبندر تجاره وشيخه طه، إضافة إلى أن زوجته ذاتها أنكرت معرفتها له، والتصقت بزوجها الملك أبي عزة.

وبالمقابل وجد الملك الحازم أبو عزة كل الذين يحتاجهم للتعرف عليه كملك، ومن ضمنهم زوجته أم عزة، التي لم يَدُرْ في ذهنها أن الجالس على العرش لا يعدو كونه زوجها البارحة. عزة وحدها « وهي أكثر وعياً »[٢٩]. كمحصلة منطقية لعلاقتها بعبيد- تشككت بالملك الجديد، يعزز ذلك ما قالته لأمها وهما في البلاط: « أماه... أنظري إلى الملك. إني خائفة... إنه يشبه أبي.[٣٠]. وبما أن الملك- كما سبق وقال المؤلف على لسان عبيد- يمثل أقصى حالات التنكر، فإن كلا من عبيد ومكمّله الدرامي زاهد يفسران البعد التنكري لشخصية أبي عزة بقولها: « في أنظمة التنكر والتنكرية، تلك هي القاعدة الجوهرية... اعطني رداء وتاجاً، أعطك ملكاً »[٣١].

مع هذه النهاية نستطيع التوصل إلى استنتاج يخص التغير الذي أدخله سعد الله ونوس على الحكاية. إذ أن أبا الحسن في الحكاية يعود مواطناً كما كان بعدما يأخذ الرشيد كفايته من الضحك والمتعة. مثل هذا التغيير يتمشى مع ما ذهب إليه المسرح الملحمي في انتهاج أسلوب التغريب.

ولهذا فإن بريخت وهو يتناول نصوص التراث... بالتبديل والتغيير... يعني قبل كل شيء أن تفقد الحادثة.. كل ما هو مألوف وبديهي... بالاضافة إلى إثارة الدهشة والفضول[٣٢].

علماً بأن مثل هذا التعديل على صلب الحكاية يقودنا إلى معرفة أن التغيير الذي طرأ على الشخصية الانسانية لأبي عزة جاء متوائماً مع الفهم المادي لأهمية دور العامل الاقتصادي.

فالوضع الاقتصادي خصوصاً هو الحاسم في إحداث التغييرات... وبعبارة أخرى يفترض أن الإنسان ليس طبعاً ثابتاً، بل هو كائن قابل للتغير إذا ما غيرت ظروفه الاجتماعية[٣٣].

وتأتي خاتمة المسرحية شبيهة بمدخلها، حيث يتوجه الممثلون إلى المتفرجين بالحديث المباشر: « هي لعبة. لا بد أنها لعبة »[٣٤].

وهذا يعيدنا إلى محاولة المؤلف الهادفة إلى تأكيد غرضه في كسر الإيهام المسرحي ولا يغيب عن باله وهو ينهي مسرحيته أن يقدم للمتفرج تصوره للحل على لسان شخوصه:

تروى لنا كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والجور والشقاء. فاشتعل غضبها. وذبحت ملكها. ثم أكلته... في البداية شعروا بالمغص... لكن بعد فترة صحت جسومهم. تساوى الناس. وراقت الحياة ولم يبق تنكر ولا متنكرون[٣٥].

بذهاب الملك، وهو الحالة القصوى للتنكر، زال الظلم والجور، وبالتالي حُلَّ التناقض بين ما هو مسموح وما هو ممنوع عندما تساوى الناس في الحقوق والواجبات غبر انقلاب شكل الملكية من خاص إلى عام، تماماً كما كانت الحال في السابق، وبناء عليه لم تعد هنك فرصة لظهور أي نوع من أنواع التنكر أو المتنكرين.

الأسلوب الفني- تقييم وملاحظات:

في هذه المسرحية أيضاً يستبعد سعد الله ونوس فكرة الاستفادة من إيجاد شكل من أشكال العلاقة الجدلية بين البيئة المنظرية والحدث المسرحي، مثلما كان قد فعل في مسرحية **مأساة بائع الدبس الفقير**، ويبقى على الحد الأدنى مما هو مطلوب من الوظيفة التعبيرية للبيئة المنظرية.

في البدء تطالعنا خشبة المسرح خالية من أي عنصر من عناصر الديكور أو الاكسسوار، وتتمثل وظيفتها في تحولها إلى منصة تؤدي عليها ألعاب بهلوانية شبيهة بما يقدم في السيرك، للحين الذي يطالعنا فيه مشهد البلاط، حيث تجري الاستفادة من البيئة المنظرية بقصد خلق انطباع معين لدى المشاهدين، إلى جانب مشاركتها في تنفيذ مهمة كسر الإيهام المسرحي، من أجل

« التوجه إلى مخاطبة العقل قبل العاطفة »[٣٦] وفيما عدا البلاط تبقي المناظر الأخرى اعتيادية، أو بالأحرى طبيعية، سواء منها المنظر الخاص بمشهد بيت أبي عزة، أو منظر زاوية الشارع المخصصة لمشهد زاهد وعبيد، مما يشير إلى رغبة المؤلف بالإبقاء على الطبيعة المألوفة للبيئة التي تعيش فيها نماذجه المختارة من بين عموم الناس، هادفاً من وراء ذلك إلى تحقيق شكل بين هذه البيئة وبين جمهور المتفرجين.

وفيما يخص أزياء الممثلين نرى أن سعد الله ونوس يدخل ممثليه على خشبة المسرح، منذ البدء، وهم بكامل ثياب شخصياتهم. فنفهم « .. من هذا بأن اللعبة التي ستقدم لنا هي لعبة الحياة التي سيعيشونها نفسها »[٣٧]. علماً بأنه أسبغ على ثياب ملكه ووزيره دون غيرهما من الشخصيات، صفة الغرابة في الشكل وفي الحجم، بما يتناسب مع غرابة البلاط، دون أن تغيب عن باله فكرة توظيف أزياء ممثليه كافة في كسر الإيهام المسرحي، عندما أراد لهم أن يخلعوا ثياب شخصياتهم وهم على خشبة المسرح مع نهاية المسرحية، قاصداً من وراء ذلك إلى تذكير المتفرجين للمرة الأخيرة بأنهم إزاء لعبة مسرحية لا غير.

فإذا تجاوزنا البيئة المنظرية والأزياء إلى أداء الممثلين وجدنا أن مسرحية **الملك هو الملك** تختلف عن كل ما سبقها من مسرحيات سعد الله ونوس، إذ أنها وحدها تجمع ما بين ثلاثة أساليب من الأداء. الأسلوب الأول. ونعني به أسلوب السرد أو القص، وبامكاننا تتبعه بوضوح جلي في مدخل المسرحية وخاتمتها، حيث يتناوب الممثلون رواية الحدث، أو مخاطبة المتفرجين بشكل مباشر. مثل هذا النمط من الأداء مأخوذ، أساساً، عن المسرح الملحمي، كما سبق التنويه، لكن الذي يستوقفنا هنا أن أداء الممثل في المسرح الملحمي يعتمد على دعامتين رئيستين تتمثلان في أتباع أسلوب القص من جانب الممثل، إضافة إلى « ... مراعاة المسافة الضرورية التي تفصل بينه وبين الشخصية »[٣٨]. مما يحقق انفصال شخصية الممثل عن الشخصية التي يقدمها. من أجل وصوله إلى هدفه يتبع بريخت جملة من التقنيات الخاصة بمسرحه، منها، على سبيل المثال، أنه كان يطلب من ممثليه « ... أن يترجموا كلماتهم بلسان الفرد الغائب »[٣٩]. فالممثل الذي سيقدم شخصية فنية مأخوذة عن النص عليه أن يقدمها دون أن « ... يوحي بأنه هو ذلك الإنسان الآخر ». وبمعنى أدق عليه أن لا يندمج في الشخصية التي يقدمها أو يتقمصها، شرط أن « ... لا يكون الممثل نفسه منسياً بسبب ذلك »[٤٠] أضف إلى هذا أن بريخت يوصي ممثليه:

> أن يتحدثوا عن أعمال شخصياتهم في الماضي وهم يمثلونها. ويقرأون الإرشادات المسرحية التي تشير إلى الحالة النفسية أو الحركة، في الوقت الذي يتفوهون فيه بالكلمات المتعلقة بأدوارهم، وكذلك يتبادلون الأدوار فيما بينهم[٤١].

الممثلون لدى سعد الله ونوس يتحدثون بضمير « الأنا » ولا يلجأون إلى تحقيق أيما مسافة بينهم كممثلين وبين الشخصيات الفنية التي يلعبون أدوارها، علاوة على أن معطيات النص تكاد تكون خالية من وصف كاف للانفصالات أو الحالات النفسية.

وقد يتوارد إلى الذهن هنا أن شكل أداء الممثلين مرهون بمن سيتولى إخراج النص وليس مرهوناً بسعد الله ونوس ككاتب، بيد أن الذي أوحى إلينا بالتعرض إلى شكل أداء الممثلين أن مسرحية « ... **الملك هو الملك** مكتوبة لعرض مسرحي » تغلب على حيثياته « ... إرشادات وملاحظات رجل المسرح »[٤٢].

الأسلوب الثاني في أداء الممثلين عند سعد الله ونوس هو الأسلوب الواقعي، وتتضمنه المشاهد الخاصة بأبي عزة وزوجته وعزة وعرقوب، وكذا المشهد الذي جمع فيه المؤلف بين زاهد وعبيد. في هذه المشاهد تنعدم كافة الملاحظات الخاصة بكسر الايهام المسرحي، وتختفي في الوقت ذاته التقنيات الخاصة بتحقيق ما عرف عن المسرح الملحمي من تغريب. فتساوق الحدث المحوري في المشاهد المذكورة يتجلى بشكل درامي واقعي دون أن ينفصل عن علاقته بالحكاية أو بالأشخاص. مثل هذا الاتساق الدرامي الواقعي يتخلخل في مشهد البلاط، عندما يجمع المؤلف بين الملك ووزيره، عندها فقط يتجلى الأسلوب الثالث في الأداء، ونعني به الأسلوب التعبيري ذا البعد الكاريكاتيري، المتصل بتضخيم كرسي العرش، وتضخيم شخصية كل من الملك ووزيره من خلال أرديتهما المنتفخة الصارخة الألوان، مما يحيلنا إلى بريخت.

> فعند إخراج مسرحية **الإنسان هو الإنسان** عكس بريخت صورة الممثلين على لوحات كبيرة طوال مدة العرض، وأظهر الجنود الانجليز في الشاشة على هيئة أشكال ضخمة، لها صدور محشوة[٤٣].

كذلك يذكرنا مدخل مسرحية **الملك هو الملك** وحديث الممثلين عن أنفسهم وهم يتوجهون إلى جمهور المشاهدين بأسلوب بريخت، وبالذات في مسرحية الأم، عندما تتوجه الممثلة المؤدية لدور الأم « ... بمخاطبة الجمهور مباشرة، تشرح له من هي، وما المشاكل التي تواجهها »[٤٤].

أما عن شخصيات مسرحية **الملك هو الملك** فتجدر بنا الإشارة إلى أن سعد الله ونوس جرّدها من ملامحها الشخصية الذاتية والتاريخية، تماماً مثلما فعل في مسرحية **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران**، هذا التجريد جعل الشخصية الواحدة منها نموذجاً « .. لكثير مثلها وهنا ينطلق ونوس من الخاص إلى العام »[٤٥]. يتصاعد بشخوصه إلى مستوى التجريد « ...فتغدو الشخوص بعد ذلك رمزاً لمسمياتها »[٤٦]. يتجسد مثل هذا المفهوم في شخصية الملك أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية، فصعود أبي عزة إلى العرش محا ملامحه الشخصية « ... ضمن تجريد رمزي تتكشف فيه قوى النظام وأدواته »[٤٧]. مثل هذا

التجريد الخاص بالشخصيات لا نستطيع التعامل معه دون ربطه بمعطيات المسرح الملحمي[٤٨]. ففي مسرح بريخت « يصبح من غير الممكن تقبل الأشخاص الواقفين على خشبة المسرح على أنهم أشخاص الحياة اليومية أو على أنهم شخصيات تاريخية »[٤٩]. وفي مثل هذه الحالة يصبح التاريخ والشخوص وما عدا ذلك من مكونات العمل المسرحي وأدواته وسائل لتحقيق رسالة المسرح « ... ومنحه وظيفة تربوية لنشر الوعي السياسي والاجتماعي لدى الجماهير وتحريضها على الفعل الثوري في الصراع الطبقي »[٥٠]. وتبقى الوسيلة الأكثر فاعلية لتحقيق هذه الغاية هي التوجه المباشر من جانب الممثلين إلى جمهور المتفرجين عبر أشكال السرد أو القص أو الحوار.

في مسرحية **الملك هو الملك** يعتمد سعد الله ونوس أسلوب السرد أو القص في مدخل المسرحية وخاتمتها، كما سبقت الإشارة، في الحين الذي زخرت فيه باقي المشاهد بالحوار بالدرجة الأولى. مما يضعنا وجهاً لوجه أمام مسرحية. هي في جانبها الأكبر من حيث الحجم أقرب إلى الدرامية بالمفهوم الأرسطي منها إلى درامية بريخت. بيد أن سعد الله ونوس وهو يفعل ذلك نجح في تجسيد المناخ التاريخي للحكاية بأجوائها المرتبطة بألف ليلة وليلة عندما أبقى على « .. آثارها واضحة في لغة مسرحيته »[٥١]. وهذا ساعد على ابراز فكرة « ...أن الصراع... يتموضع بين الإنسان وظرفه التاريخي والاقتصادي »[٥٢].

وكان بإمكان سعد الله ونوس أن يبرز فكرته هذه بوضوح أكبر لو أنه حقق عنصر التغريب في مشاهده الحوارية، سواء بالاعتماد على اللغة عبر الاستفادة من « المقابلة اللفظية والاستعارة والتورية »[٥٣]. أو باللجوء إلى الأغاني التي تهدف إلى مقاطعة الحدث، وهي « تلخصه لنا وتعلق عليه أو تتنبأ به »[٥٤].

وازاء عودته إلى التراث واختياره واحدة من حكايات **ألف ليلة وليلة**، وعن مدى المطابقة ما بين الحكاية والمسرحية يقول سعد الله ونوس:

> إننا نقتبس أو نعد، لأننا نبحث عن رؤيتنا العربية المتجاوبة مع واقعنا أو لأننا نحاول أن يكون فعلنا المسرحي راهناً، أي فعالاً هنا والآن[٥٥].

انطلاقاً من هذا الموقف جاء التعامل مع حكاية **النائم واليقظان** عبر شكل من الارتباط الجدلي بين الملكية والتنكر.

> وما نعنيه بأنظمة التنكر والملكية، هي المجتمعات الطبقية، ولا سيما البرجوازية المعاصرة عسكرية كانت أم لا، ولقد أخطأ الذي استدل من شكل الحكاية الخارجي على أن المقصود هو مجتمعات الاستبداد الشرقي[٥٦].

ولعل محاولة تحقيق هذا الهدف الفكري هي السبب الكامن وراء ما أدخله سعد الله ونوس من تغييرات على صلب الحكاية إلى جانب التغيير الجذري لنهايتها. مقارنة مع نصها الذي ورد في **ألف ليلة وليلة**، أو مع الأعداد المسرحي الذي توفر له « ... منشىء المسرح العربي مارون النقاش، سنة ١٨٥٣م » في مسرحية **أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد**، حيث أخرجها « هزلية مضحكة ملحنة من ثلاثة فصول »[٥٧]. علماً بأن مارون النقاش التزم بالخط العام للحكاية كما وردت في **ألف ليلة وليلة** مبقياً على النهاية كما هي، وهادفاً إلى الترفيه عن متفرجية واضحاكهم لاغير »[٥٨].

ويأتي اختلاف معالجة ونوس للحكاية عما كانت عليه لدى النقاش مصداقاً إلى « أن الابداعات المتغيرة للنص الواحد - وفي تغير المرحلة التاريخية واختلاف البيئة - لا يفسرها إلا طموح المسرحي لأن يكون راهناً »[٥٩]. وبمعنى آخر أن يكون بوجهة نظر عصرية وعالمية فاعلة.

وتبقى ملاحظاتنا حول نهاية المسرحية. في البدء ما كان ليدور في ذهن المتفرج أو قارىء النص أن أبا عزة سيصبح ملكاً، بناء على نزوة من الملك الحقيقي. هذه المراهنة من بين أهم عناصر التشويق التي لعبت دورها في شد المتفرجين إلى الحدث الدرامي الجاري على خشبة المسرح، حتى إذا ما أصبح أبو عزة ملكاً إلى ما لا نهاية، وأمسك زمام الأمور بيد من حديد متخلياً تماماً عن شخصيته السابقة، حلت الدهشة محل التوقع. لكن دهشة المتفرجين هذه، وهي نتيجة منطقية لما طرأ على الفعل من تحول، لا تحمل أي شكل من أشكال الانحياز أو التعاطف الوجداني مع الملك المستجد، إن لم تكن ضدّه، على عكس ما يجب أن تكون عليه الحال في المسرحيات عامة عدا مسرحيات بريخت الملحمية، أو المسرحيات التي تنسج على منوالها، حيث « نتوقع أن يشعر المتفرج بهذه الدهشة، وينفعل تبعاً لذلك ضدها »[٦٠].

وسبب ذلك في مسرحية **الملك هو الملك** ناتج عن أن المتفرج أو القارىء يحمل في داخله إدانة مسبقة للملك الحقيقي بصفته ملكاً مستبداً، ويحمل، في الوقت ذاته، إدانة للملك الجديد ما دام امتداداً سلطوياً أشد عزماً من سلفه، وما دامت ظروف المجتمع الطبقي بصراعاته الدامية « ... تحتم لحماية عرش يتزعزع أن يحزم الملك ويقمع »[٦١].

وعن الخاتمة، وما ورد فيها على لسان الممثلين بصدد تلك الجماعة التي ضاقت باستبداد ملكها فأكلته، يقول سعد الله ونوس:

> هذه العملية الطقسية، التي ربما بدت حلاً مقحماً على الحكاية، هي محصلة طبيعية ما دام المجتمع يعرض كسلسلة من عمليات التنكر، تصل في الملك شكلها الأقصى[٦٢].

الذي نقوله هنا إن الحديث عن التهام الملك ليس حلاً مقحماً

أو غير مقحم على الرواية، لأن الحكاية أساساً خالية من العقدة الدرامية بمعناها الأرسطي المتعارف عليه، فالمتفرج الذي اندهش من وصول أبي عزة إلى كرسي العرش وبقائه فيه، أقر بالنهاية التي وصلتها المسرحية، مع احتفاظه بحكمه العقلي تجاهها، وما الحديث عن الملك المأكول سوى استشفاف مستقبلي مرهون بالطموح لتوفر القدرة على الفعل المغيّر لدى المتفرجين من جهة، ومن جهة أخرى هو جزء من المكاشفة المباشرة التي أناطها المؤلف بالممثلين تجاه الجمهور، وبالتالي جزء هام لا يتجزأ من الوظيفة التعليمية للنص، فبالقدر الذي يتجسد فيه استبداد الملك كفعل، تتبدى ثورة شعبه عليه كرد فعل طبيعي ومنطقي لاستبداده.

ويشير سعد الله ونوس إلى أنه استوحى حكاية التهام الشعب لملكه من « ... الاحتفالات الاباحية التي كانت تقوم بها شعوب جزر فيجي عندما يموت الملك »[٦٣]. إذ أن موت الملك لدى تلك الشعوب يعني موت السلطة، مما يترتب عليه ممارستها لكل ما هو ممنوع وللحين الذي يتم فيه صعود ملك جديد إلى سدة الحكم.

ونستطيع أن نضيف إلى هذا أن بعض الشعوب البدائية كانت تضحي بالملك عندما تتقدم به السن تعبيراً عن عجزه، وتستبدله بملك شاب جديد. وقد تطورت هذه الشعيرة إلى استبدال الملك الحقيقي بشخص آخر يحل محله وينعم بكل أبهة الملك لفترة من الزمان، حتى إذا حان وقت التضحية بالملك الحقيقي كان هذا الملك الزائف هو البديل.

وأياً كان شكل الاستفادة من توظيف هذه الشعائر أو الطقوس. فإن ارتباط ظهور التنكر بمعناه الأعم في مسرحية **الملك هو الملك** بظهور الملكية الخاصة، كوجهين لعملة واحدة يعني - جدلياً - زوال الاثنين بزوال أحدهما. هذه المحصلة العلمية تضعنا أمام قراءة ابداعية جديدة لتراث السلطة، وتلك - برأينا - إحدى أهم عطاءات سعد الله ونوس المسرحية.

المضمون والموقف - استقراء وإشارات

في معرض حديثنا عن مسرحية **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران** أشرنا إلى صعوبة الفصل بين الشكل والمضمون بسبب من طبيعة العلاقة الجدلية التي تحكم الاثنين. مثل هذه القضية تواجهنا للمرة الثانية ونحن نمهد للبحث في مضمون مسرحية الملك هو الملك، واضعين باعتبارنا أنها « ... من أهم المسرحيات التي كتبها سعد الله ونوس من حيث جدلية الشكل والمضمون »[٦٤]. ولعل هذا الارتباط هو الذي اضطرنا، ونحن نتناول بالبحث الأسلوب الفني للمسرحية، للاقتراب من حدود المضمون، وبالذات لدى حديثنا عن التنكر والملكية الخاصة، إذ أن الأول ليس سوى شكل لمحتوى يتمثل في الثاني.

ويبقى الهدف أن نستقرىء، من خلال نص مسرحية **الملك هو الملك**، الخطوط العامة لمضمونها الرئيسي، المتجسد في محاولته « ... لتفسير طبيعة النظام »[٦٥] عبر منظور مادي تاريخي، أضف إلى هذا أننا سنتناول بالبحث مكوّنات الموقف الفكري والايديولوجي الذي سيكشف عن نفسه لنا أثناء بحثنا في حيثيات المضمون.

في مسرحية سابقة من المسرحيات ذات الفصل الواحد، ألا وهي **لعبة الدبابيس**[٦٦] عالج سعد الله ونوس فكرة السلطة ورجل السلطة. بيد أن معالجته تلك تختلف اختلافاً جذرياً عن معالجته لها في مسرحية **الملك هو الملك**. ففي **لعبة الدبابيس** يبقى المناخ العام للمسرحية كابوسياً، إضافة إلى ما اتسم به موقف المؤلف من رؤيا ذات طابع عبثي، كما سبق التنويه.

في الحين الذي عالج فيه سعد الله ونوس فكرته ذاتها، في هذه المسرحية، انطلاقاً من فهم مادي.

فهو قد آمن مثل بريخت بأن الإنسانية يحكمها منطق محسوب، وهذا المنطق يؤثر تأثيراً كبيراً في سير الحوادث، بل إنه يتحكم فيها تحكماً تاماً على غير إرادة الإنسان ووعيه. وهذا المنطق هو ما يسمى بالحتمية التاريخية[٦٧].

إضافة إلى أنه، من خلال كسره للحائط الرابع وتوجهه المباشر للمتفرجين، قدم نماذج من قطاعات تمثّل الشعب من جانب والسلطة من جانب آخر، مضمناً علاقة هذين القطاعين بقسط من الصراعات الطبقية، عبر شكل العمل السياسي السري الذي ينتظم كلاً من عبيد وزاهد دون أن يلجأ من قريب أو بعيد إلى عرض أي نمط من المناخات الكابوسية أو العبثية مقارنة مع أجواء مسرحياته التي كتبها في مرحلته الأولى، هادفاً لأن يقدم مسرحاً « ... سياسياً يحفّز متفرجيه على التغيير »[٦٨]. وهو بهذا نجح في أن « ... يوظف أفكاره القديمة توظيفاً عضوياً.. وأن يضمنها شكل الحكاية الشعبية وروحها... »[٦٩].

في البدء هناك المضمون التعليمي المباشر الذي يتوجه إلى وعي المتفرج دون وسيط عاطفي أو وجداني. وخلاصته: أقدّم إليك لعبة مسرحية تدور حول ملك يعير عرشه وتاجه لفرد من شعبه، علماً بأنه ما من ملك يرضى أن يعير عرشه أو تاجه لأي سبب كان.

إذن نحن ازاء لعبة مسرحية تجسد صياغة فنية لواقع غير ممكن الحدوث، وعلى الرغم من ذلك فإن سعد الله ونوس « ... يراهن على نتيجة اللعبة، وهذا هو انجازه »[٧٠].

وبطبيعة الحال فإن نتيجة اللعبة مرهونة بالصراع الذي تتضمن المسرحية، ولصالح من سَيُحسم هذا الصراع. مما يدعو للأسف أن الدراسات والمقالات التي تعرضت لمسرحية **الملك هو الملك** بالتحليل أو النقد أغفلت، في غالبيتها، جانب الصراع الأساسي الحاسم المتضمن في المسرحية. وإن حدث وتعرضت لنوع من الصراع فإنها قدمته على أنه صراع بين طرفين رئيسيين، الأول هو الملك، والثاني أبو عزة أو بالأحرى بين مساحتين اجتماعيتين. الأولى مساحة البلاط، والثانية المساحة

الشعبية ممثلة بأبي عزة، في حين أن الصراع الحقيقي يدور بين طبقتين اجتماعيتين متناقضتين. طبقة تملك وأخرى لا تملك. وتحضرنا هنا واحدة من نصائح أرسطو أراد أن يخصّ بها النقاد ودارسي الأدب دون غيرهم.

أما المتناقضات فيجب بحثها وفقاً لمنهج الحجاج الجدلي (الديالكتيكي) والنظر فيما إذا كان الأمر متعلقاً بنفس الشيء، وفيما إذا كان الإيجاب متعلقاً بنفس الموضوع، وفيما إذا كان الشاعر يتكلم فعلاً في نفس المعنى[٧١].

إن مسرحية **الملك هو الملك** لا تقوم على « ... اللغة وحدها أو الشكل أو استلهام الفولكلور، وإنما هي موقف سياسي وتاريخي قبل كل شيء »[٧٢].

تمشياً مع هذا الموقف يدقّق سعد الله ونوس، وبشكل جدير بالاعتبار، في اختيار نماذج شخوصه. أولاً، وقبل كل شيء لدينا الملك. وهو شخصية مستبدة وصلت باستبداداها حد الاستهتار المترتب على الغرور المفرط، ودليل ذلك ما يقوله عبيد:

> حين يجوّل كسرى في إيوانه، وظن أنه فريد زمانه، نسي أن الذين بنوا الايوان كانوا يطيعون التاج والصولجان[٧٣].

هذا الاستهتار هو الذي يبرر، من الناحية الشكلية وليس الموضوعية، للملك أقدامه على لعبة إعارة تاجه وعرشه لأبي عزة، دفعاً لملله وسأمه، ومن أجل أن يثبت لحاشيته « ... معنى أن يكون الملك على مقاس الرجل، والرجل على مقاس الملك »[٧٤]. وبما أن الملك يجسد أقصى حالات التنكر، في وقت صار فيه كل من التنكر والملكية الخاصة وجهين لعملة واحدة، فإن الملك، بالنتيجة، يجسّد أقصى حالات الملكية الخاصة. وبمعنى آخر، فإن الملك يقف على رأس الطبقة التي تملك.

فإذا انتقلنا من الملك إلى أبي عزة، وبحثنا في موقعه الطبقي، وجدناه لا يكاد يخرج عن حدود الطبقة التي ينتمي إليها الملك، وإن كان قد خرج منها فما كان ذلك إلا بسبب من ظرف معين يتصل بالطبقة. ولا يتصل بإرادة أبي عزة نفسه. هذا الخروج جاء كنتيجة أو محصلة منطقية لشكل صراع ثانوي يقوم بين المالكين أنفسهم عادة، حيث لا يتوانى الواحد منهم عن التهام الآخر حياً إذا اقتضت ذلك ضرورة تنمية رأس المال أو الدفاع عنه. ويدل على استمرارية انتماء أبي عزة لطبقته اقتصادياً أن سعد الله ونوس أراد له أن يظل محتفظاً بخادمه على الرغم من افلاسه في التجارة، وأراد له أن يستعيد « ... في اللحظة المناسبة المسافة الطبقية التي ترفعه فوق الخادم »[٧٥].

وبدل على استمرارية انتمائه لطبقته فكرياً وروحياً أنه، وهو يحلم بتولي العرش، لا يفعل ذلك من أجل تحقيق العدالة لمن لا يملكون، وإنما من أجل أن يُشفي غليله من أولئك الذين يملكون، بعدما تسببوا في إفلاسه. حتى إذا ما زال افلاسه مع تولية العرش، وتمثيله بالتالي لأقصى حالات الملكية الخاصة، تحول أعداؤه بالأمس إلى دعائم سلطوية لا غنى له عنها. وكما هي حال التنكر والملكية الخاصة بصفتها وجهين لعملة واحدة، فإن كلاً من الملك وأبي عزة وجهان لعملة واحدة، سواء بامتدادها السلطوي، أو بانتمائها الطبقي، مما ينتج عنه « .. إن لعبة تغير السلطة لعبة تكرر نفسها في كل مرة.. » علماً بأن استبدال حاكم بآخر يذكرنا بواقع أمتنا « ... فكم من لعبة سياسية في الواقع العربي صارت ولم تثبت إلا فشلها في تغيير هذا الواقع البائس »[٧٦]. ويبقى التغيير الحقيقي مرهوناً بالطرف الآخر للصراع الطبقي، وبمعنى آخر بزاهد وعبيد، اللذين لا يملكان شيئاً، ويملكان القدرة على ممارسة العمل السياسي السرّي الهادف إلى تغيير الواقع جذرياً وثورياً في آن واحد.

وفي مسرحية **الملك هو الملك**، دون سابقاتها من المسرحيات يعرض سعد الله ونوس تصوره للعمل السياسي السري عبر منظور علمي، إضافة إلى أنه كان « ... جريئاً في عرض ما يريد... منطلقاً من المؤثرات الاجتماعية والسياسية والفكرية.. التي تقف وراء عمله ككاتب »[٧٧]. بيد أن سعد الله ونوس، وهو يعرض تصوره للعمل السياسي، لا يتجاوز البيئة التي ينبثق عنها هذا العمل، وازاء ذلك يقول على لسان أحد ممثليه:

> هناك شعور عام بالخيبة والعسر. التذمر شديد. والناس يطعنهم البؤس والخوف.. اللصوص يحكمون البلاد، وينهبون أرزاق العباد. العدل نائم وليس هناك من يفتش أو يحاسب. الغش رائج. والتعدي سائد. لا سلامة ولا كرامة، ولا شريعة[٧٨].

عندها نستنتج أن الظرف الموضوعي ناضج إلى الحد الذي يقتضي فيه ميلاد حركة سياسية معارضة. ويشاء المؤلف لمعارضته أن لا تتمثل بفرد أو أفراد معينين، على الرغم من كونه رمز لها بزاهد وعبيد، بل إنها تتمثل بنوع من « ... الفكر جديد يناقض فكر الملكية الخاصة »[٧٩] علماً بأن نقيض الملكية الخاصة هو الملكية العامة. يعرفنا بذلك حديث عبيد لعزة عن الجماعة التي كانت تعيش حياة بسيطة متناسقة. أفرادها متساوون. « يعملون في أرضهم المشتركة كاليد الواحدة. ويتقاسمون الخير كأفراد العائلة »[٨٠]. ونستدل عليه بتحديد أكبر من خلال استعراض عبيد لتاريخ التنكر، حيث نلتقي بالتفسير المادي للتاريخ، أو ما يدعى بالمادية التاريخية، وهي ركن هام من أركان الفكر الاشتراكي العلمي « بهذا يكون سعد الله ونوس قد التحم، من حيث المضمون والموقف الفكري، بكل من بيسكاتور وبيترفايس وبريخت، بعد أن كان قد اقترب من الثلاثة، بهذا الشكل أو ذاك، في أسلوبه الفني، وبالذات في مسرحيته **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران** والمسرحيات التي تلتها. ساعد على ذلك « ... اتساع ثقافة المؤلف واستخدامها في ضمان فعالية أكبر للمسرحية »[٨١]. ومما يدلل على استيعابه للفكر الاشتراكي العلمي أنه يرتأي لعمله السياسي أن يوجه اهتمامه إلى

الطبقة العاملة، بصفتها طبقة لا تملك سوى قوة عملها، ولأنها صاحبة المصلحة الحقيقية في التغيير، خاصة وأنها تتعرض للجانب الأكبر من استغلال الطبقة المهيمنة على الملكية الخاصة، والمتربعة بالتالي، على سدّة الحكم. يؤكد ذلك ما يقوله عبيد لزاهد: « ينبغي أن ننظم عملنا في المدابغ »[٨٢]. مما ينفي عن سعد الله ونوس تهمة تنبيه الفهم التآمري أو « البلانكي » للثورة[٨٣] التي « ... تعتمد على النخبة والسرية المطلقة، مما يغيب البداهة الجماهيرية »[٨٤]. فالمعروف عن أيما حزب عمالي ينتهج الفكر الاشتراكي العلمي، في بلدان العالم الثالث بالذات، أنه يبدأ بمرحلة التأسيس الممثلة بطليعته من المثقفين الثوريين والثوريين الواعين من أبناء الطبقة العاملة، قبل أن يشتد عوده ليتوجه إلى الجماهير. أما عن السرية وعدمها، فأمرها مرهون بالوضع السياسي في البلد المعنى، إذا وضعنا باعتبارنا أن التنظيم شكل من أشكال التكيف، وفي مسرحية **الملك هو الملك** لا يمكن للتنظيم أن يكون اشتراكياً علمياً إن لم يلجأ إلى السرية التامة والحذر الثوري ما دامت الطريق التي تنتهجها السلطة « ... هي الارهاب، والمزيد من الارهاب ». وفيما يخص البداهة الجماهيرية يجب علينا أن نضع باعتبارنا أن أي تنظيم يتبنى الفكر الاشتراكي العلمي لا يأتي فعله بناء على المبادرة الجماهيرية العفوية، إذ أنه في الحين الذي يتعلم فيه من الجماهير نراه يتصدر طليعتها ليقودها في اللحظة المناسبة، وهذا ما يفصح عنه نص مسرحية **الملك هو الملك** « ينبغي أن نتواقت مع اللحظة المواتية، لا نبكر ولا نتأخر »[٨٥]. ولا يتردد سعد الله ونوس عن ابراز شكل من أشكال النشاط السياسي اليومي الدائب للتنظيم الذي يضم كلاً من زاهد وعبيد، فهناك المنشورات التي سيحتم توزيعها في معظم أحياء المدينة، وهناك اللقاءات الحزبية الدورية المنتظمة[٨٦]. تلك هي بعض مواصفات التنظيم الذي تتمخض عنه المسرحية، والذي يمثل في الحقيقة رأس الحربة في الصراع الطبقي بين من يملكون ومن لا يملكون.

فإذا جمعنا ما بين العرض المادي لتاريخ الملكية الخاصة والشكل التنظيمي للعمل السياسي، خرجنا بنتيجة مفادها أن سعد الله ونوس وفق لأن يفسر حركة التاريخ انطلاقاً من الأهمية الحاسمة للعامل الاقتصادي، إلى جانب كونه وضّح لنا طريق النضال « .. من أجل حياة أفضل »[٨٧] انطلاقاً من التفسير المذكور، مما يفنّد الرأي القائل « ليست **الملك هو الملك** مسرحية الثورة، بل هي مسرحية لفكرة النظام بهدف ادانته »[٨٨].

ولأنه ما من مسرحية هادفة إلا وتنبع « ... من بيئة محددة وتحمل في ثناياها خصوصية هذه البيئة ومناخها »[٨٩] يلجأ سعد الله ونوس إلى ابراز النواحي الاجتماعية بخصوصيتها العربية، وبالذات في بيت أبي عزة، سواء كان ذلك من خلال علاقة عزة بكل من أبيها وأمها وعبيد وعرقوب، أو من خلال هموم أم عزة. ولا يغيب عن باله أن يعكس التفكك العائلي، وبالذات لدى استعراض علاقة أم عزة بأخيها الميسور، مما يوحي بالتقابل بين تفكك المجتمع القائم على الملكية الخاصة وتفكك الروابط الأسرية. وإن كان بريخت قد تعرض بالنقد لرجال الدين لسبب يرتبط بتعاليم الكنيسة « ... التي تدفع المعذبين إلى الرضى بما هم فيه من شقاء »[٩٠] فإن سعد الله ونوس من جانبه، أظهر شكل ارتباط الشيخ طه، وهو المهيمن على السلطة الروحية، بشهبندر التجار من جهة وبالملك من جهة أخرى بما يهدف إلى تكريس الاضطهاد والظلم والارهاب، وذلك من خلال التنسيق في العمل، أو عن طريق توظيف منابر المساجد والكتاتيب لأغراض الطبقة المهيمنة على الاقتصاد والسلطة[٩١]. بتعرضنا لموقف الشيخ طه وسلطته الدينية نكون قد استوفينا، حسب رأينا استعراض الخطوط العامة لمضمون مسرحية **الملك هو الملك**، أما عن الخطوط المتفرعة فالمسرحية غنية بها حد الفيض ولا يتسع مجال هذه الدراسة لاستعراضها جميعاً.

وتبقى فكرة التعرض للرأي القائل إن مسرحية ونوس هذه نسخة أخرى عن مسرحية بريخت **الرجل هو الرجل**[٩٢]. علماً بأن مسرحية بريخت تدور « ... حول فكرة واحدة هي اذابة الشخصية الفردية، أو ضياعها في مجتمع مفروض عليها »[٩٣]. وهي بالدرجة الأولى تهدف إلى تجسيد طبيعة الاستلاب الذي يتعرض له الإنسان الكادح في العالم الرأسمالي بما يشمل الجانب الاقتصادي والاجتماعي والنفسي والفكري، ويصل حد تشكيل الذوق والعادات مما يمسخ الشخصية الإنسانية ويشوهها. في حين أن مسرحية **الملك هو الملك** تدور حول فكرة « ... تغير الأفراد لا يغير الأنظمة، وإنما على الأنظمة أن تتغير من قواعدها »[٩٤].

هذا الاختلاف الكبير بين المسرحيتين، برغم تشابههما في الموقف الفكري المتضمن بهما، يجعل من محاولة مطابقتهما نوعاً من استغفال مقصود بالقارىء، خاصة وأن موضوع **الملك هو الملك** يمت بعلاقة وطيدة جداً « ... لحكاية شعبية من التراث.. تعتمد تحديداً على معايشة واقع موجود وحقيقي »[٩٥]. وتمت، من ناحية أخرى، بعلاقة وطيدة بمعطيات المسرح الملحمي، عبر توظيف ديناميكي يضع باعتباره الهموم المصيرية للجماهير التي توجه إليها من أجل أن « ... تعي صراعها الاجتماعي وقدرها السياسي »[٩٦]. ترتب على هذا أن سعد الله ونوس وفق لأن يحقق « ... المعادل الفني لكل لحظة فنية، وحافظ على هذه الجدلية حتى آخر لحظة في المسرحية »[٩٧]. فكان أن جاءت مسرحية **الملك هو الملك** تتويجاً لعطاءاته المسرحية، وخطوة رائدة في مجال توطيد دعائم مسرح ملحمي عربي.

هوامشى

(★) فصل من كتاب «الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس» الذي يصدر الشهر القادم عن دار الآداب.

(١) د. علي الراعي **المسرح في الوطن العربي**، سلسلة عالم المعرفة، وزارة الأعلام، الكويت ١٩٨٠م، ص ١٩٥.

(٢) زهير حسن «الملك هو الملك ومسرح المرأة» **مجلة الآداب اللبنانية**. سبقت الإشارة إليه، ص ٩٢.

(٣) **سهرة مع أبي خليل القباني** هي المسرحية ما قبل الأخيرة. وقد طبعت للمرة الأولى عام ١٩٧٣ في حين أن مسرحية **الملك هو الملك** طبعت عام ١٩٧٧.

(٤) المراد بها: **مطلوب رأس المملوك جابر**، وسهرة مع أبي خليل القباني.

(٥) للمزيد ارجع إلى د. محمد يوسف نجم. **المسرح العربي- مارون النقاش**. بيروت. ١٩٦١. ص ٢٣، ٢٤.

(٦) يقول سعد الله ونوس على لسان شخوصه: «نحن الآن في مملكة خيالية.. وحكايتنا وهمية». ارجع إلى النص، ص ٨.

(٧) النص. ص ٥.

(٨) النص، ص ٥.

(٩) د. عبد الرحمن بدوي «فن المسرح عند بريخت» **الأعمال المختارة لبريخت**، وزارة الأعلام، الكويت، يوليو، ١٩٧٥، ص ١٥.

(١٠) النص، ص ٧.

(١١) لمزيد من المعلومات ارجع إلى كتاب بريخت لرونالد جراي، ترجمة نسيم مجلي، الهيئة العامة للكتاب، مصر ١٩٧٢، ص ٩١.

(١٢) د. عبد الرحمن بدوي «فن المسرح عند بريخت» **الأعمال المختارة لبريخت**، سبقت الإشارة إليه، ص ١٥.

(١٣) النص، ص ١٤.

(١٤) النص، ص ١٥.

(١٥) النص، ص ١٥.

(١٦) د. عبد الرحمن بدوي «**فن المسرح عند بريخت**» الأعمال المختارة لبريخت، سبقت الإشارة إليه، ص ٢١.

(١٧) النص، ص ١٥.

(١٨) بريخت، **نظرية المسرح الملحمي**، ترجمة الدكتور جميل ناصيف، وزارة الأعلام، بغداد، ١٩٧٣م، ص ٦.

(١٩) النص، ص ١٦.

(٢٠) ارجع إلى: أرسطو، **فن الشعر**، سبقت الإشارة إليه، ص ٨٠، ٨١.

(٢١) رونالد جراي، **بريخت**، سبقت الإشارة إليه، ص ٥.

(٢٢) **النص**. ص ٢٥.

(٢٣) النص، ص ٢٧.

(٢٤) النص، ص ٥٨، ٥٩.

(٢٥) النص، ص ٥٩.

(٢٦) بريخت، **نظرية المسرح الملحمي**، سبقت الإشارة إليه، ص ١٨٢.

(٢٧) المرجع السابق، ص ٨١.

(٢٨) بريخت، **حوارية شراء النحاس - الليلة الثانية**، **مجلة الحياة المسرحية**، ترجمة عبد الله عويشق، وزارة الثقافة السورية، العدد ٤، ٥، ١٩٧٨م، ص ١٤٨.

(٢٩) سعد الله ونوس «حول مسرحية الملك هو الملك ورجل برجل» **مجلة الحياة المسرحية**، العدد ٥، ٦، ١٩٧٨م، ص ١٩٠.

(٣٠) النص، ص ١٠٦.

(٣١) النص، ص ١٠١.

(٣٢) سعد أردش، **المخرج في المسرح المعاصر**، سبقت الإشارة إليه، ص ٢١٠.

(٣٣) د. عبد الرحمن بدوي، **فن المسرح عند بريخت** «**الأعمال المختارة لبريخت**»، سبقت الإشارة إليه، ص ١٦، ١٧.

(٣٤) النص، ص ١٢٣.

(٣٥) النص، ص ١٢٦.

(٣٦) محمد المشايخ «المسرح الحديث عند سعد الله ونوس» **مجلة الأقلام العربية**، العدد ٦، ١٩٨٠م، ص ٩٣.

(٣٧) زهير حسن «الملك هو الملك ومسرح المرأة». **مجلة الآداب اللبنانية**. سبقت الإشارة إليه. ص ٩٦.

(٣٨) برتولد بريخت، **نظرية المسرح الملحمي**. سبقت الإشارة إليه. ص ١٦٦.

(٣٩) رونالد جراي. **بريخت**. سبقت الإشارة إليه، ص ٨٨.

(٤٠) برتولد بريخت. **نظرية المسرح الملحمي**. سبقت الإشارة إليه، ص ١٧٢.

(٤١) رونالد جراي **بريخت**. سبقت الإشارة إليه، ص ٨٨.

(٤٢) عبد الله أبو هيف، **التأسيس - مقالات في المسرح السوري**. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ١٩٧٩، ص ١٧٧، ١٧٨.

(٤٣) رونالد جراي. **بريخت**. سبقت الإشارة إليه، ص ٨٧.

(٤٤) المرجع السابق، ص ٩١.

(٤٥) زهير حسن «الملك هو الملك ومسرح المرأة». **مجلة الآداب اللبنانية**، سبقت الإشارة ص ١٠١.

(٤٦) عبد الله أبو هيف. **التأسيس - مقالات في المسرح السوري**. سبقت الإشارة إليه ص ١٧٩.

(٤٧) سعد الله ونوس «حول مسرحيتي الملك هو الملك ورجل برجل» **مجلة الحياة المسرحية**، سبقت الإشارة إليه. ص ١٨٧.

(٤٨) يأخذ بعض النقاد على سعد الله ونوس أنه جرد شخصيات مسرحيته هذه من ملامحها الواقعية الشخصية والتاريخية دون أن «.. يكسو الشخصة لحماً ودماً». راجع كتاب **التأسيس - مقالات في المسرح السوري**. عبد الله أبو هيف. سبقت الإشارة إليه ص ١٧١/ ١٨٣.

(٤٩) رونالد جراي، **بريخت**. سبقت الإشارة إليه، ص ١٢٧.

(٥٠) د. عادل قرشولي «لماذا اتجه بريخت إلى المسرح التعليمي» **مسرح التغييب**. سبقت الإشارة إليه، ص ٢٨.

(٥١) عبد الله أبو هيف، **التأسيس - مقالات في المسرح السوري**، سبقت الإشارة إليه ص ١٧٧.

(٥٢) زهير حسن «الملك هو الملك ومسرح المرأة» **مجلة الآداب اللبنانية**، سبقت الإشارة إليه، ص ٩٥.

(٥٣) رونالد جراي، **بريخت**، سبقت الإشارة إليه، ص ٩٣.

(٥٤) المرجع السابق، ص ٩١.

(٥٥) سعد الله ونوس «ملاحظات حول الاقتباس أو الاعداد المسرحي» **مجلة الحياة المسرحية**، العدد ٦، سبقت الإشارة إليه، ص ١١٢.

(٥٦) سعد الله ونوس «حول مسرحيتي الملك هو الملك ورجل برجل» **مجلة الحياة المسرحية**، سبقت الإشارة إليه، ص ١٨٦.

(٥٧) يوسف أسعد داغر، **معجم المسرحيات العربية والمعربة**. وزراة الثقافة والفنون العراقية، ١٩٧٨م، ص ١٣٥.

(٥٨) لمزيد من المعلومات أرجع إلى كتاب: **المسرح العربي - مارون النقاش** للدكتور محمد يوسف نجم، سبقت الإشارة إليه، ص ٢٣، ٢٤.

(٥٩) سعد الله ونوس «ملاحظات حول الاقتباس أو الاعداد المسرحي» **مجلة الحياة المسرحية**» سبقت الإشارة إليه ص ١١٢.

(٦٠) رونالد جراي، **بريخت**، سبقت الإشارة إليه، ص ٩٣.

(٦١) النص، ص ١٠٠.

(٦٢) سعد الله ونوس «حول مسرحيتي الملك هو الملك ورجل برجل» **مجلة الحياة المسرحية**، سبقت الإشارة إليه، ص ١٨٧.

(٦٣) المرجع السابق، ص ١٩٠.

(٦٤) زهير حسن «الملك هو الملك ومسرح المرأة» **مجلة الآداب اللبنانية**، سبقت الإشارة إليه، ص ٩٢.

(٦٥) عبد الله أبو هيف، **التأسيس - مقالات في المسرح السوري**، سبقت الإشارة إليه، ص ١٧٨.

(٦٦) ارجع إلى الحاشية رقم ٨، من المقدمة.

(٦٧) زهير حسن «الملك هو الملك ومسرح المرأة» **مجلة الآداب اللبنانية**، سبقت الإشارة إليه ص ٩٥.

(٦٨) محمد المشايخ «المسرح الحديث عند سعد الله ونوس» **مجلة الأقلام العراقية**، العدد ٦، ١٩٨٠م، ص ٩٣.

(٦٩) د. علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، سبقت الإشارة إليه، ص ١٩٧.

(٧٠) عبد الله أبو هيف، **التأسيس - مقالات في المسرح السوري**، سبقت الإشارة إليه، ص ١٧٩.

(٧١) أرسطو، **فن الشعر**، سبقت الإشارة إليه، ص ٧٧.
(٧٢) عبدَ الله أبو هيف، **التأسيس - مقالات في المسرح السوري**، سبقت الإشارة إليه، ص ١٧٧.
(٧٣) النص، ص ١٠٠، ١٠١.
(٧٤) النص، ص ٦٤.
(٧٥) سعد الله ونوس «حول مسرحيتي الملك هو الملك ورجل برجل» **مجلة الحياة المسرحية**، سبقت الإشارة إليه، ص ١٨٤.
(٧٦) زهير حسن «الملك هو الملك ومسرح المرآة» **مجلة الآداب اللبنانية**، سبقت الإشارة إليه، ص ٩٨.
(٧٧) محمد المشايخ «المسرح الحديث عند سعد الله ونوس» **مجلة الأقلام العراقية**، سبقت الإشارة إليه، ص ٩٣.
(٧٨) النص، ص ٢٩، ٥٠.
(٧٩) زهير حسن «الملك هو الملك ومسرح المرآة» **مجلة الآداب اللبنانية**، سبقت الإشارة إليه، ص ١٠٠.
(٨٠) النص، ص ٥٨.
(٨١) عبد الله أبو هيف، **التأسيس - مقالات في المسرح السوري**، سبقت الإشارة إليه ص ١٧٩.
(٨٢) النص، ص ٣٠.
(٨٣) نعت بعض النقاد سعد الله ونوس بالتسطيح الفكري والسياسي، وأشار البعض منهم إلى أنه يزكي في مسرحية **الملك هو الملك** نوعاً من الفكر التآمري أو المتطرف. نذكر من هؤلاء النقاد، على سبيل المثال: د. أحمد الحمو، عبد الله أبو هيف، د. هاني الراهب، فرحان بلبل، أحمد رفاعي.
(٨٤) عبد الله أبو هيف، **التأسيس - مقالات في المسرح السوري**، سبقت الإشارة إليه ص ١٨٢.
(٨٥) النص، ص ٢٩.
(٨٦) النص، ص ٢٦، ٢٧، ٢٨.
(٨٧) زهير حسن «الملك هو الملك ومسرح المرآة» **مجلة الآداب اللبنانية**، سبقت الإشارة إليه ص ٩٦.
(٨٨) عبد الله أبو هيف، **التأسيس - مقالات في المسرح السوري**، سبقت الإشارة إليه ص ١٧٩.
(٨٩) سعد الله ونوس «ملاحظة حول الاقتباس أو الاعداد المسرحي» **مجلة الحياة المسرحية** سبقت الإشارة إليه، ص ١١١.
(٩٠) د. سعد الخادم، من مقدمة ترجمة مسرحية **الأم شجاعة** لبريخت، الدار المصرية للطباعة والنشر، ب ت ص ٦.
(٩١) ارجع إلى النص، ص ١٠٩، ١٢١، ١٢٢.
(٩٢) راجع مقالة الدكتور أحمد الحمو «الملك هو الملك أم الرجل هو الرجل بين سعد الله ونوس وبرتولد بريخت» **مجلة الموقف الأدبي السورية**، العدد ٨٦، ١٩٧٨، ص ١١٦ - ١٢٦.
(٩٣) د. سعد الخادم. من مقدمة ترجمة مسرحية **الأم شجاعة** لبريخت. سبقت الإشارة إليه، ص ٩.
(٩٤) د. علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، سبقت الإشارة إليه، ص ١٩٧.
(٩٥) «بيان مسرح الحكواتي» **مجلة البيان الكويتية**، العدد ١٦٣، اكتوبر ١٩٧٩، ص ٨.
(٩٦) محمد المشايخ «المسرح الحديث عند سعد الله ونوس» **مجلة الأقلام العراقية**، سبقت الإشارة إليه، ص ٩٣.
(٩٧) زهير حسن «الملك هو الملك ومسرح المرآة» **مجلة الآداب اللبنانية**، سبقت الإشارة إليه، ص ١٠٠.

دار ابن خلدون
للطباعة والنشر والتوزيع

IBN KHALDOUN
PUBLISHING HOUSE

بناية ريفييرا سنتر - كورنيش المزرعة - الهاتف: ٣١٢٣٣٥ - ص ب: ١١٩٣٠٨ - بيروت - لبنان

صدر حديثاً

- الموسوعة الاقتصادية - اعداد مجموعة من الاقتصاديين ٥٠ ل.ل.
- تشريح الصراع في الشرق الأوسط - ي. م. بريماكوف ٢٠ ل.ل.
- موضوعات في التنمية والتخطيط - د. مجيد مسعود ١٢ ل.ل.
- تطور الحركة العمالية في المغرب - أحمد تفاسكا ١٥ ل.ل.
- البدايات - (سيرة ذاتية - أربعون سنة في الحركة الوطنية الأردنية - يعقوب زيادين ١٢ ل.ل.
- البكاء على الأطلال - (رواية) - غالب هلسا ١٥ ل.ل.
- ثورة ١٤ تموز في العراق - د. سعاد خيري ١٦ ل.ل.
- السلطة السياسية والطبقات الاجتماعية - تأليف: ن. بولنتزاس - ترجمة عادل غنيم ١٤ ل.ل.
- النيل في خطر - كامل زهيري ١٠ ل.ل.
- الانقلابات العسكرية - أحمد حمروش ٩ ل.ل.
- الثقافة السياسية للفلاحين المصريين - د. كمال المنوفي ١٦ ل.ل.