(قراءات مسرحية حديثة)

تأثيرات المسرح داخل مسرح (الميتامسرح) على مسرحية سعد الله ونوس_الملك هو الملك_أنموذجاً

م.م. وضاء قحطان حميد
مديرية تربية محافظة البصرة / مركز البحوث والدراسات التربوية

خلاصة البحث

إن موضوعة المسرح داخل مسرح تقع ضمن القراءات المسرحية الحديثة ويرجع موضوع المسرح داخل مسرح إلى الكاتب الايطالي (لويجي بيراندللو) واستخدمه قبله الكاتب الانجليزي (وليم شكسبير) في مسرحية (هاملت) ، إن موضوعة المسرح داخل مسرح مهمة ومؤثرة في المسرح العربي وقد استخدمها الكثير من الكتاب العرب ومنهم مارون النقاش وتوفيق الحكيم وصلاح عبد الصبور والفريد فرج ووليد إخلاصي وسعد الله ونوس ، وتبعاً وتأسيساً عليها فقد عدها مرتكزاً لعنوان بحثه الموسوم (تأثيرات المسرح داخل المسرح على مسرحية الملك هو الملك ل(سعد الله ونوس) والذي جاء في أربعة فصول الفصل الأول جاء الإطار المنهجي والفصل الثاني جاء الإطار النظري على مبحثين.

المبحث الأول : المسرح داخل مسرح مضامينه الفكرية وخصائصه الفنية لدى بيراندللو.

المبحث الثاني : المعطيات الفكرية والفنية في المسرح داخل مسرح عربياً ، وقد طرح الباحث الآلية المنهجية البحثية في التوصل إلى النتائج والاستنتاجات وصولا إلى الأهداف التي رسم الباحث خطوطها الرئيسة أثناء البحث.

مشكلة البحث

إن المسرح داخل مسرح جزء مهم من نظرية المسرح الحديث وهو اسلوب يعتمد على تكوين صورة فنية درامية من خلال تقديم عرض مسرحي جديد داخل العرض المسرحي الأساسي وهذا الأسلوب عرف بعد ظهور كتابات (بيراندللو) ومن الأمثلة المشهورة على هذا الأسلوب هو مسرحية الكاتب(شكسبير) في مسرحية (هاملت) حيث قدم مشهد تمثيلي داخل المسرحية ، وفي العصر الحديث مثلت مسرحيات الكاتب الايطالي (لويجي بيراندللو) (ست شخصيات تبحث عن مؤلف وكل شيخ له طريقة والليلة نرتجل) عرضاً للمسرح داخل مسرح حيث عالج الكاتب من خلال هذه المسرحيات مشكلة الحقيقة والوهم من خلال عرض صورتين مختلفتين في المسرحية نفسها وتبعاً لذلك فقد استشعر الباحث ضرورة الكشف عن هذا الاسلوب الذي تتداخل فيه قضيتين في الوقت نفسه ومعرفة أساسيات هذا الأسلوب ومرجعياته الفكرية والفنية وتطبيق النتائج على مسرحية (الملك هو الملك) للكاتب السوري سعد الله ونوس .

أهمية البحث والحاجة إليه

- تبرز أهمية البحث في كون اسلوب المسرح داخل مسرح كواحدة من الأساليب الفنية الدرامية المتبعة في العروض المسرحية الحديثة.
- يساعد هذا البحث العاملين في المسرح على فهم طبيعة المسرح داخل مسرح.

هدف البحث

- دراسة تأثيرات المسرح داخل مسرح على مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس.

حدود البحث

- الحدود الزمانية : ١٩٧٨ .
- الحدود المكانية : سوريا .
- حدود الموضوع : (تأثيرات المسرح داخل مسرح على مسرحية الملك هو الملك).

تحديد المصطلحات

التأثير لغةً -:

التأثير : "هو إبقاء الأثر في الشيء " [١] .

و"تأثر الشيء ظهر فيه الأثر "[٢] .

التأثير اصطلاحاً-:

يطلق التأثير على" خبر ، موجه إلى إنتاج أثر ما على المتلقي" [٣] .

المسرح داخل مسرح : هو اسلوب درامي يقوم على إدخال مسرحية داخل مسرحية بغض النظر عن حجم أي من المسرحيتين ، و"بغض النظر عن طبيعة العلاقة بينهما ، يؤدي ذلك إلى بنية مركبة فيها حدثين أو حكايتين تتموضعان ضمن مكانين وزمانين تبعا للحالة التي تعرضها المسرحية " [٤] .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول : المسرح داخل مسرح : مضامينه الفكرية وخصائصه الفنية لدى بيراندللو – 1867) 1936).

المبحث الثاني : المعطيات الفكرية والفنية في المسرح داخل مسرح عربياً .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول : المسرح داخل مسرح : مضامينه الفكرية وخصائصه الفنية لدى بيراندللو(1867_1936) .

إن أهم المصادر التي شكلت وبلورت فلسفة (بيراندللو) هي فكرة الحقيقة والوهم معتمداً ومستنداً على مرجعيات فنية وفكرية في تطوير هذا المفهوم أي الحقيقة والوهم واستخدامه عمليا في مسرحياته مثل مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف والليلة نرتجل وانريكو الرابع وكل شيخ له طريقة) وطرح (بيراندللو) عدة أسئلة في النظرة الى الحياة : هي حقيقية أم وهم ؟ أهي حقيقة أم مجموعة من الأقنعة نختفي خلفها ، وعلى وفق ذلك استطاع (بيراندللو) " تصوير العواطف الخفية التي تسبح في العقل الباطن وتطفو الآونة بعد الأخرى فوق سطح العقل الواعي فتصدم بالتقاليد الاجتماعية والنواميس الطبيعية " [٥] .

وكان لدى (بيراندللو) مجموعة من المتناقضات التي تشكل بدورها جدلاً مستمراً فكان يعد (بيراندللو) إن الحياة هي الوهم لان الوهم يتأتى من الأقنعة التي يرتديها الإنسان في كل موقف وفي كل لحظة ، وله قناع يرتديه كي يداري به عيوبه وليظهر بمظهر أحسن وأجمل أمام الناس ، وان الحقيقة موجودة في الفن لان الفن يقدم الحقيقة التي تبقى ثابتة طوال الحياة ولا تتغير وفي الفن تسقط كل الأقنعة التي يرتديها الناس في الحياة وهذا يظهر جلياً في اغلب مسرحياته وخير مثال على ذلك مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف والليلة نرتجل وكل شيخ له طريقة) فالإنسان يبتدع الوهم ويصدقه ، فيستنجد به على عاهته وقلته وفقره النفسي في العالم ، ثم إن الوهم يتعاظم عليه ويستقل بذاته ويصرعه .[٦] "ومن المصادر التي أثرت في فلسفة(بيراندللو) هو تأثره بالفيلسوف الفرنسي (هنري بركسون *) وفلسفته المعاصرة التي كونت تصور (بيراندللو) حول الغريزة ودوافعها في النفس البشرية وكان (بركسون) يرى إن جوهر الحقيقة في الجمال الباطني وليس في جمال المظهر وتأثر (بيراندللو) بمفهوم (بركسون) عن الارتقاء الإبداعي" حيث هناك دافع غريزي غلاب داخل الإنسان يدفعه للتحرك باتجاه حالة أعلى من الوجود ، ولكي يظهر حيويا عليه ان يتغير على الدوام ، ويرغب االناس بالنظام الذي لا يمكن الحصول عليه إلا بالثبات ، فهناك صراع داخل الإنسان وهو يعيش داخل مجتمع خاضع للصراع نفسه " [٧] .

وتأثر (بيراندللو) بنظرية (فرويد *) حول ازدواجية الشخصية كما في مسرحية (انريكو الرابع) فعندما سقط البطل من حصانه ظل متقمص شخصية الإمبراطور وعاش بازدواجية طيلة حياته " تأثر بيراندللو بتأثيرات فكرية عديدة منها المدرسة الطبيعية والفلسفة المعاصرة وبنظرية فرويد وكذلك اسلوب ابسن في المسرح " [٨] .

كما تأثر (بيراندللو) بالكاتب الأمريكي (ت.أس.أليوت *) الذي يقول:

"إن البشر لا يطيقون قدراً كبيراً من الواقع "[٩] .

أي أن البشر يتمسكون بالوهم أكثر من تمسكهم بالحقيقة والواقع ومن مصادر (بيراندللو) التي أثرت في فلسفته هي موضوعة (القناع والوجه) وهو يرجع إلى مسرح البشاعة ومؤسسوه (كاريلي- *انطونيولي – مارتيني) فمسرحية (القناع والوجه) مؤلفها (كاريلي) عام 1916 وهي تدور أحداثها حول إن هناك زوج وزوجة فالزوج يقول بأنه سوف يقتل زوجته إذا رآها تخونه وعندما تخونه فعلا يسامحها ويطلب منها مغادرة المدينة ويقدم نفسه للمحاكمة بحجة ان قد قتلها ورمى بجثتها في النهر ، فيرتدي الزوج تارة (قناع الحب) وتارة أخرى قناع (الرعب البشع) ، فالوجه والقناع لدى(بيراندللو) يمثلان " الوجه يمثل الفرد المعذب بكل ما يحمل من عقد ورغبات مكبوتة والقناع يمثل القوالب الخارجية والقوانين والأعراف والعادات والتقاليد والدين " [١٠] .

والوجه والقناع فانه يقترب من ازدواجية الشخصية وانقسامها بحيث يكون " القناع هو الصرامة والعفة والمنصب والشهرة والتفوق ، والوجه هو الزنا والفسق والاحتيال بالمال وبالعلم وبالصداقة بل التحجر والتقليد التي تقتل الفرد في حريته وسعادته " [١١] .

ومن المصادر التي شكلت فلسفة (بيراندللو) هو موضوعة (مسرح المرآة) وهذا المسرح يبين حقيقة العالم من خلال المسرح ويرى الإنسان نفسه ويكشف عيوبه من خلال إظهار هذه العيوب ، فعندما يضع الشخص أمامه مرآة ويرى قبح أفعاله وما تحمله نفسه من أفعال ينفر منها فكما يقول (بيراندللو) : (الإنسان

يعيش دون ان يرى نفسه ضع مرآة أمامه ودعه يرى نفسه في مجرى الحياة فأنه إما يدهش لمظهره الخاص ، أو انه يبعد بصره لكي لا يرى نفسه ، أو يبصق على صورته ، أو يكسر المرآة بقبضته ، باختصار تظهر الأزمة وتلك الأزمة هي مسرحي " [١٢] .

حيث إن الإنسان لا يعي أفعاله ويمكن لهذا المسرح إن يكشف عيوبه ويخلع عنه الأقنعة التي يخفي تحتها مظهره الحقيقي ، والشخص ذو النفس المراوغة لا تجد نفسها الحقيقية إلا في عيون الآخرين . وان الإنسان بحسب (بيراندللو) يؤدي عدة ادوار في الحياة" إن الشخص يبني شخصيته من عدة أنواع من الأدوار يطلب منه أن يلعبها هي ادوار عائلية (أب – أم – أبن – زوج – زوجة) وادوار دينية (قسيس – قديس – متدين – كافر) وادوار نفسية (مجنون – عصبي – عادي) وادوار اجتماعية(مواطن – موظف – ثوري – اشتراكي)وغيرها " [١٣] .

واقرب مثال على المسرحية التي اعتمدها (بيراندللو) في الحقيقة والوهم وباقي العناصر التي شكلت مضامينه الفكرية وخصائصه الفنية تتضح في مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) فقصة المسرحية تدور" حول عائلة مكونة من أب – أم – بنت – أبن – طفل – طفلة) الزوج والزوجة ينجبان أبن بعد ذلك الزوجة تخون الزوج مع السكرتير فيعرف الزوج فيتركها وتنجب من العشيق قبل أن يموت ثلاث أولاد بنت كبرى وطفل وطفلة ، فتعمل الزوجة في دار للأزياء وتكتشف أن من يدير هذه الدار تدفعها إلى أشياء غير أخلاقية فتترك الدار . وبالمصادفة يلتقي الأب مع البنت ولا يعرفها فتأتي الأم لتعرفه على البنت ؛ فيقرر الأب والأم والأولاد الذهاب إلى مسرحية فيجدوا ممثلين ومدير مسرح فيطلب الأب والبنت على تقديم مسرحية وهي حياتهم في الواقع وتقول لمدير المسرح إن المسرح والمسرحيات تقدم دائما الوهم فلماذا لا نقدم الحقيقية ، وأثناء التمثيل يسمع دوي إطلاق رصاص فيكتشف الأب والأم والممثلون أن الابن قد انتحر وكذلك الطفلة الصغيرة قد انتحرت " [١٤].

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الثاني :

المعطيات الفكرية والفنية في المسرح داخل مسرح عربياً

ويعني اسلوب المسرح داخل مسرح تقديم عرض مسرحي جديد داخل العرض المسرحي وأول من قام بهذا الأسلوب هو الكاتب الانجليزي (وليم شكسبير) في مسرحية (هاملت) في الفصل الثالث من المسرحية فرقة مسرحية تقدم مشهدا تمثيلياً ، وهذا الاسلوب قد أثر على المسرح العربي . لقد استخدم (مارون النقاش) اسلوب المسرح داخل مسرح في مسرحية (أبي الحسن المغفل أو هارون الرشيد) ومسرحية (الحسود السليط)"استخدم مارون النقاش حوار خليط نثري وشعري وادخل الفكاهة والغناء والموسيقى والجوقة واستخدم اسلوب المسرح داخل مسرح عندما يؤدي أبو الحسن المغفل شخصية هارون الرشيد بينما يراقبه هارون الرشيد ويهزأ منه ، كما استخدم اسلوب المسرح داخل مسرح في مسرحيته (الحسود السليط) " [١٥] .

وقد استخدم (توفيق الحكيم)1987 – 1898 اسلوب المسرح داخل مسرح في مسرحيته (الغذاء لكل فم) 1963)و (ياطالع الشجرة)(1962) ففي مسرحية (الغذاء لكل فم) فهي " تجمع بين اسلوبي المسرح داخل مسرح وبين المذهب الواقعي ، واستخدم (توفيق الحكيم) اسلوب المسرح داخل مسرح في مسرحية (يا طالع الشجرة) عام 1962 والتي استمد فكرتها من أغنية فلكلورية مصرية تقول : يا طالع الشجرة . هات لي معك بقرة . تحلب وتسقيني .. بالملعقة الصيني ، ويعتقد (توفيق الحكيم) إن هذه الأغنية ليس لها معنى مفهوم أو فكرة معقولة. [١٦] إذ تبدأ المسرحية بموقف واقعي هو اختفاء الزوجة وهذا الموقف يتطور من الواقع إلى اللاواقع وهذه تقنية(يونسكو) فالحوار لا معقول فالكل يتحدث عن ما يشغل باله ولا تواصل بينهم فالزوجة تحكي عن الجنين الذي أجهضته دون أن يكتمل نموه والزوج يحكي عن ثمرة البرتقال دون أن يكتمل فيلاحظ تداخل الأزمنة والأمكنة وهذا قريب من اسلوب المسرح داخل مسرح ، حيث يتواجد الزوج في مكانين

وزمانين مختلفين ويتم استدعاء(الدرويش) من الزمن الماضي إلى الحاضر ليشهد على جريمة لم ترتكب بعد ، كما إن الزوج والزوجة يعيشان منفصلين عن العالم فلم يزرهم أحد ولم يتصلا بأحد وهذه سمة من سمات مسرح اللامعقول ، ويلقى الزوج في السجن وتعود الزوجة فيفرج عن الزوج ويسأل الزوج الزوجة عن سبب مغيبها لأكثر من ثلاث أيام فلا ترد فيغضب الزوج بعد أن يسألها أكثر من ستين سؤال وإجابتها بلا ، يقتل الزوج زوجته ويدفنها تحت الشجرة والمسرحية فيها إشارات رمزية فالزوجة ترمز للحياة والسحلية إلى سحر الحياة والمرأة وكذلك القطار والشجرة والأغنية كلها رموز والمسرحية تنتمي إلى دراما اللامعقول .

لقد استخدم (صلاح عبد الصبور) اسلوب المسرح داخل مسرح في مسرحيتيه(ليلى والمجنون) و(الأميرة تنتظر) " فاستخدم صلاح عبد الصبور المسرح داخل مسرح مع الشكل الواقعي في مسرحية ليلى والمجنون " [١٧] .

كما استخدم (صلاح عبد الصبور) اسلوب المسرح داخل مسرح في مسرحيته (الأميرة تنتظر)"لقد استطاع صلاح عبد الصبور استغلال عنصر الحكاية الشعبية مع توظيفه للمسرح داخل مسرح ، انه مسرح تجري أحداثه داخل المسرحية المعروضة وقد استخدم (صلاح عبد الصبور) هذا الشكل كوسيلة لاسترجاع الماضي الذي تمثلت فيه المشكلة أو القضية[١٨] وفي هذه المسرحية (الأميرة تنتظر) نجد (السمندل) قائد الجيش الذي قتل الملك واغتصب العرش واغتصب الأميرة وعمرها عشرة سنوات وهو يدعي ان الملك أوصى له بالعرش مثلما أوصى برعاية ابنته.

وفي مسرحية (صلاح عبدالصبور) نجد استخدامه لاسلوب المسرح داخل المسرح " ويعمد صلاح عبد الصبور إلى استخدام شكل المسرح داخل مسرح في العودة إلى الماضي فالأميرة تعود بذاكرتها الى خمسة عشر عاماً مضت وتسترجع تفاصيل المؤامرة التي حاكها (السمندل) فهي التي سلمت (السمندل) كل شيء واغتصب العرش وقام بنفيها مع وصيفاتها " [١٩] .

وفي نهاية المسرحية يأتي (القرندل) الذي يمثل الشعب أو صوت الضمير الحي الذي يعبر عن أفكار الثورة ل (صلاح عبد الصبور) فيقوم (القرندل) بقتل (السمندل) المحتل ، بحيث لن تتم أغنية (القرندل) إلى إذا استخدمت القوة بمعنى إن الحرية لا تتحقق إلا باستخدام القوة.

وكذلك استخدم الكاتب المصري (الفريد فرج) اسلوب المسرح داخل مسرح في مسرحيته (سليمان الحلبي) و (الزير سالم) فاستخدم في (سليمان الحلبي) الجوقة للتعليق على الأفكار والمواقف وربط المشاهد واستخدامه للمسرح داخل مسرح في مشهد مسرحي قصير وهذا المشهد خفف من حدة الحدث التاريخي ويعطي المتلقي نوع من الراحة ومنحه فرصة للتفكير والتأمل وأبعدته عن الإيهام المسرحي .

وكذلك استخدم (الفريد فرج) اسلوب المسرح داخل مسرح في مسرحيته (الزير سالم) وتحكي هذه المسرحية ما دار بين (كليب والزير سالم) حيث قتل الزير سالم اخاه كليب وحدثت حرب طويلة بين قبيلتي (بكرو تغلب) ويتم إخفاء (هجرس) وولادته عن أعمامه وأخواله من قبل (جليلة) بنت عم كليب والزير حتى لاينتقم منه ويروح ضحية لهذا الصراع الدائر بين القبيلتين ، وفي النهاية يتولى(هجرس) ابن (الزير سالم) الحكم ، ويظهر اسلوب المسرح داخل مسرح الذي استخدمه (الفريد فرج) في عدة مواضع من المسرحية منها عندما تروي (جليلة) بنت عم (كليب) وزوجته ل(سالم) وأم (هجرس) حيث يعود (الزير سالم) من الماضي إلى الحاضر فتتداخل الأزمنة والأمكنة ، وكذلك في موضع آخر من المسرحية عندما تتحدث (جليلة) مع (هجرس) فيظهر (الزير سالم) من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر ويظهر " الزير سالم على كرسي العرش وفي موضع آخر يظهر (الزير سالم) وهو يحدث أخاه (كليب)قبل أن يقتله [٢٠] .

ما أسفر عنه الإطار النظري

يلاحظ في مسرح بيراندللو ثنائية الحقيقة والوهم كما في مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف وكل شيخ له طريقة) .

١. إن المجتمع لدى بيراندللو هو الزيف والفن هو الحقيقة.

٢. يلاحظ في مسرح بيراندللو ازدواجية الشخصية كما في مسرحية (انريكو الرابع والليلة نرتجل) .

٣. يلاحظ في مسرح بيراندللو ثنائية الوجه والقناع ، فالوجه يمثل الفرد المعذب والقناع يمثل القوالب الخارجية كالعادات والأعراف والتقاليد.

٤. يلاحظ في مسرحيات بيراندللو وجود مسرح المرآة وهي ليست مرآة عاكسة بل هي عين العالم وعين الذات والعين الداخلية .

٥. يلاحظ استخدام توفيق الحكيم اسلوب المسرح داخل مسرح في مسرحيته(الغذاء لكل فم

وياطالع الشجرة) ، فهي تجمع بين اسلوبي المسرح داخل مسرح وبين المذهب الواقعي .

٦. يلاحظ استخدام صلاح عبد الصبور اسلوب المسرح داخل مسرح في مسرحيته (ليلى والمجنون والاميرة تنتظر) ، فاستغل عنصر الحكاية الشعبية في اطار واقعي .

٧. يلاحظ استخدام الفريد فرج اسلوب المسرح داخل مسرح في مسرحيته (سليمان الحلبي والزير سالم) ، فربط بين الحدث التاريخي والميتامسرح .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

- **منهج البحث**

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحقيق هدف البحث .

- **مجتمع البحث**

كافة النصوص التي وظفت المسرح داخل مسرح للكاتب السوري سعد الله ونوس والبالغ عددها (١٥) عملاً ملحق (١) .

- **عينات البحث**

اختار الباحث العينات المتعلقة ببحثه قصدياً وللسبب الآتي : لأنه وجد البحث في العينة إمكانية الانسجام التام مع ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات في كون المسرحيات تحقق هدف البحث ، وقد عرض الباحث العينات الثلاث الاولى وصفياً وتحليلياً لتبيان التأثيرات فيما ركز على مسرحية الملك هو الملك مع الحوار كنموذج تطبيقي .

أداة البحث

اعتمد الباحث الاسلوب التحليلي الذي يتأسس على المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري كأداة للبحث منها تحليل المسرحية (الجو العام ، الشخصيات ، الاحداث ، التقنيات)على وفق معايير (ثنائية الحقيقة والوهم ، ثنائية أزدواج الشخصية ومسرح المرآة) .

- **مصادر البحث**

كافة المصادر والمراجع والمسرحيات والمعاجم التي ورد فيها موضوع البحث.

١ _ تحليل مسرحية (الملك هو الملك لسعد الله ونوس)(1978)

تحكي قصة مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس إن هناك عائلة مكونة من أبي عزة وأم عزة ، أبو عزة يفتح دكان لكنه يفلس بسبب وقوف شهبندر التجار ضده ، فيقفل دكانه ويبدأ بتعاطي الخمر حتى إن زوجته تصفه بالخبل لشدة إدمانه على الخمر ، وأبو عزة وهو في أشد ضيق الحال والعيش يحلم كل يوم بأنه يصبح ملكاً ، وفي إحدى الليالي يتجول الملك ويسمع قصة ابي عزة فيخطر في بال الملك فكرة أن يخلع الملك ثوبه وتاجه وصولجانه ويعطيها لأبي عزة ويرى ما يحدث ، وكذلك الوزير بربير يخلع ثيابه ويعطيها لعرقوب خادم أبو عزة ، وفعلا عندما يصبح أبو عزة الملك يستيقظ وهو مرتدي ثياب الملك فيتوهم بأنه الملك ، وكل من في القصر يوهموه بأنه الملك : وفي احدى الليالي عندما يزور الملك الأصلي بيت أبو عزة بحجة أنه الحاج

مصطفى يطلب من أم عزة ان تذهب لمقابلة الملك لتشرح حالها وظلامتها ، وفي صباح اليوم التالي تذهب أم عزة وعزة للملك وتشرح حالها لابي عزة الذي أصبح الملك وتقول بأن السراق كثروا والظلم والجور زاد ويتحدث أبو عزة وكأنه ملك وبلسان الملك ويقول لها هل تعنين أن حكمي باطل لان ما بني على باطل فهو باطل ، فتخاف منه وتتراجع في كلامها ، ويقضي لها بشيء من المال وان يتزوج عرقوب عزة . ويدخل على أبو عزة مقدم الأمن وهو مغتر بنفسه ويتحدث معه أبو عزة ويستجوبه حول أحوال البلاد والرعية فيخبره بان كل شيء بخير ما عدا إن هناك شخص أو شخصين حاولوا المساس بأمن المملكة والملك ، فيوبخ أبو عزة مقدم الأمن ويخرج وهو ذليل ويتكلم أبو عزة بلسان الملك لان الحكمة تقول أعطني تاجاً أعطلك ملكاً ، فيقرر (مصطفى) الذي هو الملك الأصلي و (محمود) الذي هو الوزير (بربير) أن ينهيا اللعبة وأن يعود كل شيء على حاله . ونلاحظ في هذه المسرحية شخصية (عبيد) هو الشخص الثائر الذي يرفض الملك لان الملك في رأيه هو الاستبداد والتسلط والتفرد في الرأي والظلم والإرهاب ، ويحكي عبيد لعزة : فتروي كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والجور والشقاء فاشتعل غضبها وذبحت ملكها ثم أكلته ، فشعروا بالمغص وتقيأوا لكن بعد فترة صحة أجسامهم وتساوى الناس وراقت الحياة فلم يبق متنكر ولا متنكرون.

ما يلاحظ في هذه المسرحية هو تأثر (سعد الله ونوس) بالمسرح داخل مسرح وفلسفة (بيراندللو) عن الحقيقة والوهم ، وتأثر (ونوس) بقواعد المسرح داخل مسرح ، وهي مظاهر الحقيقة والوهم ومسرح المرآة وذلك يتبين من خلال قراءة المسرحية وما هو موجود من حوارات بين الشخصيات ، وأول مؤشر يظهر لنا هي قضية الحقيقة والوهم من خلال نظرة (ونوس) للحياة أهي حقيقة أم وهم ؟ أهي حقيقة نشعر بوجودها ؟ أم مجموعة من الأقنعة نختفي خلفها و (ونوس) بهذه الفلسفة يتفق جملةً وتفصيلاً مع فلسفة (بيراندللو) وثنائية الحقيقة والوهم ويلاحظ الحقيقة والوهم في الحوارات الآتية-:

"عرقوب : أن نتخيل!

عرقوب : أن نتوهم." ! [٢١] .

عرقوب : أن نحلم!

"عرقوب : أن يتحول الخيال إلى واقع ، أي يتحول الوهم إلى حقيقة.

ميمون : إذن نحن الآن في مملكة خيالية.

عزة : وحكايتنا وهمية.

الملك : نعم .. نعم .. ما هي إلا حكاية وهمية.

عرقوب : وهم ، وخيالات ، وحلم " [٢٢]

هذا الحوار يدل على فلسفة (بيراندللو) و (ونوس) بان الحياة وهم وخيال وحلم.

" أبو عزة : آه ليت هذا المنام لا تعقبه صحوة " [٢٣] .

أي أن النوم والحلم وهم وأن الصحوة هي الحقيقة.

" أبو عزة : لا تفر أيها الحلم "[٢٤]. (أي انه يريد الحلم أو الوهم أن يطول أكثر وأكثر وان يصبح حقيقة.

" أبو عزة : أين اليقظة! وأين الحلم [٢٥] .

أي أن اليقظة هي الحقيقة والحلم هو الوهم.

"أبو عزة : ما هو بالحلم أذن[٢٦]! (أي أن الحلم والوهم أصبح حقيقة.

" أبو عزة : أأنا مسحور . أم أصاب عقلي أمر من الأمور "[٢٧] .

وهذا الحوار يدل على الوهم وان عقله أصيب بالجنون.

ويتكرر هذا الحوار لأكثر من ثلاث مرات على لسان أبو عزة وعلى لسان الملك أيضا ثلاث مرات ،(مصطفى (الملك) : " ماذا يدور ؟ أين الحقيقي وأين الزائف ؟ أين الحلم وأين الواقع ؟ "[٢٨] .أي أن الحقيقة

أصبحت وهماً والوهم أصبح حقيقة . بعد أن يسمع مصطفى كلام أبو عزة عندما أصبح ملكاً ويخاطب مقدم الأمن.

مصطفى : كأني الذي يتكلم .. امتدادي الذي يتكلم . من هو ؟ من أنا ؟ " [٢٩] .

وهنا امتزاج الوهم بالحقيقة أي أن الوهم قد أصبح حقيقة بعد أن سمع مصطفى كلام أبو عزة وقرار تزويج عرقوب من أبنته وأن يهزأ حتى من نفسه ويدار به في أحياء المدينة وأسواقها.

" مصطفى : هي زوجته ، وتلك أبنته ولم يتعرف أحد على أحد.

أأنا مسحور أم أصاب عقلي أمر من الأمور ![٣٠].أي أن الوهم أصبح حقيقة.

مصطفى : من الذي يتكلم ؟ أنا أم هو ! أي أن الوهم أصبح حقيقة والحقيقة أصبحت وهماً .

"عزة : من هو أبي ؟ من هو الوزير ؟ من هو الملك ؟.

مصطفى : قولوا كانت لعبة والملك هو الملك أنا هو وهو أنا " [٣١] .

أي أن الوهم الذي هو أبو عزة أصبح ملكاً وأصبح حقيقة.

ويرى البحث إن ليست كل الأحلام هي مجرد أوهام بل أن بعض الأحلام تصبح حقيقة وذلك لان أبو عزة حلم أن يكون ملكاً وأصبح ملكاً حقاً وملامح المسرح داخل مسرح الذي هو القضية الأساسية في هذا البحث.

تسير متداخلة مع مظاهر ازدواج الشخصية وتجري متداخلة ومتقاطعة أيضا مع قضية الحقيقة والوهم وبشكل مستمر من البداية وحتى النهاية وهذا الشيء من مظاهر مسرح (بيراندللو) والمسرح داخل مسرح وبخاصة مسرح (بيراندللو) تتضح في المسرحية من خلال الحوارات الآتية-:

" أبو عزة : أهلا بالحاج محمود والحاج مصطفى)) [٣٢] .

شرفتما الدار وان كان الجو مشحونا بالغبار فيتحول الملك الى الحاج مصطفى والوزير إلى الحاج محمود وهذا موضع من اسلوب المسرح داخل مسرح ، " عرقوب : كيف يكون المزاح ! أنت الملك فخر الدين المكين وأن الذي أنعمت عليه وسميته وزيرك بربير الخطير.

ميمون : نهض الكمال.

عرقوب : والعدل والجلال " [٣٣] .

فميمون وعرقوب يوهمان أبو عزة بأنه ملك فيتداخل هذا الموضع ويتضح من خلاله أسلوب المسرح داخل مسرح.

"أبو عزة (الملك) : كيف أمضت بلادي ليلتها ؟

مقدم الأمن : ككل ليلة بأمن وهدوء.

أبو عزة : الم تعكر ليلتها حوادث جسيمة!

مقدم الأمن : لاشيء إلا الحوادث اليومية البسيطة.

أبو عزة : ملك بلا ريبه ، كالملك بلا عرش.

محمود : وهذا هو رأيي أيضاً " [٣٤] .

وهذا فيه اسلوب المسرح داخل مسرح عندما يصبح أبو عزة ملكاً ويستجوب مقدم الأمن ، حتى يعتقد محمود (الوزير) بأن أمامه الملك وليس هذا الرجل البسيط . والقضية الثالثة في مسرح (ونوس) والتي تتفق مع فلسفة (بيراندللو) وتشكل أحد أركان المسرح داخل مسرح هي مسرح المرآة وهي موجودة في هذه المسرحية وفي المواضع الآتية:

" مصطفى : مرايا .. مرايا .. كما لو كنت محبوساً في حجرة مضلعة من المرايا .. الجدران مرايا .. السقف والأرض والنوافذ مرايا .. وأنا أدور في الحجرة وحيداً " [٣٥] .

وهذا الحوار يتفق مع مسرح المرآة عند (بيراندللو) بأن المرآة هي عين العالم وعين الذات والعين الداخلية وليست مرآة عاكسة.

"مصطفى : مرايا .. بعدها مرايا .. بعدها مرايا ، أأنا مسحور أم أصاب عقلي أمر من الأمور "[٣٦] .

وهذا الموضع أيضا فيه ذكر لمسرح المرآة.

"مصطفى : بعد أن تشهق الملكة ، وتكشف اللعبة .. سأكسر كل المرايا ، وسأذبح الجميع .. الجميع بلا استثناء . كل شهود اللعبة . كل الذين اشتركوا فيها . كل الذين شاهدوها "[٣٧] .وهذا الحوار يتفق مع مقولة (بيراندللو) حول تحطيم المرآة وإحداث الأزمة والأزمة هي مسرح (بيراندللو.) "مصطفى سأبرز في المجلس كصيحة الرعب .. سأكسر كل المرايا ، وأذبح الجميع .. هذه هي اللحظة[٣٨] ".أيضا تظهر حالة كسر وتحطيم المرآة وهو مشابه للحالة السابقة.

مصطفى : هي لعبة . أنا هو .. أو .. هو .. مرايا .. مهشمة ووجهي ألف ألف قطعة من يلم وجهي ! أين الوزير ؟ أين الحراس ؟ أين الجواري ؟ أنا الملك .. كانت لعبة .. وأنا الملك .. أني الملك.

أيضا تظهر قضية تحطيم المرآة والتي تمثل الحقيقة وليست المرآة العاكسة ، لنعود الى مقولة (بيراندللو) حول قضية مسرح المرآة لنرى التشابه الكبير بين ما ورد في مسرحية (ونوس) وفلسفة (بيراندللو) يقول (بيراندللو) : ضع أمامك مرآة فأما سوف تدهش لما ترى ، أو تشيح بوجهك بعيداً ، أو تبصق على الصورة ، أو تحطم المرآة بقبضتك ، لتحدث أزمة والأزمة هي مسرحي . وهذا بعض من آراء النقاد والمختصين في مجال المسرح والقارئين لنصوص المسرح العالمي يرون أن مسرحية الملك هو الملك ليست إلا اقتباساً معرباً لمسرحية (بريشت) (الرجل هو الرجل) وهذا الرأي موجود في "كتاب قضايا وشهادات عند الدكتور عبد

الرزاق عيد ص 112، والدكتور رياض عصمت نقلا عن الدكتور أحمد الحمو الأخصائي في الأدب الألماني أن مسرحية الملك هو الملك مأخوذة من مسرحية (بريشت) (الرجل هو الرجل) والرأي وارد في كتاب المسرح العربي سقوط الأقنعة الاجتماعية للدكتور رياض عصمت ص62، والمسرحية حسب ما يرى البحث من قصص ألف ليلة وليلة ومأخوذة أيضا من مسرحية (مارون النقاش) (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) فيحدث نفس الموقف في مسرحية (مارون النقاش) حيث يخلع هارون الرشيد ثيابه ويلبسها إلى أبو الحسن المغفل ويهزأ منه " [٣٩] .

كذلك استخدم الكاتب السوري(سعد الله ونوس)1997 – 1941 اسلوب المسرح داخل مسرح في عدة أعمال وخصوصا الأعمال التي يكون طابعها سياسي مثل -:

- 1_مسرحية حفلة سمر من اجل 5 حزيران ، -2 مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر ، -3 مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني.

٢_ مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران (1968)

لقد استخدم (ونوس) اسلوب المسرح داخل مسرح في مسرحية حفلة سمر من اجل 5 حزيران " في حفلة سمر كان المسرح في المسرح وننتقل لبه إلى المقهى وبدل تجسيد أفكار المؤلف والمخرج سيقوم الحكاواتي بالقص والحكاية وتدور القصة في بغداد حيث هناك قصة لم تؤلف بعد وقصة المدرس المتمسك برأيه وقصة الجنود في ميدان المعركة بعضهم يقتل والآخر ينجو ، وجمهور المقهى يشارك في الحوار ويعلق عليه ومساحة الثالثة الصامتة تتضح إن الحكاية التي رواها (الديناري) إنما تحدث اليوم وستحدث كل يوم إن بقى كل شيء على حاله "[٤٠] .

إن مسرحية (حفلة سمر من اجل 5 حزيران) هي مسرحية متأثرة باسلوب الكاتب الايطالي (لويجي بيراندللو) وبالمسرح التسجيلي عند (بيترفايس)" إن حفلة سمر من اجل 5 حزيران هي من أهم المسرحيات التي ظهرت عقب هزيمة حزيران 1967 وهو عمل يستفيد من اسلوب الكاتب (لويجي بيراندللو) (المسرح

داخل مسرح) وعلى وجه التحديد في مسرحيته (ست شخصيات تبحث عن مؤلف والليلة نرتجل) ومن المسرح التسجيلي الذي يتزعمه (بيتر فايس) مؤلف مسرحية (مارا -صاد) ، لقد أراد الكاتب (ونوس) أن تكون مسرحية حفلة سمر عملا تقدمياً يحرض ويحض على مزيد من الثورة وان تكون صرخة سياسية جريئة وساخرة ومتوجعة بقدر ما هي مفجعة وكانت حفلة سمر من اجل 5 حزيران قفزة ذات بعد درامي متماسك نحو مسرح طليعي "[٤١].

إن مسرحية (ونوس) (حفلة سمر من اجل 5 حزيران) فيها قسمين بالنسبة للعرض الأول للممثلين والقسم الثاني للمتفرجين .

" إن مسرحية (حفلة سمر من اجل 5 حزيران) نلاحظ فيها قيام مستويين للأحداث حيث تقسم المسرحية إلى قسمين-:

- "القسم الأول يمثل المسرح الرسمي ويحتل النصف الأول وفيه تعرض أجزاء من مسرحية (صفير الأرواح) وهنا نلاحظ اسلوب المسرح داخل مسرح وهو مشابه لما عرض في مسرحية (بيراندللو) (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) عندما عرض داخل هذه المسرحية تمثيل مشهد من مسرحية(قواعد اللعبة) التي ترجع إلى نفس المؤلف ، وقد كان القسم الأول من مسرحية حفلة سمر يقدم تمهيداً للحدث الرئيسي الذي يبحث مسببات الهزيمة وإبعادها.

- القسم الثاني الذي يمثل المسرح الشعبي حيث تلغى كل الحواجز بين القاعة والخشبة وهو يبدأ لحظة قيام المتفرجين من مقاعدهم وصعودهم إلى خشبة المسرح لرواية قصة قريتهم الحقيقية وهذا نفس اسلوب المسرح داخل مسرح وهو مشابه لما حدث في مسرحية (بيراندللو)(ست شخصيات تبحث عن مؤلف) عندما تقتحم العائلة المسرح وتحاول تمثيل مسرحية وتقديم قصتهم الواقعية "[٤٢] .

٣_ مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر

إن مسرحية (ونوس) (مغامرة رأس المملوك جابر) يمثل صراع بين الحاكم والوزير وعامة الناس وكان (جابر) هو أحد من عامة الناس.

" إن مغامرة رأس المملوك جابر برأسه هي أداة من أدوات الصراع الدائر بين الخليفة (المنتصر بالله) ووزيره (محمد العبدلي) وأمر عامة بغداد انه صراع كالبحر الهائج لا يستقر على وضع والناس يبدون كأنهم في التيه يبيتون على حال ويستيقظون على حال "[٤٣] .

إن مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) قد ارتدت ثياب التاريخ حيث إن " مغامرة رأس المملوك جابر هي تستعير التاريخ مجازيا ككناية إستعارية من الواقع والمسرحية ارتدت ثياب التاريخ على حركة التغريب تغريب الجمهور والحكاية ، حيث ان الزبائن في المقهى لا يمتلكون سوى حضورهم كأرقام ماعدا (الحكاواتي العم مؤنس) بوصفه المثقف وهي تستعير لبوس الحكاية التاريخية إلى المبدأ نفسه في حفلة سمر وهو حوار بين مساحتين : مساحة العرض ومساحة الجمهور التي هي مستوى المقهى الشعبي فيه (العم مؤنس) يعلق على الأحداث ومستوى التمثيل الذي يجسد فيه حكاية المملوك جابر على خشبة المسرح " [٤٤]

وتحكي مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) العداء بين المنتصر بالله والوزير محمد العبدلي وقيام الوزير بالتخطيط لإسقاط الدولة عن " طريق جابر ، فيقوم الوزير بإغراء جابر بتزويجه من حبيبته زمرد التي تحب جابر حقا فيتعاون جابر مع الوزير مهما كان الثمن وبأي وسيلة كانت ، فيذهب جابر للوزير ويقول له بأنه تحت أمره فيقول له الوزير بأن يحلق رأسه وتكتب رسالة على رأسه بعد ذلك يحبس جابر في غرفة وينتظر الوزير حتى ينمو شعره وبعد فترة ينمو شعره ويطول ويكون مستعد للذهاب إلى ديار ابن داوود عند العجم ويخبره بأن الوزير قد وضع رسالة على رأسه فيحلق رأسه ويتضح في الرسالة بأن الوزير مستعد بأن يسقط بغداد وأن يقتل حامل الرسالة فيأتي السياف ويقطع رأس جابر "[٤٥] .أن مشهد قطع الرأس لا يهز الفكر

والعاطفة كما تصف الكاتبة رشا العلي "إن حبكة المسرحية يغيب فيها التصاعد الدرامي إلى الذروة بل أنها حتى في مشهد قطع رأس جابر وفيه فكرة المسرحية لا تهز الفكر والعاطفة " [٤٦] .

واستخدم (ونوس) الجوقة للتعليق على الحدث" تقول جوقة الممثلين عن الخنوع والاستعباد : إذا هبط ليل ثقيل .. وملىء بالويل .. لا تنسوا إنكم قلتم يوما : فخار يكسر بعضه .. ومن يتزوج أمنا نسميه عمنا " [٤٧] .ويحدث اسلوب المسرح داخل مسرح (الميتامسرح) في هذه المسرحية عن طريق تداخل الازمنة وتعليق الجمهور واثارة العاطفة .

" ويلاحظ اسلوب المسرح داخل مسرح في هذه المسرحية أكثر من ثلاث مرات فواحدة عندما يتكلم الحكاواتي عن القصة قصة جابر والوزير وفجأة يعود من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر ليفتح الراديو ويسمع الأغنية أغنية الحب كده لام كلثوم ، ومرة ثانية عندما يقطع السياف رأس جابر فيعلق الجمهور على هذا الحدث ويصفون السياف بأبشع الأوصاف ، ومرة ثالثة عندما يسلم الحكاواتي الرأس إلى الخادمة زمرد فتقبله وتحتضنه " [٤٨] .

فقد وظف (سعد الله ونوس) في هذه المسرحية اسلوب المسرح داخل مسرح " حيث يجري الحدث على مستويين :١_مستوى روائي أو مستوى المقهى الشعبي حيث يقرأ (العم مؤنس) من كتاب قديم وبين يديه قصة المملوك جابر ويعلق الأحداث ويربط بين بعضها بأسلوب تشويقي.

٢_مستوى تمثيلي موازي للمستوى الأول يجسد حكاية المملوك جابر على خشبة المسرح تماشيا مع سرد الحكاواتي لها ، وهنا يظهر اسلوب المسرح داخل مسرح بتداخل الأزمنة والأمكنة "[٤٩].

٤ _ مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني عام(1972)

في مسرحية (ونوس) (سهرة مع أبي خليل القباني) يتضح استخدام المسرح داخل مسرح والتغريب الذي هو احد عناصر المسرح الملحمي في (سهرة مع أبي خليل القباني) ل (سعد الله ونوس)" يتجلى

التغريب البرشتي الملحمي في فنية البناء الذي يضم حكايتين تسردان في نسق التداخل على طريقة المسرح داخل مسرح والحكايتان هما (هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب) تأليف (أبي خليل القباني) والحكاية الثانية تتمركز حول قضية القباني مع الشيخ سعيد الغبرا وما عاناه القباني من الشيخ سعيد الغبرا " [٥٠] .

وتحكي قصة المسرحية حول أبي خليل وإنشاءه للمسرح عام 1865 وصراعه مع الشيخ سعيد الغبرا الذي رفض المسرح جملةً وتفصيلاً بينما القباني يخبر الشيخ سعيد ومن يعملون مع القباني بأن المسرح يقدم فعل الخير للنهوض بالبلدان على أحسن حال . وبحث القباني عن من يمثل الأدوار النسائية حيث كان الرجال هم من يؤدون هذه الأدوار وأخيراً وجد في لبنان ممثلتين قد مثلتا مسرحيته ، وتظهر هذه المسرحية تعاقب الولاة أكثر من (14) والي مر على حكم دمشق في تلك الفترة أثناء فترة حياة القباني ، فظهرت الصحف والمدارس والعودة إلى اللغة العربية بعدما كان ممنوع استخدامها كلغة رسمية وأهتم بالمسرح وخصوصاً في فترة حكم (مدحت باشا) الذي زار المسرح وحضر عرضاً مسرحياً وشجع القباني على وجود مسرح عربي في سوريا والوطن العربي ، لكن الشيخ سعيد الغبرا يسافر الى اسطنبول ويجمع التواقيع من أجل اقفال مسرح القباني وينجح في ذلك ، وتدور داخل هذه الحكاية حكاية(هارون الرشيد مع الأمير غانم وقوت القلوب) وفي نهاية القصة يسامح هارون غانم ويتزوج غانم من قوت القلوب وهارون من أخت غانم ، كما يتضح في حكاية القباني قيام الثوار بمحاولة إصلاح المجتمع باستخدام المنشورات للحصول على حريتهم وحقوقهم المستلبة .

فيحدث اسلوب المسرح داخل مسرح في مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني) في عدة مواضع "الأولى عندما تذهب قوت القلوب إلى بيت غانم بن أيوب فيحدث الحوار الآتي : متفرج : العمى فوراً إلى البيت.

تابع أبو حرب : تتركين سيد الرجال وتذهبين مع ولد مرقوع.

أبو الفهد : ما هذا التهريج ؟ في الحضرة رجال.

أبو حرب : من يرفع صوته.

أبو الفهد : سأرفع خيزرانتي إذا لم تلزموا الأدب.

...ليكن إذن (يهاجم احدهم الآخر ويندفع الممثلون للتفريق بينهم وبين أبي خليل القباني الذي يمثل دور هارون الرشيد ويحاول فك العراك).

وفي موضع ثاني يتداخل كلام الممثل والممثلة مع القباني وهنا نلاحظ اسلوب المسرح داخل مسرح ، وفي موضع آخر تتداخل قصة هارون الرشيد مع قوت القلوب مع الممثلة والشيخ سعيد والمنادي " [٥١] .

إن في المسرحية مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني) لـ (سعدالله ونوس) مستويين-:

الأول : مسرحية القباني (هارون الرشيد مع غانم وقوت القلوب) .

والثاني : قصة أبي خليل القباني وتجربته في المسرح " وقد وضح المؤلف من خلال الملاحظات التي دونها في بداية المسرحية ان للمسرحية مستويين هما-:

- مسرحية القباني (الرشيد مع غانم وقوت القلوب) ويصر (ونوس) على استعادة جوهر العرض في زمن القباني لسببين-:

- طبيعة العرض بما هو حدث اجتماعي.

- وسائل التغريب الفطرية مثل الديكور الفج الذي يتصور المشهد بدلا من أن يبنيه طبقا للواقع والتشخيص لا التقمص والغناء والرقص اللذان يقطعان الأحداث.

- المستوى الثاني حيث يتم تجسيد الأحداث في المساحة الأمامية من المسرح فيقدم (ونوس) قصة(أبي خليل القباني) منذ بداية تجربته المسرحية حتى إغلاق مسرحه وإحراقه " [٥٢] .

ان مسرحيات (سعد الله ونوس) تعتمد على اسلوب المسرح داخل مسرح"وترجع مسرحية (حفلة سمر من اجل 5 حزيران) 1968 الى مسرحية(بيراندللو) (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) والى مسرحية (اروين شو)(ثورة الموتى) ومنهج (بريشت) الملحمي ولاسيما كسر الإيهام.

و"ترجع مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر)1971 إلى التاريخ العربي وكتابة المؤرخين والقصاصين الشعبيين عنها ، وترجع مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني)1972 إلى العناصر الملحمية عند (بريشت) كالروائية وكسر الإيهام وتدعيم الاتصال بين الفنون أو الاستفادة من تقنيات المسرح الشامل " [٥٣] .

ملحق بأسماء مسرحيات(سعد ونوس)

١. ميدوزا تحدق في الحياة. 1962
٢. فصد الدم. 1963
٣. مأساة بائع الدبس الفقير. 1964
٤. الجراد. 1964
٥. جثة على الرصيف. 1964
٦. الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا. 1965
٧. المقهى الزجاجي. 1965
٨. لعبة الدبابيس. 1965
٩. عندما يلعب الرجال. 1966
١٠. حفلة سمر من أجل 5 حزيران. 1968
١١. الفيل يامالك الزمان. 1969
١٢. مغامرة رأس المملوك جابر. 1970

١٣.سهرة مع أبي خليل القباني. 1972

١٤.الملك هو الملك. 1978

١٥.الحياة أبداً. 1997

الفصل الرابع

النتائج

الاستنتاجات

قائمة المصادر والمراجع

- **النتائــج**

١- وجود مظاهر ثنائية الحقيقة والوهم في مسرحية الملك هو الملك.
٢- المزج بين التراث والمعاصرة في مسرحية الملك هو الملك.
٣- وجود مظاهر المسرح داخل مسرح في مسرحية الملك هو الملك.
٤- وجود مظاهر ازدواجية الشخصية في مسرحية الملك هو الملك.
٥- وجود مظاهر مسرح المرآة في مسرحية الملك هو الملك.

- **الاستنتاجــات**

١- الوهم يأتي عند بيراندللو من استخدام الأقنعة التي يرتديها الإنسان في كل موقف وكل لحظة.
٢- تأثر بيراندللو ببرجسون حول الارتقاء الإبداعي للإنسان والجمال الباطن في الأشياء.
٣- تاثر بيراندللو بنظرية فرويد حول ازدواجية الشخصية.
٤- من مصادر بيراندللو هي موضوعه مسرح المرآة وكذلك من مصادر ونوس هي موضوعة مسرح المرآة.
٥- استخدم مارون النقاش ؛ وتوفيق الحكيم ؛ وصلاح عبد الصبور ؛ والفريد فرج ؛ وسعد الله ونوس اسلوب المسرح داخل مسرح (الميتامسرح) في مسرحياتهم وتمت

الاشارة لهذا الامر بشكل مستفيض في الاطار النظري.

- **قائمة المصادر والمراجع**

أولاً -: الكتب

١. أبو هيف (د .عبد الله) .المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب ، دمشق:منشورات اتحاد الكتاب العرب ،. 2002

٢. بروستاين (روبرت) المسرح الثوري . ترجمة : عبد الحليم البشلاوي : القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ب ت.

٣. حاوي (ايليا) .بيراندللو في سيرته ومسرحياته ، ج . 1بيروت: دار الكتاب اللبناني ،. 1980

٤. حاوي (ايليا) .بيراندللو في سيرته ومسرحياته ، ج . 2بيروت: دار الكتاب اللبناني ،. 1980

٥. حسونة (محمد أمين).بيراندللو ط .2القاهرة : دار المعارف بمصر . سلسلة اقرأ . رقم 79 ، ب ت.

٦. رحومة (د .محمد محمود) .مسرح صلاح عبد الصبور. ط :1بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1990

٧. شكري (عبد المجيد) .نون المسرح والاتصال الإعلامي . ط 1، القاهرة : دار الفكر العربي ،. 2011

٨. عبد الحميد (د.سامي) .ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين : بغداد ، مطبعة الدوسكي ،. 2007

٩. عبد القادر (فاروق) .قضايا وشهادات. ط1، دمشق : دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع ، 2000

١٠.عصمت(د.رياض) . بقعة ضوء ، ط . 1دمشق : منشورات وزارة الثقافة ،. 2000

١١.عصمت(د.رياض). البطل التراجيدي في المسرح العالمي. ط.1بيروت :دار الطليعة للطباعة والنشر ،. 1980

١٢. -العلي (رشا ناصر) .الأنساق الثقافية في مسرح سعد الله ونوس. ط .1القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، 2008.

١٣.عبد(د.عبد الرزاق) .قضايا وشهادات. ط .1دمشق :دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع ، 2000.

١٤.الدوسكي(د.بيداء محي الدين) .سردية النص المسرحي العربي. ط.1بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2006.

١٥ - مندور (د.محمد) .مسرح توفيق الحكيم. ط.3القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ب ت

١٦ - -نجم (د.محمد يوسف) .المسرحية العربية في الأدب العربي الحديث- 1847 1930.ط.2بيروت:دار الثقافة ، 1967.

ثانياً :المعاجم والقواميس

١٧ -أبي بكر الرازي (محمد) .مختار الصحاح . الكويت : دار الرسالة ، 1983.

١٨ -الياس (د.ماري والقصاب د.حنان) .المعجم المسرحي. ط 2، بيروت : مكتبة لبنان ، 2006.

١٩ -علوش(د.سعيد).معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. ط .1بيروت ، 1985.

٢٠ -مدكو ر(د.إبراهيم). المعجم الوجيز. القاهرة : مجمع اللغة العربية ، 1991.

ثالثاً -: المحاضـرات

٢١- الجبوري (د.مجيد حميد).محاضرات مادة أدب مسرحي حديث . محاضرات رقم)5) بيراندللو محاكاة الفن أم محاكاة الحياة. ألقت على طلبة الماجستير. أدب ونقد. ساعة.12.21.2012

رابعاً: ـ المسرحيات

٢٢ -الحكيم (توفيق) مسرحية يا طالع الشجرة. ط .1القاهرة : دار الشروق ، 2011.

٢٣ -ونوس (سعد الله) مسرحية : حفل سمر من اجل 5 حزيران . الأعمال الكاملة ، ط : 1بيروت: دار الآداب ،. 2004

٢٤ - ونوس (سعد الله) مسرحية : سهرة مع أبي خليل القباني . ط .2بيروت : دار الآداب ،. 1977

٢٥ -ونوس (سعد الله) مسرحية : مغامرة رأس المملوك جابر ، الأعمال الكاملة. ط :1بيروت : دار الآداب ،. 2004

٢٦ -ونوس (سعد الله) مسرحية الملك هو الملك . بيروت : دار ابن رشد للطباعة والنشر . بيروت ، 1980 .

٢٧ -عبد الصبور (صلاح) مسرحية : الأميرة تنتظر . بيروت : دار العودة ، ب ت.

٢٨ -فرج(الفريد) مسرحية . الزير سالم . القاهرة : وزارة الثقافة ،. 1967

٢٩ -بيراندللو (لويجي) مسرحية : ست شخصيات تبحث عن مؤلف . ترجمة . محمد إسماعيل محمد . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،. 2012

المصـــــادر

١. محمد بن أبي بكر : (مختار الصحاح) الكويت : دار الرسالة ، 1983 ، ص. 6

٢. د .إبراهيم مدكور : (المعجم الوجيز) القاهرة : مجمع اللغة العربية ,1991 ص. 5

٣. د .سعيد علوش : (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة)، ط1، بيروت ، 1985 ، ص. 30

٤. د .ماري الياس و د .حنان القصاب : (المعجم المسرحي)،ط2، بيروت ، مكتبة لبنان ، 2006 ، ص. 435

٥. محمد أمين حسونه (بيراندللو)، ط2، القاهرة : دار المعارف بمصر ، سلسلة اقرا ، رقم 79 ، ب ت ، ص. 26

٦. ايليا حاوي ، (بيراندللو في سيرته ومسرحياته)، ج1، بيروت ك دار الكتاب اللبناني ، 1980 ، ص. 84

٧. د .سامي عبد الحميد ، (ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين) ، بغداد : مطبعة الدوسكي ، 2007 ، ص. 143

*برجسون ، 1941 – 1859 هو فيلسوف ألماني له تأثير كبير في تاريخ الفلسفة في العالم من خلال فلسفته التي تدور حول الحدس وله كتاب (منبع الأخلاق والدين) وكتاب (فلسفة الفن) وهو أحد علماء علم الجمال (الاستاطيقي) .

٨- رياض عصمت ،(البطل التراجيدي في المسرح العالمي) ، ط 1، بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1980 ، ص. 112

٩ - محاضرات د .مجيد حميد الجبوري ، مادة : أدب مسرحي ، محاضرة رقم(5) ، (بيراندللو محاكاة الفن أم محاكاة الحياة) ألقيت على طلبة الماجستير أدب ونقد ، 2012.

*فرويد (1939 – 1856) كاتب ومحلل نفسي نمساوي له كتب كثيرة في علم النفس منها (تأويل الاحلام 1900) وكتاب (ما وراء مبدأ اللذة 1920) وكتاب (الأنا والهو). 1923)

*أليوت(1965 – 1888) (كاتب أمريكي عاش في انكلترا ينسب اليه الفضل في العودة بالكتابة للمسرحية الي المسرح الشعري وأهم مسرحياته هي) جريمة قتل في الكتدرائية(وقصيدة) الأرض الخراب) عام. 1922

*كاريلي : هو مؤلف مسرحية (القناع والوجه 1961) وهو كاتب ايطالي وهو احد مؤسسي مسرح البشاعة.

١٠ - ينظر روبرت بروستاين ، (المسرح الثوري)، ترجمة : عبد الحليم البشلاوي ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ب ت ،ص. 256

١١- ايليا حاوي ،(بيراندللو في سيرت حياته)، ج 2، بيروت : دار الكتاب البناني ، 1980 ، ص. 137

١٢- د .سامي عبد الحميد ، مصدر سابق ،. 143

١٣- المصدر نفسه ، ص. 143

١٤- ينظر : لويجي بيراندلو ، مسرحية : ست شخصيات تبحث عن مؤلف ، ترجمة : محمد إسماعيل محمد ، ثلاثية المسرح داخل المسرح ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 2012 ، ص . 13ينظر : د . محمد يوسف نجم ، المسرحية العربية في الأدب العربي الحديث ، 1913 – 1847 ، ط 2، بيروت : دار الثقافة ، 1967 ، ص. 371 – 370

١٥- ينظر : د .محمد مندور ، مسرح توفيق الحكيم ، ط 3، القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ب ت ، ص. 167

١٦- د .محمد محمود رحومة ، مسرح صلاح عبد الصبور ، ط 1، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1990 ، ص. 222

١٧- عبد المجيد شكري ، فنون المسرح والاتصال الإعلامي ، ط 1، القاهرة : دار الفكر العربي ،2011 ، ص. 150

١٨- عبد المجيد شكري ، المصدر نفسه ، ص. 152

١٩- ينظر : الفريد فرج ، مسرحية : الزير سالم ، القاهرة : وزارة الثقافة ، 1967 ، ص. 61-53-23

٢٠- فاروق عبد القادر ، قضايا وشهادات ، كتاب ثقافي دوري ، ط1، دمشق : دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع ، 2000 ، ص. 37

٢١- ينظر : رياض عصمت ، بقعة ضوء ، ط 1ن دمشق : منشورات وزارة الثقافة ن 2000 ، ص. 92 – 89

٢٢- رشا ناصر العلي ، الأنساق الثقافية في مسرح سعد الله ونوس ،ط 1، القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، 2008 ، ص– 161 162 .

٢٣- فاروق عبد القادر ، مصدر سابق ، ص. 38

٢٤- عبد الرزاق عيد ، قضايا وشهادات ، كتاب ثقافي دوري ، مصدر سابق ، ص. 109 – 108

٢٥- ينظر : سعد الله ونوس ، مسرحية : مغامرة رأس المملوك جابر ، الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، بيروت : دار الآداب للنشر والتوزيع ، 2004 ، ص. 320 – 235

٢٦- رياض عصمت ، مصدر سابق ، ص. 105

٢٧- ينظر سعد الله ونوس ، مسرحية : مغامرة رأس المملوك جابر ، مصدر سابق ، ص. 287 – 238

٢٨- المصدر نفسه ، ص. 320-319

٢٩- الأنساق الثقافية في مسرح سعد الله ونوس ، مصدر سابق ، ص. 160

*أبي خليل القباني : هو أحد رواد المسرح في الوطن العربي ولد عام 1833 في سوريا من أسرة تركية قدم مسرحيات في بيت جده ثم أسس مسرحا خاصاً عام 1878 وقدم مسرحية) ناكر الجميل) و) الشاه محمود والحاكم بأمر الله) وأغلق مسرحه عام 1903 فهاجر الى مصر وبقى) 13) عاما وتوفي بعد إصابته بالطاعون.

٣١- -ينظر : د . بيداء محي الدين الدوسكي ، سردية النص المسرحي العربي ، ط1، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،2006 ، ص. 93 – 92

٣٢- ينظر : سعد الله ونوس ، مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني ، ط2،بيروت : دار الآداب ، 1977 ، ص. 133-12

٣٣- ينظر ، سعد الله ونوس ، مسرحية : سهرة مع أبي خليل القباني ، ط 2، بيروت : دار الآداب ، 1977 ، ص. 123-36-23

٣٤- رشا ناصر العلي ، الأنساق الثقافية في مسرح سعد الله ونوس ، مصدر سابق ، ص. 159-158

٣٥- د .عبد الله أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب ، دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2002 ، ص. 157

٣٦- مسرحية الملك هو الملك : تأليف : سعد الله ونوس ، ط 3، بيروت : دار ابن رشد للطباعة والنشر ، 1980 ، ص. 8

٣٧- المصدر نفسه ، ص. 67

٣٨- المصدر نفسه ، ص. 69

٣٩- المصدر نفسه ، ص. 71

٤٠- المصدر نفسه ، ص. 72

٤١- المصدر نفسه ، ص. 73

٤٢- المصدر نفسه ، ص. 75

٤٣- المصدر نفسه ، ص. 99

٤٤- المصدر نفسه ، ص. 105

٤٥- المصدر نفسه ، ص. 106

٤٦- المصدر نفسه ، ص. 107

٤٧- المصدر نفسه ، ص. 48

٤٨- المصدر نفسه ،. 72

٤٩- المصدر نفسه ، ص. 92

٥٠- المصدر نفسه ، ص. 100

٥١- المصدر نفسه ،. 101

٥٢- المصدر نفسه ، ص. 112

٥٣- المصدر نفسه ، ص. 123

٥٤- ينظر : د .محمد يوسف نجم ، المسرحية العربية في الأدب العربي الحديث ، 1913 – 1847 ، ط2، بيروت : دار الثقافة ، 1967، ص. 371 – 370