التّواصُل الأدَبِيّ

مجلة نصف سنويّة محكّمة ومفهرسة

تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنّقد والتّرجمة

تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن
جامعة باجي مختار / عنابة (الجزائر)

رقم المجلّد: 10 / رقم العدد: 01 الرّقم التّسلسلي: 16 / ديسمبر 2020

ر ت م د: ISSN: 1112-7597 / ر ت م د إ: EISSN 2588-2333
رقم الإيداع: Dépôt légal: 2007-4999

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باجي مختار – عنابة –
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

التواصل الأدبي

مجلة نصف سنوية محكّمة ومفهرسة
تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة
تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن

إدارة المجلة: أ.د/ عبد المجيد حنون
رئيسة التحرير: أ.د/ سامية عليوي

أمانة التحرير:

- أ.د/ سامية عليوي ..... allioui.samia620@gmail.com
- أ.د/ نظيرة الكنز ..... kenzenadira@yahoo.fr
- د/ خضرة حمراوي ..... hamraouikhadra86@gmail.com
- أ/ سليم لسود ..... la.salimhoho@gmail.com

رقم المجلد: 10 / رقم العدد: 01 ..... الرقم التسلسلي: 16 / ديسمبر 2020

منشورات مخبر الأدب العام والمقارن

ر ت م د: 1112-7597 :ISSN / ر ت م د إ: 2588-2333 EISSN
رقم الإيداع: 2007-4999 Dépôt légal:

العنوان: مخبر الأدب العام والمقارن

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة باجي مختار / عنابة

ص.ب. 12 عنابة – 23000 / الجزائر

الموقع الإلكتروني: llgc.univ-annaba.dz

البريد الإلكتروني: ettawassol.eladabi@gmail.com

التّرقيم الدّولي الموحّد للمجلّات: ISSN 1112-7597

ر. ت. م. د.إ: EISSN 2588-2333

رقم الإيداع القانوني: Dépôt légal: 2007-4999

الهيئة الفخرية:

1/ أ.د. مختار نويوات (جامعة باجي مختار – عنابة–)/ الجزائر

2/ أ.د. بيار برونال (جامعة الصوربون)/ باريس

3/ أ.د. حسام الخطيب (جامعة قطر)/ قطر

4/ أ.د. يوسف بكار (جامعة اليرموك)/ الأردن

5/ أ.د. عز الدين المناصرة (جامعة فيلادلفيا)/ الأردن

لجنة العدد العلمية:

1– أ.د. عبد المجيد حنون (ج. عنابة) / الجزائر

2– أ.د. محمّد إبراهيم حوّر (الجامعة الهاشميّة)/الأردن

3– أ.د. رشيد شعلال (ج. عنابة) / الجزائر

4– د. محمود أحمد عبد الغفار (ج. القاهرة)/ مصر

5– أ.د. صالح ولعة (ج. عنّابة) / الجزائر

6– أ. د. عبد الحليم حسين الهروط (ج. العلوم الإسلامية العالمية) / الأردن

7– أ.د. نظيرة الكنز (ج. عنابة) / الجزائر

8– د.عباس يداللهي فارساني (ج. تشمران–الأهواز)/ إيران

9– أ.د. صالح بورقبي (ج. عنّابة) / الجزائر

10– أ.د. نادية هناوي سعدون (ج. المستنصرية)/ العراق

11– أ. د. مليكة بن بوزة (ج. الجزائر 2) / الجزائر

12– أ.د. هالة بن مبارك (ج. تونس) / تونس

13– أد.. نصر الدّين بن غنيسة (ج. بسكرة) / الجزائر

14– أ.د. أحمد يحي علي (ج. عين شمس–القاهرة)/ مصر

15– أ.د. بشير إبرير (ج. عنابة)/ الجزائر

16– أ.د. بينيديكت لوتولبي (ج. لاريونيون)/ فرنسا

17– د. حميد بوحبيب (ج. الجزائر 2) / الجزائر

18– د. ن. شمناد (جامعة كيرالا)/ الهند

19– أ.د. عباس بن يحي (ج. المسيلة) / الجزائر

20– أ.د. محمود يوسف حسينات (ج. اليرموك) / الأردن

21– أ.د. رشيد قريبع (ج. قسنطينة)/ الجزائر

22– د. حافظ عبد القدير(ج. بنجاب– لاهور)/ باكستان

23– أ.د. حفيظ ملواني (ج. البليدة) / الجزائر

24– أ.د. محمّد القرعان (ج. اليرموك)/ الأردن

25– د. سميرة صويلح (ج. عنابة)/ الجزائر

26– أ.د. وحيد بن بوعزيز (ج. الجزائر 2) / الجزائر

27– أ.د. جلال خشّاب (ج. سوق أهراس) / الجزائر

28– أ.د. إدريس اعبيزة (ج. محمّد الخامس/أكدال) الرباط/المملكة المغربية

29– أ.د. عبد الرّحمن تيبرماسين (ج. بسكرة)/ الجزائر

30– أ.د. مديحة عتيق (ج. سوق أهراس) / الجزائر

31– د. فلة بن عابد (ج. عنّابة) / الجزائر

32– أ.د. محمّد بكادي (م.ج. تامنغست) / الجزائر

33– أ.د. سامية عليوي (ج. عنّابة) / الجزائر

شروط النشر في المجلة

الشّروط الشّكليّة:

1. يُكتب البحث وفق النّموذج* المعدّ سلفًا، بعد تحميله من صفحة المجلة على البوابة الإلكترونية للمجلّات العلميّة (ASJP) من خلال النّقر على خانة "تعليمات للمؤلّف".

2. يُكتب البحث في نسخة إلكترونيّة بصيغة word في صفحة مقاسها (16×24 سم)، مع أطراف هامشية للصفحة على الشكل التالي: 2.5 سم من أعلى الصفحة، و2سم من أسفل الصفحة ومن يمينها وشمالها.

3. لا يجب أن يتجاوز حجم المقال الـ25 صفحة و لا يقلّ عن 15 صفحة.

4. تكتب البحوث العربية بخط (Traditional Arabic) حجم16، والهوامش14، أمّا البحوث الأجنبية، فتكتب بخط (Times New Roman) مقاس14، والهوامش12.

5. تكون الهوامش آليّة وفي آخر المقال، ويوضع رقم الهامش في المتن بين قوسين مرتفعًا عن سطر الكتابة، أما في الحاشية فيكون رقم الهامش من غير قوسين وفي مستوى سطر الكتابة.

6. تكون المسافة بين الأسطر في المقالات المكتوبة بالعربية 1 سم، أمّا البحوث المكتوبة باللغتين الفرنسيّة أو الإنجليزيّة فتكون المسافة 1.15 سم.

7. يُرفق البحث بملخّص باللّغتين العربيةّ والإنجليزيّة، (لا يقل عن خمسة أسطر ولا يزيد عن العشرة)؛ تحدّد فيه الإشكالية وأهمّ العناصر والنتائج؛ ويُرفق بكلمات مفتاحية (باللّغتين) لا تقلّ عن خمس كلمات ولا تتجاوز العشرة.

8. تُخصّص الصّفحة الأولى من المقال لكتابة العنوان بالبنط العريض(بحجم 20 إن كان بالعربيّة و18 إن كان بغيرها) وسط السّطر، ويكون تحته من جهة اليسار اسم

المؤّلف (اسم ثلاثي على الأكثر)، ثم تحته اسم المؤسّسة أو الجامعة التي ينتمي إليها الباحث، ويليه البريد الإلكتروني.

9. باقي الصّفحة الأولى يخصّص لكتابة الملخص باللّغتين جنبًا إلى جنب (كما هو موضّح في النّموذج المرفق)* بحجم خط 12 بالعربية و 11 بالإنجليزيّة، ثمّ الكلمات المفتاحيّة.

10. تكتب العناوين الرّئيسيّة في المقال بحجم 16 (غليظ Gras) من أوّل السّطر، أمّا العناوين الفرعيّة فتُزاح عن أوّل السّطر بمسافة 1 سم، وتكتب بحجم 14 (غليظ Gras).

11. إن كان المقال يحتوي على أشكال وجداول فالأوْلى أن تكون في شكل صورة لتفادي وقوع أي خلل، وإلّا فتوضع في آخر المقال مع وضع علامة للإحالة عليها.

12. لا يترك فراغ قبل الفاصلة والنّقطة وعلامات التّعجّب والاستفهام، ويكون الفراغ بعدها وجوبًا، كما لا يترك فاصل بين الواو وما بعدها.

13. يكون رأس الصفحة آليًّا ومتمايزا بين صفحة فرديّة وزوجية كما هو مبيّن في النموذج المرفق*. يكتب في رأس الصفحة الأولى اسم المجلة ورقم المجلّد والعدد وسنة الإصدار...، وفي التالية يكتب اسم صاحب المقال (اسم ثلاثي على الأكثر) وعنوان البحث (مختصرا).

الشّروط الموضوعيّة:

1. تنشر المجلة البحوث والدّراسات العلمية الأصيلة التي تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة، شريطة ألاّ تكون منشورة بأيّة صيغة كانت، أو مقدّمة للنّشر.

2. يُرفق المقال بتعهّد موقّع من طرف المؤلّف يؤكّد عدم نشر المقال، أو تقديمه للنّشر في أيّة جهة أخرى.

3. تنشر المجلة البحوث باللّغة العربية أساسا، وباللّغتيْن: الفرنسية أو الإنجليزية.

4. تُنشر المقالات المترجمة شرط أن ترفق بالنّص الأصلي.

5. يتحمّل الباحث مسؤولية تصحيح بحثه وسلامته من الأخطاء.

6. تخضع كلّ البحوث للتّحكيم العلمي، ويخطر الباحث بالنّتائج.

إجراءات النـشر:

1. لا تعبّر المقالات بالضرورة عن رأي المجلّة.

2. يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنّية لا غير.

3. لا يشترك في المقال الواحد أكثر من مؤلّفين اثنين (02).

4. لا تُعاد البحوث إلى أصحابها نُشرت أم لم تُنشر.

5. يُشترط لنشر المقال أن يُدرج الباحث قائمة المصادر والمراجع (ببليوغرافيا المقال) منفصلةً عبر حسابه على البوّابة.

6. لا يحقّ للباحث الذي نُشر مقاله بالمجلّة أن يُعيد نشره مرّة أخرى بأيّ صيغة كانت، إلّا بإذن كتابي من رئيس التّحرير.

7. حقوق النّشر والطّبع محفوظة لمجلّة "التّواصل الأدبي" ولجامعة باجي مختار/عنّابة.

* ترسل البحوث على عنوان المجلّة عبر البوّابة الجزائريّة للمجلات العلمية (ASJP) بصفة حصرية، عبر هذا الرّابط:

http://www.asjpcerist.dz/en.PresentationRevue/82

* للاستفسار الرّجاء التّواصل عبر البريد الإلكتروني للمجلّة:

ettawassol.eladabi@gmail.com

تقييم المقالات:

1. تُعرض المقالات على للتّحكيم السّري عبر البوابة الجزائريّة للمجلّات العلميّة حصرًا.

2. كلّ مقال لا يحترم الشّروط الشّكليّة في كتابته يتمّ رفضه تلقائيا ولا يحال على التّحكيم.

3. في حال استيفاء المقال لشروط النّشر، تقوم هيئة التّحرير باختيار محكّميْن اثنين، وقد تستعين بثالث لترجيح أحد الرأييْن إن كان بينهما اختلاف في قرار القبول أو الرّفض.

4. تكون ملاحظات المحكّمين إمّا بالقبول، أو بالقبول مع تعديل كبير أو بسيط، أو بالرّفض.

5. لهيئة التّحرير صلاحيّة قبول أو رفض أيّ مقال أو بحث دون إبداء الأسباب، وذلك وفق ما تقتضيه الموضوعيّة العلميّة.

أحكام ختامية:

1. العضوية في إدارة المجلة طوعية.
2. النشر في المجلة مجاني.
3. لا يُدفع للباحث مكافأة عن نشر بحثه في المجلة.

الـفـهــرس

المـوضوع الصفحة

الافتتاحية 10-14
أ.د/ سـامـيـة عـلـيــوي

1. ذ/ علي بوشنفة هلال 15- 45

في الأسس النّظريّة لمنهج النّقد النّفسي ـ شارل مورون أنموذجًا ـ

On the theoretical foundations of the psychological criticism curriculum - Charles Mauron as an example-

2. د/ حيدر محمود غيلان ..... 46 - 86

التلقي وصيرورة مصطلح الصّورة في النّقد الأدبي العربي الحديث

Reception and becoming of the term 'image' in modern Arabic literary criticism

3. أ/ بلال جـنـدل ..... 87 - 109

إشكاليّة المنهج في التراث العربي

(قراءة في كتاب: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا لمحمود شاكر)

The problematic of the curriculum in the Arab heritage
-reading in Mahmoud Shaker's book: *Test on the way of our culture*-

4. د/ آية اللّه عـاشوري 110- 129

إشكاليّة تلقّي مصطلح السّيمياء في النّقد العربي

The problematic of receiving the term 'semiotics' in Arab criticism

5. د/ محمود أحمد عبد الغفّار 130- 203

مصر القرن التاسع عشر بين التمثيل والواقع ؛

مقاربة مقارنة لكتابات استشراقية ومصرية ونماذج شعرية إنجليزية

Egypt in nineteenth century between representation and reality; a comparative approach to orientalists and Egyptian writings with English poetry models

6. أ.د/ رشيد شـعـلال ..... 204 - 228

في بلاغة الخطاب السّاخر

قراءة في حيثيّات تشكّل اللوحة الخطابيّة السّاخرة عينة تواصل- اجتماعيّة

In the rhetoric of satirical speech, a reading in rationale for the formation of the satirical discursive board, social-media as sample

7. د/ محمّد موسى العبسي 229- 255

الشّجاعة من أجل الوجود في معلقة عنترة بن شدّاد العبسي:

مقاربة تأويليّة سيميائيّة

Courage for the sake of being in the Muallaqa of Antarah ibn Shaddad al-Abbsi: A semiotic- hermeneutic approach

8. د/ مريم الـبـادي 256- 286

التعدّد الصّوتي في رواية "حدائق الخريف" للرّوائي حسن البنداري

Polyphony in the novel of "*Hadaeq Alkharif*"
(*The Gardens of Fall*) by Hassan Al Bandary

9. أ/ عبد الوهاب تيايبيّة 287- 319

الظواهر التراثيّة في مسرح سعد اللّه ونوس

Heritage phenomena in Saadallah Wanous's theater

10. أ/ هبة عبد العزيز 320- 345

مساءلة الذات والتاريخ والمجتمع في روايات واسيني الأعرج

- دراسة في نماذج مختارة -

The questioning of self, history and society in the novels of Waciny El Araj -a study in selected models-

الكلمة الافتتاحية

تُواصل 'التّواصل الأدبي' مسيرتها بخطى ثابتة، تستند في ثباتها على سواعد طاقمها (العلمي والإداري)، لتصل إلى محطّتها السّادسة عشر على الرّغم من الظّروف العصيبة التي يمرّ بها العالم، والتي تنعكس على جميع الأصعدة السّياسية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية والثّقافية. إلاّ أنّ كلّ ذلك لم يُثنِ الأوفياء لمجلّة "التّواصل الأدبي" (خُبراء وباحثين) عن المضيّ قُدما للارتقاء بالمجلّة، وضمان استمراريّتها.

بفضل تلك السّواعد، استطاعت مجلّة 'التّواصل الأدبي' أن تحصل على معامل التّأثير العربي للسّنة الثّالثة على التّوالي، وأن ترتقي في كلّ مرّة (من 1.70 لسنة 2018، إلى 1.8 لسنة 2019، إلى 2.12 لسنة 2020)، فهنيئا لكلّ الأيادي البيضاء التي رعتها.

يصدر العدد السّادس عشر ثريا رغم الجائحة الصّحية، ويتضمّن عشر مقالات، تنوّعت بين الدّراسات النّظرية والتّطبيقية: النّثرية (في مختلف الأجناس الأدبية)، والشّعرية؛ فنقرأ في هذا العدد:

مقالا بعنوان "في الأسس النظرية لمنهج النّقد النّفسي –شارل مورون أنموذجا–"، تناول فيه الباحث مفهوم النّقد النّفسي عند شارل مورون، باعتباره منهجية نقدية تحليلية تستند إلى النّظرية الفرويدية والبنيوية اللّغوية في دراسة النّصوص الأدبية وتمحيصها. وخلُص الباحث إلى أنّ منهج شارل مورون النّفسي يتمتّع بخصائص نظرية وجمالية تسمح له بقراءة الآثار الأدبية قراءة نفسية بنيوية، بإمكانها استنطاق لغة النّص للكشف عن مجاهله العصيّة وأغواره الغامضة وانعراجاته اللاّشعورية المتجلّية في بنيته التّحتية النّفسية.

ثاني مقال بعنوان 'التّلقي وصيرورة مصطلح الصّورة في النّقد الأدبي العربي الحديث'، تناول فيه الباحث نشأة مصطلح الصّورة وتطوّره في النّقد الأدبي العربي الحديث على مستوى المفهوم والصّيغ اللّفظية، وذلك من خلال تتبّع صيرورة هذا المصطلح في الدّراسات العربية الحديثة منذ نشأة النّقد الأدبي العربي الحديث أواخر القرن التّاسع عشر، وصولا إلى مطلع القرن الواحد والعشرين؛ وكشف فيه عن دور التّلقي والخلفيات الأدبية والثّقافية والفلسفية للنّقاد العرب في بروز هذا التّعدد الصّيغي والتّطوّر المفهومي؛ حيث خلُص إلى أنّ صيرورة مصطلح الصّورة في النّقد العربي الحديث، اقترنت بتلقّي النّاقد العربي للتّراث العربي من ناحية، وبالدّراسات النّقدية الغربية من ناحية أخرى، فقد كان لاختلاف مصادر ثقافة النّقاد العرب دور كبير في تعدّد صيغ المصطلح اللّفظية وتنوّع دلالاته، كما كان لمتطلّبات المراحل الأدبية أثر في توجيه اهتمامات النّقاد.

ثالث مقال بعنوان: 'إشكالية المِنهَج في التُّراث العربيّ –قراءة في كتاب: رسالة في الطَّريق إلى ثقافتِنا لمحمود شاكر–'، سعى فيه الباحث إلى تبيان صعوبة الحديث عن قضية المنهج وبشكل خاص فيما يتعلّق بالتّراث اللّساني العربي، وكيفية دراسته في مختلف مستوياته، والأسس والمعايير التي بُني عليها. وقد ركّز الباحث على تحليل قضية المنهج من خلال رؤية محمود شاكر الإبستيمولوجية التي استخلص فيها أهم الأسس التي بُني عليها المنهج، ومدى إمكانية تعميم هذه الأسس على سائر فروع المعرفة؛ مدافعا عن التّراث العربي الذي يوصف بأنّه تراث عشوائي لا تحكمه الضّوابط المنهجية الدّقيقة، مؤكّدا أنّ المنهج أصيل في التّراث العربي، ويكمن سرّ ذلك في ارتباط جميع العلوم بالأصل الدّيني الإسلامي، لذلك ينبغي مراعاة خصوصية المعرفة، والحقول العلمية العربية.

رابع مقال بعنوان 'إشكالية تلقّي مصطلح السّيمياء في النّقد العربي'، تناولت فيه الباحثة إشكالية وضع المصطلحات في السّاحة النّقدية العربية، وركّزت على كون

هـذه المصـطلحات منقولـة سـواء عـن طريـق التّرجمـة أو التّعريـب؛ وخلُصـت إلى أنّ عملية النّقل هذه تقوم على جهود فردية بالدّرجة الأولى، الأمر الذي أدّى إلى نوع من التّداخل والاضطراب في التّعامل مع المصطلحات النّقدية الغربية الوافدة، وإلى فوضـى مصـطلحية في ظـلّ الانفتـاح علـى الحداثـة/الآخـر، دونمـا إدراك ولا تبصّـر بمخاطرها على الثّقافة العربية التي وصلت حدّ الذّوبان والانصهار بفعل الانبهار.

أمّا الدّراسات التّطبيقية، فنستهلّها بمقال بعنوان 'مصر القرن التّاسع عشر بين التّمثيل والواقع –مقاربة مقارنة لكتابات استشراقية ومصرية ونماذج شعرية إنجليزية–'، وقد تناول فيه الباحث مصر القرن التّاسع عشر من خلال كتابات استشراقية ومصرية ونماذج شعرية إنجليزية، قارن فيها صورة مصر من خلال ما كتبة تيموثي ميتشل مع صورة مصر التي قدّمها أربعون شاعرا إنجليزيا، مع وضع الصّورتيْن أمام ما رسمه المصريون أنفسهم عن مصر سواء أثناء فترة البعثة العلمية أو المهمّة التي تمكّنوا خلالها من العيش في الغرب أو بعد عودتهم إلى مصر، وذلك بهدف الكشف عن مصداقية ما تناوله المستشرقون عن مصر عند مقارنته بما كتبه المصريون أنفسهم بشكل تلقائي عن بلدهم عندما قارنوها بما رأوه في الغرب. كلّ ذلك، بغية الكشف عن صورة مصر في كتابات المستشرقين مقارنة بصورتها في الشّعر الإنجليزي.

ثاني مقال يحمل عنوان 'في بلاغةِ الخطاب السّاخر قِراءة في حيْثيات تَشَكُّل اللّوحة الخطابية السّاخرة عينة تواصل – اجتماعية'، أقام الباحث دراسته على مدوّنة مختزلة لمنشورات تواصل– اجتماعية ساخرة أسماها اصطلاحا **اللّوحة الخطابية**. وقد قسّم الباحث بحثه إلى عدد من العناصر: التّشكيل اللّغوي للفعل الاجتماعي، حيثية تشكّل الخطاب السّاخر، الملامح البلاغية للخطاب السّاخر، الخطاب السّاخر من الهدف إلى الوسيلة. ثم بنى بحثه على عدد من اللّوحات الخطابية السّاخرة. وأعتقد أنّ قراءة هذا المقال أفضل من الحديث عنه.

ثالث مقال بعنوان 'الشَّجاعَةُ مِن أَجْلِ الوُجودِ فِي مُعَلَّقَةِ عَنْتَرَةَ بْنِ شَدَّادٍ الْعَبْسِتِيّ: مُقارَبَةٌ تَأْوِيلِيَّةٌ سِتِيمْيائِيّةٌ'، سعى فيه الباحث إلى مُقارَبة معلَّقَة عنترةَ ابنِ شَدَّادٍ العَبْسِتِيّ مُقاربة تأويليَّة في سبيل تقصّي تجلّيات شَجاعةِ الذَّات المتَلَفِّظة الفاعلة، خلال سعيها الدَّؤوب إلى الوجود الإنسانيّ الحقيقيّ غير الزَّائف. وأفادت هذه الدِّراسة من السِّيميائية في تَقصِّي سُنَنِ (شفرات) النَّصِّ وتَحرِّي علاماته وجلاء ما تنطوي عليه من المعاني الإيحائيَّة.

رابع مقال يحمل عنوان 'التّعدّد الصّوتيّ في رواية «حدائق الخريف» للرّوائيّ حسن البنداريّ'، سعت فيه الباحثة إلى تبيّن مسألة التّعدّد الصّوتيّ في رواية «حدائق الخريف» للرّوائيّ حسن البنداريّ. وقد آثرت –خلافا للمقاربات النّقديّة والمفاهيم الكثيرة المرتبطة بمسألة التّعدّد الصّوتيّ منذ أنْ قدّمها ميخائيل باختين عام 1929– أن تكتفي بطروحات كلٍّ من: باختين وأوزوالد ديكرو في هذا السّياق. وقد قسّمت الباحثة دراستها إلى ثلاثة أقسام: تعريف أبرز المفاهيم النّقديّة التي ستوظّفها الدِّراسة، ثم أضاءت مدوّنة الدّراسة «حدائق الخريف» وخصوصيّتها في مسألة التّعدّد الصّوتيّ، فيما كرّست القسم الثّالث لتحليل الظّاهرةِ موضوعِ البَحث من خلال رواية 'حدائق الخريف'.

أمّا المقال الخامس، فقد حمل عنوان 'الظّواهر التّراثية في مسرح سعدا لله ونوس'؛ تناول فيه الباحث موضوع الظّواهر التّراثية الفنّية في مسرح سعد الله ونوس وآليات توظيفها، كما رصد طبيعة المصادر التّراثية وأشكالها التي استلهم منها سعد الله ونوس أعماله المسرحية، ووقف عند مدى تأثّر ونّوس بالمحاولات الرّائدة في توظيف التّراث وتأصيل المسرح العربي على مستوى الشّكل والمضمون. وقد ركّزت هذه الدّراسة –زيادة عن كيفية توظيف ونّوس لبعض الظّواهر التّراثية الكامنة في

أعماق التّاريخ– على رصد آليات تطويعها وتحويرها ثم إسقاطها على واقع الأمّة العربية المعاصر.

أمّا آخر مقال تطبيقي، فيحمل عنوان 'مساءلة الذّات والتّاريخ والمجتمع في روايات واسيني الأعرج – دراسة في نماذج مختارة–'، آثرت الباحثة أن تقصر مدوّنة بحثها على روايات: أنثى السّراب وذاكرة الماء وشرفات بحر الشّمال. وخلُصت إلى أنّ واسيني الأعرج عادة ما يلجأ إلى التّخييل الذّاتي للتّعبير عن آرائه، خاصّة منها تلك التي تمسّ العقيدة والأعراف الثّابتة للمجتمع الجزائري، فيكون التّخييل الذّاتي منفذا يقيه التّعرّض للمساءلة الاجتماعية. فغالبا ما تضع نصوص الأعرج القارئ أمام زخم الأحداث المتداخلة والتّيمات المتباينة والمتضاربة.

يخضع ترتيب المقالات كالعادة إلى شروط تقنية لا غير.

ونحن إذ نتمنّى أن يجد قرّاؤنا في هذا العدد ما ينفع، فإنّنا نهيب بجنود الخفاء، شموع 'التّواصل الأدبي' التي تحترق لتضيء وجه ما يُنشر في المجلّة، شاكرين الجهود التي بذلوها حتّى يصدر العدد بهذا المستوى، كما نهيب بالباحثين الذي وضعوا ثقتهم في المجلّة، فلولا هؤلاء وأولئك، ما كان هذا العدد ليكون.

فشكرا لكلّ الأيادي التي تعاونت كي تكون 'التّواصل الأدبي' على ما هي عليه.

رئيسة التّحرير:

أ.د/ سامية عليوي

EISSN 2588-2333 ﴿التـواصل الأدبي﴾ ISSN 1112-7597
العدد التسلسلي: 16 ـ ديسمبر 2020 المجلد: 10 / العدد: 01

الظواهر التراثية في مسرح سعدا للّه ونوس

Heritage phenomena in Saadallah Wanous's theater

أ/ عبد الوهاب تيايبية
جامعة محمّد الشريف مساعدية/سوق أهراس
abdelwaheb.tiaibia@univ-soukahras.dz

تاريخ الإرسال: 2020/03/09
تاريخ القبول: 2020/12/05

الملخص:

تتناول هذه الدراسة موضوع الظواهر التراثية الفنية في مسرح سعد الله ونوس وآليات توظيفها، كما أنها ترصد طبيعة المصادر التراثية وأشكالها التي استلهم منها سعد الله ونوس أعماله المسرحية. والتعرف على مدى تأثره بالمحاولات الرائدة في توظيف التراث وتأصيل المسرح العربي على مستوى الشكل والمضمون، انطلاقا من حالات الوعي الفكري والجمالي وإذا كان الهدف الأسمى لمسرح ونوس هو البحث عن هوية عربية للمسرح تستمد مقوماتها من خزان التراث العربي، فقد جاءت هذه الدراسة للتعرف على أهم الظواهر التراثية في مسرح سعد الله ونوس، وهو ما تتأسس عليه أهمية هذه الدراسة التي سيحاول الباحث تسليط الضوء على كيفية توظيف الكاتب ونوس لبعض الظواهر التراثية الكامنة في أعماق التاريخ ثم رصد آليات تطويعها وتحويرها ثم إسقاطها على واقع الأمة العربية المعاصرة بطريقة فنية وجمالية.

الكلمات المفتاحية:

التراث، العناصر الفنية، التوظيف.

Abstract:

This study examines the artistic heritage phenomena in the Saadallah and Noss theater and the mechanisms of their employment, as well as monitors the nature of the heritage sources that were inspired by Nous in its theater. This study came to identify the most important heritage phenomena in theater and nous. This is what the importance of the study is based on. The researcher tried to highlight the aesthetic of hiring and nous some of the heritage elements lurking in the depths of history. Then he monitored the mechanisms of adaptation and modification and projection of it on the reality of the Arab nation in a way Artistic aesthetic.

key words:

Heritage, Artistic, phenomena, Heritage, Employment.

مقدمة:

إن التراث غني بالنصوص التي ترفد النص المسرحي بشحنات تعبيرية هائلة. مما أغرى الكاتب المسرحي ودفعه إلى استلهامه، والغوص في أعماقه بحثا عن الأصداف واللآلئ، قصد توظيفها وإغراء المتفرج بها، وغنى التراث بأشكال مسرحية تجذب المتفرج، وتحقق اندماجه في العمل المسرحي، جعلت من التراث ضرورة فنية ملحة. وقد استطاعت هذه الأشكال التراثية أن تستقطب اهتمام الكتاب العرب، وازدادت حاجتهم إليها، كلما توغلوا فيها، وأدركوا صلاحيتها لحمل معاناتهم ومعاناة شعوبهم، إذ تكفي الإشارة لموضوع تراثي لتحريض ذاكرة المتفرج أو القارئ وشد انتباهه لمتابعة العمل المسرحي، لارتباط التراث بوجدان الإنسان العربي، فالتراث يؤدي دور المنبه والمحرض للذاكرة، فيمزج الإنسان العربي ما يقرأ أو يشاهد وبين ما يحمله من أفكار حول هذا الموضوع أو ذاك من موضوعات التراث، فيستطيع استنباط الحكمة، والحكم على الأمور بتعقل وموضوعية، فيعرف حقيقة ما يعيشه من أمور، من خلال تلك الحقائق التراثية التي يعانيها. وإذا كانت الحاجة أم الاختراع. فإن التعبير عن حاجات الإنسان المعاصر وهمومه، دفعت الكاتب المسرحي للبحث عن سبل تعبيرية تجعل المتفرج يندمج في العملية المسرحية، ولعل الحاجة إلى تلك الوسائل التعبيرية الشعبية، هي التي جعلت من توظيفها وسيلة لتحقيق غايات فنية كبيرة، وحين يلون الكاتب مسرحياته بشخصيات تراثية، فإنه يمنح نصه نوعا من الأصالة، فيكتسب النص أبعادا تتخطى حاجز الزمن.وبذلك يصير التراث وسيلة الانتقال من الحاضر إلى الماضي والمستقبل. يتساءل البحث ما حظ الظواهر التراثية في مسرح سعدالله ونوس؟ كيف تعامل ونوس مع مادة التراث العربي؟ ما هي دواعي العودة إلى التراث لديه؟ على هذه الأسئلة تتأسس مشكلة هذه الدراسة لتوضح مدى استلهام التراث في مسرح ونوس ومدى تطويعه وتحويره حتى يستجيب لمعطيات العصر فنيا وجماليا.

وتكمن أهمية الدراسة في كونها تسلط الضوء على موضوع الظواهر التراثية في مسرح ونوس، حيث تتناول الدراسة مفهوم الظاهرة التراثية وكيفية تحولها إلى تراث عند ونوس كما أن الدراسة ترصد مدى استلهام التراث، وآلية التوظيف والإسقاط وجمالية التطويع والتحوير.

وتهدف الدراسة إلى التعرف على أهم العناصر التراثية في مسرح ونوس، مع رصد طبيعة وأشكال المصادر التراثية التي أفاد منها كاتبنا ونوس. أما منهجية البحث فإن طبيعة البحث في التراث تقتضي من الباحث أن يسلك المنهج الوصفي التحليلي، المناسب لتتبع الظواهر التراثية وإبراز ما تحتويه من طاقات حيوية ترتبط بوجدان الجماهير، التي حاول ونوس أن يكرس وظيفة المسرح العربي في مخاطبة الجمهور، بالضرب عل أوتار التراث.

أشكال الظواهر التراثية في مسرح سعدالله ونوس:

يملك الجمهور العربي إرثا ضخما من أشكال الفرجة الشعبية،كحلقات المداحين والرواة والحكواتية. وهذا الإرث التراثي جعل المتفرج العربي يملك خاصية متميزة، يجب الانتباه إليها ومراعاتها في العمل المسرحي. وقد أدرك ونوس هذه الحاجة، لذلك اتخذ من تجربة الرواد أساسا ونبراسا وهاجا منيرا به يقتدي وعلى ضوئه يهتدي في مسالك الدروب الوعرة، وهو يرسم معالم مسرحه الخاص. وكانت تلك نقطة الانطلاق الصحيحة رغم ما يشوبها من نقص أوعيب، وقبل أن يستخدم هذا الإرث من المظاهر الفنية التراثية، صرح[1] منذ البداية أن مسرح الرواد انطلاقة صحيحة وسليمة. وأن إرشاداتهم المسرحية المهمة ستكون بعد قرن من التحديات الأساسية التي عرفها المسرح الأوربي على أيدي مسرحيين مثل (بيسكاتور، وبريخت، وبيترفايس)[2] كان ونوس واحدا من هؤلاء الذين ولعوا بالأشكال الشعبية ووظفوها بشكل ناضج، فاغلب مسرحياته توظف أشكالا شعبية تستفيد من التراث، كما هو

الحال في مسرحياته، "حفلة سمر، الفيل يا ملك الزمان، مغامرة رأس المملوك جابر"[3] لم تكن عودة ونوس إلى تلك الظواهر التراثية سطحية أو مجرد زينة شكلية، بل كانت وسيلة من وسائل الاتصال مع المتفرج، وإشراكه في العملية المسرحية، لأنه يهدف إلى بناء الوعي، ولا يريد تقديم وعي جاهز، ففهمه للمسرح، وطريقته في التعامل مع الجمهور، وسعيه لتأليف مسرح عربي جديد مما دعاه إلى التعامل مع هذه الأشكال التراثية التي أدت وظيفة جمالية، إلى جانب وظيفتها العملية في النص. لم يقتصر الأمر على الأشكال التراثية العربية، بل نرى أشكالا أجنبية كالكورس الذي انتشر في مسرح الإغريق. "مزج ونوس بين التراث العربي والتراث الأجنبي، لينتج مسرحا شعبيا ثوريا تقدميا في آن واحد متعدد الأدوات، وعميق الأطروحات، شديد الربط بين الممارسة و التنظير"[4]. ولعل ثنائية النص والعرض هاجسا من هواجس ونوس في كل ما قدم، فيضع حوارات طويلة وتوضيحات إخراجية تعكس التناقض الجدلي الشهير بين النص والعرض.

1- الحكواتي:

الحكواتي فن من الفنون التمثيلية العربية القديمة، عرفه العرب قبل الإسلام، وما يزال منتشرا إلى اليوم، وانتقل إلى المسرح كونه ظاهرة تراثية تؤدي دورا تأصيليا وتفاعليا كبيرا في المسرح العربي، وانتشر الرواة في الجاهلية، فرووا الأشعار في الأسواق، وكان الناس يتمتعون برواياتهم الغريبة " ثم ظهر نوع جديد من الرواة يسمى (الحكواتية) مفردها حكواتي وهي لهجة دمشقية قديمة."[5] ويروي الحكواتي الحكايات بأسلوب خطابي تمثيلي، ويؤدي ذلك على مرتفع خشبي والحكواتي "شخصية تتمتع بقدرات فنية متعددة، فهو يحكي حكاية من الحكايات التراثية، ويرويها ويجسدها بأسلوبه. معتمدا في ذلك على تعابير وجهه وحركات يديه وجسده كله، موظفا في كل ذلك نبرات صوته محاولا من خلال ذلك كله اجتذاب اهتمام

السـامعين."[6]، وكـان يتصـدر المقـاهي والبيـوت، ويقـص السـير والملاحـم الشـعبية، وتعد الكلمة وسيلته في الأداء، ويجيد تمثيل الروايات المشهورة وهذا يدل على إجادة الحكـواتي التمثيـل[7]، وللحكـواتي دور تنـويري يتجسـد في تعليقاتـه علـى الحـادث، شـارحا ظروف الحادث وملابساته، فيقوم بدور تعليمي إلى جانب الدور الترفيهي وكانـت علاقـة الأخـذ والعطـاء والتـأثير المتبـادل السـبب الأساسـي في اقتنـاع ونـوس بفعالية دوره، فلم يكن مجرد حلية شكلية وقطعة أثرية من الماضي تزين النص، "إنما كـان تقنية تسـاعد على إنشـاء مسـرح شـامل، مسـرح تلغى فيه المسـافة بـين الممثل والجمهور، بعدما حاول ذلك عن طريق أشكال تراثية أخرى في مسرحياته الأولى حكايا جوقا التماثيل"[8]. أثبتت تجربة ونوس هذه على أن الموروث الشعبي يملك قدرات إيحائية، ومزايا فنية تجاري أكثر النظريات تقدما في مجال المسرح ولم يكن وجود الحكواتي مجرد راو للأحداث، كونه رمزا للخلفية الثقافية والاجتماعية للبيئة التي عاش فيها. "والمقهى في مسرح ونوس يؤدي دورا يتعدى كونه مكانا عاديا، فالمقهى ليس مجرد فضاء يستوعب الحدث المسرحي والشخصيات والمواقف. المقهى بيت تحل به أسرة أوسع من الأسرة التي نعرفها، بيت يجمع الرفاق والأقارب والغرباء داخل مكان واحد وزمن واحد"[9].

وهكـذا يتحـول المقهـى بمثابـة مسـرح أخـر أشـد ارتباطـا بالـذات العربيـة، إنـه الفضاء الذي اعتادت عليه الجماهير العربية، لذلك سنجد للحكواتي والمقهى شأنا في مسرحه وتحديدا في مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) فقد حاول عبر توظيفه للحكواتي في هذه المسرحية كسر الحاجز بين الجمهور والممثلين. إن المهمة الأساسية للحكواتي في هذه المسرحية هي مايسمى بكسر الإيهام وجعل المتفرج يندمج ذهنيا مع الحدث المسرحي وليس وجدانيا، كي تتاح له الفرصة لمراقبة الحوادث والتعليق عليها، أما شخصيات زبائن المقهى التي قام بأدوارهم مجموعة من الممثلين فكانت

المساعدة للمتفرج على المشاركة، وحثه على تحريك لسانه ومناقشة قضايا تخصه "فهي شخصيات معاصرة تمثل ضمير المتفرج وتنوب عنه بالتعليقات المختلفة على الحوادث"[10] ولو لم يكن مقتنعا بقدرة هذه الأشكال التراثية على تحقيق تواصل مسرحي مع الفئات الشعبية لما وظفها في مسرحه فهذه الأشكال ذات حضور قوي في الذاكرة الشعبية، ولها سلطة لا يمكن إنكارها على المثقف أو على المتلقي العادي، فقامت بأدوار مختلفة بدءا من الدور الجمالي التراثي، وانتهاء بالدور التعليمي التحريضي.

تبنى سعدا لله ونوس أفكار المسرحيين العرب القدماء، وأحس أنها بداية سليمة ومتطورة، تساعد على طغيان الفكر العربي والشكل العربي في المسرح، وليس هذا من باب التنكر للتراث الإنساني، بل يدخل ضمن ما يصبو إليه من تحقيق الاندماج بين المتفرج والممثل، ونظرا لهذا الوعي والحس الدرامي في طبيعة المتفرج، كان اللجوء إلى الحكواتي الذي يحقق العفوية والاندماج، هو التأصيل الحقيقي في نظره، " لأنه في عملية التأصيل التي يمارسها مهوس بالعلاقة الحية والحميمة التي استطاع الرواد أن يقيموها بمتفرجي زمانهم"[11] وهكذا نلاحظ أن ونوس نقل من أجل مشروعه هذا ما تعودت الجماهير العريضة من الحكواتي على عمله في حفلة السمر، وكأنه يحاول أن ينتزع منا الخمول والاستسلام، ليصيره مشاركة ومقاومة. إلا أن هذه الأشكال التراثية " إذا لم توظف دراميا في مكانها الصحيح، وقُدّمت خارج سياقها الدرامي فإنها ستبدو مبتذلة وسطحية "[12] وهكذا أراد سعد الله ونوس عبر توظيفه لشخصية الحكواتي أن يخلق أُلفة وانسجاما بين الجمهور الذي لم يعد يناقش ويتذوق العمل المسرحي ويركز على طريقة العرض منذ بدايتها، مراعاة لهذا المتفرج الذي شُوهت ذائقته وفقد مشاعره تجاه المسرح، وبات لسان حاله يقول:

سُقينا الذل أوعيةً، سُقينا الجهل أدعيةً، مللنا السقي والساقي، لذلك راح ونوس منذ بداية العرض يجذب المتفرج "الأغاني تلعب دورا هاما في تهيئة الجو لبدء المسرحية. إنها ستتيح لنا الفرصة لتحقيق التألف الذي يمهد للبدء بحكاية السهرة"[13] وبعد ذلك يأتي دور الحكواتي أشد عمقا وأبلغ تأثيرا من الأغاني التي هيأت للسهرة فيؤلف حضوره عاملا آخر لجذب المتفرج إلى خشبة المسرح "فالعلاقة الصريحة بينه وبين الزبائن، تسمح له بأن يضطلع بدور الرواية عن طريق الفرجة، واللغة تصبح حركة وفعلا"[14]

" **زبون :1** أي والله.. لولا العم مؤنس ماكنا نعرف كيف نقضي السهرة.

زبون:5 أقفل الراديو مادام العم مونس قد وصل"[15] أو هكذا يكون ونوس قد ذكّر المتفرجين بعادتهم القديمة في الفرجة ودعاهم إلى عدم الاستغراق الكامل بالعادات الاستهلاكية الجديدة، التي لن تستطيع أن تكون بديلا عن المسرح في جعل الإنسان يعيش ماضيه وحاضره ومستقبله في آن واحد "إن فاعلية المسرح في أن يكون وسيلة معرفية توسع أفق المتفرج معرفيا. وسيلة جمالية توقظ في ذهن المتفرج قابليات الذوق والتذوق مختلفة وتتقاطع مع القيم الجمالية التي يعممها الفن"[16].

لقد حاول ونوس في البداية عن طريق الحكواتي جذب المتفرجين وشد انتباههم لا سيما أنهم يشاهدون أمرا اعتادوه وألفوه، كما أن هذا الشكل الجديد يعطيهم فرصة للنقاش أكثر جرأة، ولا يحقق مجرد استخدام الحكواتي شيئا معينا ما لم يرتبط " بمشكلة راهنة وساخنة، وبمشكلة سياسية وتاريخية حادة وموجعة"[17] وبعد هذا التودد إلى المتفرج ومحاولة كسبه وإشراكه في العمل المسرحي يأتي الدور الأساسي الأخر للحكواتي وهو محاكمة الماضي والحاضر والمستقبل، ويعد ما يبديه الحكواتي من مناقشات وآراء حكما معجونة بالتجربة ومستندة للعقل والواقع، وأضاف إلى شخصية الحكواتي المعروفة قدرات نقدية وانتقائية إذ عد الحكواتي ضمير

التاريخ ولسان حاله ومنحه سمات وملامح خاصة "رجل تجاوز الخمسين، حركاته بطيئة، وجهه يشبه صفحة من الكتاب القديم الذي يتأ بطة، عيناه جامدتا النظرة، ورغم اختلاط لونهما، فإنهما توحيان بالحياد البارد، أهم تعبير يمكن أن نلحظه في وجه مؤنس الحكواتي هو الحياد البارد".(18)

إن الحكواتي يؤدي في مسرحه دورا مزدوجا، فهو يسهم من جهة العرض في إشراك المتفرجين في المسرحية، لقربه من وجدانهم وتراثهم، ولأن طريقة الحكواتي في عرض الحوادث ترى أن "المتفرج متلق ومرسل في آن واحد. إذ أن فعالية المتفرجين وارتجالاتهم كانت تكمل عمل الحكواتي، وترتقي بالسرد أو القص على مستوى العرض الشعبي الحي..."(19)، أما من جهة المضمون يؤدي الحكواتي دور الناصح والموضح، فهو يوضح تتالي حوادث الماضي ويعلق عليها، ويقدم النصح لنا في الحاضر اعتمادا على تجارب الماضي، فتأتي حكاياته مشابهة لحكايات الحاضر الذي تعيشه الجماهير.

"**الحكواتي**: لكن القصص مرهونة بتسلسلها وأوانها. لكل قصة أوان.

الحكواتي: الحكايات مربوطة ببعضها، سيرة الظاهر يجيء دورها عندما نفرغ من قصص الزمان الذي بدأنا حكايته"(20).

ولهذا يرفض الحكواتي طلب زبائن المقهى وهم ينتظرون منه أن يحكي لهم قصة على الظاهر بيبرس وبطولاته، إنه يقوم بعملية انتقائية انتقادية في آن معا، حيث يرى أن الزمن الذي يعيشون فيه لايصلح لسرد القصص عن بطولات الظاهر بيبرس التي تلهيهم عن واقعهم البائس، فيلح بذلك على سرد حكايات مظلمة، تناسب ما يعيشه الناس، وتحرضهم على فهم أخطاء الماضي والاستفادة منها لعدم تكرارها

"فيرفض الحكواتي القيام بدور المهرب الذي يهرب الزبائن إلى عالم جميل، فيضعهم وجها لوجه مع عالم يذكرهم بمآسيهم اليومية".(21)

"**زبون 1**: حكاية البارحة كانت كئيبة يسود لها قلب السامع.

الحكواتي: هذه الحكايات ضرورية... وينبغي أن نرويها".(22)

إن الحكواتي يلبي رغبة ونوس وهدفه في المسرح، فهو يرفض أن يكون المسرح مكانا للتنفيس والتفريغ، بل يريده مكانا للشحن والتحريض، مكانا نواجه فيه أنفسنا بصراحة مطلقة ودون مجاملة،لذلك نجد الحكواتي لا يتحرج في رفض طلبات معجبيه برواية الظاهر بيبرس لهم، كونه يمتاز بالحياد تجاه تعامله مع الحوادث الماضية، وينأى عن الحياد عندما يبدأ في الحديث عن الحاضر، موجها كلامه إلى زبائن المقهى، فيعبر عن سلبيتهم واستسلامهم فيجيبهم عندما يسألونه متى يبدأ حكاية الظاهر بيبرس أن الأمر مرهون بهم، أي أنه سيبقى يتحدث عن أسباب الفرقة وما تخلفه من دمار، وسيظل يحكي لهم عن أيام الضعف والتفرق التي تجلب القتل والويلات، إلى أن يشرعوا بتغيير واقعهم،هناك سيروي لهم حكاية الظاهر لتكون لهم دافعا ومحفزا للتغيير، أما هو فلن يستطيع بحكايته جلب الفرح والسرور ولادفع الويلات والشرور.

"**زبون2**: إذا لم تبدأ سيرة الظاهر غدا فلن أسهر بعد الآن في هذا المقهى...

زبون 3: كلنا مثلك – الحكواتي وهو يخرج ماذا قلت ياعم مونس هل تبدؤها.

الحكواتي: لا أدري ربما الأمر يتعلق بكم...

زبون 1: يتعلق بنا".(23)

لقد استطاع ونوس من خلال الحكواتي أن يحقق أمورا كثيرة، منها أنه جذب المتفرجين من خلال وسيلة يتعاطفون معها، ومن خلال الحكواتي طرح مفهومه للمسرح الذي يحمل شعار لا للتنفيس والتفريغ نعم للشحن والتغيير، وهذا عن طريق الحكواتي الذي يقنع الناس بوجوده وكلامه فالحكواتي يرفض حكايات البطولة ويرفض نسيان أزمان التمزق والضعف، كما هوالحال عند ونوس الذي يريد أن يشحن ويحرض، يحقق الحكواتي نوعا من التألف بين الجمهور والخشبة فيحقق ونوس غايتين الأولى فنية تتعلق بإلغاء الحواجز بين المتفرج والممثل، والثانية فكرية تتعلق بمفهوم المسرح ودوره واعتمادا على ما يقوم به الحكواتي من تصرفات وانتقاء ونقد فيندمج ويتفاعل المتفرج مع الحكواتي، وينسى نفسه ووقاره واستسلامه، ليبدأ نقاشا خاضه أهله قبل عشرات السنين، ويعرف أيضا أن الحكواتي لن يقص له ما يسليه ولن يبتعد عما يزعجه ويكدر باله، فيتضح له الأمر على لسان الحكواتي، أنه جاء ليشاهد ويحتكم ولم يأت للتسلية المحضة ولا للسماع فقط، وبهذا يكون مسرح ونوس التسييسي أدى وظيفته على أكمل وجه، وعن طريق التراث يبدأ التحريض، على عكس ما عرفناه من استخلاص مواد مخدرة من هذا التراث، فهو يطمح من خلال الحكواتي الذي يمثل المسرح بأن يتم هذا التفاعل الخلاق بين الجمهور والمسرح فغدا الحكواتي بداية هذا التفاعل، ولعل الأيام تسمح بتفاعل أكبر دونما حاجة لمحرضات وترغيب عن طريق توظيف عناصر التراث.

ويمكن القول في الأخير أن النجاح الذي حظيت به مسرحيات ونوس يعود إلى أمور متعددة منها الحكواتي، فهو مسرح نابع من الجماهير، ويطرح حوارا ديمقراطيا على الجماهير والممثلين ولذلك فإنه ليس لعرض الحكواتي بداية معينة محددة، ولا يحتاج إلى ستار إنه تفاعل عفوي وحي يتنقل من خلال الفكر بين الأزمان الثلاثة دون رقيب.[24]

2- الراوي:

عـرف العـرب الـرواة منـذ الجاهليـة، فكـانوا ينشـدون الأشـعار والخطـب في الأسواق، ولا يزال الراوي حاضرا في أذهان الكثيرين ومؤثرا في مشاعرهم، من خلال طريقته في رواية الحوادث وتم إدخال الراوي في المسرح بوصفه تقنية تساعد على سرد الحوادث بالإضافة إلى كونها ملمحا تراثيا يجذب المتفرج، ويشد انتباهه " فالراوي في المسرح هو الشخصية التي تقوم بالتعليق السردي المباشر في العرض المسرحي، وتقوم بتوجيه هـذا التعليـق أساسـا علـى الجمهـور. ويلعـب الـراوي دورا تمثيليـا إلى جانـب التعليق "[25] إن الأسباب والدواعي التي دعت ونوس لتوظيف الراوي هي نفسها تلك التي دعته لتوظيف الأراجوز والحكواتي، وهو يسعى دائما لجذب انتباه المتفرج العربي وإشراكه في العملية المسرحية بالاقتراب من التراث والاستفادة من تقنياته في المسرح، وإن كان استخدام الراوي برز في المسرح البريختي فهذا لا يعني أنه صار تقنية أجنبية، فالراوي ليس بدعة مستوردة، بل هو شكل من أشكال الأداء الشعبي في التراث. ولعل كاتبنا ونوس تفطن إلى أن توظيف الراوي الذي يساعد على كسر الإبهام، على طريقة بريخت الألماني Brecht الذي وظف هذه التقنية في مسرحه. لكن ذلك لايعني أبدا أن الراوي الذي عرفته الشعوب العربية منذ مئات السنين تقنية غربية أجنبية. " لقد استخدم الراوي أولا في المسرح الإغريقي، حيث كان الرواة يتلـون أشـعار هـوميروس، ثم تطـور اسـتخدام الـراوي مـع الـزمن."[26] وكونـه يحقـق للمسـرح أصـالته، فقـد تشـابهت اسـتخدامات الـراوي في المسـرح البريخـتي والمسـرح العـربي، فعملت على محـو المسـافة بـين الممثل والمتفـرج[27]. كـان المسـرح العـربي في بداياتـه يتمتـع بتغريـب فطـري، مـن ملابـس وديكـورات، إلى اسـتخدام الروايـة المباشرة.وتتلخص وظائف الراوي فيما يلي:

1- تحقيق التغريب وكسر الإيهام.

2- سرد حوادث طويلة لايمكن تجسيدها على المسرح.

3- تحقيق الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل.

4- تقديم وصفين داخلي وخارجي للشخصيات.

5- نقل أفكار المؤلف ورؤاه.

أما الجديد في وظيفة الراوي فهو إبداء الرأي، ونقد ما يجري، بل الاعتراض عليه، وتقديم حلول بديلة. ومن الملاحظ أن المؤلف يمكن أن يأخذ دور الراوي، فيقدم شخصيات مسرحيته ويعطي فكرة عن صفاتها الخارجية، وانفعالاتها الداخلية، وقد تقوم شخصية مسرحية بدور الراوي، ولا يتطلب معرفة مثل هذه الشخصيات جهدا يذكر "فقد تقوم برواية الحوادث، وتربط بين حوادث الماضي والحاضر، وفي بعض مسرحيات بريخت أدت الشخصية دور الراوي كما في مسرحية (القروش الثلاثة) نرى شخصية (بيتشم) تعادل دور الراوي الذي يقول الحوادث ويعلق عليها". (28)

يكاد يحافظ ونوس على الدور التقليدي للراوي، فهو سارد للحوادث، رابط بين الماضي والحاضر، عارضا لحوادث الماضي بسرد مباشر، وهو بعد ذلك تقنية للتغريب وكسر الإيهام تعطي فرصة لمناقشة الأمور، لاسيما وهي قريبة من المتفرج العربي. "إن استخدام المسرح السياسي السوري للراوي واحدا من وسائل التغريب، كان من اهتمامهم كسر الجدار الرابع إضافة إلى المتعة الفنية التي ألفها المتفرج العربي في هذه الشخصية، إنها ليست جديدة عليه يعرفها في شخصية الحكواتي الشعبية، وهي ليست شيئا مضافا لحياته، بل يعرف عنها الكثير ولا يفاجأ بأفعالها التي تبقيه في حالة اليقظة التامة البعيدة عن الاسترسال في توهم أن ما يحدث حقيقي، إنها شخصية متجذرة في وجدان المتفرج العربي، اعتاد على أسلوبها الذي يقطع الحدث،

ويعلق عليه، ويناقشه، يتناقش مع الجمهور ويحاوره."[29] وبالرغم من أن استخدام الراوي يحقق نتيجة أفضل باستخدامه مع الموضوعات التاريخية، لمناسبته لطبيعة هذه الكتابة التاريخية، إلا أن ونوس استخدمه في الكتابة التاريخية وغيرها. فالسرد الذي يقوم به الراوي جعل الجمهور ينفصل على الحوادث، ولا يندمج معها عاطفيا فيشاهدها ويحكم عليها وقد اختار ونوس صور التراث الأكثر التصاقا بالشعب ليقدم التراث في صورة تلائم الحاضر، ولم تكن غايته سوى تحريض القارئ والمتفرج على تأمل واقعه، والمشاركة الإيجابية فيما يدور حوله من وقائع تهمه، وتحدد مصيره.

يأخذ المؤرخ القديم في مسرحيته منمنمات تاريخية دور الراوي، فهو يروي حوادث الماضي، ويزيد على بعضها ألفاظا توضح طبيعة الموقف وإيجابيته، بشرح حوادث المسرحية كلها، بل يوضح ما كانت عليه الأحوال عموما ومالم يكن خاصا بحوادثها، وبعد أن ينتهي دوره يتجسد بعض مما ذكره من حوادث على المسرح، كل ذلك يجعلنا نعيش تلك الأجواء الماضية بعيدا، لنحكم عليها بعقلانية.

" **مؤرخ قديم**: وفي خامس عشرة خرج نائب دمشق، ومعه العساكر الشامية قاصدا حلب ونُودي في البلد بمنع الناس من كراء الدواب للسفر، وبمنع الناس من المسافرة، ونُودي أيضا بأمر القضاة بالكف عن المنكرات... وفي خامس عشرة وصل بريدي إلى دمشق ومعه بطاقة بكسر العسكر الشامي...".[30]

وهكذا الحوادث تتوالى عبر سرد المؤرخ لأحوال الزمان والإنسان في دمشق حيز المكان وطبيعي أن حديثه لم يكن ليتحول إلى مشاهد مسرحية، بسبب الأحداث المتفرقة في روايتها ويسمى هذا النوع الراوي المقتحم[31] (omterisovenarratear). ويتجلى دوره في هذه الحالة بنقل أحوال العصر كافة الاجتماعي منها والسياسي والاقتصادي ولم يكن المؤرخ هو الراوي الوحيد في المسرحية، ففي بداية المسرحية يأخذ المنادي دور الراوي، في نقل رسالة نائب الغيبة

ومناقشة بعض شخوص المسرحية، يوضح المنادي موقف نائب الغيبة المتخاذل عن طريق نقل رسالته:

"**المنادي** (مع دقات الطبل) يرسم نائب الغيبة ويأمر أهل الشام بمنع إشهار السلاح.

ثم يختم المؤرخ / الراوي/ المسرحية بحديث مرمز عن نهر بردى، الذي طالما ضرب بالمقلاع، يا أهل الشام... يمنع التعرض لمن أراد السفر، ونسلم المدينة بسلام"[32] تحدث عنه في كل مقطع، والذي كان رمزا لاستمرارية الحياة، بالرغم مما يحصل ربما قصد به استمرارية تكرار مثل هذه المآسي التي حصلت للعرب قديما وحديثا.

مؤرخ قديم: وكان الماء يتدفق من بردى بزيادة وشدة لم تعهدها دمشق منذ سنوات طوال"[33].

ويبدو في استخدام ونوس للراوي توظيفه لإحدى شخصيات المسرحية، لتقوم بدور الراوي وسبقه إلى ذلك الكاتب الألماني بريخت في مسرحية (أوبرا القروش الثلاثة)، واستخدام شخصية مسرحية تقوم بدور الراوي، وهي جزء من حوادث المسرحية وشخصياتها، يعطيه دورا أعمق ويوصله إلى الجديد في دوره، وهو النقد والرفض.[34] وهذا ما نلاحظه في مسرحية ونوس الأخيرة (الأيام المخمورة) حيث أن الحفيد وفي معرض تساؤله عن أحوال الأسرة يعود بنا إلى الوراء (الماضي) لتبدأ الحوادث من اللحظة التي يأخذ منها الجواب عن أسئلته:

"**الحفيد** : كنت في السادسة من عمري، حين غابت أمي يومين، عادت بعدها ومعها امرأة عجوز شديدة الضعف والهزال. في البداية خفت منها، ولكن حين تمليت وجهها وجدته مضيئا وآسرا لا تشبع العين من النظر إليه قالت أمي...

هذه جدتك.. فيما بعد.. مع نمو إدراكي وفضولي، أيقنت أن في العائلة دملا يتستر عليه الجميع، وأدركت على نحو غامض، أني لن أستقر في اسمي وهويتي إلا إذا كشفت الدمل وفقأته "[34]. إن تصريحات الحفيد /الراوي/ وتأكيده لحدوث أمر معين يمنع المتفرج من الاندماج لأنها تضعه أمامه حوادث تكاد تكون معروفة لدى المتلقي، ليتابع الحوادث بعقله، وهذه الطريقة السردية مشوقة للمتفرج، مقنعة في الوقت نفسه، بأن مايحدث أمامه مجرد تمثيل وشرح لنا ما قاله الراوي. وها هي شخصية الراوي الحفيد تعود إلى شخصية من شخصيات المسرحية لتحاورها وتعطيها فرصة للحديث والتصريح بما حدث.

"**الحفيد:** ما معنى متبوعة ؟

ليلى: التابعة هي جنية سفيهة تسكنها، وتصاحبها كالطيف، والظل"[36]

ثم تعود شخصية الحفيد إلى راو للحوادث، عارف ببواطن الأمور وتجلياتها. فيوضح حال العصر وحال الناس، ويجسد حديثه المرعن حال العصر، المشهد اللاحق على صورة حوادث لتعزز ما قاله الراوي :

" **ليلى:** وكانت تلك الأيام مخمورة، تترنح بالإباحة والشهوة، جاء السيد دي مارتل مفوضا سابقا كان محنكا بلا وازع، وماجنا بلا رادع خطف عقول القوم، فخلعوا مابقي من التقاليد والقيم القديمة. وانهمكوا على دين سلطانهم، في البحث عن المباهج والملذات. كانت الأيام مخمورة، تترنح بالإباحة المفاجئة، والرغبات الذاهلة". [37]

نلمس في حديث الراوي هنا تقديم وتعقيب في الوقت نفسه، فبعد أن ينهي المشهد الذي يوضح كيف أن السيد عبد القادر غير لباسه القديم، السترة والقمباز والميتان، ولبس البدلة وربطة العنق وكل هذا من تدبير أولاده، يأتي بعد هذا التغيير

في اللباس والعادات الفصل الذي يلي حديث الراوي، وفيه مشهد جلسات المخدرات وتجارتها والترويج لها، فيعقب الحفيد/ الراوي /على الفصل السابق، ويقدم للفصل اللاحق، وينقد ما يحدث، ويعطي النتيجة السلبية في الوقت نفسه، وذلك بقوله " فخلعوا ما بقي من التقاليد والقيم القديمة، وانهمكوا على دين سلطانهم"(38) إنه يوضح تغير العادات والتقاليد، وتغير القيم إذ نرى أن تجارة المخدرات والدعارة ستجعل صاحبها يملك المال و اللذة والشهوة معا. ولعلنا نلحظ ملمحا إبداعيا آخر، وهو أن يتحدث الراوي باسم المؤلف وينقل رؤاه، إنه نوع من إبداء الرأي الذي تميز به الراوي في المسرح الحديث، والذي يسعى إلى جذب الإنسان ثم تغييره.

"**الحفيد**: هناك فجوات كبيرة، لم أجد ما يسعفني على ملئها إلا خيالي، وعلى كل، كنت كلما تقدمت في عملي أدرك أن ما ألحقه وما أردته، ليس إلا أخبارا، يتشابك فيها...والخيال معا "(39)

وما يزال الراوي الحفيد يغوص في نفوس الشخوص ويكشف عن بواطنها وأسرارها ويحاكم الراوي هنا الشخصيات بطريقة غير مباشرة، ليشاركه الجمهور في ذلك وفي إطلاق الأحكام بعد ذلك لكن كل من زاوية مختلفة ووجهة نظر مغايرة، وهكذا يتحقق التكامل بين الشكل والمضمون لدى ونوس، لينقل عن طريق التراث وتقنياته، أكثر الأمور عصرنه وتعقيدا.

"**الحفيد**: بين أهلي أمي، كان خالي سرحان يسبب لي ما يشبه الحكة فأنا أنفر من الحوار معه الآن... هو ملك اللذة في المدينة. لديه سلسلة من البيوت السرية والأوكار ونوادي القمار، والشقق الخصوصية، وما لايعرفه إلا سماسرة رجاله". (40) ويعقب هذا الحديث عن صفات الشخصية، حوادث وتصرفات تساعد على الحكم العقلي على منهج هذه الشخصية وسلوكها، يشرح بعدها الحفيد/ الراوي/ سلوك شخوصه المسرحية الأخرى.

يبدو مما سبق أن الراوي يحظى بمنزلة خاصة في مسرح ونوس شأنه شأن الحكواتي تلك الأشكال التي ألفها الجمهور، والتي تحقق للكاتب أغراضه الفنية من حيث الشكل والمضمون وربما أفردت دراسات معمقة وموسعة عن الراوي والحكواتي في مسرح ونوس، تبرز لناما يملكه المسرح العربي من وسائل التغريب والإيهام المألوفة، "وإن كنا ننتبه إليها عن طريق كتاب المسرح الغربي فهذا لا يمنع الابتكار والتجديد وحسن توظيفها في مسرح ونوس". (41)

إن الغاية من استخدام الراوي عند ونوس هي ربط الحاضر بالماضي والتطلع نحو المستقبل ليقول لنا إن ما حدث بالأمس يحدث اليوم، وإن اختلفت بعض تفصيلاته، وقد بلغ هدفه عن طريق الراوي الذي ساعده في إلغاء الاندماج العاطفي مع الحوادث لدى الجمهور، ليصيره شاهدا الها وحاكما عليها. إن الحديث المباشر الذي يوجهه الراوي إلى الجمهور، يحقق كسر الإيهام ويقنع المتفرج بأنه في مسرح، ويتوجب عليه التفكير فيما يحدث بعقلانية دون الاندماج مع ما يحدث على خشبة المسرح، ولا يقتصر دور الراوي على السرد والشرح، بل يتخذ أحيانا موقف الناقد، الذي يحاور الشخصيات وينقد التصرفات، ويدخل صلب الأحداث لينفصل مقدما أو معلقا على الحوادث التي انتهت.

"**الحفيد:** هل كنت تتعاطفين مع الفيشيين ؟ أم أنك أخطأت الحساب، ولم تعرفي كيف تبدلين ولاءك في الوقت المناسب؟ سلمى: ..كان الفيشيون أصدقائي، ويقضون ساعات اللهو، وأحيانا ساعات الجد في صالوناتي.. وكنت بينهم الملكة، التي يشاطرونها أسرارهم ويفوضونها في ترتيب ما يحتاجونه من لهو ومتعة.

الحفيد: لو عرفت كيف تغيرين ولاءك لبقيت ملكة.هل أذوك حين أوقفوك،واتهموك بالعمالة لحكومة فيشي ؟

سلمى: آذوني. كان التحقيق مسخرة، وبعد يومين أطلقوا سراحي كي يواروا خجلهم، ويتقوا سلاطة لساني"[42] هكذا يحاور الراوي شخوصه المسرحية بهذه الطريقة، إنه يريد أن يصف لنا جوانب شخصياته، ليمهد لشرح التغيير الذي حصل لها، فبعد هذا الحوار يوضح ما حصل لخالته ملكة اللذة، وكيف تغيرت الأمور من حولها ووشي بها أخوها.. ثم بعد ذلك تغيير طريقة حياتها وولائها، كما سيقوله الراوي:

"**الحفيد** : وفي تلك الفترة بدأت خالتي تفقد إعجابها بالفرنسيين، وتبدل اتجاه حماستها صارت تمجد لبنان وكل ما فيه... كذلك أقلعت عن الفرنسية، وتحولت إلى الهديل بالدارجة اللبنانية، أما خالي الملك فكانت مملكته تزدهر وتزدهر.."[43] وقد يأخذ المؤلف دور الراوي، ولا تتعدى وظيفته سرد الحوادث، عبر الزمن الماضي والحاضر مع التعليق اليسير عليها، ولعل دور المؤلف بوصفه راويا، لايحقق ذلك الاندماج والمتعة الفنية التي يحققها الراوي عندما يكون منفردا أو عندما يكون شخصية من شخصيات المسرحية، ولعل ونوس عندما تقمص دور الراوي لضرورة فنية ملحة، أراد من خلال ذلك التقديم للأفكار التي هدف إلى مناقشتها، فكثير من الحوادث طرحها كونها تفيد في فهم الحوادث المعروضة، وكونها تلخص وقائع استغرقت زمنا طويلا. وفي مسرحية (يوم من زماننا) يقدم المؤلف ونوس فيها لكل مشهد بمقطع يسرد فيه الجو العام لهذا المشهد، ويضيف بعض الرموز التي تعطي خلفية مهمة عن حال المجتمع والمدينة التي تقع فيها الحوادث.

"**المؤلف**: كان صباحا غائما وباردا، قرعت المدارس أجراس الدخول، وفتحت الحكومة أبواب وزارتها، ودوائرها الظاهرة الخفية. انتشرت في أوصال المدينة صياحات الباعة المتجولين، وصراعات المتسولين."[44]

يقدم لنا المؤلف في هذا المقطع وصفا لا يخلو من التهكم، يمهد فيه لحوادث المسرحية ويصدر في نهاية وبداية كل مشهد تعليقا يوجز فيه ما حدث،

ويقدم لما سيأتي.. فعندما يفاجأ معلم المدرسة فاروق بأن بعض الطالبات يحترفن الدعارة، وأن المدير لا يهمه سوى كرسيه وإبعاد المدرسة عن مرض السياسة، عندها يخرج وهو مصمم على متابعة هذه القضية، ويشرحها لنا المؤلف/ الراوي/ في حالة من الذهول بقوله:

"**المؤلف:** خرج فاروق من المدرسة، وكأنه يفر من بناء يتصدع...كان مشوش الذهن، ولكنه كان مصمما على متابعة هذه القضية"(45). وبعد أن يسأل فاروق شيخ الجامع عن العهر المنتشر، ويطلب منه الإتيان بالشهود وإلا جلد، ويحاول أن يعلمه الوضوء، إنه يتهرب من الجوهري ويقول له: إن الست فدوى التي تتهمها بالدعارة تصرف على الجوامع وتنفق الكثير من المال لبناء المساجد. وبعد هذه المحنة يقوم المؤلف الراوي بوصف حالة المدرس بعد هذه الحادثة.

"**المؤلف:** وكانت الساعات تدور... اجتاز فاروق صحن الجامع مترنحا، وحاملا حذاءه. فاضت معدته. ودهمه غثيان حاد ومؤلم خرج مسرعا. واتكأ على حائط الجامع محاولا أن يتقيأ... وجه ثري واللؤم المتيبس عليه. المدير. الست فدوى يرفع مآذن الجامع وتزين قبابه..."(46).

يتداخل ظهور الراوي في حوادث المسرحية، فيشرح قصة الحب بين (فاروق ونجاة) وكيف تزوجا، ثم اكتشاف فاروق لزوجته وحبيبته وهي تزور بيت الست فدوى، وتعمل معها في الدعارة، قصد مساعدته دون تورطها مع أحد غيره، كل هذا التمهيد يقدمه المؤلف، لتفسير اتفاقهما أخيرا على الموت سويا هربا من قساوة الحياة وتنكر الزمن الذي أجبرهما على الخيانة.

"**المؤلف:** هي ابنة خالته، وأحبها كما لم يحب أحدا في الدنيا. وكانت تقول: إنها تحبه كما لم تحب أحدا في الدنيا. ولم يكن أبوها راضيا عن هذا الحب، فماذا

يفعل؟ أيذهب إلى أخيه الساخر؟ سيصفق ويقهق ويقول: هذه هي الدنيا الحقيقية بابن أبي البكر وسيقول حاولت أن أعلمك السباحة في بحر الحياة، ولكنك رفضت وتعاليت..."(47)

هكذا يشير المؤلف إلى تشابه الأيام، وتتالي الانكسارات، وانهيار القيم. وفي مسرحية (رحلة حنظله من الغفلة إلى اليقظة) يلعب حرفوش دور الراوي الذي يقدم الشخصية "حنظله" ويعلق عليها، ويكشف جوانبها تبدأ. شخصية الراوي "حرفوش" منذ بداية المسرحية بالحديث عن قصة هذه الشخصية.

"**حرفوش**: انظروا أيها السيدات والسادة. هذا الرجل الضامر سيكون بطل السهرة...لا تشعروا بالخيبة، فقد ولى عهد الأبطال العمالقة، لكل مرحلة شخصيتها، وهذا الرجل الضامر. هوشخصية المرحلة ".(48)

ويواصل حرفوش الراوي بملازمة هذه الشخصية منذ بدايتها إلى نهايتها. يقدم لكل مرحلة جديدة، و يعلق على كل مرحلة مضت.

"**حرفوش**: وخرج صاحبنا من السجن دجاجة منتوفة. هل نواسيه؟... لا ريب أن شيئا من العطف والحنان يسعفه قليلا.. أسرع حنظله خارج السجن والمشهد الآن يدور في الهواء الطلق."(49)

يساعد التقديم الذي يقوم به (حرفوش) على كسر الإيهام من خلال بعض التعليقات التي تشعر المتفرج أنه أمام ممثل، ومن ذلك قوله :"والمشهد الآن يدور في الهواء الطلق" هذه الملاحظات التي ترد على لسان الممثل تساعد المتفرج على الاندماج العقلي أكثر مع المسرحية وتسمح له بالمناقشة فالراوي (حرفوش) "ليس المقدم الذي يقدم لنا شخصية حنظله، ويحللها، ويكشف جوانب ضعفها فحسب. وهو ليس مجرد الراوي الشعبي الذي يبدأ الحكاية من أولها ويواصلها. إنه الوعي

الشعبي الذي يكمن في داخل أبسط البسطاء"[50]. ولعل استخدام ونوس للسرد عن طريق الراوي حقق نوعا من التباعد الذي لايسمح بالانغماس العاطفي فيما نراه حتى يبقى العقل يقظا لاستقبال الرسالة السياسية التي تتضمنها المسرحية.[51] أما في مسرحية الملك هو الملك لعبت شخصية "زاهد وعبيد دور الراوي أو المنظم في عملية التوعية وتحليل بنية السلطة، إن هؤلاء الذين يقدمون اللعبة، يتعلمون ويعلمون في آن واحد... وهم لا يحللون السلطة فقط، وإنما يناقشون أيضا حتى ولو كان النقاش مضمرا...".[52]

"**عبيد:** مناديا وسط الضوضاء، هي لعبة. السياف: دعوني أسأل قبل أن نبدأ.أأنا سياف أم جلاد؟

عبيد: لا يهم ستكون سيافا يحمل بلطة إلى الجميع يا الله "[53]

أما شاهبندر التجار والشيخ، فإنهما ينتحيان ركنا، ويعبثان بالشخوص والدمى.

" **زاهد:** سنبقى منزوين في هذه الحكاية، كما هو حالنا في الحياة"[54]

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الاستخدام يقتصر دوره على سرد الحوادث، ولعله اقتداء بما فعله بريخت لتحقيق هدفه في كسر الإيهام. وكان هذا الاقتداء نابع عن مجموعة من العوامل ساعدت على تبني مسرح بريخت، منها انتشار الفكر الاشتراكي، والشعور بالدور الفعال للمسرح في تغيير الواقع، والسبب الأهم هو التقارب بين الشكل المسرحي الملحمي وبعض الفنون العربية[55]. ومن خلال ما سبق يبدو استخدام الراوي في مسرح ونوس يسيرا في بعض الأحيان حيث اقتصر دوره على السرد ومتابعة أفعال الشخوص، كما اقتصرت تعليقات الراوي على أمور محددة "يستطيع الجمهور أن يفهمها دون إرشاداته، فيبدو دور الراوي ضعيفا

وثانويا"[56]. وقد ساعد في مواضع أخرى على تحقيق اندماج مميز بين المتفرج والممثل.

3- الأراجـوز:

ظهر الأراجوز في البلاد العربية، وكان يسمى " خيمة كركوز في دمشق يديره مجموعة من الشخوص، وتميزت الحبكة فيه بالمرونة. وقد عرف العرب هذا الفن منذ العصر العباسي، واستمر بعد ذلك، وتطورت أدواته إلا أنه نضج واستقر على يد الفنان "**ابن دانيال**" الذي صنفه وطوره، وبذل فيه جهدا كبيرا ومن الملاحظ أن ابن دانيال واضع هذا الفن ومطور أدواته جعل من إشراك الجمهور وشد انتباهه أساس النجاح وهدفه، وهو ما يسعى إليه الكثير من المسرحيين الآن. "مزج هذا الفن بين الجد والهزل، واتسم بالألفاظ الجارحة الماجنة، ومما يتميز به هذا الفن أيضا أنه استقى موضوعاته وانتقاداته اللاذعة من الواقع المعيش، فيخفي خلف المهازل والألفاظ البذيئة نظرة واقعية حادة للحياة ومشكلاتها. وكان هذا الفن شعبيا في بناء حكايته وشخوصه وموضوعاته عامة وكان شعبيا في العلاقة المباشرة والحية مع الجمهور".[57] فالموضوعات قريبة مما يعانيه الناس ويشعرون به، والانتقاد اللاذع مما يتمنى الكثير من الناس قوله، فيندمج المتفرج مع العرض لعلاقته المباشرة مع الموضوع المطروح ولما يقدمه الخيال من حرية تجعل المتفرج يتشجع ويعلق على الحوادث المطروحة، وتشحن تعليقات الخيال وتطاوله بالنقد والسخرية المتفرج بطاقات كبيرة، وتجعله أكثر جرأة على البوح بمكنونات نفسه ونياته.

والمفيد في توظيف سعد الله ونوس للأراجوز في مسرحه، محاولته شد انتباه المتفرج. لأن الأراجوز مما اعتادته الجماهير العربية، ومما ألفه المتفرج العربي، ويستطيع معه أن يناقش ويفكر بما يجري، أما الأمر الثاني فهو يناسب موضوع المسرحية التي وظف فيها، فمسرحية "الأيام المخمورة" تناقش الانحلال والفساد الذي أصاب

بيروت، وانتشار ظاهرة التمدن والعصرنة. ولم يتعد ذلك التمدن في تلك الأيام سوى المظهر الخارجي اللباس والتصرفات الخارجية) بينما ظلت البلاد ردحا من الزمن تحت وطأة الجهل والتخلف. وما جاء من تمدن لم يتجل سوى في الدعارة والمخدرات. تتجلى فرقة الأراجوز في المسرحية لتمثل قضية لم تكن من قضايا الأراجوز المألوفة (زوجة شابة تخون زوجها العجوز مع شاب فتي)، ويتوصل سعد الله ونوس من خلال حوار الأراجوز إلى فكرة مفادها أن ما يحدث ليس سوى مهزلة كمهازل الأراجوز. "فيبدو الأراجوز كعنصر من عناصر الفرجة الشعبية وكتقنية تراثية فنية قريبة من وجدان المتفرج العربي قد لعب دورا بارزا في مسرح ونوس، فقد أدى دوره كوسيلة تحقق كسر الإيهام وتذكر المتفرج بأنه في مسرح وأن ما يحدث أمامه مجرد تمثيل وعليه أن يستنبط الحكمة ويفكر بحلول شخصية تناسب هذه المسائل[58]. بمعنى إشراك المتفرج في العملية المسرحية.

إذا كانت المسرحية قد تميزت بالسخرية مما يحدث فإن الأراجوز كان الوسيلة المناسبة لتمثيل هذه السخرية وتعميقها لما اشتهر به من سخرية لاذعة وجرأة في طرح القضايا، والتلفظ بألفاظ جارحة جنسيا واجتماعيا. تروي مسرحية الأيام المخمورة تلك الأيام التي كان فيها "ديمارتل" مفوضا ساميا في لبنان، وكان الرجل يمثل تحررا للتقاليد والأعراف وهذا التحرر ينتقل إلى أهل لبنان فيحدث صراعا بين الحاضر المتحرر من كل شئ وبين الماضي المحافظ على كل شئ، وهنا تبدأ الحياة بالتفسخ، والرذيلة بالانتشار، وتظهر هذه التغيرات عن طريق أسرة تتألف من جد بيروتي وزوجته الدمشقية تربطهما علاقة زواج رسمية خالية من أية عاطفة أو تجاذب، ومن أربعة أولاد يتزامن مع المدة التي يكون فيها المفوض السامي "دي مارتل في لبنان هرب الجدة الزوجة مع حبيبها، فتتمزق الأسرة ليتعصرن الأب ويغير لباسه ويتخلى عن فكرة الثأر لشرفه، أما الابن سرحان فيصير ملكا للذة والدعارة

وتنجرف سلمى إلى طريق أخيها والتي تحاول في البداية أن تفرنس لبنان ثم تتخلى عن فكرتها، وتحاول أن تلبنن العالم، أما عدنان فيواصل عملية البحث عن الأم وليلى التي تتزوج من فدائي، أما الحفيد فيعيد إلى الذاكرة تساؤلاته ما مر على هذه الأسرة من حوادث و مواقف.

ما أراد ونوس قوله هو عدم وضوح الرؤية لدى الناس وتخبطهم وعشوائيتهم فهم بين منغمس في رذيلة التعصرن وبين محافظ ومتمسك بكل بال مع إبراز إيجابيات ما يتمسك به ثم سرعان ما ينجرف هذا المحافظ إلى حياة التفسخ والانحلال، لذلك وجدنا الأراجوز يؤدي دورا مهما في تأكيد أفكار المسرحية هنا وهناك ففي حين ينجح الأولاد في خلع ملابس الوالد القديمة (الطربوش) وجعله يرتدي الملابس الحديثة على أساس أنها سمة التمدن تظهر فرقة الأراجوز لتجري مفاخرة بين القبعة والطربوش رمزي القديم والحديث وما ذلك إلا ذم للطرفين معا بألفاظ جارحة.

"**الأراجوز**: لأن أبطال الرواية وقورون والناس الوقورون لا يرتدون إلا الطرابيش.

الصبية: دعني من الوقار والمتوقرين. الطراطير أليق من هذه الطرابيش...

الصبية: إذن... يرتدون القبعات بدلا من هذه الطرابيش.

الأراجوز: القبعة مرقعة.

الصبية:ما الطربوش إلا لباس تركي يقمع الرأس قمعا، وفي الصيف يحجب التفكير تحت ضباب من البخار واللهب.

الأراجوز: ما القبعة على رأس الشرقي إلا فكرة هزمت فكرة، ورذيلة قالت للفضيلة أنا جئت فاذهبي.

الصبية: ما الطربوش إلا جمود ومرض.

الأراجوز: هي تشبه بالكفار، ومن تشبه بالكفار فهو كافر. القبعة كفر وفجور...

الصبية: والطربوش مسخرة وجمود...

الأراجوز: أتنسبين ديني وهويتي إلى المسخرة.

الصبية: وأنتي أترمين بالكفر والزندقة.

الأراجوز: الطربوش... هو الأصل...

الصبية: والقبعة... هي العقل"(59)

حقيقة إن الأراجوز أحسن ما يمثل مسخرة العصرنة التي تاهت فيها شعوب المنطقة التي رأسها ضاع فلم تأس له وأقامت الجدال لما فقدت النعال، فكانت بحقّ أمة ضحكت من جهلها الأمم، واتسمت بين من يرى التمدن في اللباس والانسلاخ عن القيم والأخلاق وبين من يرى أن التمسك بالبالي والفاسد من العادات هو الأصل، فكانت مثل هذه الحالة التي تثير السخرية تتناسب مع توظيف ونوس للأراجوز، فيكون أسلوبه أقرب إلى نفوس المتفرجين حيث ترتبط صورته في أذهانهم بالسخرية والتهكم، بذلك تتضح المأساة في أذهان المتفرجين الذين تحركهم تعليقات الأراجوز أكثر من تعليقات المسرحيين. مرة أخرى تتدخل فرقة الأراجوز لتحقيق هدفا فنيا وهو كسر الإيهام وإقناع الجمهور بأنه في مسرح، وهدفا مضمونيا وهو انتقاد العصر بصورة قريبة من وعي الجمهور وإدراكه. من أجل ذلك وظف ونوس الأراجوز ليبرهن ويكشف عن حقائق الأمور في هذه المسرحية خاصة عندما تقرر الزوجة سناء الهروب من بيت زوجها رفقة الشخص الذي تحبه وفي الذاكرة تزاحم الأفكار، وصراع بين التقاليد والحاجة إلى العيش السليم، وفي خضم هذا الحوار يدعو الأراجوز الجمهور لكي يناقش ويحلل ويفكر.

"**الأراجوز**: أرجوك أن تكوني لطيفة، وأن تتعاوني معنا، كي نسرد الحكاية بتوافق وسلاسة.

الصبية: ما أغباك. ألم تفهم بعد أن ميزة هذه الحكاية هي أن يرويها كل واحد على هواه...

الأراجوز: سنروي لكم جريمة العصر التي روعت بلاد الشام في كل ريف ومصر..

الصبية: سنروي لكم قصة حب، كان يمكن أن يتحلى بها العصر، وأن تلف بالشوق والحلم كل ريف مصر...

الأراجوز: ستسمعون وقائع تبلبل، وأقوالا تخبل..

الصبية: تفاهات ومبالغات... كل ماحدث هو جزء من أسرار الحب وتقلباته...

الأراجوز: إذن اسمعوا أيها الأماجد والأكابر. كان رفيقي الغازي واحدا من الرجالات المرموقين، كان علما وطنيا..

الصبية: أنا امرأته صفية الحافي، أدرى به من الأتباع والمرائين، كان سقيما خائرا.. كان عنينا.

الأراجوز : كانت سوقية الحركات، مكشوفة الألفاظ، وكانت الشهوة تفوح منها بلا حياء.

الصبية: كنت كالرغيف الذي قمّرهُ الفرن، أفوح رغبة وحُبا وحنانا. أما الرجل الوطني الكبير، فقد كان باردا ومتقززا، مثل سمكة نهرية "[60].

هكذا نلاحظ كيف يبرهن ويكشف لنا الأراجوز عن مخلفات التمدن، ويمثل لنا مهزلة العصرنة والتحضر الشكلي أحسن تمثيل، حيث تاهت فيها شعوب المنطقة

وانسلخت عن القيم والأخلاق، وتعلقت بقشور الحضارة، وراحت تلهث وراء بريقها الفاتن الفتان الذي هو "كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا ووجد الله عنده فوفاه حسابه والله سريع الحساب..."(61). هكذا نعيش مع الأراجوز بعضا من حوادث المسرحية، وهكذا استطاع ونوس أن يحقق أهدافه. وتنهي فرقة الأراجوز المسرحية ساخرة من تلك الأيام التي غاب فيها العقل والفضيلة وعمت الشهوة والرذيلة، فغدت بحق تلك الأيام مخمورة.

"**الصبية** : ماهي الحقيقة ؟

الأراجوز : إبرة ضاعت في مزبلة...

الصبية : وكانت الناس تتمايل..

الأرجوز : وكانت الأيام مخمورة (62)

فعلا كانت الأيام مخمورة، وحقا استطاع ونوس أن يكتشف تمايل الناس فيها، ويخرجه لنا من أعماق المجتمع بجلاء تام. لقد كان الأراجوز في مسرح ونوس بمثابة الضمير الجمعي الذي إتخذ من عصاه وسيلة لعقاب الشخوص الكريهة المبغوضة من الجماعة. إن عودة ونوس إلى مظاهر الفرجة الشعبية نابعة من إيمانه العميق بأنها خير معبر عن هموم المتفرج العربي، وأنها السبيل الوحيد لتحقيق التفاعل معه، فأدرك بحس الفنان المبدع حقيقة المسرح أنها ممثل ومتفرج، والعلاقة بينهما هي التي تحدد نجاح المسرح في مهمته أو إخفاقه. وعموما استطاع ونوس بجدارة أن يستنبط الدلالة الرمزية لعنصر الفرجة الشعبية المتجذرة في الوجدان الشعبي العربي.

خاتمـــة:

تناول هذا البحث موضوع "الظواهر التراثية في مسرح سعدا الله ونوس "حيث تتبع توظيفه لعناصر التراث، والتقنيات التي لجأ إليها ونوس، ولعل أول ما يمكن استخلاصه من هذا البحث أنه أفاد في مسرحياته من مواد التراث، بل إنه أبحر في أعماقه ليستخرج اللألئ والمحار ليعيد سبكها وصقلها بأدواته الفنية. وكشف البحث في إشكالية تأصيل المسرح العربي عن أهمية التراث في تحقيق هذا التأصيل وإبراز دوره، ومن ثمة توصل من خلال هذا البحث النتائج التالية:

– يتقاطع النص المسرحي عند ونوس مع توجهات وتنظيرات رواد المسرح العربي، من خلال إيجاد مسرح ذي هوية عربية، يتخذ من التراث الشعبي ومعطيات التاريخ أسسه وضوابطه.

– ارتبطت إشكالية تأصيل المسرح العربي عند ونوس بالتراث، وتجلت لديه إشكالية الأصالة والمعاصرة في وحدة عضوية تعبر عن رؤية معاصرة للتراث.

– استلهم ونوس العناصر التراثية في مسرحه بطريقة فنية إيحائية ورمزية، تخدم الحاضر والمستقبل بعيدا عن السطحية والابتذال.

– وظف ونوس التراث ضمن مصادره ومعطياته المختلفة مع الحفاظ على أصالة المصدر التراثي.

– استفاد ونوس من الدعوات التنظيرية المرتبطة بتوظيف التراث في المسرح العربي لإيجاد قالب مسرحي عربي أصيل.

– انطلق ونوس من قضايا وهموم الإنسان العربي المعاصر في توظيفه للشخصية التراثية.

الـهـوامـش:

1- حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح "دراسة تطبيقية في مسرح ونوس" دمشق (دن)، 2000، ص .21

2- * **بيسـكاتور: اروينبيسـكاتور** (1893-1966). E.Piscator مؤلـف مسـرحي ألمـاني، استخدم تقنيات جديدة في المسرح. * **بريخت، برتولد**:(1898-1953) :Brecht Bertolt شاعر ومخرج ومؤلف مسرحي ألماني خاض الحرب العالمية الأولى بحماسة درس الطب،كانت قصيدته أسطورة "الجندي القتيل "سببا في حرمانه من حق المواطنة، اكتسب شهرة كبيرة بعد مسرحيته "أوبرا القروش الثلاثة". * **بيتر فايس** (1916-1982).waisp. مسرحي ألماني.

3- مجلـة الآداب بـيروت -ع5- السـنة 1999- ص 34- رمضـاني مصـطفى: "إشـكالية التسييس في مسرح ونوس".

4- بصل، مُحَمَّد: نحو نظرية لسانية مسرحية، دار الينابيع دمشق 1996، ص38.

5- أبو شنب عادل: مسرح عربي قديم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ط1، دت، ص20.

6- حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، ص48.

7- قطاية سلمان : المسرح العربي من أين وإلى أين، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1972، ص .67

8- أبو هيف عبد الله: الإنجاز والمعاناة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988، ص 30.

9- حسن علي المخلف: المرجع السابق، ص 48.

10- رمضان خالد عبد الطيف: مسرح سعد الله ونوس، شركة المنابر للنشر والدعاية والإعلان، الكويت 1984، ص .133

11- حسن علي المخلف المرجع السابق، ص 49.

12- المرجع نفسه: ص 49.

13- ونـوس سـعد الله: الأعمـال الكاملـة، الأهـالي للطباعـة والنشـر والتوزيـع، دمشـق 1996، ج1، ص134.

14- بصل مُحَمَّد: نحو نظرية لسانية مسرحية، ص 91.

15- ونوس سعد الله: الأعمال الكاملة، ج 1، ص .136

16- المصدر نفسه: 120. ج3، ص115.

17- المصدر نفسه: ج 3، ص
18- المصدر نفسه: ج 1، ص 136.
19- المصدر نفسه: ج 3، ص 611.
20- المصدر نفسه: ج1، ص .138
21- بصل محمّد: نحو نظرية لسانية مسرحية، ص 89.
22- ونوس سعد الله: الأعمال الكاملة، ج1، ص 138
23- المصدر نفسه: ج1، ص218.
24- حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، ص 52.
25- حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح: ص 67.
26- صقر أحمد: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، ص186.
27- ألكساندروفنا، تمارا: ألف عام وعام على المسرح العربي ترجمة: توفيق المؤذن دار الفارابي بيرون ط1-1981، ص 247.
28- حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح العربي.ص .68
29- غنيم غسان: المسرح السياسي في سوريا دار علاء الدين دمشق، ط1-1996 ص 281
30- ونوس سعد الله: الأعمال الكاملة -ج2، ص 322.
31- عناني محمّد معجم المصطلحات الأدبية الحديثة مكتبة لبنان ناشرون بيروت ط1-1996، ص47.
32- ونوس سعد الله: الأعمال الكاملة -ج2، ص326.
33- المصدر نفسه: ج2 ص 466.
34- حسن علي المخلف:توظيف التراث في المسرح،ص 70.
35- ونوس سعد الله: الأيام المخمورة الأهالي للطباعة والنشر دمشق-1997 ص .5
36- المصدر نفسه: ص 7.
37- المصدر نفسه: ص .27
38- المصدر نفسه: ص .63
39- المصدر نفسه: ص 67.
40- حسن علي المخلف توظيف التراث في المسرح - ص 72.

41- ونوس سعد الله: الأيام المخمورة – ص .105
42- المصدر نفسه: ص 106.
43- ونوس سعد الله: الأعمال الكاملة :ج2 ص 193.
44- المصدر نفسه: ج2 ص .207
45- المصدر نفسه: ج- ص 217.
46- المصدر نفسه: ج2 ص 243.
47- المصدر نفسه: ج2 ص.14
48- المصدر نفسه: ج2، ص 14.
49- العيوطي أمين: دراسات في المسرح مكتبة الأنجلو مصرية –القاهرة- 1986، ص115.
50- المرجع نفسه: ص116.
51- ونوس، سعد اللد: الأعمال الكاملة –ج3- ص .153
52- المصدر نفسه: ج 1، ص 482.
53- المصدر نفسه: ج 1، ص 482.
54- بوشعير، الرشيد: أثربرتولدبريخت في مسرح الشرق العربي – ص .359
55- شاووك، بول: المسرح العربي الحديث – رياض الريس للكتب بيروت 1989- ص .522
56- حجازى، حسنين سليم: خيال الظل وأصل المسرح العربي – وزارة الثقافة – دمشق – 1994- ص .9
57- حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، ص .79
58- ونوس سعد الله: الأيام المخمورة، 20،.22،21
59- ونوس سعد الله: الأيام المخمورة، ص .40
60- سورة النور: الآية .39
61- نوس سعد الله: الأيام المخمورة، ص .83
62- حسين كمال الدين: التراث الشعبي في المسرح المصري – الدار المصرية اللبنانية القاهرة- ط1-1993، ص124.

المصادر والمراجع:

1- المخلف، ح. ع. (2000). *توظيف التراث في المسرح"دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله نوس*. دمشق: دن.

2- رمضاني، م. (1999). إشكالية التسييس في مسرح سعد الله نوس" . *مجلة الآداب بيروت*, *5*(5), 34-.34

3- بصل، م. (1996). *نحو نظرية لسانية مسرحية*. دمشق : دار الينابيع.

4- أبو شنب، ع. (1988). *مسرح عربي قديم ، ط1، دت*،. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

5- قطاية، س. (1972). *المسرح العربي من أين وإلى أين*. دمشق: إتحاد الكتاب العرب .

6- أبو هيف ، ع. ا. (1988). *الإنجاز والمعاناة* ،. ،دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

7- رمضان خالد، ع. ا. :. (1984). *مسرح سعد الله ونوس*. الكويت: شركة المنابر للنشر والدعاية والإعلان .

8- ونوس، س. ا. (1996). *لأعمال الكاملة، ج1*،. دمشق: لأهالي للطباعة والنشر والتوزيع.

9- صقر، أ. (1998). *توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي*. الإسكندرية: مركز الإسكندرية للكتاب.

10- ألكساندروفنا، ت. :. (1981). *ألف عام وعام على المسرح العربي ترجمة :توفيق المؤذن ط1* . بيروت: دار الفارابي.

11- غنيم، غ. (1996). *المسرح السياسي في سوريا –ط1* . دمشق-: دار علاء الدين .

12- عناني، م. (1996). *معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ط1-*. بيروت: كتبة لبنان ناشرون .

13- ونوس، س. ا. (1997). *الأيام المخمورة*. دمشق: الأهالي للطباعة والنشر.

14- العيوطي، أ. (1986). *دراسات في المسرح*. لقاهرة : مكتبة الأنجلو مصرية.

15- بوشعير، ا. (1996). *أثر برتولد بريخت في مسرح الشرق العربي*. دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع.

16- شاول، . (1989). *المسرح العربي الحديث* -. بيروت: رياض الريس للكتب.

17- حجازى، ح. س. (1994). *خيال الظل وأصل المسرح العربي*. دمشق: وزارة الثقافة.

References :

1- Almokhlif hasan uli 2000 *tawdif atorahy fi almasrah* drasa tatbikia fi masrah wanous dimachk .dn.

2- Ramdani m.1999.*ichkaliat atasiys fi masrah saadalah wanous* magalt aladab bayrot.5.3434.

3- Basal .m.1996.*nahwa nadaria lsania masrahia* . dmachk.dar alyanabia.

4- Abo chanab a. 1988.*masrh arabi kadim*. T1 .dmachk wzart athkafa wa alirchad .alkaomi.

5- Ab o haif .a .l.1988.*alingaz walmoanat*.dmachk ithad kotab Gataya s.1972.*almasrah alarabi mn ayn w aila ayn*.dmchk ithad kotab alarab.

6- alarab.

7- Ramdan khald . a.l.1984.*masrah sadalah wanous* .alkowit. charkt almanabr .lnachr wa daya walialan.a.

8- Wanos sadalah .*alaamal alkamla*. Alahali ltibaa wa anachr .wa atwziaa

9- Sakr .a.1998.*tawdif atorath achabi fi almasrah* .alarabi. aliskandaria.markz aliskndria llktab.

10- Alksndrofka tamar.2981.*alf am wa am ala almasrah alarabi* .tarjmt tofik almadn .t1. byrot dar alfarabi.

11- Gonim g. 1996.*almsrah asiasi fi soria* .t1. dmachk. Dar ala adin.

12- Anani m. 1996. *Moajm almostalhat aladbia*.*alhditha*.t1. bayrot. Maktbt lbnan nachron.

13- Wnous sad alah. 1997. *Alayam almakhmora*. Dmachk. Alahali .ltibaa wnachr.

14- Ayoti a.1986. *drasat.fi almsrah*. Alkahra maktbto alinglomasia.

15- Bochair .a.1996.*athr bertold brikht fi masrh achark*. Dmachk .alahali ltibaa wnachr wtawzia.

16- Chawol. P.1989.*almasrh alarabi alhadith*. Bayrot. riad hijazi h.s.khayl adl wa asl almasrh alarabi .dmachk.wzart athkafa.