

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الثانية - العدد السابع - خريف ١٣٩١ش / أيلول ٢٠١٢م

## أثر النكسة الحزيرية على بنية مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران"

شهریار نیازی\*

أعظم بیگدلی\*\*

### الملخص

لقد كانت النكسة ذات تأثير واضح في حياة المسرح العربي، فانصب اهتمام المسرحيين إجمالاً بعد الخامس من حزيران، على موضوع النكسة محاولين تحليلها ومعرفة أسبابها ونتائجها وأثرها في المجتمع باحثين عن أساليب جديدة ومنطلقات مسرحية مختلفة في التعبير عن فاجعة حزيران ١٩٦٧م.

نكسة حزيران بمثابة حدث تاريخي هام هزت سعد الله ونوس من أعماقه، فراح يبحث حثيثاً عن بناء جديد يستوعب هذه المرحلة الحاسمة، فخطا خطوات مجدية في سبيل استخدام البنية المناسبة في مسرحياته بعد النكسة، فقدم شكلاً حديثاً أو بناءً جديداً، مستفيداً من الأساليب والاتجاهات والمنطلقات المسرحية الحديثة وخبراتها للتعبير عن هذا الحدث الهائل، فباتت البنية التي جاء بها ونوس في حفلة سمر من أجل خمسة حزيران، فاتحة عهد جديد في تاريخ المسرح السوري.

الكلمات الدلالية: النكسة، سعد الله ونوس، المسرحية، حفلة سمر من أجل ٥

حزيران، البنية المسرحية.

\*. أستاذ مساعد بجامعة طهران، إيران.

\*\* طالبية في مرحلة الدكتوراه بجامعة طهران، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندي

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١١/١٠ هـ. ش

Azam.Bigdeli@yahoo.com

تاريخ القبول: ١٣٩١/٦/١٧ هـ. ش

## المقدمة

لاتزال توجد علاقة وطيدة بين الأدب والمنعطفات السياسية والاجتماعية الكبرى طيلة العصور الأدبية، فالمسرحية هي من أشد الأجناس الأدبية التصاقاً بحياة الشعوب في شتى مناحيها وأكثرها اتصالاً بهمومها وانشغالاتها. تعد النكسة الحزيرية، أحد الأحداث التي هزت كيان الأمة العربية وأقلقت وجودها، فدخلت في الساحة الأدبية، وخلقت هزة عنيفة في عالم المسرح العربي. فقدت عدداً كبيراً من الكتاب ذوى الأصوات المتميزة في المسرح العربي عامة، والمسرح السوري خاصة، وأسّرت في إنضاجها وإعطاءها ثراءً في الإنتاج واتساعاً في الرؤى، ووثقت صلة المسرح بالسياسة، فاتجه غالبية الكتاب نحو المسرح السياسى وتبنى المفاهيم والأفكار السياسية.

ساعدت النكسة في خلق فاعلية جديدة وجادة للمسرح العربي، ومنحته فرصة للانطلاق والكشف عن آفاق جديدة وأساليب حديثة لاستيعاب هذه القضية المترامية. أثرت النكسة في توجهات ونوس المسرحية، وجعلته يبدّل أدواته المسرحية والفنية متخذاً صيغاً جديدة بعيدة عن المسرح التقليدى الجاهز.

فعلى صعيد البنية المسرحية الونوسية، فقد أثارت "حفلة سمر" ضجة كبرى، لأن البنية المستخدمة فيها هي تهديم القواعد المسرحية التقليدية، وتحويل المسرحية إلى شكل انعدم فيه الحكاية، وأصبحت مجالاً لتبادل الأفكار وصراع المواقف.

نحاول في هذا المقال أن نتلمس أثر النكسة على بنية حفلة سمر وندرسها دراسة منهجية تحليلية مع الاهتمام بالقضايا الفنية والظواهر المتعلقة بالبناء المسرحى.

## النكسة والمسرح العربي

شهدت الأمة العربية منعطفات خطيرة في تاريخها وحياتها، فهي تجد أحياناً انتكاسات تهز مشاعر الأمة من صميمها، وتقلب مفاهيمها.

باتت النكسة منعطفاً هاماً في التاريخ العربي - الإسرائيلي بما شّنت الصهاينة من حرب عدوانية غاشمة استهدفت ثلاثة من الأقطار العربية، هي مصر وسوريا والأردن،

وذلك بعد سلسلة من الحروب المتتالية المندلعة بين العرب والصهاينة فاستولى جيش العدو أثناء هذه الحرب على منطقة سيناء، وضمّ كثيراً من الأراضي الفلسطينية، وانتزع مرتفعات الجولان السورية والضفة الغربية في الأردن. فكشف العدو عن أهدافه التوسعية التي لم تعد محددة في احتلال فلسطين وحدها، وإنما يهدد العالم العربي برمته. مثّلت النكسة بما أفرزته من النتائج على مختلف الأصعدة تحولاً عظيماً في نواحي الحياة العربية والأدبية منها. فعبر الأدب العربي بمختلف أشكاله عن التي انفعل بها الأدباء، وتفجرت عواطفهم شعراً ونثراً، ولما للمسرح وظيفة اجتماعية، مهمته كشف أمراض المجتمع وسلبياته والغوص في أعماقه لمعرفة الأسباب الجوهرية المؤدية إلى النكسة فتركز اهتمام الكتاب المسرحيين عليها باعتبارها أكبر كارثة منيت بها الأمة العربية بعد احتلال فلسطين، (غضب، ٢٠٠٥م: ٢٣٥) واختلفت رؤاهم رغم التقاءهم في الحس القومي.

وقد شكلت النكسة لفتة وانتباهة نوعية تمخضت من قلب هذا الحدث، فتناولها المسرحيون أمثال سعد الدين وهبة في مسرحيتي "المسامير"، و"٧ سواقي"، يوسف إدريس في "المخططون"، ألفريد فرج في "النار والزيتون"، على كنعان في "السييل"، ممدوح عدوان في "محاكمة الرجل الذي لم يحارب"، على عقلة عرسان في "عراضة الخصوم"، فرحان بلبل في "الممثلون يتراشقون بالحجارة"، وليد إخلاصي في "يوم أسقطنا طائر الوهم" وغيرها من المسرحيات التي لا يتسع ذكرها في هذه العجالة. (محمد حمو، ١٩٩٩م: ٥٩؛ غنيم، ١٩٩٦م: ١٨٨)

ويأتى سعد الله ونوس في مقدمة هؤلاء الكتاب، فيناقشها في مسرحيته "حفلة سمر". احتلت هذه المسرحية مكانة مرموقة بين المسرحيات الحزيرانية، إذ اقترن اسمها بالنكسة، وتعامل صاحبها معها بوعي عميق وإدراك واع واضعاً يده بجرأة بالغة على أسبابها، وتجاوز البنية المسرحية الأوروبية، ورسم بنية جديدة لعمله المسرحي مازال معظم المسرحيين ينسجون على غراره، ويبدعون على منواله. (غضب، ٢٠٠٥م: ٢٤)

ونوس المسرحي

يعد سعد الله ونوس واحداً من المسرحيين العرب المشهورين الذين تفرغوا للعمل

المسرحى تأليفاً وإخراجاً وإدارة فرقة، ومن أولئك الذين كثفوا الإنتاجات المسرحية. فخلال حياته المسرحية كتب مسرحيات عدة بلغ عددها أكثر من خمس عشرة مسرحية. فمن أهمها "ميدوزا تحرق في الحياة" (١٩٦٣)، "جثة على الرصيف" (١٩٦٣)، "مأساة بائع الدبس الفقير" (١٩٦٥)، "الجراد" (١٩٦٥)، "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" (١٩٦٨)، "الفيل يا ملك الزمان" (١٩٦٩)، "مغامرة رأس المملوك جابر" (١٩٧٠)، "الملك هو الملك" (١٩٧٧)، "رحلة لحظة من الغفلة إلى اليقظة" (١٩٧٨)، "الاغتصاب" (١٩٨٦)، "منمنمات تاريخية" (١٩٩٣)، "ملحمة السراب" (١٩٩٥) (عزام، ٢٠٠٣م: ٩-١٠) وغيرها. إلى جانب أعماله الإبداعية لقد صاغ ونوس أفكاره عن المسرح والثقافة بشكل نظري في كتابي "بيانات لمسرح عربي جديد" و"هوامش إبداعية" كما ساهم في ترسيخ أسس المهرجانات، وترأس المجلات وإنشاء المعاهد المسرحية. (حمود، ٢٠٠٢م: ١٩٤)

عاش ونوس أحداث بلاده الوطنية بكل مشاعره وتفاعل معها، مما انعكس على تكوينه النفسي والجسدي أماً ومكابدة، كما انعكس على حسه الفني قلقاً وإبداعاً. وكانت حفلة سمر استجابة حقيقية للنكسة حيث أعقبها ونوس بكتابة "مغامرة رأس المملوك جابر" عنها بعد أربع سنوات من وقوعها حين كان لهيب أحزانها ما يزال يقرع النفوس. فإبداعاته كانت نتيجة تفاعله مع الظروف ومواقفته للأحداث. فالنكسة كانت أكثرها أهمية في تطوير توجهاته المسرحية، وأشدّها إسهاماً في تشكيل جوهر المسرح الونوسي في مراحلها التالية. (محمد حمو، ١٩٩٩م: ١٤٣ - ١٤١)

### خلاصة مسرحية حفلة سمر

غداة حرب حزيران ١٩٦٧م، كان معظم مدراء المؤسسات الرسمية مندفعين بحماسهم التقليدي لكي يثبتوا وجود مؤسساتهم. (ونوس، ١٩٩٦م: ٢٣) وفي مسرح رسمي دعوة للجمهور لمشاهدة مسرحية "صفيرو الأرواح" للكاتب عبدالغني، لكن العرض لا يبدأ، وبدأ المتفرجون يتذمرون. يتقدم المخرج إلى الجمهور معذراً عن التأخير بسبب تخلي مؤلف النص المسرحي عن نصه، ثم يدور حوار بين المخرج والمؤلف على المنصة،

فيصور المخرج خلاله مسرحية تتجسد أحداث الحرب في إحدى القرى الحدودية حيث يجتمع أهلها للتشاور فيما يجب فعله. فينقسم الناس إلى فريقين؛ فريق يرى ضرورة الرحيل، وعلى رأسه المختار، وفريق يصر على المواجهة، وعلى رأسه عبدالله. فيبدى كل فريق وجهة نظره بالكلام والفعل. تتعالى أصوات الجمهور احتجاجاً على الصورة المشوهة للحرب المعروضة. فيعلن المخرج عن بدء سهرة من الغناء الشعبي والرقص، إلا أن جمهور الصالة يسخر منه ومن الوقت الذي اختاره لتقديم تلك المنوعات. ففي هذه الأثناء يصعد فلاح من بين المشاهدين إلى الخشبة، ورغم محاولة ابنه لإعادته إلى مكانه، يتدخل في الحدث ويشارك في النقاش. فيبدأ بالحديث عن قريته وأهلها محاوراً صديقه "أبا الفرج". فيحتد المخرج متضيقاً من احتلالها المنصة، بينما المؤلف يؤلبهما على المثابرة بالطلب وكشف الحقيقة. فيزداد الحوار حرارة لتدخل الجمهور فيه، فتبدأ مرحلة كشف الذات الجماعية، وتتوسع دائرة النقاش بين الجمهور على المنصة باحثه عن أسباب الهزيمة.

وفي خضم الأحداث يتدخل رجل رسمي من بين الجمهور مشيراً إلى عدد من رجاله بالانتشار في الصالة، وإغلاق أبوابها وإشهار المسدسات نحو المتفرجين، وإلقاء القبض على بعض المشاركين في الاجتماع على المنصة بتهمة التآمر على الحاكم، ويتجه لإلقاء خطبة مؤكداً فيها أن مصلحة الوطن هي التي دفعته إلى ما قام به، لأن المقبوض عليهم هم متآمرون وعملاء الاستعمار.

### بنية مسرحية حفلة سمر

إن الفن يتحرك في عالم متغير وفق تيارات العصر، ويعمل وفق حاجات تطور تفرضها المتغيرات والأحداث السياسية والاجتماعية وما إلى ذلك. فالقدرة في التجاوب مع روح العصر تعد من أبرز خصائص المسرح باعتباره فناً من الفنون. (العشماوى، لاتا: ١١١) فلو تتبعنا متغيرات المجتمع العربي لا يمكننا تجاهل القضايا الفنية والظواهر المتعلقة بالبناء المسرحي، والتي كانت حصيلة متغيرات المجتمع. فالنكسة بوصفها متغيرة سياسية خلقت ظاهرة مسرحية وقف عندها كبار المسرحيين باحثين عن أساليب

جديدة لها القدرة على احتواء أبعادها المتعددة، فمن هؤلاء الكبار سعد الله ونوس حيث انعكست قضية حزيران انعكاساً واضحاً في بنية مسرحيته حفلة سمر. فنخصص الحصة المتبقية من البحث لدراساتها.

### حفلة سمر والخروج عن البنية التقليدية

كان ونوس يبيل منذ مسرحياته الأولى، إلى الاتجاه الذي يحاول كسر إطار المسرحية التقليدية، وتزامنت محاولاته في البحث عن الشكل الفني المجدد مع حادثة حزيران. فاستخدم البناء المسرحي الجديد سلاحاً في معالجتها. (بلبل، ٢٠٠٢م: ٤٧٥) فتجلت هذه المحاولات في تقديم مسرحيته حفلة سمر، مستمداً فيها من تقنيات المسارح العالمية خاصة بعدما اطلع عليها، والتقى برواد اتجاهاتها الحديثة من أمثال "بيسكاتور"، "بريشت"، "بيتر فايس"، "لويجي بيراندللو"، فرغب في مجاراتهم. (عزام، ٢٠٠٣م: ١٦)

رسم ونوس موقفاً في مسرحية حفلة سمر، أكد فيه على رغبة خروجه من البنية التقليدية، فخرج عبدالغنى الشاعر من نصه المبني حسب القواعد التقليدية بصرامة تركيبه ورفضه الحاسم له وعدم موافقته على عرضه لاعتباره مزيجاً من ميلودراما البطولة وادعاءات لم تقع، يرمز إلى رغبة ونوس الجائحة في التخلّي عن البناء التقليدي والدعوة إلى اختيار نص بما يتلاءم مع الحداث الحزيراني. (بلبل، ٢٠٠٢م: ٤٧٧) ظهر تحطيم قواعد المسرح التقليدية في مسرحية حفلة سمر في عدة نواحي يمكن معالجتها فيما يلي:

#### ١. عدم التركيز في الحدث المسرحي

اهتم أرسطو بالحكاية، لأنها أساس الفعل، وجعل الحكاية محور أهم النواحي الفنية والوظيفية المسرحية من المحاكاة والوحدة العضوية والتطهير. (غنيمي هلال، ٢٠٠١م: ٥٤٩) أما الاتجاهات المسرحية الحديثة التي تأثر بها ونوس كالبريشتي والبريدنللي فلم تعتمد على الحكاية مثلما اعتمدت عليها المسرحيات التقليدية. فالحكاية أو الحدث من وجهة نظر ونوس وسيلة وليست غاية بذاتها. (بلبل، ٢٠٠٢م: ٤٧٧) فظل سعد الله ينكر

الإسراف في إعطاء الحكاية أهمية كبيرة.

ففي مسرحية حفلة سمر لا يواجه المتفرج أحداثاً كالتى يجدها في المسرحيات التقليدية، بل لا يوجد حدث متسلسل أو حكاية مستمرة على امتداد المسرحية بتاتاً. وإنما يجرى الكاتب مجموعة من الحوارات على لسان المخرج أو الشخصيات الأخرى تكشف لنا عن المشاهد أو قل الحكايات المتقطعة البعيدة عن التصاعد الدرامى التقليدى كما يقول المخرج مخاطباً عبدالغنى بلمّ شتات ما فى ذهنه:

«سأقول لك، إنها اللوحة الأخرى... ذكرت لك فى البداية أن كل ما لدى هو مجموعة من الصور المبعثرة، لكن ها إن كل الصور بضربة من خيالك، تتعقد عراها وترتبط.» (ونوس، ١٩٩٦م: ٤٨)

فعلى الرغم من أن ونوساً قد أهمل وحدة الحكاية. فليس فى المسرحية حدث رئيسى يتابع المتلقى (المتفرج) خطوطه من بدايته إلى نهايته، لكنه لم يهمل وحدة الموضوع. فالمشاهد أو الأحداث تترافق إلى جانب بعضها البعض ولا تتراكم فوق بعضها البعض أبداً. وثمة انقطاعات مفاجئة بينها أيضاً، فليست إلا ظاهرياً ومقصوداً فنياً من قبل الكاتب ليهمل المتفرج على التفكير فى موضوع جليل.

فالرباط الخفى الذى يجمع الأحداث ويركزها حول فكرة عامة واضح كل الوضوح لمن يتأمله، وهذه الفكرة هى قضية حزيران. فربما طبيعة حزيران الجادة هى التى دفعت ونوساً إلى اتخاذ بنية متميزة تبعد المتلقى من الاندماج فى الحدث المسرحى، وتدعوه إلى التغيير بمعزل عن الإمتاع والتطهير اللذين يرمى إليهما المسرح الأرسطى التقليدى. فمهمة المسرح عند ونوس خاصة فى حفلة سمر بخلاف ذلك (أى الإمتاع) فهو يقول: ينبغى أن نشحن لا أن نفرغ. (ونوس، ١٩٩٦م: ٣٥) ويزيد تغيير وتطوير عقلية وتعميق وعى جماعى بالمصير التاريخى لنا. (المصدر السابق: ٢٥)

فأسلوب سعدالله فى بناء الحكاية من خلال المشاهد المترافقة لا المترابطة مع دخول الراوى (المخرج) فى التمهيد للأحداث والتعليق عليها هو جوهر حفلة سمر، وهذه السمة بارزة فى بناء نص حفلة سمر، لذلك عمق هذا الأسلوب فيها.

## ٢. تقويض المسافة (العلاقة الساكنة التقليدية) بين الخشبة والصالة

ثمة علاقة قريبي تربط بين المسرح والجمهور منذ آمامد طويلة، وتلك بديهية اقتضتها طبيعة وصيرورة المسرح (الأعسم، ٢٠١١م: ١٠٣) لالكونه رافداً ثقافياً أو سلاحاً فكرياً وإعلامياً فحسب، بل لكونه أبا الفنون.

فإذن المسرح في جوهره حدث اجتماعي لا وجود له دون الجمهور. فإنه لصيق بالجماهير من ضميرها ويجسد تجربتها. (ج. ل ستينان، ١٩٩٥م: ٥٦٣) ويكتسب المسرح أبعاداً إنسانية مادام هدفه الأساسي خدمة الجماعة.

وبعدما استحوذت العزلة القديمة بين الخشبة (المسرح) والصالة (الجمهور) في المسارح الكلاسيكية منذ أزمنة بعيدة، أخذت المسرحيات الحديثة تعرف أهمية الجمهور ودوره الإيجابي في توجيه المسرح، إذ هو هدف العرض. فعليه أن يمارس حقوقه كاملة، وألا يكون سلبياً يأخذ ما يقدم إليه دون اعتراض وتمحيص. (عزام، ٢٠٠٣م: ٥٩)

قام ونوس بتوظيف الجمهور في مسرحه وأعطى له دوراً بارزاً في تقديم أحداث مسرحياته، ففي حفلة سمر بنى ونوس شكلاً جديداً يخترق العلاقة الساكنة بين الخشبة والصالة. فيستدعي ونوس الجمهور للمداخلة في أحداث المسرحية وتوجيهها إلى الأمام.

فالجمهور الونوسي في حفلة سمر لا يجلس صامتاً على مقعده في الصالة مندهشاً ومنهجاً بما يجري أمامه من الأحداث ومستسلماً بما يعرض له من الأفكار، بل يتجاوز المسافة التقليدية الواهية القائمة بين الخشبة والصالة ويفرض نفسه كعنصر أساسي لاغنى عنه في المسرحية. ففي هذه المسرحية جاء انسحاب الكاتب عن نصه وتأخير عرضه في وقته المناسب، إذ استطاع ونوس بهذه المبادرة الواعية الموضوعة في المسرحية يهّد الأرضية مفسحاً المجال للجمهور للمشاركة في أحداثها.

في حفلة سمر عندما لا يجد المتفرج جواباً لأسئلته حول التأخير، نراه بشكل تلقائي يتدخل، ويطالب بحقه حول احترام أصحاب المسرحية له، وبذلك قد وضع ونوس اللبنة الأولى لتعليم المتلقى الرفض والاحتجاج والمطالبة.

تتناثر عبارات مختلفة على السنة الجمهور:



ما هذا؟ لسنا عبيد آبائهم.  
يا للمهزلة! أهو فندق أم مسرح؟  
أيه... لم نأت كي ننام.  
عطل فني،

كالخطأ المطبعي تبرير سهل لكل الحماقات،  
لعله أزمة وراء الكواليس،

أو الممثلين ضيّعوا أدوارهم. (ونوس، ١٩٩٦م: ٣٥ - ٣٤)

ذهب ونوس إلى أبعد من ذلك، ويوكل توجيه المسرحية وتصويرها إلى الجمهور. فأضفى عليه طابعاً مسرحياً؛ لذلك يصور ونوس المشاهد المتقطعة في حفلة سمر مستعنياً بالجمهور. فعبداً الرحمن وأبو الفرج والمتفرجون الآخرون الذين فاجأوا الخشبة باقتحامهم فيها كانوا من الجمهور أو ببيان أفضل كانوا من الممثلين المبتوتين بين الجمهور يتحدثون إلى من على الخشبة، وكأنهم من الجمهور. وبهذا يزال الحائط الرابع بين الخشبة والصاله. فمشاركة الجمهور لا يزال جدار الوهم فحسب، بل يخلق وجوداً حقيقياً ومشاركة فعلية بين الخشبة والصاله، وهذه خطوة في سبيل التواصل بين الطرفين. وقد حقق ونوس اشتراك الصالته والخشبة في حوار جدلي مرتجل وساخن يؤدي في النهاية إلى إحساس عميق بالجماعية. وربما ونوس أراد بذلك أن يعيد للظاهرة المسرحية زخمها وإلهامها الأول منذ كانت احتفالاً (ونوس، ١٩٩٦م: ٣٧)

فحاول ونوس توريط الجمهور بالحدث وخصص أدواراً له على طول المسرحية حيث نرى قسماً ملحوظاً من المسرحية يدور حول المتفرجين أو الجمهور الذين أطلق عليهم ونوس اسم المتفرج ١، أو المتفرج ٢، أو المتفرج ٣، و...

فيصف ونوس حالة الشعب أثناء الهزيمة من خلال الحوارات المتبادلة بين الجمهور: المتفرج ٧: كنا نريد فقط ألا نقبل. كنا نريد أن نكون مسؤولين في ذلك اليوم من حزيران سالت بنا الشوارع، وكنا جميعاً هذا الهتاف الوجيز الواضح. ماذا تطلبون؟

المجموعة: السلاح.

المخرج: لا في هذا المكان، اختاروا مسرحاً آخر. أي، مسرح آخر.

(يتابع المتفرجون لعبتهم لامبالين بصراحة)

المتفرج ٧: أراد الحبازون أن يحشوا خبزهم قنابل، ويطعموه للغزاة.

المتفرج ٣: أراد الحدادون أن يذوبوا معاندهم ويغرسوها مسامير تحت أقدام العدو.

امرأة (من الصالة): أرادت النساء صنع رصاص وقنابل من حليهن.

امرأة (من الصالة): أرادت النساء أن يضعن خوذات بدلاً من المساحيق.

المتفرج ٧: ذلك اليوم من حزيران نسى الجوعان جوعه.

المتفرج ٣: نسى العريان عريه.

وهكذا تستمر الحوارات، وأخيراً يقول المتفرج السابع مردداً قول المسؤولين: قالوا لنا: عودوا إلى بيوتكم، وتابعوا من وراء مذيعاتكم بطولات جيشنا الباسل، وفي لحظات تفرقت جموعنا التي احتشدت بنا الشوارع دون موعد. (ونوس، ١٩٩٦م: ١١٩-١١٧) لعل طبيعة الموضوع المتضمن في حفلة سمر، ونعني به نكسة حزيران وأسبابها ونتائجها وحمل مسؤولية الهزيمة للجميع بدءاً من الناس البسطاء الذين نزحوا أرضهم إلى التنظيمات الشعبية، وانتهاءً بالسلطة هي التي حثت ونوساً في حفلة سمر إلى اقتراب من الجمهور وإشراكهم في الحدث مما ترتب عليه تحطيم الجدار الرابع؛ لأن إشراك الجمهور في الحدث يجعله مهماً ومبصراً بقضايا الاجتماع والسياسية ومشاركته العظيمة فيها، وينتج عن ذلك وعياً سياسياً لما يدور حوله. (جندارى، ٢٠٠٤م: ١٧٦) فإشراك المشاهدين من أجل التطلع إلى واقعه والبحث عمّا أودى به إلى هذا الواقع هو من أهداف ونوس في خلق مسرحيته هذه. إلى جانب ذلك فقد أراد ونوس بإشراك الجمهور في حفلة سمر معالجة واقع الهزيمة وإلقاء المسؤولية على عاتق الجميع من دون توجيهه إلى فئة أو طبقة معينة في المجتمع. فالمجتمع كله مسؤول عما حدث في حزيران. (عبود، ٢٠٠٨م: ١٣٣) فما انحازت حفلة سمر إلى إدانة موقف معين دون آخر كمسرح بيترفايس مثلاً، بل باتت حفلة سمر مسرحية لكل الاتجاهات السياسية بطريقة أرست جمعيتها رغم إدانتها جميعاً. (غصب، ٢٠٠٥م: ٢٣٩)

يؤكد ونوس على مسؤولية الجميع عبر ما يدور على لسان المتفرج ١:

«إني هروبهم، إننا هروبهم، إننا الهرب ذاته، هذا ما أفكر به يعكسون وجهي في

المرأة. إني أهاجم نفسي في المرأة. إني مسؤول. إنك مسؤول. كلنا مسؤولون. ما من أحد يستطيع أن يجد هذه المرة محباً من المسؤولية.» (ونوس، ١٩٩٦م: ١٠٢)

اقترب ونوس أيضاً في المعالجة المسرحية من بيترفايس إذ يهدف الأخير بإدماج الجمهور في محاكمة بشكل يختلف عما يحدث في قاعة المحكمة وأن يساهم في معرفة الموقف هذا ما توفر في حفلة سمر عندما شارك الجمهور في الحوار والقص وتبادل الآراء، بحيث كلُّ عبر عن رأيه الخاص عن الحدث وأسبابه فأصبح المسرح يشبه إلى حد ما بما يجري في قاعة محكمة غير تقليدية. (جندارى، ٢٠٠٤م: ١٧٨)

المتفرج: دعنا الآن وأصغ إلى الجماعة ما لنا به، أعود فأسألكم، ولماذا خرجتم من قريبتكم؟

عزت: شارد النبرة السؤال نفسه يتناوله لسان من لسان.  
عبدالرحمن: يا سبحان الله، وماذا كانوا يريدون أن نفعل، الحرب تقوم، فهل نستطيع البقاء؟

المتفرج: ولم لاتستطيعون البقاء؟  
عبدالرحمن: متردداً لأن ... الحرب تقوم ... (ونوس، ١٩٩٦م: ٩٤)

فما مرّ بنا يمكن القول أن ونوساً تمكن بجعل هذه المسرحية تشاركياً بين الجمهور والخشبة من تحقيق حوار خصب ووعى جماهيري بالواقع والمصير، وأراد بإشراك الجمهور في المسرحية أن يرمز إلى مسؤوليته تجاه الهزيمة الشاملة الأطراف.

### ٣. اتباع البناء الارتجالي أو المسرح داخل المسرح

المسرح الارتجالي هو كوميديا شعبية إيطالية يعتمد على الارتجال وأسسها بيرانديلو ووضع معظم مسرحياته مبنية عليه.

رحل المسرح الارتجالي إلى المسرح العربي لاسيما وأنه يوافق مسرحيات من التراث العربي كمسرح الحلقة، ومسرح الحكواتي. (عزام، ٢٠٠٣م: ١٦٥-١٦٣) اتبع ونوس الارتجال في مسرحه كما اتبع سواه من المسرحيين العرب، لكن الاتباع لديه ترافقه الخصوصية والإبداع.

لجأ ونوس في حفلة سمر إلى استخدام صيغة المسرح المرتجل المصحوب بأسلوب المسرح داخل المسرح والتوجه إلى قضية مهمة تشكل محوراً لهموم الجماهير. (عبود، ٢٠٠٨م: ١٢٥) لعل ارتجالية نص حفلة سمر تتضح من كلام ونوس أكثر اتضاحاً عندما يقول: «وأنا أمضى في كتابة حفلة سمر لم أفكر بأصول مسرحية ولا بمقتضيات جنس أدبي محدد لم تخطر ببالي أية قضايا نقدية.» (ونوس، ١٩٩٦م: ٢٣٨)

فالارتجالية ظلت سمة طاغية على هذه المسرحية. فالمتلقى سواء القارئ أو المتفرج يلاحظ وجود مسرحين في المسرحية؛ مسرح رسمي انتهazy، يزيّف الحقائق، ويقدم صورة كاذبة لما يجري، وهذا المسرح متمثل في كلام المخرج (الأحداث التي تصورها المخرج من خلال حديثه مع المؤلف)، ومسرح آخر حقيقي واقعي وشعبي يكشف ويعرى الأنظمة وبنائها الفاسدة، ويقدم الصورة الحقيقية للوطن المهزوم. (الأحداث التي دارت بين المخرج والجمهور داخل الصالة) (معلا، ١٩٨٢م: ١٢٤ - ١٢٢)

تناول ونوس كارثة الهزيمة الآنية باستخدامه الصيغة المرتجلة، ووجدتها خير وسيلة تعبيرية عنها لما تقترب هذه الصيغة بتقاليد روح المسرح الشعبي العربي، وأهمها الالتحام بين المتفرجين والخشبة ورفض فكرة اندماج في النص المعروض. لعل ما أسهم بهذا الالتحام هو الارتجال. (عصمت، ٢٠٠٢م: ٨٨) يقول ونوس في هذا الخصوص: «لقد استلهمت البنية المسرحية في حفلة سمر من طبيعة المتفرج في بلدنا، هذا المتفرج الذي لا يندمج، ويجلس في المسرح بعفوية تكاد تكون ديمقراطية، تاركاً لنفسه الحرية في التعامل والاستجابة والتعليق.» (ونوس، ١٩٩٦م: ٩٨ - ٩٧)

فعندما يلفت المتلقى أنظاره إلى أحداث المسرحية يكتشف الارتجال منذ الوهلة الأولى. فهيكلية المسرحية مبنية على الارتجال من الأساس. فلما يختار المخرج بعدم وجود نص معروض يميل إلى اتخاذ الارتجال عوضاً عما يشعره المتلقى من الفراغ جراء غياب المادة المعروضة، فدون استعداد مسبق يبدأ المخرج بالحوارات المرتجلة مع المؤلف، وتستمر هذه الارتجالية في ثنايا المسرحية حيث يفقد المخرج التركيز على المسرحية بسببها. فلا يقدر هو ولا متلقى المسرحية أن يتوقعا بما سيحدث. يصير الأمر أكثر تعقيداً بانضمام الجمهور إلى الخشبة. فلا يستطيع أحداً أن يتنبأ من يريد النهوض

من مكانه، ويستلم مقاليد الكلام مستهلاً الحديث عن نفسه ومجتمع المتزعر الأركان إثر الهزيمة موجهاً الحديث إلى حيث يشاء دون تنسيق مسبق.

هذه الارتجالية تعم أرجاء المسرحية، فتحولها إلى حفلة نقاش تعج بأراء المتفرجين وأحاديثهم العفوية عن الحدث الحزيري مما تساعد رغم عفويتها في اكتمال رسم المشاهد أو اللوحات المسرحية.

هذه الارتجالية المدرجة في نص حفلة سمر تذكرنا إلى حد ما بنص مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" لبيرانديلو مع بعض وجوه الافتراق، فلنتراجع عن الإشارة إليها حفاظاً على إيجاز البحث.

فهذه الاستجابة العفوية المتأثرة بآنية حزيان في حفلة سمر تعد من إنجازات ونوس النصية، فتطور بذلك المعنى العام لماهية النص المرتجل، وتكمن براعة ونوس في إتيان المسرحية في صورة تأليفية مصطنعة، وليست ارتجالية حقيقية. (أبو هيف، ٢٠٠٢م: ٢٧٨)

تنتهي المسرحية بقول أحد الحضور مؤكداً على ارتجاليتها:

المتفرج ٣: الليلة ارتجلنا، أما غداً فلعلكم تتجاوزون الارتجال. (نوس، ١٩٩٦م: ١٢٦)

#### ٤. استخدام تقنية التغير

يرتبط مفهوم التغير بمسرح بريشت. فكان بريشت يصر أن يجعل المتفرج في حالة يقظة واعية مستعدة للجدل والنقاش. فالتغير لديه وسيلة لتغيير المسرح وتنوير الجمهور وحثه على اتخاذ موقف فاعل.

تحمس بعض المسرحيين العرب لمنهج بريشت، فمنهجه هو ما كانت تحتاجه الأمة العربية والمسرحية العربية بعيد حزيان لاتخاذ المسرح أداة لتعليم الناس وتوعيتهم. فانتهجوا منهج التغير من خلال أساليب التغير، منها استخدام الراوي، واللافتات، التوجه إلى الجمهور ومخاطبته وفضح اللعبة المسرحية أمام الجمهور. (غنيم، ١٩٩٦م: ٢٧٧ - ٢٧٦)

استخدم ونوس في حفلة سمر بعض أساليب التغير منها:

## ٥. استخدام اللافتة

اعتمد ونوس على اللافتة في بداية عرض مسرحه، فالمشاهد أو المتفرج على غير العادة يدخل إلى الصالة ويجد الصالة مضاءة والخشبة مضاءة أيضاً بلا ستارة، فأول ما يقتحم وجه وعينه لوحة أو لافتة سوداء متدلّية في مقدمة الخشبة مكتوب عليها: «في تمام الساعة التاسعة إلا ربعاً من صباح الخامس من حزيران عام ١٩٦٧، شنت إسرائيل دولة تمثل أخطر وأصعب أشكال الأمبريالية العالمية هجوماً صاعقاً على الدول العربية، فهزمت جيوشها، واحتلت جزءاً جديداً من أراضيها...» (ونوس، ١٩٩٦م: ٢٤) استهدف ونوس باستخدامه اللافتة كعنصر وصفي تسجيلي وثائقي كعادة بيتر فايس في مسارحه، التعامل مع الجمهور بشكل مباشر وإدخاله في قلب الحدث مباشرة.

## ٦. استخدام الراوى

فقد استفاد ونوس في حفلة سمر من شخصية الراوى المتمثل في شخصية المخرج، فالمخرج في حفلة سمر يحتل مكان الراوى في صورته الجديدة فيقوم بالتعليق والشرح أو مخاطبة الجمهور بشكل مباشر، يقول المخرج مخاطباً الجمهور:

المخرج: أيها السادة. رجاء أن تساعدوني على أداء هذه المهمة الشاقة. ترددت كثيراً في القيام بها. ولكن ما العمل؟ كان الرسميون قد تسلموا دعواتهم فعلاً، وكانت معظم التذاكر قد حجزت.

المتفرجون (من الصالة): أوه ... وإذن.

- وإذن.

المخرج: هدوءاً .. هدوءاً .. من حقكم أن تطلعوا على الحقيقة كاملة. (ونوس،

١٩٩٦م: ٢٦)

تنجلى ملامح المخرج كراوى أكثر عندما يرسم اللوحات أو المشاهد المسرحية بين الحين والآخر كأنه يجلس محل الكاتب في تصوير الحدث ورسم أماكن وقوعه. يصف المخرج قرية تدور فيه بعض الأحداث قائلاً:

- «أنجيل قرية من هذه القرى الأمامية، التي استيقظت على صوت القنابل وضوضاء

الحرب، قرية عادية كقرى ريفنا بيوتها ترابية مبعثرة بلانظام، لكنهما كما في كل القرى، تلتف حول منهل يتوسط باحة فسيحة هي ساحة القرية. يمين الساحة يقوم مسجد حجرى، اشأبت نحو السماء مئذنته. فى هذه القرية ريفيون ككل الريفين. رجال صلاب يحملون شهامتهم وكبرياءهم كالكوفيات البيضاء التى تغطى رؤوسهم و...» (ونوس، ١٩٦٦م: ٤٨)

فالمخرج بصفته راوياً يشعل فتيل الأحداث، فيمسكها الآخرون من الشخصيات المسرحية لتقدمها إلى الأمام، فحضور الراوى فى حفلة سمر يؤدى إلى يقظة المتفرجين وكسر الإيهام المسرحى.

فتم استخدام اللافنة والراوى كما يتم تنصيب الديكور أثناء العرض المسرحى دون التأثير على استمرارية الحدث مما يساعد على إبعاد المتفرج عن الاندماج والاستغراق بالحدث. فجاء فى إحدى المشاهد المتراصة: «تغير الضوء على المسرح، فينقلب غضارياً مشحوناً بالغبار والغازات. يدخل عمال الديكور حاملين لوحين من الخشب معفرين بالوحل والتراب، يركبانهما يميناً على المسرح، ويصنعان منهما ما يشبه الخندق.» (ونوس، ١٩٦٦م: ٤١)

فضلاً لما حققه ونوس من المنجزات المسرحية فى حفلة سمر، فإنه أورد الأحداث على التوالى طوال المسرحية. فنراه يبدأ بمقدمة فقط دون تقسيمها إلى فصول أو مشاهد مستقلة. (معلا، ١٩٨٢م: ١٢٤) لذلك يتم تنصيب الديكور أثناء المسرح، ربما قصد ونوس بذلك إبقاء المتفرج واعياً، وعدم نسيانه الحدث الحزيرانى لحظة واحدة إلى جانب محاولته فى تحديث الشكل المسرحى. فصارت حفلة سمر من هذه الناحية تمثل حداثة مسرحية مختلفة عن أشكال المسرح العالمى ومتجاوبة مع طبيعة المتفرج العربى.

## النتيجة

فى خاتمة هذا البحث يمكننا أن نسجل النتائج التالية:

- تعد المسرحية أكثر من غيرها من الأجناس الأدبية توفيقاً فى الاقتراب من جوهر

القضايا الأساسية للواقع.

- خلقت نكسة الخامس من حزيران ظاهرة مسرحية عربية إذ وقف عندها المسرحيون بتنوع أصواتهم وتعابيرهم الفنية المختلفة عن الحدث الحزيراني.
- ساعدت النكسة في خلق فاعلية جديدة وجادة للمسرح النوسى، وأعطته فرصة للانطلاق والكشف عن مواهبه الجديدة.
- استطاع ونوس أن يؤرخ لحدث تاريخى، ويجسده فعلاً حقيقياً على خشبة المسرح حسبه أنه ارتبط بالواقع، وعبر عنه، وتفاعل معه، وحرك الجماهير العريضة، وقدم معرفة حقيقية من خلال الوعى العميق وإدراك الحقائق.
- تعدد حفلة سمر بياناً لمسرح عربى جديد تصدت للقضايا المصرية، وحاولت الجماهير على اتخاذ موقف من القضايا.
- باتت حفلة سمر الخطوة الأولى التى خطاها ونوس نحو المسرح السياسى أو التسييسى، فقدم شكلاً جديداً يتلاءم مع ما طرحه من أفكار، وقدم مضموناً ينطلق من واقع الشعب.
- خلقت حفلة سمر من الناحية الجمالية أفقاً للعمل المسرحى من حيث البحث عن الشكل وتجاوز البنية المسرحية التقليدية.
- سعد الله ونوس هو مبدع هذا الشكل الجديد الذى وجده مناسباً لطبيعة المتفرج العربى، والذى تمخض عن حدث كبير كهزيمة حزيران.

## المصادر والمراجع

- أبوهيف، عبدالله. ١٩٩١م. المسرح العربى المعاصر قضايا ورؤى وتجارب. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- الأعسم، باسم. ٢٠١١م. الثابت والمتحرك فى الخطاب المسرحى. ط ١. دمشق: تموز للطباعة والنشر.
- بلبل، فرحان. ٢٠٠٢م. من التقليد إلى التجديد فى الأدب المسرحى السورى. دمشق: منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية.
- جندارى جمعة، إبراهيم. ٢٠٠٤م. النص المسرحى ونكسة حزيران. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
- حمود، فاطمة. ٢٠٠٢م. المسرح فى سوريا بين الريادة والتأصيل. ط ٢. دمشق: منشورات مطبعة



التعاونية.

ستيان، ج.ل. ١٩٩٥م. *الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق*. ترجمة: محمد حمّول. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

عَبّود، مصطفى. ٢٠٠٨م. *سعد الله ونوس في مرآة النقد*. دمشق: وزارة الثقافة.

عزّام، محمد. ٢٠٠٣م. *مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي*. ط ١. دمشق: دار علاء الدين.

العشماوي، محمد زكي. لانتا. *المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة*. بيروت: دار النهضة العربية.

عصمت، رياض. ٢٠٠٢م. *بقعة ضوء (دراسات تطبيقية في المسرح العربي)*. ط ٢. دمشق: منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية.

غصب، مروان. ٢٠٠٥م. *دراسات في المسرح السوري*. حمص: منشورات جامعة البعث.

غنيم، غسان. ١٩٩٦م. *المسرح السياسي في سوريا*. ط ١. دمشق: منشورات دار علاء الدين.

غنيمي هلال، محمد. ٢٠٠١م. *النقد الأدبي الحديث*. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر.

محمد حمّو، حورية. ١٩٩٩م. *تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا و مصر*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

نديم معلا، محمد. ١٩٨٢م. *الأدب المسرحي في سوريا نشأته وتطويره*. دمشق: مؤسسة الوحدة.

ونوس، سعد الله. ١٩٩٦م. *الأعمال الكاملة*. ج ١ و ٣. ط ١. دمشق: منشورات الأهالي.