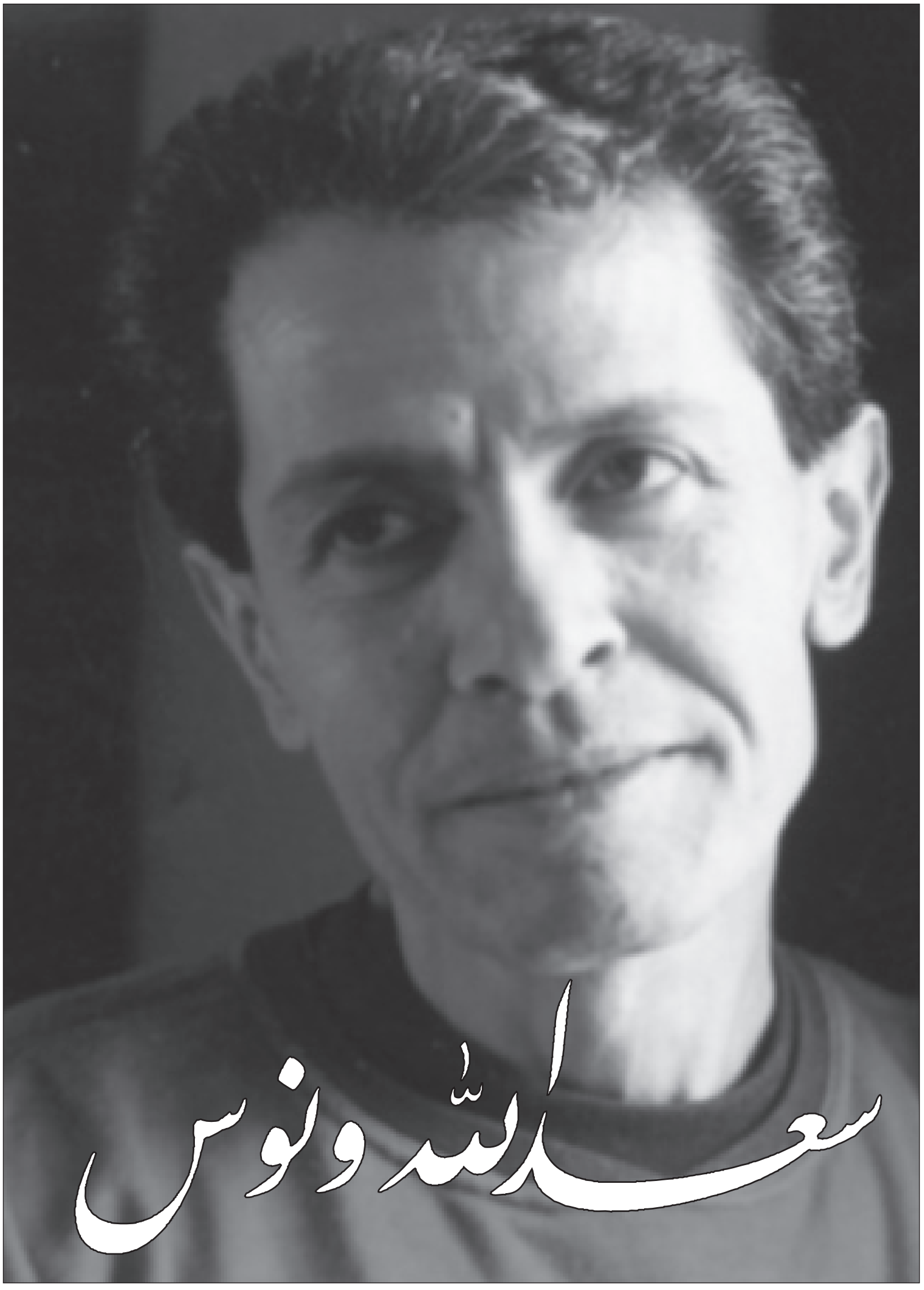
منارات
manarat

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير
فخري كريم

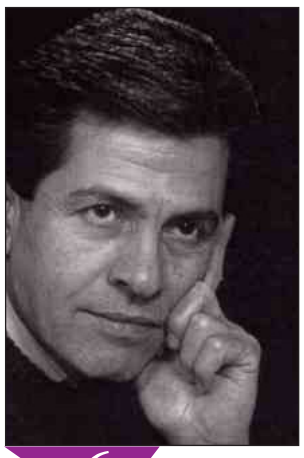
ملحق ثقافي اسبوعي يصدر عن جريدة المدى

العدد (1618) السنة السابعة - السبت (3) تشرين الاول 2009



2

ابن خلدون في مسرح سعد اللّه ونوس



6

شهادة ميلاد جديدة

11

نحن محكومون بالامل..!

لم يقدم المبدع الراحل سعد الله ونوس في مسرحيته خطيرة الشأن (منمنمات تاريخية) مسرحا تاريخيا بالمعنى المألوف للمسرح التاريخي او للرواية التاريخية. وعلى الرغم من ذلك، فان المادة التي اشتغل عليها دراميا وسرديا، بقدر تعلق الامر بالجانب البنيوي، النتري بعنصر السرد، هي مادة تاريخية بحتة. إن الإنجاز او الدقة، الجانب الاهم من الإنجاز المسرحي التأليفي لسعد الله، يكمن ويتبدى على جهة التحديد في هذه النقطة بالضبط، اي في فهمه لكنه العلاقة بين المادة التاريخية الخام والانجاز النتري المسرحي الطالع منها وخصوصا في عمله موضوع القراءة (منمنمات تاريخية).

ابن خلدون في مسرح سعدالله ونوس

علاء اللامي

قد يبدو الامر، للوهلة الاولى، متعلقا بما يمكن تسميته التوظيف المسرحي للمادة التاريخية وللحكاية كقلب وروح لتلك المادة التاريخية، ولكن متابعتنا المسكونة بالا سئلة لهذه المسرحية ستثبت لنا خطأ هذا التفسير، او على الاقل عدم كفايته وكفاءته، إذ ان الموضوع لا علاقة له، هنا ايضا، بالتوظيف الاقتباسي، لسبب بسيط هو استمرار نص ونوس باداء وظيفة النقد الموجه عن بعد، إن صح القول، وتسليط الاضواء على نتوءات واخاديد، كان من الصعب اكتشافها في السابق على السمت التاريخي. إن عملية هيكلة النص تدخل مع (منمنمات تاريخية) منعطفا خاصا وواعدا لاستجلاء الحقائق التي اراد الكاتب إيقافها على رأسها او هتك سترها وتجريدها من كساء الوهم لتظهر كما هي في حقيقتها. ويمكن لنا، بقليل من الخفة، والكثير من الحذر، تشبيه ما يفعله ونوس بنمنمة التاريخ، وذلك بمنح فعل النمنمة بعدا مكانيا اعمق بكثير مما توحي به كلمتا (وقت) و(مكان). إنها نمنمة وصياغة تعنيان اولا وقبل اي شيء آخر، تقديم المعالجة الجديدة المعاصرة للحكاية التاريخية إياها. ولقد سعى الراحل ونوس لتفسير فهمه الخاص للمسرح انطلاقا من ذلك، وفي عدة مناسبات. فقد كتب مثلا في مقدمة مسرحيته (الاغتصاب) يقول: (ان إلهام المسرح الحقيقي لم يكن في يوم من الايام الحكاية بحد ذاتها، وإنما المعالجة الجديدة التي تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخي والوجودي. الاعمال الكاملة (مج ٢ ص ٦٣) وتأسيسا على هذا، ستغدو الحكاية التاريخية او تلك المتخيلة اقل اهمية من المعالجة المسرحية الجديدة والحاوية لمضامين الشرط التاريخي المعاش من طرف الجمهور والكاتب معا. ولكن هل معنى ذلك تقصد العبث بالمادة التاريخية في مرحلة الكتابة الاولية؟ وهل يعني التأليف بحد ذاته عملية تركيب إضافي مسطحة او ذات بعد واحد، تمتع مادتها من نبع الماضي المتجدد في الماضي، وايضا من نهر الحاضر سريع الجريان، ام إنه التأليف اكثر تعقيدا وتشابكا من ان تفسره هذه الاسئلة؟

لنحاول رصد الموضوع بالعودة الى تجربة سعد الله في المنمنمات، فهو اولا، يحافظ على صحة ودقة المادة التاريخية حدثا وشخوصاً وبيئة عامة. ويُدخل كل ما تقدم ذكره من عناصر ومكونات الى مرجل النثر المسرحي الخاص به، والمشتغل بقوة موهبته وثقافته وإحساسه الوجداني العميق، ليخرج النص المنجز في منتهى الامر وكأنه تاريخ عتيق آخر يشبه الى حد التوأمة تاريخنا الجاري امام انظارنا. وربما كانت وقفة ونوس مع العلامة ابن خلدون مناسبة ينبغي التدقيق والفحص الاعتباري عندها ومعرفة مقدار خطأ او صواب الفرض النقدي الذي اتينا على ذكره في ما تقدم من كلام، مع ا نه لم يبدأ بابن خلدون بل بالشيخ المقاوم برهان الدين التاذلي.

الانتصار في هزيمة الشيخ التاذلي:

خصص سعد الله المنمنمة الاولى للشيخ التاذلي وعنونها كالتالي (الشيخ برهان الدين التاذلي او الهزيمة). وثمة قراءتان محتملتان لهذا العنوان الاولى تقول بقرن الهزيمة العسكرية امام جحافل المغول بالشيخ المجاهد قرن السبب بالنتيجة فالشيخ لم يتخل عن سلفيته وتشدده مع ما هو عليه من روح مقاوم وطبع جسور وقد تجلى ذلك في موقفه السلبي إبان محنة العالم المعتزلي الشيخ جمال الدين بن الشرائجي.

اما القراءة الثانية، والتي نميل إليها مرجحين، فهي تلك التي تجعل جهاد الشيخ ذا منحى إيجابي بمعايير التاريخ مقارنة بمواقف رجال دين جشعين الى درجة الكلبية، وخانعين الى درجة التفريط والخيانة، ومثالهم هو الشيخ ابن مفلح ومجموعته والتاجر دلامة ومجموعته ممن لا يهمهم الوطن والناس والدين بل املاكهم الخاصة واملاك الاوقاف التي يسرقونها بانتظام! اما ورود كلمة الهزيمة بعد العاطف المفيد الاختيار (او) فلا يعدو ان يكون اقتراحا لعنوان آخر مستقل.

يمكننا إذن قلب المعطى المضموني لهذه المنمنمة واعتبار الانكسار العسكري لاهل دمشق واستشهاد الشيخ التاذلي وزملائه المجاهدين نصرا سيقطفون ثماره ويذكرنا بمعركة (عين جالوت) التي هزم فيها المغول هزيمة نكراء. وسوف يغدو هذا التفسير او الفرض النقدي على درجة عالية من الوضوح والمعقولية متى ما انتهينا من الاطلاع على تفاصيل مواقف وآراء العلامة ابن خلدون الاستسلامية الخانعة بل والبالغة حدود الخيانة والتعاون مع العدو الغازي ورسم خريطة جغرافية للمغرب العربي مرفوقة بكتاب وصفي للبلاد وناسها وإمكاناتها بريشة ابن خلدون بناء على طلب تيمور لنك.

ولإعطاء هذا الكلام التعميمي شيئا من الواقعية نعود الى المنمنمة الاولى والتي تمثل بحق رزمة مفاتيح المسرحية وليست مفتاحا واحدا لنجد الركائز التالية والصالحة للنمذجة:

الجو العام هو جو هزيمة كارثية فقد سقطت حماة وحلب بيد المغول وتحولتا الى ركام ومقابر جماعية حتى قيل ان المغول شيدوا مئذنة من جماجم القتلى. جيوش المغول في طريقها الى دمشق. نائب الغيبة، وهو اشبه بقائم مقام الخليفة، او السلطان فرج بن برقوق، يميل الى (تسليم المدينة بالامان) للمغول ويحاول الهرب فتتصدى له الجماهير وتمنعه من الرحيل بل و تهينه.

الشيخ التاذلي يدعو نائب قلعة دمشق الامير عز الدين الى المقاومة بالاعتماد على الذات حتى وصول السلطان فرج وعساكره المصرية وتبدأ عملية المقاومة فعلا.

رجال الدين من جماعة ابن مفلح يسايرون المقاومين مرغمين ويدفعون الشيخ التاذلي لحسم قضية الشيخ المعتزلي جمال الدين وينجحون في ذلك، إذ تحرق كتب هذا الاخير، ويوضع في الحبس ولكنه، ولهذا الاستدراك مغزاه المعاصر العميق، لا يكف عن المطالبة بحقه وواجبه في المشاركة في مقاومة الغزاة.

يحدث اول صدام بين الشيخ التاذلي وابن خلدون ليلة انسحاب السلطان فرج بعد هزيمة عساكره بمواجهة المغول وتبلغه باخبار حول مؤامرة ضد عرشه في مصر، حين يعلق ابن خلدون على كلام السلطان المستبد بعبارات خانعة وانتهازية فيوبخه التاذلي: اتسمي الخذلان فصاحة يا بن خلدون؟

في نهاية هذه المنمنمة يستشهد الشيخ المقاوم برهان الدين التاذلي حاملا سلاحه، ولكن عملية المقاومة والصمود في القلعة تستمر. ففي معركة واحدة قتل واسر اهل دمشق من المغول حوالي الالف غاز وغنموا الكثير من خيولهم. غير ان هذه المعركة لا تحجب حقيقة الهزيمة العسكرية القادمة بسبب موازين القوى وخذلان السلطان وتآمر التجار ورجال الدين ولكنها، ايضا، لا تحجب حقيقة انتصار الخط المقاوم الذي مثله الشيخ التاذلي والامير عز الدين قائد القلعة على خط الاستسلام في المدى التاريخي.

إن اي كلام قد يقال، ومن باب المقارنات التاريخية بين دمشق التاذلي آنذاك والراهن العربي العام، سيكون نافلا ومكررا، ولهذا سنكتفي بدعوة القارئ الى القيام بتلك المقارنات بنفسه فيما بعد، إذا ما

خصص سعد الله المنمنمة الاولى للشيخ التاذلي وعنونها كالتالي (الشيخ برهان الدين التاذلي او الهزيمة).

وجد، وقد يجد، فائدة في ذلك، وسنواصل نحن رصد الوعي المقاوم المبثوث خلف وفي احشاء النص المسرحي الشامل، وصولا الى تلمس المعالجة الجديدة التي كان يطمح الى إيجادها سعد الله لثنائية النصر والهزيمة او لجدلية (المقاومة ـ الحياة، الاستسلام ـ الموت) و بما يسمح لنا بمعرفة وتامل شرطنا الحياتي والاجتماعي من خلال هذه المعالجة لحكاية مركزية من حكايات وجود الامة.

الوجه الآخر لابن خلدون :

إنها المصادفة وحسب تلك التي قادتنا الى هذا التسلسل الرقمي او التراتبي في قراءة نص المنمنمات، فنحن الآن في المنمنمة الثانية، وسنختم بعد حين بالثالثة، لا لشيء يتعلق بالتراتب الزمني، وإنما لان طريقتنا في عرض افتراضاتنا النقدية وتسليط الضوء على ما هو مهم لنا من مكونات النص تطلبت ذلك بشكل تلقائي وغير مبرمج سلفا. بالعودة الى التساؤل المعبر عنه في عنوان هذه الدراسة (هل يخون العبقري؟) من الواضح اننا نسجل على بياض، كما يقال، اعترافنا بالقيمة العلمية الاكيدة لنظرية ابن خلدون فيما سماه (طبائع العمران البشري) ونعتبر هذا الامر فتحا فريدا ورائدا في بابه.نقول هذا الكلام على الرغم مما يساق هنا وهناك من تحفظات محقة احيانا، حول اسبقية (اخوان الصفا)في التأسيس والتأثيل لهذه النظرية بحسب بعض الباحثين، او اسبقية مؤرخ كالمقدسي او المقريزي بحسب باحثين آخرين فهؤلاء واولئك يعتقدون بان ابن خلدون ليس إلا مكررا ومعيدا، او في احسن الافتراضات متمثلا ومطورا لتجربة واكتشافات (اخوان الصفا) او المقدسي والمقريزي في ميدان ما بات يعرف لاحقا بعلم الاجتماع.وإذا فالعبقرية ليست موضع شك او موضوع نقاش على اهمية هذا وذاك، ولكن المهم في نظرنا، وفي دراستنا المتواضعة هذه، هو السلوك الفعلي والفردي (الشخصي) لحامل العبقرية بوصفة مواطنا وبصفته ذاتا عاقلة ومسؤولة إبان منعطفات حاسمة في تاريخ وحياة امته ووطنه.

وقد نفاجئ القارئ بالقول ان صاحب المنمنمات نفسه سبقنا الى طرح هذا السؤال (هل يخون العبقري؟) ولكن ضمن التباسات العملية التأليفية المعقدة ولهذا سنحاول ان نركز مهمتنا على هدفين او محورين:

تطوير التساؤلات الجنينية التي وردت في النص اصلا حول الموضوع والمضي بها الى آفاقها الحقيقية.

طرح تصور اقرب الى روح العلم والتاريخ حول علاقة المثقف ومنتج المعرفة كإنسان بجماعته الإنسانية ضمن خطين:خط المقاومة غير المشروطة بنوع معين من الادلوجة وخط الاستسلام وخيانة الجماعة. اين طرح سعد الله سؤالنا المركزي او ما هو قريب منه؟

بعد استشهاد الشيخ التاذلي خلا الجو لتحالف رجال الدين والقضاة من جماعة ابن مفلح والتجار والاعيان الممثلين بشخصية دلامة فشرعوا في إثارة البلابل والتشويش على الخط المقاوم عن طريق إدعاء الحيرة وصعوبة معرفة الصواب في وضع معقد! وهذا ما يحدث في جميع العصور، فمنذ ايام تيمورلنك في الشام الى ايام الصهاينة في فلسطين الراهنة، ونحن نشهد ونشاهد العديد من (المتخمين) بالقلق والحيرة والذهول والتمزق وهم يبررون الخنوع ويروجون الهزيمة والعبودية، إذ يبدأ دعاة الاستسلام هؤلاء ببلبلة الرأي العام، تمهيدا للتشكيك في شرعية وصواب المقاومة، وصولا الى ضرب الجناح المقاوم والانفراد برأس الامة والوطن ومن ثم تبضيعه في سوق المساومات الخيانية مع الغازي. والحقيقة فإن إدعاء الحيرة وبذر البلبلة ليسا إلا حركات مسرحية بلهاء تحاول مستغلة قسوة الصراع العسكري، تضبيب الصورة الواضحة او المضاربة على الحسبة السهلة كالماء التي تقول وببساطة:إن من يجد وطنه محتلا وعاصمته مطوقة بقوات الغزاة، وخصوصا إذا كان الغزاة من صنف المغول او الصهاينة، فلابد له من المقاومة، فإما النصر وإما النصر بالشهادة! هكذا وببساطة واحد مجموع الى واحد يعلن المنطق المقاوم عن نفسه.وهذا ما كان يعرفه عبد الرحمن بن خلدون الذي طالت عشرته مع الحدث التاريخي حتى صار ذهنه معجونا به ومشبعا بتفاصيله وعبره البليغة او هذا ما يعتقده المرء على كل حال.ولكنه – ابن خلدون – يختار الميدان الآخر لا ميدان المقاومة، والطريف واللافت انه يعبر الى ذلك الميدان على جسر عبقريته، وهو هنا كمن يستخدم النظرية الماركسية لإثبات استحالة بناء المجتمع الاشتراكي المساواتي! فهو يحاول تبرير عدم دعوته الناس للمقاومة، وانحيازه بعد قليل الى تحالف التجار ورجال الدين والاوقاف، بنظريته الخاصة (علم العمران البشري). وهاهو يقول لتلميذه وتابعه المصري (شرف الدين): (الا تعلم يا شرف الدين ان صبغة الدين حالت، وان عصبية العرب زالت وان الجهاد لم يعد ممكنا؟) وحين يحاججه التلميذ بشدة وحماسة وعصبية اهل دمشق اثناء تشييع الشيخ الشهيد التاذلي واستعدادهم التام والصادق لقتال المغول، يقول ابن خلدون (هذه ليست عصبية يا شرف الدين.تشدق الاحداث وهياج العامة والدهماء ليست من العصبية في شيء.والناس هنا في دمشق اهل مدينة وحضارة بلغ فيهم الترف غايته، وسقطت عنهم العصبية بالجملة.الاعمال الكاملة (مج ٢ ص ٣٩٤) وثمة حوار طويل بين ابن خلدون وشرف الدين لا يخرج عن هذا المؤدى ويدخل في تلافيف قضية المثقف ومبدع الثقافة والعلم والموقف التاريخي. فحين يسأل التلميذ استاذه (اليس من مهمة العالم يا سيدي ان ينير للناس ضوءا او ان يهديهم الى سبيل يخرج بهم من الانحطاط؟! يجيب ابن خلدون بالنفي ويضيف (مهمة العالم ان يحلل الواقع كما هو، وان يكشف كيفيات الاحداث واسبابها العميقة). وما ثمة حاجة كما نعتقد للتنبيه الى لغة الحوار المعاصرة والتي تنبئنا عن ان الراحل ونوس لا يضع كلاما في فم ابن خلدون بل إنه يقدم ما هو اقرب الى ترجمة مضامينه القديمة بلغة عربية معاصرة.

غير ان الخلاصة الخطيرة التي يعلنها لنا سعد الله ونوس وتلخص موضوع العالم العبقري وموقفه التاريخي ومن ثم قيمته في التاريخ هي تلك التي يقولها مشخص دور ابن خلدون مجيبا على سؤال يلقيه مشخص دور شرف الدين: شرف الدين: (مباعدا بينه وبين دوره) ماذا سيقول عنك التاريخ يا سيدي؟

ابن خلدون: (مباعدا بينه وبين دوره) (لن يذكر التاريخ إلا العلم الذي ابدعته، والكتاب الذي وضعته.اما هذه الاحداث والمواقف العابرة، فلن يذكرها او يهتم بها إلا موسوس مثلك، ومثل كاتب هذه الرواية.) تنتهي هنا المنمنمة الثانية مثيرة كثرة من الاسئلة والتساؤلات المحنا فيما سلف الى البعض منها ونشعر بالحاجة الآن لطرح اخرى ذات استهدافات مختلفة ومنها:

هل كان سعد الله يعبر عن وجهة نظره هو بالقول ان ما يبقى من العالم العبقري هو علمه فحسب اما مواقفه العابرة فلا قيمة لها، او عن وجهة نظر ابن خلدون كما فهمها وتوصل إليها هو؟

ما مقدار الحقيقة والصواب في مضمون ما قيل تاريخيا وحاضرا على ضوء الصراع المعاش بين الامة واعدائها الخارجين (الغزاة) والداخلين الممثلين بتحالف الخنوع والقمع ؟

في اعتقادنا فإن السؤال الثاني يفسر جزئيا ولكن بوضوح طبيعة الإجابة على الاول، بمعنى: إن سعد الله كان يعبر عن وجهة نظر ابن خلدون السلبية معياريا (اخلاقيا) وبالتالي فإن مقدار الحقيقة او الصواب في المضمون الخلدوني مشكوك فيه تماما ان لم نقل إنه على الطرف النقيض للحقيقة المعيارية السائدة حتى يومنا هذا. وقد لا تحتمل المداعبة الواردة في الحوار (لا احد يهتم بالمواقف والاحداث إلا موسوس مثلك ومثل مؤلف هذه الرواية) شيئا اكثر من تعضيد هذا الاحتمال من خلال السخرية والهزء من واقع الحال الصراعي، ومن محاولات تصنيم وعملقة (العلامة) عبد الرحمن بن خلدون، وتناسي او إهمال (القاضي المالكي) عبد الرحمن بن خلدون، الذي حمل نسخة من القرآن وعلبة الحلاوة هدية للغازي تيمور، الذي بنى مئذنة من جماجم اهل حلب! فهل نحن إزاء ابن خلدون واحد ام اثنان، وهل يخون العبقري؟

خصص سعد اللّه المنمنمة الاولى للشيخ التاذلي وعنونها كالتالي (الشيخ برهان الدين التاذلي او الهزيمة). وثمة قراءتان محتملتان لهذا العنوان الاولى تقول بقرن الهزيمة العسكرية امام جحافل المغول.

اختلاف المصائر والاتفاق

تنتهي المنمنمة الثانية بانشقاق التلميذ شرف الدين على استاذه ابن خلدون بعد عودة هذا الاخير من زيارة الغازي تيمورلنك وتقبيله يده وامتداحه وتقديم الهدايا له.وقد املى ابن خلدون تفاصيل زيارته تلك على تلميذه، وحين انتهى منها، حاول ان يبدأ بإملاء تفاصيل كتابي صف بلاد الغرب ومسالكه بطلب من تيمورلنك، رفض شرف الدين الكتابة وافترق عنه بعد ان قال له ما كان ينبغي ان يقال في مواضع كهذه. لقد رفض شرف الدين التورط او الوقوع في كمين الازدواجية واختار الانتماء الى قلعة دمشق التي صارت هوية المقاومة والحياة.

تنتهي هذه المنمنمة إذا بشروع ابن خلدون بتدوين كتابه: (في وصف بلاد المغرب) ، وتبدأ الثالثة والاخيرة وعنوانها (آزدار امير القلعة او المجزرة) (وآزدار هو ذاته الامير عز الدين قائد المقاومة في قلعة دمشق) ويوحي اسمه بانه من اصول كردية ومعلوم للمشتغلين بتاريخ تلك الفترة المساهمة الفعالة للامة الكردية في مقاومة الغزاة المغول حيث قدمت عددا مهما من القادة العسكريين البواسل من امثال حسام الدين عكا الذي قاتل دفاعا عن بغداد حتى الشهادة وناصر الدين محمد الملقب بالملك الكامل الذي قطعه المغول إربا وذرات صغيرة بعد ان ر فض شرب الخمر وبصق بوجه هولاكو الذي امره بفعل ذلك، و هناك ناصر الدين القيمري احد قادة معركة (عين جالوت) وابن كورال وغيرهم كثيرون من ابطال الكرد المقاومين. لنعد الى دمشق على ركح المسرح الونوسي ولنتابع:

يفلح القضاة والاعيان والتجار في شق ومن ثم تشتيت المقاومة داخل المدينة التي يدخلها الغزاة المغول ويعملون السيف في اهلها، ولكن المقاومة تستمر في القلعة.

يرسل تيمورلنك مجموعة من اعيان دمشق وقضاتها الى القلعة في محاولة لإقناع المقاومين بإلقاء السلاح والاستسلام، فيجرد المقاومون اعضاء الوفد من ملابسهم ويهينونهم ويعيدونهم عراة الى تيمورلنك. يلجأ الغزاة الى الحل الاخير وهو استخدام اعيان دمشق ومن تبقى حيا من اهلها في نقب وحفر اسوار القلعة فيتم لهم ما ارادوا وتستباح المدينة وينتقم الغزاة من الجميع بمن فيهم تحالف التجار ورجال الدين والاعيان الذين خانوا قومهم وآزروا الغازي.

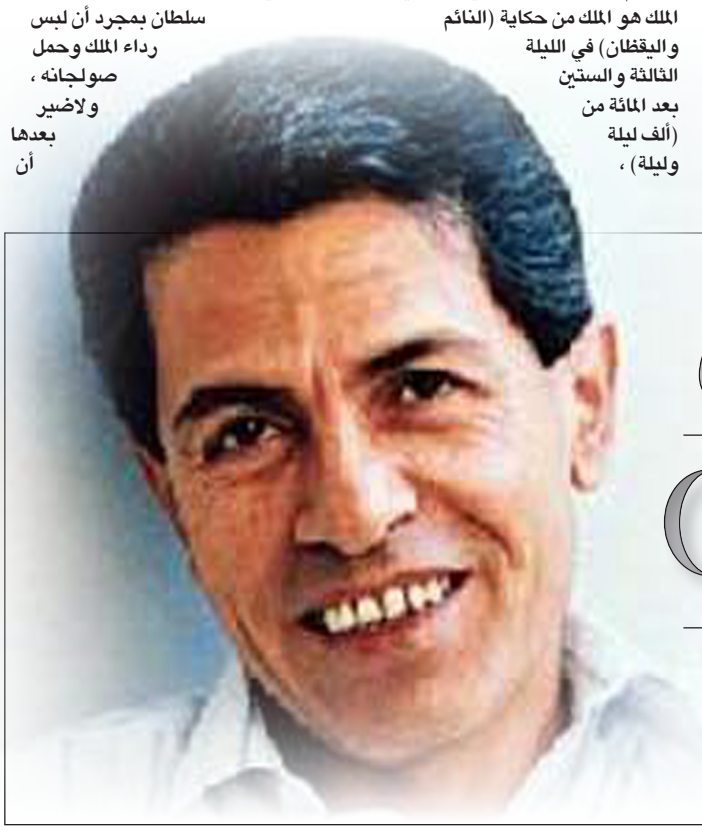
إن جردا سريعا للاحداث، كهذا الذي قدمناه، لا يحمل اية قيمة نقدية في حد ذاته، ولكننا سنسعى الى الإفادة منه على مستويين:

رصد عملية المعالجة الجديدة للشرط الوجودي عن طريق غير مباشر ومتروك لمتابعة المسرحية قارئا كان ام متفرجا. تجسيد وتبيين المحمولات الاديولوجية او المعاني الكامنة تحت القشرة الاديولوجية بالامثلة الحَدَثية خصوصا في تحليل، ومن ثم، تأكيد الفروض النقدية التي وردت في بداية الدراسة. كما ان سردا، مهما بدا مبتسرا وسريعا، لابد له ان يعرج ويلحظ المغزى العميق لمصير الفيلسوف المعتزلي الحر الشيخ جمال الدين بن الشرائجي طالما يدور الكلام عن المصائر.فبعد ان يسلّم التحالف الاستسلامي المدينة الى الغزاة، وبعد ان تستشهد المقاومة ببطولة، يؤتى بالشيخ السجين جمال الدين الى مجلس تيمورلنك ليحسم امره ويحكم في قضيته، وبعد ان (يروي) البعض ممن حضر المجلس ومنهم الشيخ محيي الدين بن العز والعلامة القاضي ابن خلدون حكايته من وجهة نظر منحازة، حتى يغضب السلطان تيمورلنك والذي لا نعرف منذ متى تأسلم وهو الغارق بدماء المسلمين حتى حاجبيه، ويأمر بتنفيذ قضاء الله في هذا (الكافر)، فيصلب الشيخ جمال الدين على يد الغزاة بعد ان حرمه (الآخرون) من شرف المساهمة في المقاومة و هاهو يحمل صليبه في نهاية المسرحية ويتقدم نحو مصيره المأساوي متسائلا:(عجبت من اتفاقهم في امري على ما بينهم من الحرب وسفك الدماء.ص٤٦٦).إن الاتفاق الذي اشار إليه سعد الله على لسان ابن الشرائجي، والذي ساد من دون تواطؤ مسبق بين اطراف العملية الصراعية، والتي لا يمكن اختصارها فقط بالمقاومين ـ الغزاة، ففي هذا الاختصار يكمن خطر تبسيط التاريخ وتحويله الى معادلات رياضية ميتة.هذا من ناحية، ومن اخرى، فهو اتفاق ضد العقل والتنوير الذي مثله ابن الشرائجي، و لا يمكن فصله واجتزاؤه من السياق التاريخي كحدث عابر، لانه لم يبدأ مع اجتياح الغزاة لدمشق بل سبق ذلك بزمن طويل.من حيث المبدأ، يمكننا تسجيل الاهمية الفائقة لهذا المحور في المسرحية، والذي لا نعتقد بانه اخذ الحيز المكافئ لاهميته نصيا، ونحسب ان وروده بهذا الشكل، إنما استدعاه المحور الاهم والهيكلي في النص، وهو الملخص في مواقف وآراء وسلوك ابن خلدون خلال الصراع. لقد اراد سعد الله، ضمن ما اراد، من فتح هذا التفريع، اختبار إمكانية التمييز والمقارنة المعيارية بين مجموعة مصائر مأساوية متباينة من حيث المحمول والمحتوى الوجودي، والخلوص من ذلك الى إيجاد تنويعة من الاجتهادات التأملية لمشاهد المسرحية المعاصرة دون محاولة فرض فجة، كما اعتادت ان تفعل نصوص كثيرة، للاجتهاد الوحيد والواحدي.وهكذا سيكون بمقدور المشاهد، على سبيل المثال، القيام بمصالحة معيارية بين المقاوم الشهيد الشيخ التاذلي مع المحروم من شرف المساهمة في المقاومة الشهيد الشيخ جمال الدين ومع مقاتلي القلعة في نفس الوقت، او الخلوص الى مساواة معيارية هي الاخرى، بين اطراف التحالف المحلي والمؤلف من التجار ورجال الدين والقضاة وبين الغزاة انفسهم.وعلى الرغم من ان بعض شخوص هذا التحالف قد انتهى نهاية مأساوية بسيوف حلفائه المغول، ولكننا لن نستطيع المساواة وربما حتى المقارنة البحتة بين مصيرهم ومصير شخوص الطرف المقاوم، لن نستطيع ان نفعل ذلك، دون الوقوع في خطر تجريد التاريخ من الابعاد المعيارية (الاخلاقية) وتحويله الى مجرد حركة ذات بعدين زماني ومكاني خالية من المعنى تماما وعبثية حكما وسيعني هذا المآل حكما تحويل العمل المسرحي الى مجرد تصوير فوتوكوبي شاحب لتلك الحركة الميكانيكية الكئيبة الامر الذي شكلت التجربة المسرحية (الونوسية) نقيضه التام والعميق والدائب. ونختم بالتأكيد على ان ما قدمناه في هذه الدراسة، لا يعدو كونه محاولة اولية لقراءة النص من وجهة نظر مختلفة، إن لم نقل مخالفة لما هو سائد، وهي بهذا مفتوحة على احتمالي الفشل والنجاح معا وفي ذات الوقت في سبر اغوار النص وممارسة النظرية التي يتبناها ونوس في تأمل الشرط الوجودي والتاريخي الذي يحياه مشاهد العمل المسرحي ومن دون احتفال كثير بالحكاية.

سعد الله ونوس

(الملك هو الملك)

أنموذجا



فاضل خليل

استلهم ونوس حكايات نصوصه المسرحية من الواقع العربي ، من ماضيه ، ومن حاضره ، من التراث الذي استلهمه وطوعه لذلك الحاضر . منطلقا من أهمية التغيير التي يجب أن تشمل كافة نواحي الحياة . بدأ من أبطال مسرحياته . من البطل الإنسان ، من حيث انتهت البطولة ،من الأبطال الأسطوريين في أزمانها المختلفة ، من زمن الإغريق حيث الأبطال الآلهة ، وأنصاف الآلهة . إلى القرون الوسطى وأبطالها الملوك ، والقديسين حتى الأبطال المعاصرين من عامة الناس ، ممن وجدوا احترامهم عند قسم من الكتاب ولم يجدوه عند البعض الآخر . ونوس أحد الذين انتصروا لإبطالهم الفقراء ، واكبهم حيث هم .

لم يكونوا عنده حاكمين بقدر ما كانوا محكومين يحلمون أن يلعبوا دور الحاكم ليتعرفوا على أسرارها ، هذه المهنة التي ما أن تتلبس صاحبها حتى يضيق عليه جلده فيكبر على المكان كما هو الحال مع الملك الذي يتورم لديه الشعور انه اكبر من الموقع فيلعب اللعبة التي ندم عليها وهي انه أعطى عرشه لغيره ليوم واحد . نسي أن اليوم قد لا يكون واحدا :

الملك : كثيرا ما اشعر أن هذه البلاد لا تستحقني .(المسرحية ص١٨)

وفي مكان آخر :

الملك : .... يزداد ضيقي ، كلما فكرت أن هذه البلاد لا تستحقني .. أريد أن ألهو ... أن العب لعبة شرسة .. (المسرحية ص٢٠)

وسرعان ما يحدد نوع اللعبة في الحوار التالي :

الملك : .... أريد أن اعابث البلاد والناس .(المسرحية ص٢١)

وهكذا تكون الدعابة بالعرش ، الذي ضاق عليه قاسية حين يتمسك بها مغفل حالم بالسلطة لكي ينتقم من أركانها الذين أذلوه وأضاعوا له ثروته . أن العرش عند (أبي عزة) ، لا يتعدى أن يكون اكثر من لعبة تحقق له الانتقام ممن هم أعلى منه موقعا في الحياة ليعود بعدها إلى ما كان عليه الرجل البسيط الذي طموحه أن يحلم فقط .

السؤال إذا هو كيف عالج ونوس هذه اللعبة ؟ من أين دخل إليها ؟ وهل دخلها لأنه أيضا كان يشكو ممن ظلمه ؟ أو انه كان المراقب –المفكر لمثل هكذا تجاوزات أم انه ضليع بأحلام الفقراء الذي هو واحد منهم؟ أسئلة وأسئلة كثيرة تنطلق من الجدل الذي يمارسه ونوس بحثا عن الأجوبة لأسئلة كثيرة ، وعن الخلاص من المخاوف التي تقلق الناس البسطاء . إذا هو التغيير بفعل الزمن ، وبفعل التطور المستمر للقوانين الاجتماعية ، ولكن كيف يكون زمن هذا التغير؟ ولأنه مؤمن من أن هذه التغيرات مستحيلة بالشكل الذي اقترحه في مسرحيته ، وافق أن لا يكون التغير نهائيا فوضعه بصيغة الحلم . فأبو عزة إذا لم يكن اكثر من ممثل لعب الدورين في آن واحد في ذلك الحلم الأمنية .

الممثل في مسرح ونوس يشكل أهمية استثنائية ، وكذلك المتفرج . فالممثل هو من يقوم بفعل التغيير وهو " الذي يعطي الحياة لنص الكاتب المسرحي ، والكاتب المسرحي هو دائما الذي يلهم الممثل . كما أن دائما هناك الجمهور الذي يسهم في العرض والذي من اجله يكتب الكتاب ويمثل الممثلون "(١) . أي هو من يحرك الحياة ويكون نبضها على المسرح ، هو من يحقق الحلم . أما المتفرج فقد شاكسه ونوس حين اتهمه بالسلبية وانعدام القدرة على اتخاذ المواقف في الأزمات . " إن الشعب دائما مدان بشكل تعميمي عند ونوس ، وان النظرة إلى فعالية الجماهير سوداوية "(٢) رغم أن الجمهور في حساباته خير من يرى العيوب . ومن تفاعل الطرفين : الممثل والمتفرج ، يبدأ المسرح ، فهما "قد يندغمان معا في احتفال أو يظل الواحد منهما في مواجهة الآخر ، ولكن المسرح يبدأ فعلا عندما يتوفر ممثل ومتفرجون يتابعون لعبة الممثل ويشاركونه فيها ، وغياب أحد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفي الظاهرة"(٣) . هذا الرأي رغم صوابه إلا انه يظل ناقصا من دون جهود المخرج . فالمسرح لا يقوم من غير: فكرة ، ومفكر (مخرج) : يجسد هذه الفكرة بوسائل منها الممثل وفريق العمل ليختم الجمهور العرض .

استلهم ونوس مبنى حكائيا لمسرحيته الملك هو الملك من حكاية (النائم واليقظان) في الليلة الثالثة والستين بعد المائة من (ألف ليلة وليلة) ، وهي إحدى اشهر الحكايات وأكثرها تناولا من قبل الكتاب المسرحيين . لقد تناولها مارون النقاش عام ١٨٥٣ بعنوان (أبو الحسن الخليع والجارية شموس) ، في حين أخذها ونوس عام ١٩٧٧ . مستفيدا من الأصل مضيفا إليه مقترحا عليه بعدا فلسفيا من خلال إثارة السؤال : ماذا لو استمرت اللعبة ولم تنته كما انتهت في أصل الحكاية حيث يعود الرجل إلى بيته وزوجته وابنته بعد انتهاء الليلة المتفق عليها مثلما يعود الرشيد إلى عرشه . إن أبو عزة في لعبة ونوس يظل متشبثا بالسلطة ليهتز عرش الملك . إذا في لعبة ونوس لا فرق بين ملك وملك ، وأبا عزة في العرش هو الرشيد طالما أن الملوك بلا سحنة . وهكذا كانت محصلة الدعابة الملكية التي اختلقها الملك ليتسلى لتنقلب وبالا عليه . نعم هي وبال حين ينقلب السحر على الساحر ، حين يجهل الحكام نتائج دعاباتهم ولا محدودية سلطاتهم .

ملخص الحكاية :

ان هارون الرشيد الذي حولته – ألف ليلة وليلة إلى شخصية أسطورية – في إحدى جولاته التنكرية بصحبة سيافه (مسرور) مرا ببيت التاجر المفلس أبي الحسن الخليع الذي استضافهما وشكا لهما من الحياة التي يحياها . وتمنى أن يكون صاحب أمر ونهي لينتقم من أربعة شيوخ يعرفهم . فخدره الرشيد وأمر بنقله إلى قصر الخلافة . وقرر أن ينصبه خليفة لاجل التسلية والمداعبة ، وهكذا عندما يستفيق أبو الحسن من النوم والخدر يعيش حالة من رغد العيش كان يتمناها ، وقرارات الأمر والنهي التي كان يحلم بها . ما أن يتلذذ بهذا حتى يخدره ثانية ليعيده إلى حقيقته . فظن أبو الحسن انه كان في حلم جميل ليس غير . وكررها الرشيد اكثر من مرة للتسلية والتندر . وحين استلطف خفة دمه جعل منه نديما له لكن السؤال هو : كيف تناولها سعد الله ونوس ؟

والجواب أنه افترض المقترح آلاتي : لو أن أبو عزة أصر على البقاء ملكا ؟ ماذا سيحدث حينها ، له ، وللملك ؟ هو افترض لحكايته المستوحاة من (ألف ليلة وليلة) ما يساعد على قبولها من فكرة أن ○ الملوك بلا سحنة □ ، منطلقا من أن أي تغير سيكون عاديا عندما تغيب الملامح . فمن طبع المحيطين بأي ملك لا يمتلكون جرأة النظر إلى وجهه وانما يتحدد نظرهم من اسفل الوجه فما دون . وهكذا فأن أي تغير سيكون عاديا لا يثير الشبهات . هذه الفرضية جعلت من الرجل المغفل ملكا ذو سلطان بمجرد أن لبس رداء الملك وحمل صولجانه ، ولاضير بعدها أن يكون عادلا أو ظالما ، لأن من يذوق طعم السلطة (المنصب) يصعب عليه تركه – وهي صفة غالبة . فالحاكم حتى لو كان عادلا عليه أن يطلق الأحكام الجائرة التي تحفظ له مكانه حتى لو كانت بعض تلك الأحكام جائرة . وبالنتيجة نخلص وفق نظرية ونوس من أن : الملك هو الملك . هكذا ناقش الكاتب الوضع الذي سيكون عليه أبو عزة حين يصبح ملكا . فتتلبسه شخصية الحاكم ليطلق أحكاما لا يجرؤ أحد على مناقشتها ولا يسمح له موقع الملك في التنازل عنها إن كانت خاطئة . لقد " جاء توظيف هذه اللعبة من حيث تطويع إن كان سخرية مرة من قيم سائدة أم تشريحا عنيفا لواقع مرفوض ."(٤) تناولها ونوس بكثير من التصرف مستفيدا من إيمانه في " أن للأشكال المسرحية مسؤوليات سياسة، وان هذا المسرح العربي يجب أن يقوم على أسس مادية ملموسة تحدد موقفها وموقعها من العالم . لكن داخل شكل عربي "(٥) .

لقد بدأ اللعبة من داخل القصر حين لم يفرقه أحد عن الملك الذي استمر خلعه ، حتى أن زوجته وابنته عزه لم يتعرفا عليه وعلى عرقوب :

عزة : (تلمح عرقوب ، فتجحظ عيناها) أماه .. انظري .. كأنه عرقوب ؟؟

أم عزة : (تنظر هامسة بغضب) لاتكوني حمقاء .. أتخلطين بين الوزير الخطير وعرقوب ؟؟

وحين انقلب حاله وهو يرى أسباب نكبته وخسارته الشهبندر والشيخ طه ، نسي العداوة حفاظا على عرشه من كانوا سبب ظلمه وهم الشهبندر والشيخ طه ، اللذان اصبح بمقدوره التصرف بهما وإنزال العقوبة التي يريد لطالما هو الملك :

عرقوب : (مقلدا صوت أبي عزة) طه .... الشيخ الخائن المخادع ...

الملك : خائن مخادع ؟ ..لماذا؟؟

عرقوب : لأن ذمته واسعة ... يأكل أموال اليتامى ...

الملك : ألم يخطب لذلك في صلاة الجمعة ؟

عرقوب : (يرتبك) حتما .

الملك : هل حرض الناس على العصيان والفتنة ؟

عرقوب : أيجرؤ؟... لا قلت فقط ..إن ذمته واسعة يأكل أموال اليتامى ..

الملك : مصيبة هذا البلد ، إن الله وضع لهم بدل الألسنة ثعابين ...

عرقوب : طيب ... وشهبندر التجار ؟

الملك : صديقنا الشهبندر ؟

عرقوب : صديق ؟ يسميه مولانا صديق ، وهو الذي خرب تجارتنا ...

الملك : ماذا دهاك هذا الصباح ؟ تبتدع لي العداوات مع أركان دولتي وملكي .. أتريد أن تقوض عرشي ... ؟؟

اللعبة إذن أعجبت أبو عزة كثيرا وتمنى أن تستمر فكل أوامره مطاعة ، وكل ما يرغب فيه طوع بنانه دون عذاب . لقد عاش السلطة بكل مقوماتها . حتى السلطة لم تكن غريبة عليه ، لقد عاشها يوم كانت حلما كما تدربت عليها عائلته عندما كانت تنفذ له أوامره نزولا عند رغبته في أن يكون آمرا ناهيا . لقد كان انتقاله من الحلم بالملكية إلى الملكية في اليقظة هينا ، وربما نتيجة تدريبه القاسي على السلطة قبل استلامه لها جعلت منه ملكا اكثر من الملك سطوة وقسوة . يتوضح ذلك في الحوار التالي :

الشهبندر : أما تلاحظ أن سحنة الملك تغيرت ؟

الإمام : نعم ... لقد اصبح ملكا اكثر .(٦)

عندها استطاع أبو عزة أن يقضي على ما كان شائعا في فكرة حوار اسبق من : " إن الملك على مقاس الرجل ، والرجل على مقاس الملك " ، وذلك عندما يتلبس الحاكم أبو عزة فيحكم على زوج زوجه أم عزه – أي هو ـــ وعلى ابنته التي يحكم عليها بالزواج من الوزير ، أو تكون جارية له حسب رغبته . هذه الأحكام أرسطياً نافذة حتى ولو كانت دون علم أو دراية من أبو عزة . فالأبطال يدخلون مأساتهم دون إرادتهم . إذا جاز ذلك فلقد جار بأحكامه على نفسه وعلى زوجته وعلى ابنته . فأم عزة عندما شكت عنده تجاوزات (الإمام والشهبندر) اللذين كانا سببا في تدهور حالهم . نرى أبا عزة يعطيهما الحق ويعتبرها مذنبة في ادعائها لأنها بشكواها إنما تعتبر العرش باطلا ، والملك باطل ، وان النظام الذي يسود البلاد والعباد باطل في باطل . لأن الإمام والشهبندر هما الناموس الذي يحكم البلاد والعباد ، فيحكم على زوج المرأة – هو – بالتجريس الملك : حكمنا على زوج هذه المرأة بالتجريس ، يدار به في كل أسواق

المدينة من الباب الصغير إلى الساحة المركزية . وقسمنا لهذه جعالة سنوية مقدارها خمسمائة درهم ، يدفعها الوزير من ماله ومقابل ما يدفعه تعهد إليه هذه الفتاة وله أن يتزوجها ، أو أن تكون جارية في قصره .

عزة : (تستند إلى أمها صارخة) مولاي الملك : (يدق الصولجان) انتهت الجلسة هيا أيها الوزير . (المسرحية ص ١١٠ – ١١١)

لقد قضى ونوس تماما على الوراثة في الملكية . واثبت أن كل شيء ممكن أن يتحقق بالتاج والرداء والصولجان وكرسي العرش . ففي الأنظمة التنكرية لا يحسب حساب الرجال ، إن الذي يحسب حسابه هو التاج والرداء ، ولاشيء غير ذلك .

زاهد : أعطني رداء وتاجا ... أعطك ملكا . المسرحية ص٢٣ .

عندما يتحول الملوك الى مهرجين تبدأ المهزلة وخراب المدن

د. فاضل سوداني

ان سعد الله ونوس يحقق التغريب في المعنى ايضا الذي يؤدي الى حالة من الاندهاش لدى الجمهور. فعندما يصبح "ابو عزة" ملكا، فان الحاشية الحقيقة تتعامل معه كملك حقيقي دون ان تكشف من هو الملك الحقيقي او الوزير الحقيقي. وكذلك فأن (أبو عزة) يخضع لشروط اللعبة دون ان يعيها – لأنه استيقظ فوجد نفسه ملكا – فيتعامل مع العرش ومع من في القصر من منطق السلطة وما يخدم مصالحها مما يؤدي به الى نكران ماضيه وحتى أهله. اذا ليس المهم من هو الملك وانما الاكثر اهمية من هو الكائن الذي يجلس على العرش حتى وان لم يكن الملك الحقيقي، فليس للملك سحنة او وجه لانه يمتلك بدلا منها صولجانا وعرشا وسيفا حتى يطاع ويحقق وجوده التاريخي ، كما في لافتة الفصل الرابع من المسرحية" أعطني رداء وتاجا... أعطيك ملكا".

وبالتاكيد فان هذا يدعو الجمهور الى التفكير بهذا الفعل التغريبي .

ويعمد سعد الله ونوس الى مؤثر التغريب(Verfremdung Effekt) في البناء الدرامي الذي يأخذ أحيانا طابع الرؤية الاخراجية كما في الفصل الثالث" الملك هو الملك " والذي كان المواطن أبو عزة يتلمس الطريق الوحيدة المفتوحة " عندما يجمد المشهد بكل شخصياته وتفصيلاته الاخرى ويعمد المؤلف للتركيز الذي يؤكد حالة واحدة أو حركة تأكيديه محددة عندما يستخدم اللقطة الكبيرة (كلوز آب close Ap) كما في السينما أو الموتيف الموسيقي. ويتم نفس المنهج عندما تأخذ الشخصيات دور (الراوي) لرواية الحدث، او انها تجمد فتتحول الى دمى مرة اخرى ، لتذكرنا بالمشهد الاول. ان عالم سعد الله ونوس يتحول احيانا الى عالم من المرايا تتعدد فيه الوجوه والاقنعة بدون ان تتكرر، وهذا دلالة على ان عالمنا كان وما زال مملوءا بالاقنعة والدمى.

ان المؤلف في مسرحية الملك هو الملك يبني رؤيته الفلسفية والمسرحية على الاحلام التي تتغدى منها الشخيصات ، فالحلم بالنسبة لها ليس بديلا أو معادلا موضوعيا للواقع، وانما هو الواقع ذاته قبل ان يكتمل ويحقق صيرورته. انه قدر ومصير البطل" الشخصية" التي تحاول دائما أن تحوله الى واقع حتى وان كان هذا الواقع – الحلم هو الذي يسحقها ويقودها الى مصيرها التراجيدي كما قادت نبوءة الالهة أوديب الى حتفه الجحيمي . انها شخصيات مهووسة بالحلم والجنة الموعودة. فـ(أبو عزة) يحلم ان يصبح سلطان البلاد" ويشدد قبضته على العباد" وبالذات أعداؤه (أبناء طبقته) الذين كانوا سببا في انتزاعه من طبقة الاغنياء ورميه بالقوة الى طبقة العامة، وان يقتص من أصدقائه الذين تخلوا عنه عندما تبدلت حاله. ويحلم أيضا باستبدال" امرأته النكداء بألف محضية حسناء" وعندما يتحقق حلمه ويصبح ملكا ، ينسى كل شيء ويرفض أن يكون هذا الذي حدث معه حلما. بل هو يرفض الحلم ذاته ولا يصدقه ويحوله الى واقع لتحقيق القانون الطبيعي للطبقة التي كان ينتمي اليها، فيصبح ملكا أكثر من الملك ذاته في قسوته ودمويته. وما عودته الى مكانه الطبيعي في طبقة الاغنياء والسلطة (عن طريق الحلم- الواقع) الا كعودة الابن الضال .

أما زوجته أم عزة فأنها تحلم بملاقاة الملك لتشكوه حالها وأحلام زوجها المجنونة وخوفها على ابنتها التي لن يطلبها رجل كريم المحتد بعد أن تبدلت أحوالهم من الغنى الى الفقر. وعزة الحالمة أبدا بذلك الفارس أو المنقذ الذي سيفرض العدل عندما يهجم كالعاصفة التي ستخرب كل شيء لكنها ستنقي الجو من الفساد، ويفرض قوانين بعيدة عن البؤس والجنون.

ذلك الفارس – الحلم صاحب الوجه النوراني ، بنظراته الندية وسيفه الذي لا يرحم ، انه الآتي الذي سيحقق زمنه . وسيلتقي بعزة، يلتف بها كالضفيرة،وبلا كلام أو همس يأخذها على مهرته الخضراء الى بلاد بعيدة ، شمسها ساطعة وأفراحها دائمة ، هنالك فقط ستحقق زمنها. لان عالمها الان كالمغارة لا هواء فيها ولا ضوء تسكنه أشباح معتوهة . انها تحلم أن تلتقي ذلك الذي حدثها عبيد عنه. ذلك الفارس الذي يتمنع المجيء بالرغم من ان الكثير من شخصيات سعد الله ونوس وجمهوره ينتظرونه. وعندما يصبح ابوها ملكا فان حلمها لن يتحقق وتصبح محضيه (لدى خادم والدها ومن ثم وزيره) عرقوب المتملق الذي يحلم بالوزارة دائما ، والعالم بالنسبة له هو (قائمة حساب) يسجل فيها ديونه على معلمه ابي عزة الذي يكافئه بالوزارة ، فانه لا يصدق اللعبة ، وثوب الوزارة لا يستقر على كتفيه وبالرغم من هذا فانه يريد ان يحقق حلمه الابدي في امتلاك عزة . لكن في لحظة خوف من ان يخرج من (المولد بلا قرص) فانه يبيع ثوب الوزارة بنقود مزيفة.

ام الملك فانه الحلم ذاته ، وبهذا فانه وصل الى كمال التنكر عندما يضجر من شرطه التاريخي كملك ، فيطلب من وزيره الحقيقي ان يهيئ له مقلبا لقتل الضجر الملكي الذي يبدأ بخدر وتوتر في الاصابع، وبالتأكيد فان الجماهير الفقيرة هي التي ترفه عن الملك وهي مركز مقالبه الملكية .

(الملك: عندما اصغي الى هموم الناس الصغيرة، وارقب دورانهم حول الدرهم واللقمة ، تغمرني متعة ماكرة ، في حياتهم الزنخة طرافه لا يستطيع اي مهرج في القصر ان يبتكر مثلها ....اريد ان اعابث البلاد والناس)

وبالرغم من قلق الوزير على ملكه الذي بدأ يتلاعب بشروط وجوده الا انه يستمر معه بانهاء اللعبة الخطرة ، لان حلم الوزير وشرط الوجودي هو ان يظل الى جانب الملك يسعفه بالتدبير ويوجه احكام وسياسة البلاد بالمشورة . ان المسرحية تبدو وكانها ورقعة شطرنج لكن بشروط الواقع والحلم معا ، يستيقظ فيهما السياف الذي تسكره مهنة قطع الرقاب وتتملكه السعادة عندما يتدحرج الرأس المقطوع . وتزداد نشوته عندما يستحم بنافورات الدم لكن الذي يقلقة هو منافسة الملك في مهنته ، وقد تحقق هذا عندما اصبح ابو عزة ملكا واخذ على عاتقة مهنه قطع رؤوس الرعية ، فتحول السياف الى مجرد ظل او غبار وبالرغم من خوف السياف على شرطه الوجودي الا ان الملك لا يستغني عنه ، حيث سيظل السياف يعد له طقوس الموتى . فهما كوكبان يدوران حول بعضهما في كون عاصف. اي جبروت السلطة ومنفذ ارهابها .

اما عبيد وزاهد فانهما يحلمان دائما وينتظران الاتي ، المنقذ الذي سيستقبلانه ليحققا فعلهما الثوري وكل هذا يعد مشروعا مؤجلا ينتظر اللحظة المناسبة.

وبما ان المسرحية تعالج موضوعة السلطة والأرهاب واسباب تحول الانسان ليصبح اداة للشر ومادام التنكر يحتل مكانته في وجودنا الحاضر ، فأن هذه المسرحية تمتلك أهميتها المعاصرة .

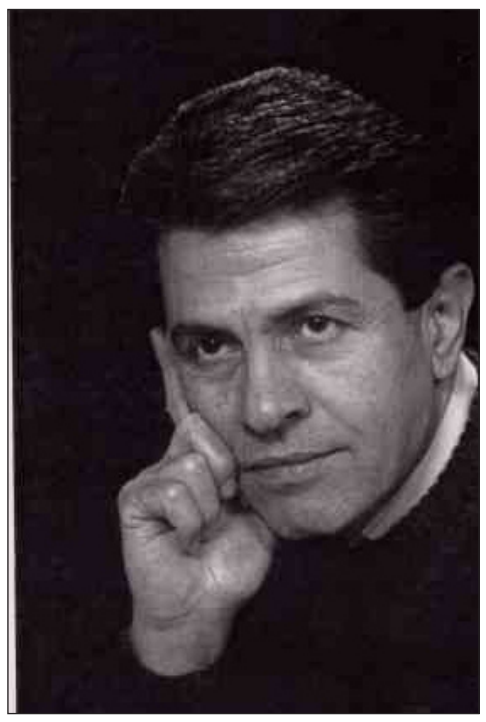
ولكن في الازمنة البائسه يصبح الاستثناء هو القاعدة ، ولهذا فان سعد الله ونوس يحدث جمهوره دائما عن الاستثناء لكنه لن ينسيهم القاعدة الحقيقية التي يمكن ان يستندوا عليها بدون الاعتماد على مصباح ديوجين ، لان المؤلف يريهم دائما حقيقة وجودهم . ان مسرح سعد الله ونوس كشف عن فنيه وديناميكية التراث والطقوس الشعبية ، واثرى بذلك اشكالا ووسائل تعبيرية تمنح المسرح العربي والمسرح الشرقي عموما خصوصيته بغية الوصول الى العرض الشعبي وتأصيله، ومن خلال هذا البحث امتلك المسرح العربي امتداده التجريبي المؤثر في المسرح الانساني العالمي بشكل عام واصبحت هذه المهمة اكثر وضوحا في مسرحياته الاخيره التي كتبها وكان الموت قريبا وشاخصا امامه ، كمسرحية (الايام المخمورة) و (منمنمات تاريخية) و(طقوس الاشارات والتحولات).

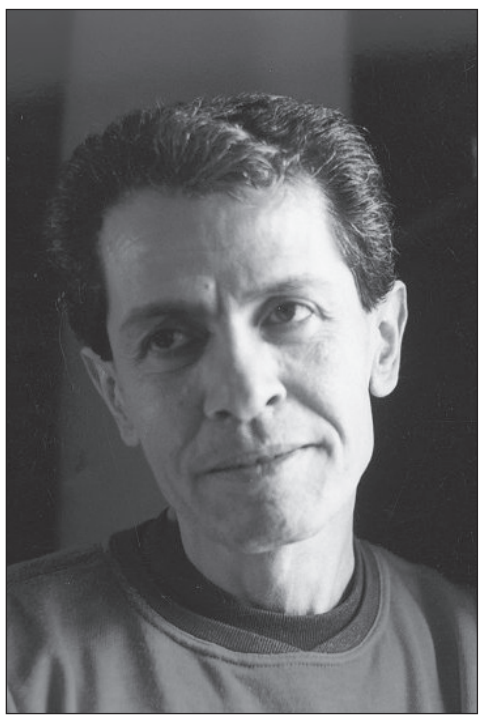
ان عالم سعد الله ونوس يتحول احيانا الى عالم من المرايا تتعدد فيه الوجوه والاقنعة بدون ان تتكرر، وهذا دلالة على ان عالمنا كان وما زال مملوءا بالاقنعة والدمى.

الصالة مضيئة.. المسرح مضاء بلا ستارة، تتدلى في مقدمته لوحة سوداء كتب عليها: في تمام الساعة التاسعة الا ربعا في صباح الخامس من حزيران عام ١٩٦٧ شنت (اسرائيل)، دولة تمثل اخطر واصعب اشكال الامبريالية العالمية هجوما صاعقا على الدول العربية فهزمت جيوشها واحتلت جزء من اراضيها، لئن كان هذا الهجوم قد كشف بجلاء شراسة الامبريالية واخطارها المحدقة، فانه قد كشف بجلاء اكثر حاجاتنا الى ان نرى انفسنا في مرايانا ونتساءل من نحن؟ ولماذا؟ هكذا تبدأ مسرحية حفلة سمر التي يمكن القول عنها انها حوار مفتوح بين المتفرجين وخشبة المسرح التي فقدت معناها التقليدي بعد ان هدمت كل حواجز الايهام،

سعد الله ونوس

شهادة ميلاد جديدة





ناجح المعموري

والمسرحية لا تلخص في اية حالة، لكننا نقول عنها ما يمكن قوله، فالمخرج وقع في احراج شديد عندما حان وقت العرض المسرحي المحدد، ولم يحضر المؤلف الذي عهدت اليه مهمة كتابة المسرحية التي ينوي المخرج مدير المسرح تقديمها، وبعد ان دخل المؤلف قرر رفض كتابة المسرحية التقليدية التي اوعز بها المخرج، لان الظروف الاجتماعية والسياسية قد تغيرت بعد الاحداث الدامية في ٥ حزيران ١٩٦٧، والمؤلف اكثر فطنة وادراكا من المخرج للظرف الذي مرت به الامة، فهو يرى ضرورة تطويع الاشكال المسرحية لخدمة الواقع ومتطلباته، فما دام الواقع قد تغير واتخذ ميزة اخرى، اختلفت عن السابق، فهو يرى ضرورة رفض كل مايمت الى القديم المألوف بصلة عندما رفض المؤلف كتابة نص السهرة المسرحي، اقترح المخرج ابدال العرض فحلة غنائية راقصة للترويح عن المتفرجين، فضجت القاعة بالرفض والاستنكار، وبدأ الحوار بينهم وبين المخرج حارا، وعنيفا حول المأساة والهزيمة، وكل شخص حضر الحفل قال بصراحة تامة. كل مشاهداته لاحداث حزيران، واخذ الحوار بالتداخل العنيف وتعالت اصوات الاستنكار والاحتجاج:

المتفرج ١: (حاد اللهجة) اية خرافات تروي مضحك انت وشخوصك المضطربون الصامتون، اما طفلك فانه دمية من الخرق المتهرئة.

م ٢: كلمات غير لائقة.

م ٤: اعوذ بالله من هذه السهرة.

المخرج: يلتفت غاضبا صوب الصالة ياسيد هذب الفاظك لو سمحت، لست في مقهى.

م ٣: يجب ان يقال ذلك اكثر من مرة، ماذا تقص علينا، اين رأيت هؤلاء الناس الناقهين، المهلهلين، الحرب لم تحدث منذ مئة عام لم يمر على اندلاعها اكثر من شهور كلنا نذكر جيدا ذلك الصباح، امتلأت الشوارع بالناس، كلنا نتعانق.. كلنا نبكي من الانفعال والحماسة، لم نكن مذعوري الخطى متلبدي الوجوه.

م ٦: والله صحيح.

م ٥: زغردت النساء عندنا في القرية حتى بحت اصواتهن.

م ١: ماذا تريد، هكذا تندلع الحروب في الافلام الامريكية.

م ٢: لا يارجل.. لهذا الحد؟

المخرج: مرتبكا فيما تتسمع ابتسامة عبدالغني لـ(المؤلف) الحقيقة، لا افهم هذه الضجة، من يقول عكس ذلك.. انا كنت بين الذين بكى فرحا، وكل ما اردته هو ان اقدم صورة مسرحية لبداية الحرب.

م: نحن عشنا الصورة الواقعية.

المتفرج وحده القادر على كشف الاوضاع السيئة والسلبية ومن هذا المنطلق بدأ الحوار بين المتفرجين والمخرج حوارا ساخنا، يحمل معه مرارة المأساة، وهول الهزيمة، الا ان المتفرج لا يريد فقط عرض واقعه المتدهور، وانما تعدى ذلك الى ادانة المسببات الرئيسية للهزيمة، فالتحم الكل في سبيل خلق جو مشحون، بعدما تهدم جدار الابهام الذي رفضه سعد الله ونوس وجعل من المشاهد عقلا مفكرا، استطاع ونوس ان يجعل من الانسان بواسطة التغريب اداة ثورته حقق بواسطته اكبر الافعال في حيز الوجود الخارجي، ليؤكد وجود الانسان الخلاق، وبهذه الصيغة عبر ونوس عن موقف تقديم دون ريب، لكن ما يلفت نظر الجميع واعجابهم بالمسرحية ليس تقدميتها بالطبع فحسب وانما امران: اولهما بعدها عن الدعائية وتهكمها على اساليبها المزيفة، وثانيهما الانطلاق من واقع هذه الامة والامها للتحدث عن اخطر القضايا وهي قضية الحرية وقضية المسؤولية تجاه احداث الوطن: الحرية والمسؤولية في الداخل والخارج، والهزيمة في الداخل والخارج، وقد استطاعت حفلة سمر فعلا ان تمس صلب ازمتنا وتطرح التساؤلات الخطيرة حول اكان وما يجب ان يكون بواسطة تحاور هادئ تارة، وساخن تارة اخرى.

ووسط الهدوء والسخونة ظهرت على السطح حقائق رهيبة، ونتيجة لمعرفة الواقع الذي يحتوي الانسان انطلق الاخير ليمارس فعلا تارة، او الاكتفاء بالادانة تارة اخرى، وحفلة سمر من اجل (٥) حزيران مدهشة بحق، تتابع احداثها دفعة واحدة بلا فواصل او ستائر بالرغم من ان عرض هذه الاحداث على خشبة المسرح قد يستغرق اكثر من ثلاث ساعات، فهي مسرحية طويلة، ولكنها تعمد الى تحطيم الفواصل وتقديم العرض دفعة واحدة حتى يتم لها تحقيق الوحدة بين الشكل والمضمون، وتعتبر هذه المسرحية اضافة حقيقية يعتز بها المسرح العربي لانها قدمت افضل محاولة مسرحية لتحطيم الايهام في المسرح العربي حتى الان، ولمزج الخشبة بالجمهور، وقدمت انضج المحاولات العربية في اطار المسرح الملحمي.

وامتلك سعد الله ونوس قدرة الفنان البارع المتكمن من خلق جو مشحون ظهر فيه المجتمع العربي اكثر وضوحا، وتكشفت الحقائق التي كانت غائبة عن بعض الافراد، لكنهم لم يمتلكوا الشجاعة على البوح بها فتحولت القاعة الى عالم واسع، رحيب، مارس فيه الانسان حق ابداء الرأي وطرح المشاكل الخاصة والعامة عن حرب حزيران، او قبلها اضافة الى قدرة المؤلف على معرفة واستبطان النفس العربية دواخلها الخفية، ومعرفته لمستويات مختلفة من الناس ففيها العامل والفلاح ورجل الدين والشخصية الوطنية، واخرى اثارتها المشاهد الدامية فتولد في اعماقها تعاطف وقتي لم يدم طويلا والمسرحية تخلصت من مستلزمات المسرح التقليدي وابراز عناصر الصراع الدرامي وركز المؤلف على الشخوص وجسدها بشكل مثير للغاية، وحملت كل واحدة منها شيئا حل كتعويض للعنصر الدرامي الذي اخذ شكلا ووجودا بعد منتصف العمل، حيث لم تكشف شخوصه الكثيرة بابداء الرأي فقط وانما تعدت ذلك الى المشاركة والمراقبة للعالم مراقبة دقيقة لكل ما فيه من احداث وما يتوقع منها. والمشاركة والمراقبة من قبل الشخوص تمثل ابرز النماذج التي طرحها سعد الله ونوس ومن خلالها عرفنا مدى سعة التفاوت الفكري

والاجتماعي بين الافراد، فمشاركتها كانت بمثابة الضوء المسلط عليها يكشفها فكرا وسلوكا من حيث لاتدري، مؤكدة ذلك على مواقعها ومكوناتها، وهذا الاختلاف مابين الشخوص خلق وجهات نظر مختلفة حول الواقع ومسببات تدهوره هو اقصى ما يطمح اليه المسرح الملحمي، حيث يكون القارئ او المشاهد فيه حكما لا حاكما، وعقلا لا عاطفة، الا ان المسرح الملحمي لا يلغي العاطفة نهائيا، لكنه يؤكد على دور العقل والنقاء العقلي مع العاطفة يجعل من الاحداث المراقبة مواجهة لاتطغى فيها العواطف المنبهرة ولا التحكم القسري، ومن هذا المنطلق احسسنا من خلال قراءة النص او مشاهدته على المسرح ان الخامس من حزيران تحول الى منظور تاريخي واجتماعي اتسعت من خلاله رقعة العالم العربي وما احتوته من تناقضات رهيبة على المستويين الرسمي والشعبي واكتسب حزيران صفة الحضور الدائم والشامل في اذهان الجماعة التي رأت الهزيمة ببصرها او التي عرفتها، وكلاهما دمرتهما وهزتهما بعنف وقسوة، وبواسطة ذلك الحضور الدائم برزت قضايا كثيرة طرحها سعد الله ونوس بجرأة يحمد عليها وسط ظروف لايسمح بالبوح بعد الهزيمة والحضور اتخذ شكل اثارة متجسدا ذلك بمشاركة الانسان المتضرر من جراء الهزيمة، ضررا ماديا او معنويا فيعتلي المنصة وتبدأ عملية الكشف الصريحة والرهيبة في آن واحد، حيث يكون الحديث عن الوطن الذي بدأت خارطته بالتقلص حديثا موجعا فاخذ مسار المسرحية نحو شيء من الدرامية الا ان الانسان العربي، بكونه الانسان المتمكن والقادر اذا سنحت له الظروف لممارسة طاقات الخلاقة المختلفة وهذا الصدق هو الاخر يتفاوت مابين الشخوص مادامت مختلفة فكريا واجتماعيا ورأيها الخاص يصدر نتيجة لفهم معين للوضع الذي كان قبلا هو السائد فبمقدار ماكانت فجيعة حزيران قوية، وحادة فان موقف بعض الشخوص كان مثيرا للشفقة في لحظات التعرض للخطر العضوي والمعنوي، ونشأت من جراء ذلك وبسبب الهزيمة حالات نفسية وسياسية جديدة، بعدما ادرك الانسان مواقفه وعرف مواقفه الجديدة، فاخذ ينظر للامور حسب وعيه الفردي الخاص، وفي احيان اخرى نجد بعض الشخوص التي واجهت الموقف السياسي بالخيبة قد بحثت لها عن مخرج وخلاص لقضية لايحمل منهها الا الاطار العام الذي تشكل في ذهنه سريعا دون ان يستفيد من التاريخ الطويل للامة العربية فس يعيها للتحرر.

وحينما باء المسعى بالخيبة نحو خلاص حقيقي ادركت تلك الشخوص ان ما تطمح اليه لايتحقق الا مع الجماعة التي وعت القضية بشكل علمي ومع انغمارها بالجماعة ظلت كذلك مراقبة، متمتعة بشيء من الفعالية احيانا وبالسكون مرة اخرى.

وهذا الوضع خلق لنا حالة من التبصر بشكل اكثر دقة وكشف الحسابات الخفية في اعماقها فاكتسبت مسرحية ونوس حفلة سمر من اجل (٥) حزيران صفة الداعية الى ضرورة التعمق بفهم مشاكل المجتمع العربي السياسية والاجتماعية التي جاء حزيران حصيلة لها، ولم يكن طفرة في تاريخ تلك الامة، بل كان موجودا في ضمائر الابناء، متمثلا بموروثها وتقاليدها التي كرست الخيبة والهزيمة منذ الصغر، ولم يكن حدوثه في الخامس من حزيران بل كان قبل ذلك التاريخ وهذا التشخيص الدقيق طرحه سعد الله ونوس في مسرحيته القصيرة (مأساة بائع الدبس الفقير) الا ان ذلك التشخيص ظل اقرب الى التوقع منه الى الحقيقة اما بالنسبة للموقف من الاجيال السابقة فان كلمة رفض او قبول لا تستوعب على الاطلاق طبيعة هذا الموقف، فتلك الاجيال ونحن نشاركها المسؤولية بموقفنا الاستسلامي لها، او بردود الفعل الانفعالي حيالها، هي جزء من بنيان ثقافي واجتماعي مفكك ومتناقض وضبابي بانت كل خصائصه في هزيمة لم يرسم ملامحها انسحاب الجنود فقط، وانما افتضاح ثقافته، وبناء اجتماعي، وكذلك لغة سائدة حين كانت الارض تهرب من تحت باقدام الجنود، كانت الثقافة تنهار، وكانت بنياتنا الاجتماعية والسياسية تتقوض، وكانت حتى الكلمات تصبح ازمة وسوء تفاهم ولا نستغرب من بعض الممارسات المنفعلة والتصرفات الهستيرية اثناء العمل، فكما قلنا ان سعد الله ونوس فنان خبير عرف النفس العربية وادرك الظروف الاجتماعية والسياسية، قديمة وجديدة التي شكلت جزءا من اعوامها ورفدتها النزاعات الجانبية لتلح على الجانب غير المهم في العلاقات بين الشعوب العربية من اجل طمس الشيء المهم وبمقدار ما كانت الهزيمة عسكرية سريعة وثقيلة اصبح التغيير في الشخصية العربية بارزا، لغة الحوار والتفكير كلها خرجت من حدود التقاليد الاخلاقية المعروفة في المجتمع العربي، وفقدت الانضباط والهدوء واتسمت بالحدة والعنف وهما اللذان طرحهما ونوس كتعبير ناتج من الحدث السياسي الكبير، ومطابق للواقع الحياتي الذي عاشه الناس جميعا، فبعد حزيران لم يكن التغيير في الانظمة في الافراد وممارساتهم وهذا ماكانت تطمح اليه الدول الامبريالية فالخلل في التكوين العسكري من الممكن تعويضه، الا ان الخيبة والاحساب بالفشل الدائم والاندحار هما اللذان ينتج عنهما تصرفات غير مرغوبة، وتأكيد ونوس على هذا الجانب شيء مهم بمثابة الدعوة الى تحرير النفوس من خيبتها وفشلها، ويتم ذلك التحرير من خلال طرح تلك الاوضاع امام الناس حتى يعرفوا البديل الافضل لها والسلوكية ذات الطابع الهستيري لم تكن سمة المسرحية بل تفاوتت مابين شخوصها الكثيرة كوجه آخر م اوجه الخلاف والاختلاف فالتكوين الفكري والانحدار الطبقي يحتم على الافراد اتخاذ مواقف تتناسب مع تطلعاتهم الفكرية لذا لايمكن عزل مواقف الافراد العامل. الفلاح. رجل الدين والافعال المتخذة من قبلها، فالعفل يعتبر وليدا لموقف صاحبه الفكري والاجتماعي، والافعال العظيمة دائما يقف خلفها فكر عظيم، يغذيها ويمدها بمسببات البقاء والديمومة ومسرحية حفلة سمر من اجل ٥ حزيران كشفت لنا قطاعا واسعا من المجتمع الذي نعيش فيه ونكون جزءا من ملامحه البارزة والمسرحية ساعدتنا على معرفة انفسنا وكشفت لنا سوء ما في اعماقنا وقربتها لنا وعرفناها حقيقة لازيفا واحيانا كثيرة كنا نرى ونحس اشياء كثيرة من شكلها الخارجي الا اننا عرفناها جيدا في واقعنا متشكلة فيه منذ زمن الاجداد كالورم الا انها تخفي تحت بريقها المخادع المغري مالم تره العين قبلا ولعل هذا ناتجه عن الموروث العربي والايمان بالفكر بالاسطوري والغيبي اللذين جعلا من الانسان العربي فردا يأخذه لون الشيء لا قيمته دون قدرة على استبصار الخفي فيها، وتلك الممارسة فيها جزء كبير من وجه القبيلة والمجتمع العشائري الذي ما زالت اركانه البارزة الا ان انحرافه وتقاليده مازالت تصرف جزءا من حياتنا وممارساتنا اليومية، لذا وبسبب تلك العوامل الاجتماعية والموروث الاخلاقي الذي لم يتغير اتخذ الانسان وضعا لا يتحرك ضده الا بالهزة العنيفة هزة تتقوض بها اركان قديمة وراسخة يتحرر بعدها الانسان ويصبح نقيا يدرك قضيته الجوهرية من بين حشد المواقف والمشاكل الحياتية البسيطة، ويعطيها كل اهتمامه ويركز لها جهده مع الاخرين، فحزيران اوجد في حياتنا صراعا وتناقضا فكريا ادى كل منهما الى طرح تبريرات مختلفة للهزيمة.

وهذه التبيرات استندت الى خلفية سياسية وكل طرف برر ما رآه وفقا لمواقفه والتزاماته الطبقية، وكل ما دارفي المسرحية كان ثنائي الوظيفة كشف مسببات الهزيمة اولا والتطلعات الفكرية للشخوص بعد التغير ثانيا.

وتقدم لنا المسرحية منذ الوهلة الاولى وقبل ان يبدأ اي شيء فيها، جزءا منا من طبيعتنا المسؤولة عن كثير من بلايانا وهما التكاسل والاهمال اللذان ينطويان على عدم احترام للعمل والانسان فالعرض لايبدأ في موعده، ككل شيء في واقعنا ومن خلال ما ذكرنا تمكن سعد الله ونوس من التعمق في كشفه لجوهر الفرد والجماعة في سلبهم وايجابهم، واصبح الكل تحت المحك الحاد الذي لا يرحم يبحث عن جوهره حقيقة واقعة وسط الازمة، ساعيا الى رؤية وجهه في المرآة باحثا عن الوجه الحقيقي المتجدر في العالم والتاريخ لكن النتيجة كانت في بعض جوانبها خيبة مريرة، وفي الجانب الاخر موقفا ثوريا وصمودا باسلا، نتج كل منها بسبب الرواسب الغيبية اولا والبصيرة الثاقبة والحس المأساوي النامي بعد الهزيمة ثانيا.

والبصيرة والحس المأوساري جعلا من الانسان عنصرا واعيا ومدركا وجد في الاشياء والظواهر غير ما رآه سابقا حلمت وانا اكتب المسرحية ان تكون عملية كشف متباينة لايضطلع بها الممثلون فقط، وانما المتفرجون ايضا، لحظة مواجهة تنهار فيها حواجز الخوف واللامبالاة والجهل كي يبدأ بعد ذلك حوار ضروري لمواجهة النكسة.

لذا كانت مواجهة النكسة بواسطة التعرية والكشف اللذين يستندان الى حقائق ووقائع ملموسة حتى تكتسب التعزية صدق الموقف الحقيقي والاخلاص في الممارسة الجديدة، وبالتالي سحب الجماهير الى مواقع متقدمة وكانت البداية في كشف صريح للجماعة لتبيان قصورها عن متابعة الظروف التي كانت سائدة ومثلت الهزيمة خاتمة لمطافها الطويل.

م ١ : هل حقا نحن المسؤولون؟

م ٢ : ينتفض فجأة وكانه اتخذ قرارا حركة مليئة بالحيوية انه يمثل مايقول تقول هي المرآة.. حسن لتنصب امامنا المرآة هنا يرسم مستطيلا في الفراغ، سنضعها في مواجهتنا، مرآة كبيرة ترسم قاماتنا مهما علت وسننظر في جوفها جيدا، سننظر يلتفت الى المتفرجين لكي نتحمل المسؤولية الا ينبغي ان نكون موجودين..

م ١ : ليس وجودنا هو السؤال الجوهري.. بل نوعية هذا الوجود (بعنف) لنتعرف اننا المسؤولون نهرب،، نتخلص من رائحة شيء كريه يفوح بيننا وحولنا.

م ٢ : قبل ان نلقي على انفسنا الاحكام، من الاهم ان نعرف من نحن؟ ما هذه المرآة يعود فيرسم مستطيلا في الفراغ تعالوا نسألها من نحن؟

م : ٣، ٤، ٥ (بصوت واحد) من نحن؟

م ٢ : السؤال موجود قبل الهزيمة فنفض عنه التراب لا اكثر يعود الى اللعبة نحدق الى المرأة ونسأل سطحها الصقيل بالحاح من نحن؟ في الجوف.. في القعر.. في الزوايا..

هذا الحوار الساخن المتدفق سريعا، حارا حرارة الهزيمة وسرعتها يكشف لنا عدة جوانب الانتماء الحقيقي والصادق الى الوطن اولا ويوضح لنا الوضع النفسي والاجتماعي الذي عاشه الانسان بعد حزيران ثانيا حيث يسأل ويتسفسر عن وجوده، مصيره الفردي والجماعي واين يكون هذا الوجود؟ والسؤال والاستفسار وسيلتان يطمح منهما ونوس الى التأكيد على الحقائق لافقط للسعي الى معرفتها بواسطة النقاش المتوتر واصوات والرفض لممارسات وسلوكيات سابقة، فقط تجاه واقع جديد وذلك باعتبار تلك السلوكيات سببا في تكوينه بل التشديد الصارم على الوعي العلمي الناضج الذي يكون سبيل الرفض الصحيح.

من هنا نستنتج بان سعد الله ونوس يهتم بالفرد وما يجمله من تناقض وتخلخل في الشعور والفكر اللذين كان كل منهما المساعد على جعل الفرد ضحية في آن وشهيدا في آخر الا انه يصبح شهيدا بدون قضية مبلورة في عقله وتفكيره واصبح كذلك بفعل غضب او فرح من اجل الالتحام مع جماعته التي يعتز بالانتساب اليها، وهذا الموقف لم يكن جديدا عند سعد الله ونوس الا انه يتضح في حفلة سمر من اجل ٥ حزيران ومغامرة رأس المملوك جابر ففي مسرحيتين قصيرتين له فصد الدم، ومأساة بائع الدبس الفقير تكتشف جزءا تلميحيا لها، يأخذ اعماله الاخيرة طابعا مكشوفا واستفزازيا قصد منه هز الاعصاب الخدرة وسحب الانسان من موقعه القديم الى آخر اكثر تقدما يرى فيه حقيقة نفسه بعد ما حدث.

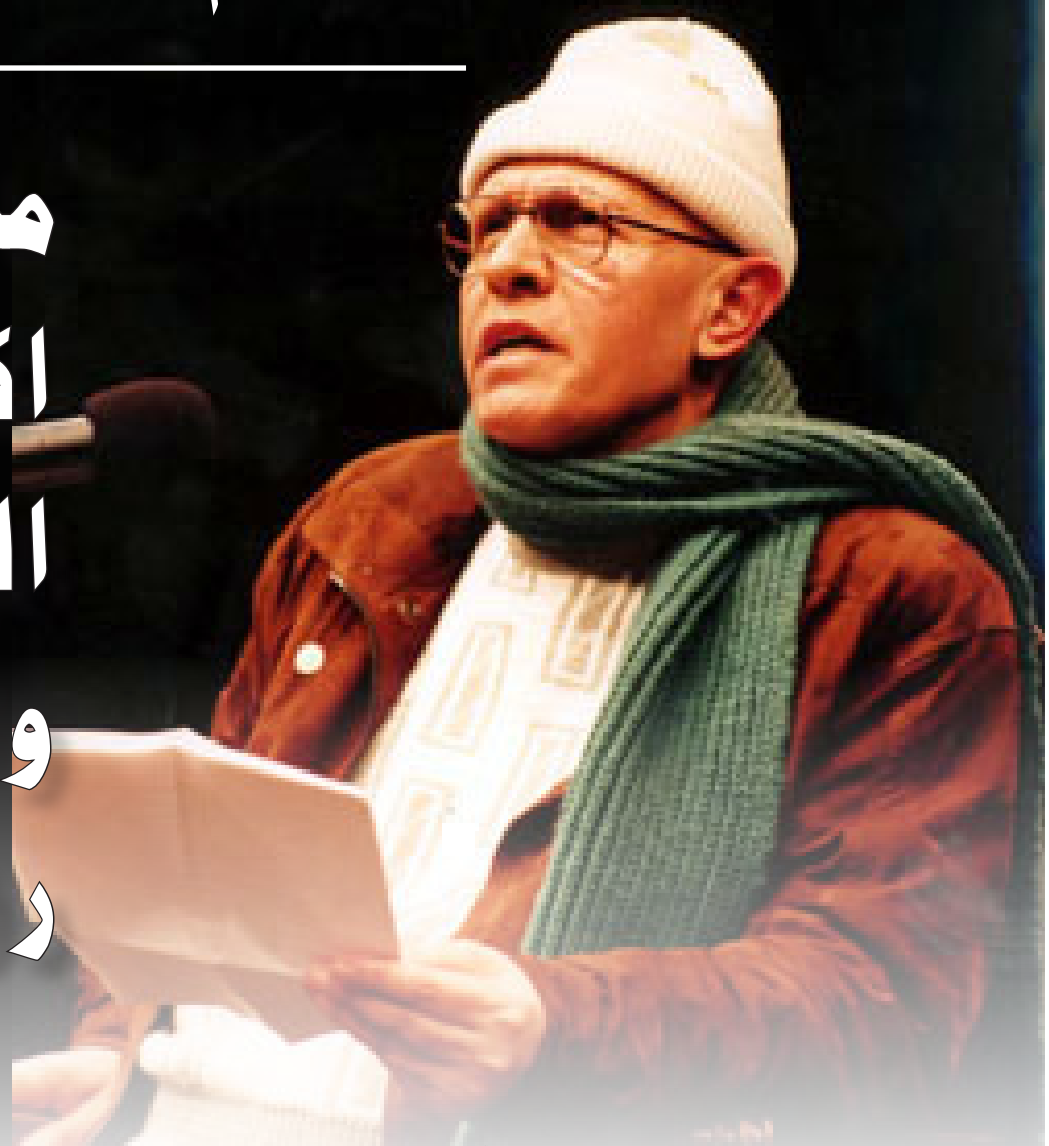
والرفض والسعي لمعرفة النفس ورؤيتها يتخذان في بعض الاحيان طابع التنفيس عن مكبوتات حاصرت اصحابها وتحول حصارها الى تأنيب مدمر، لكنها لم تكتسب احيانا حدة الكشف الذي يجب ان يليه الفعل الثوري الملتزم واللازم توفره بعد حزيران وخاصة في الدول التي افاقت على صوت القنابل ورائحة البارود، اصوا القنابل التي انفجرت في البنية الداخلية للنفس وحطمت ماكان سائدا الا ان النقاض البعض منها ظل في الاعماق فليس المسرح جانبا من جوانب حياتنا يؤثر بها ومن ثم وجب ان يشمله التغير الثوري الذي يطالب به كتابة ربما ان المسرح اكثر الفنون تعبير عن الواقع الذي ينتمي اليه ، فهو المقايس الحضاري لوعي الجماهير، لهذا ظهر الحاد سعد الله ونوس على الجماعة بسلبها وايجابها ابتداء من مسرحية (فصد الدم) التي توقع فيها هزيمة تهز الاركان ومرورا بمسرحيته الفذة (مغامرة رأس المملوك جابر) حيث اكد فيها كثيرا على الجماعة وكشفت دورها امام الجماعة ذاتها ليخلق بذلك جدلا لان المشاهد جزء منها يرى امامه فكرا وتناقضا عاما فولادة الجدل في المسرح يعني بداية جديدة لوعي الجماعة ومدركاتها لمصائرها اليومية والمستقبلية والوعي المرتكز على واقع حياتي وادراك عياني للامور يخلق بالضرورة طرقا جديدة مستفيدة من الماضي بمكوناته الايجابية لترى فيها حاضرا يمتد بافاق واسعة نحو مستقبل مشرق لا الاكتفاء ببطولات الاباء والاجداد كبديل وتعويض للهزيمة العسكرية في حزيران ولعل سعد الله ونوس وزكريا ثامر القاص السوري هما من انتبه الى هذا الجانب المهم.

وشخوص ونوس تغضب الى حد الهياج والهوس فيا تدرك بان الواقع الذي اعتادت عليه وتشكلت سلوكياتها منه قد تغير واصبح فيه الفرد هائما لايملك شيئا يستكين اليه، وفقدانه لابسط الاشياء التي كان يستعيض بها عن خسارته، حتى الجانب الروحي قد اهتز واختل عند شخوصه بعدما كان يوحي لهم بالخلاص في مسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) وهذا الادراك التام والشامل للحضارة في اعماق افراده هو مايطمح اليه المسرح الملحمي حيث سيكون الانسان وقتها وحيدا يفكر بواقع كل شيء فيه انكشف زيفه ويجب تكوين الافضل بالتعاون مع الجماعة التي يوحده معها نفس الادراك المعرفة والسعي نحو حياة لاوجود للاضطهاد السياسي فيها مأساة بائع الدبس الفقير.. ولا للقهر الاجتماعي مغامرة رأس المملوك جابر. فتحمل شخوصه اضطهادها وقهرها مواصلة السعي لتأكيد ذاتها من خلال لجماعة التي تنتمي اليها الفيل يامللك الزمن..

وبرز في حفلة سمر ومغامرة رأس المملوك جابر شيء مهم وهو فقدان الثقة بالقيم الاخلاقية والموروث التي روج لها السلف وورثها الابناء فظلت محور حياتهم لفترة طويلة، لم يشملها التغيير الذي حصل في نوعية العلاقات والتكوينات على ضوء التطور الحضاري السريع، والتقدم التكنولوجي.

المسرحية لا تلخص في اية حالة، لكننا نقول عنها ما يمكن قوله، فالمخرج وقع في احراج شديد عندما حان وقت العرض المسرحي المحدد، ولم يحضر المؤلف الذي عهدت اليه مهمة كتابة المسرحية التي ينوي المخرج مدير المسرح تقديمها.

ما يهمني حين اكتب ليس البرهان على فكرة وانما استكشاف رؤيتي للحياة



في البداية سألني سعد الله عن رأيي في القصص القصيرة التي سبق له ان نشرها في الستينيات في الصحف المحلية، ومن بين المجموعة كانت قصة (الذبابة الجائعة) وهي واحدة من نصين سرديين قصيرين كان قد اعطاني اياهما للقراءة، بعد نص (الاجداد) و(عينان) وسننشر كل هذه النصوص السردية التي تنتمي لفترة البدايات فيما بعد، في كتاب عن (الذاكرة والموت).. واظنه كان يريد رأيا في هذا النمط من الكتابة.
في هذه المرحلة كانت النقاشات بيننا تدور حول كتابة (الانا) أناه، حاجته لمثل هذا النوع من الكتابة في هذه المرحلة، مدى تمسكه بكتابة المسرح الذي يخفي انا الكاتب وراء الشخصيات..

الابداع وعملية الكتابة

والحقيقة اني اكتشفت من خلال هذه بالحوارات، ان سعد الله ونوس، الكاتب المسرحي لم يتوقف يوما خلال حياته عن كتابة النص المختلف، واقصد هنا النص (السردي) من الخاطرة الى القصة القصيرة والمذكرات الى تدوين الملاحظات والتعليقات لكنه غالبا ما تعامل مع نصه السردي هذا وكأنه (حيزه الخاص) الذي يتوجه به لنفسه اكثر من توجهه للاخرين او للقارئ.

هذا النوع من النصوص ورغم ما يحمله من بعد رمزي، يسمح له في احيان كثيرة، بالتعبير بشكل اوضح عن (الانا) واكاد استطرد لاقول ان البعد السردي دخل مسرحه عندما قرر ان يتحرر من اقنعته نوعا ما، وان يعبر بعض الشيء عن هاجسه الكثيرة في المرحلة الاخيرة من كتابته.

عودة الى النص وعنوانه (الذبابة الجائعة)، كما ورد يومها في قصاصة الصحيفة (سيجري عليه فيما بعد تعديلات بسيطة)..

كان الوقت ظهرا.. والوان الغرفة النظيفة تلتمع رغم انسدال الستائر ببريق هادئ يعطي احساسا ممتعا بالنظافة.

ولم يكن ذلك هو احساس الذبابة الصغيرة التي تتقافز على طلاء السقف الاشهب بانزعاج وضيق.. (لقد ولدت منذ يوم واحد فقط ولم تتعلم بعد اي شيء عن تلك التراكما الغامضة التي تزحم عينيها).. كانت وحيدة.. كانت جائعة..

وشيء غامض قاس يحرك في صميمها حزنا يمتزج بالدهشة الحائرة، وطنت كما لو انها تستغيث ثم راحت تهوم، فيما احاسيسها المكتئبة تنمو وتحتد.

كانت الغرفة واسعة كالعالم.. وما من ذبابة اخرى تلوح على المدى البعيد.. ولحظتها كان بوسعها ان تهتف ملء جوارحها صادقة:

-اني جائعة.. وحزينة.. ولكن حتى لو صرخت فمن الذي كان سيسمعها؟!..

حطت على منتصف الجدار المقابل لباب يلتحم باطاره، ثم شرعت تنزلق بحركة مضطربة، يفضحها تبعثر عينيها الصغيرتين اللامعتين، لقد ولدت منذ يوم واحد، وكان مشروعا ان تزود ببعض الايضاحات الاولية عن العالم الذي ستحيا فيه، واحد لم يفعل..

قادتها ارجلها المتقافزة الى حافر سرير واسع وطويل.. حينئذ ابصرت كتلة حمراء ذات اطار اسود، ونفذة الى خطمها رائحة شهوانية مبهمة.. فاندفعت على الفور كان صوتا حبيبا يناديها.

خيمت على سطح، حيث شملتها هبة من تلك الرائحة اكثف واشد تركيزا، ولم تكن امها التي لم تعد تعرفها الان قد علمتها شيئا عن هذه الروائح واخطارها.. ولذا غرزت خرطومها بذهول في السطح اللين الذي تخيم عليه متلذذة بطعم دهني سلس... لكن فجأة، تطوح نحوها جسم هائل، فقفزت الى حافة السرير مرتعدة دون ان تدرك شيئا البتة، وكان النداء الغامض اقوى منها، فانهمرت ثانية على نفس البقعة، وانشبت خرطومها اندفع الجسم الهائل مرة اخرى تصحبه اصوات ضخمة راعدة وبينما كانت تطير، وكل اعضائها الصغيرة ترتجف، كان السرير يئن وجسم ينهض.

تلبثت الذبابة الصغيرة التي ولدت منذ يوم واحد، فقط على الحائط القريب من السرير لاهثة.. منذهلة كان كل شيء عجيبا ومدهشا في نفس الوقت، والى حزنها انضافت رعدة رعب، وما مرت لحظات حتى فرقع الى جوارها صوت زاعق، ولمحت كما الحلم العابر شيئا يصطدم بالحائط ازداد لهاثها وهي تقف على الجدار الثاني حذرة، واشتد وجيب قلبها، في حين اخذت الدهشة تزداد حولها التفافا، ولم يكن في ذهنها ماهو واضح عندما شعرت فجأة، ان رأسها يتفجر ويتطاير.. وان اسودادا كثيفا يهبط كالستار وسقطت على الارض ولم تكن قد عرفت شيئا.

تاوة السرير ثانية، ثم سكن كل شيء، ومازالت الالوان النظيفة تلمتع ببريق هادئ، لم تلفت هذه الحكاية نظري بشكل خاص او لنقل لم تعجبني بقدر النصوص الاخرى التي كان قد طلب مني ان اقرأها (المشاجرة) او سجلها تسجيلا بصوته (الاجداد).. اما سعد الله فقد قال انه احب هذا النص كثيرا بعد ان كتبه، فسألته ان يشرح لي ما يستهويه فيه وما اراد قوله عبره.. فاذا به يقول فورا..

قصة الذبابة هي قصة كائن حي جاء الى هذا العالم وغادره دون ان يعرف لماذا وجد اصلا ولماذا رحل عنه، ثم اضاف ان فكرة الوجود على هذا الشكل وكذلك فكرة عبور الحياة ومغادرتها وكأنها طريق او قدر نمر به، نعيشه دون ان نعي سببا او معنى لوجودنا هو موضوع لطالما ارقه في شبابه لهذا فقصة الذبابة هذه تعنيه بشكل كبير، واخذ يشرح هذا البعد الوجودي الكامن في الفكرة، لن اقول اني احببت الذباب بعد هذا التفسير ولكني فهمت معنى الكتابة عنه.

لاحظت بعد ذلك مرارا اهتمامه بالذباب واستخدامه له في قصصه ونصوصه، وعندما سألته عن معنى استخدام الذبابة في النص ذكرني انه في الريف حيث عاش طفولته ومراحل من شبابه، كان الذباب يشكل وجودا حيا ومستمرا ملازما للحياة اليومية كان الحاضر/ الموجود الذي لانعي وجوده الا كعامل ازعاج، ولكنه في الحقيقة وجود يوازي وجودنا بشكل كامل، فلماذا لانتبنى وجهة نظره من وقت لآخر؟.

ماري: الموضوع الذي اريد ان نعالجه اليوم هو آلية الكتابة طالما انك الان تكتب مسرحية جديدة (ملحمة السراب) لم اكن اعرف عنوانها ولا موضوعها الكامل بعد كان يذكر من حين لاخر فكرة الشر ونص فاوست، احب ان اسأل عن آلية الكتابة..

سؤالي الاول: ماهو العامل الاول الاساسي في عملية الكتابة لديك؟ هل هي الفكرة؟ بمعنى ان الفكرة هي التي تشكل الدافع للكتابة وتأتي الصيغة التي تأخذها هذه الكتابة كنتيجة، ام انك تبدأ في ابتكار عالم روائي يفرض عليك توجها ما؟ ام ان العمليتين تتبلوران معا، وفي آن واحد؟.

سعد الله: اتمنى ان توضحي اكثر..

ماري: انت تكتب لتقول شيئا، ما فانت تستخدم الكتابة لتعبر عن فكرة ما تشغلك هذا واضح في مسرحياتك ولكي تحقق ذلك تلجأ الى صياغة عالم متخيل تبتكره وتعبر عنه، وقد يماثل هذا العالم الواقع المعاش او يقترب منه انك تصوغ هذا العالم عبر الحكاية التي ترويها المسرحية، ولانك في النهاية توجه ما تكتبه الى متلق ما، الى اناس من عالمك ومن

الحقيقة اني اكتشفت من خلال هذه بالحوارات، ان سعد اللّه ونوس، الكاتب المسرحي لم يتوقف يوما خلال حياته عن كتابة النص المختلف

واقعك، فان كتابتك، ومهما كانت طبيعتها، ترتكز بشكل ما على الواقع، وتتوجه اليه، اريد ان تشرح لي ومن خلال تجربة الكتابة التي تعيشها الان، هذه العلاقة بين الفكر او الهاجس الفكري وبين تصوير عالم تخيل هو عالم روائي، ايهما يعنيك اكثر؟ وما العلاقة بينهما؟

سعد الله: المجانسة بين الفكرة والعالم الروائي هي شيء اساسي، ولا اعرف اذا كان يمكن للواحد منا ان يتخيل او يكتب عالما روائيا دون فكرة.

انا ابدأ بالحكاية، انطلق من حالة او حدوتة صغيرة اجد فيها شيئا ما يشدني،، بالنسبة لي يجب ان تكون هذه الحدوتة ساحرة بشكل كبير، لانها هي التي ستتيح لي عند المعالجة، امكانيات واسعة لعمل الخيال، وتنمية المواقف وبلورة الافكار.

ماري: في مسرحية مثل (الاغتصاب) انبثقت من حكاية، المسرحية كانت في البداية مشروع اعداد نص لبايخو.. شدتني الحكاية، وجدت انها يمكن ان تشكل ارضية لتأملي الشخصي حول قضية الصراع العربي الاسرائيلي، في مسرحية (طقوس الاشارات والتحولات) بدأت كما سبق وقلت لك بحكاية، حدوتة صغيرة استوقفتني، عندما قرأت الحدوتة التي يسردها البارودي في مذكراته، خطرت لي فكرة معالجة اللعبة الخاصة، ولكن فكرتي اخذت تتمحور وتتطور عبر مراحل من التأمل، ثم بدأت تتبلور الحكاية الصغيرة التي وجدتها في كتابات فخري البارودي الى حكاية جديدة هي حكايتي.

ماري: هل يمكن ان تتعمق اكثر في الاجابة حول الحكاية؟ لماذا الحكاية؟.

سعدالله: سأوضح، ما اعنيه بالحكاية، ليس القصة بالذات، بل الموقف او الحدث، او المفارقة انها الشرارة التي تثير هواجسي الفكرية، وتحرض الخيال على اعادة البناء او التلاعب به، وفق الرؤية الفنية التي تشغلني، فالحكاية بهذا المعنى هي اضاءة فريدة وفردية، احيانا تكشف لي آلية اجتماعية نموذجية، واحيانا تتقاطع مع مشكلة فكرية تشغلني واذا عدت الى حدوتة البارودي، فقد كشفت لي في البداية، كما ذكرت سابقا، آلية الاستخدام الايديولوجي الانتهازي للقيم الاخلاقية كيف يتم اخفاء المطامع السياسية وراء عموميات اخلاقية واجتماعية.. في البداية ها ما كشفته الشرارة، ولكن لم يبق من هذا الجانب، في النص كما كتب، الا ضلالا عابرة وبهذا المعنى فاني اجد ملاحظتك الاساسية حول تطور الكتابة صحيحة.

ماري: ما ذكرته عن كتابة مسرحية (طقوس الاشارات والتحولات) يبين ان الفكرة هي الاساس..

سعد الله: الفكرة لاحقة، وهي تتوضح عبر شرارة الحكاية.

ماري: لماذا، ماالذي شدك في هذه الحكاية؟.

سعد الله: هذا هو الشيء الغامض.. يمكن دهاء المفتي، وهناك الآلية الايديولوجية، التي تخفي الشراهة والفساد خلف ستار زاه من المحبة والغيرة الوطنية، هذه الالية التي يقدمها فخري البارودي على شكل حكاية لطيفة ومثيرة، اذافي البداية هنا حكاية جذابة، وهناك شخصية غنية ضمن هذه الحكاية، بعد ذلك اخذت حكايتي تتكون وتتشكل على نار هادئة، وتتغير في سياقات فكرية مختلفة ومتباينة، حتى استقرت على الرؤية الفكرية الاخيرة، واؤكد لك انها لم تكن كذلك في البداية حين بدأت الكتابة، لم يكن كل شيء واضحا في رأسي، كان لدي احساس اولي، احساس صاحب الناس وهي تمضي من نقيض وفي المسرحية خطوط (مثل خط عفصة وقد ذكرت لك كيف التمعت في ذهني فجأة فكرة طرح شذوذ) لم تكن واردة بذهني على الاطلاق في البداية انا اغرقك بالتفاصيل؟

ماري: بالعكس التفاصيل ضرورية لانها تشرح الالية التي استفسر عنها، اذا ليس هناك عالم روائي جاهز ومتبلور يشكل هاجس الكاتب..

سعد الله : بالعكس، او على الاقل هذا احساسي بنفسي، اني من اكثر الكتاب حرصا على عدم الانطلاق من فكرة جاهزة، وعندي نفور خاص من المسرح الذي يكتب ليبرهن عن قضية theatre a these مثل مسرح سارتر الفلسفي ومسرح غابريل مارسيل الفيلسوف المسيحي المعارض لسارتر.

ماري: والذي يقابله في المسرح العربي ما سمي بالمسرح الملتزم، والذي ساد وشكل سمة المسرح العربي في الستينيات بشكل عام.

سعد الله: لقد حاولت ان اشرح الالية التي انتهجها في الكتابة، لكي اوضح انني لا انطلق من فكرة جاهزة في البداية، واني اتحاشى قدر الامكان ان الوي عنق العمل لكي يبرهن على فكرة جاهزة، وسأعود الى شرح الية الكتابة لدي من خلال مثال آخر، يوما ما اثارتني حكاية ابو الحسن المغفل في (الف ليلة وليلة) ثم اثارت اهتمامي اكثر عندما قرأت عمل مارون النقاش المبني على هذه الحكاية، ادرجتها ضمن مشاريعي، ولم اكن اعرف فعليا ماذا سأفعل بها! في تلك الفترة بالذات كان قد اثار نفوري وحفيظتي، في المسرح العربي، ظهور عدد كبير من المسرحيات التي تدعي نقد الواقع السياسي، ولكنها تحمل مسؤولية الاخطاء في هذا الواقع للحاشية، وتبرئ السلطان مؤكدة انه لو علم بما يجري لاصلح الواقع فورا، وازال كل ظلم يتعرض له الناس وكنت اعتبر ان هذه المسرحيات مضللة من جهة وغير جذرية ومبنية على قصور في فهم آليات النظام السياسي من جهة اخرى، كنت اريد ان انقد هذا الموقف فإما ان نبين ان الملك، الذي لا يعرف ماذا تصنع حاشيته، لايستحق ان يكون ملكا، واما، وهذا هو الاصح، ان نكشف بنية النظام الذي تكون فيه الحاشية، هي نظام الحكم، حتى لحظة البدء في كتابة نص المسرحية، وبعد ان كونت توزيع المشاهد والعناوين الاولية لها كنت ما ازال اميل الى المحافظة على سياق الحكاية الاصلية، اي ان يعود الملك الاصلي الى الحكم في النهاية، بعد ان تتم تعرية الملك والحاشية معا في تلك الفترة كنت مدعوا الى الكويت لحضور حفل افتتاح مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) وكانت هذه اول مرة ازور فيها دولة من دول الخليج، في الليلة الاولى هناك وكعادتي حين اسافر، انتابتني حالة من الارق ولم استطع النوم طوال الليل عند الفجر وقفت خلف النافذة ورحت اتأمل المشاهد التي اطل عليها فرأيت عمالا هنودا، كانوا نائمين في العراء، وقد استيقظوا الان وبدأوا يستعدون للانطلاق بحثا عن العمل، لماذا وكيف؟ لا اعرف فجأة وجدت نفسي وراء الطاولة، اكتب مشهدا مسرحيا، لم اكن اعرف، او لم اكن متأكدا من اني سأدخله ضمن مسرحية (الملك هو الملك) التي كنت اعمل عليها كان مشهدا عن التنكر.. وفيه تكون الرعية محكومة بالتنكر انطلاقا من هذا المشهد انتظمت المسرحية كلها فيما بعد، على اساس تحليل نظام الحكم، وومضت في ذهني فكرة هي كالرؤيا ان ذلك الاهبل الذي قادته دعابة الى العرش سيبقى هو الملك، ولاعودة الى الوراء ليسترجع الملك الاصلي مكانه.

ماري: اذا البداية دائما مزيج من حكاية صغيرة او موقف او شخصية، ولكن الفكرة هي التي تشكل هاجسك، وعندها تبدأ الكتابة، وعبر آلية هي مزيج من تطوير وبناء نسيج الحكاية والفكرة معا، هذا ما استنتجه من كلامك، ولكن على مدى هذه السنوات الطويلة التي كتبت فيها الم تتغير هذه الالية؟ الم تكن هناك فروقات بين كتابة واخرى؟

سعد الله: كنت دائما اضع تخطيطات اولى واحيانا اكتب مشاهد متفرقة وكانت هذه المواد الجاهزة تتحول دوما الى عبء يربك عملي بدلا من ان يسهله، مثلا الان في مسرحيتي الجديدة (ستكون ملحمة السراب) خططت ومنذ بداية الكتابة، ان المسرحية يجب ان تتضمن في الجزء الاخير مشهدا يتضمن نقاشا فكريا معمقا حول الاحداث التي مرت في سياق النص، وظلت هذه الفكرة مستقرة في ذهني طوال الفترة التي كنت اعمل فيها على هذه المسرحية، قبل ساعة من الان كنت افكر بالعمل، واكتشفت ان هذا المشهد مستحيل، وغير مقنع فنيا ثم انبثق في ذهني مشهد بديل، فيه شيء من فكرة المشهد السابق، ولكن في صياغة اسلوبية مختلفة، هناك عملية خلق مستمرة تتم اثناء الكتابة.

ماري: لايمكن ان تكون قد استوحيت موضوعات مسرحياتك كلها من قراءاتك، هناك مواضيع تأتي من الحياة/ الواقع مباشرة أليس كذلك؟.

سعد الله: طبعا.. انا ككاتب لدي رؤيتي للحياة، وانا طبعا اراقب ما يحصل يوميا واحيانا لا اريد ان ابرهن عن شيء محدد عبر الكتابة، وانما اريد ان اعبر عن رؤيتي هذه، تكلمنا كثيرا عن اللعب، واللعب بالمفهوم المسرحي هو وسيلة من وسائل تعرية الواقع مثلا بالنسبة لفكرة مسرحية (المقهى الزجاجي) اتذكر اني كنت لفترة انظر الى الناس في مقهى الهافانا في دمشق وكانوا دوما هم ذاتهم، في الوضعية نفسها،، وقد عبرت عن هذا الاحساس بالتكرار في بناء المسرحية.

في عامي ١٩٦٤- ١٩٦٥ ، عندما اقمت في دمشق لاول مرة، وبدأت اتعرف على الاوساط الثقافية فيها، التقيت بشخص (منفاخ) بشكل غير معقول، لانكاد نفتح موضوع نقاش الا ويتلقفه ويحوله الى (انا) كان يكرر (برأيي) و(انا).. عبر مراقبة هذا الشخص بدأت تتكون لدي صورة، وشعرت يومها ان شخصا مثل هذا، لايمكن ان يكشفه الا شخص آخر خبيث وسليط اللسان، فيه شيء من الاستخفاف، من هنا ظهرت فكرة مسرحية لعبة الدبابيس، نمت الفكرة قليلا وتطورت واصبحت مسرحية.

هذه النماذج الانسانية يمكن ان تكون وجوها اجتماعية او نماذج سياسية او صورة لنوع من القيادات هناك نوع من الناس يعيش على حساب التصفيق لهؤلاء، وهم يجبرون هذا البهلوان على تنفيس المنفاخ الاخر الذي سبقه وهكذا دواليك، وهم سعداء بهذا الوضع، وبهذا المعنى فان (لعبة الدبابيس) تعود وتتكرر في (الملك هو الملك).

ماري: لنعد الى الموضوع الذي لم نستكمله بشكل كاف، وانما تعرضنا له بشكل سريع، وهو موضوع الصنعة في الكتابة..

سعد الله: سأطرح الموضوع عبر مثال، قرأت رواية الامريكي جون هوكس (رجل الذئبات) التي اعرتني اياها (بترجمتها الفرنسية) اعجبتني بشكل اني تمنيت ان اكون كاتبها، فعلى الرغم من الطابع الفنتازي المذهل للرواية، فاننا نشعر ان هناك خلف الفانتازيا عملية ضبط فنية وترتيب منهجي لظهور الوقائع، انها تظهر على شكل تلميح في البداية، او اشارة عجولة، ثم تعود وتظهر بعد ذلك على وجه اكمل حتى تتوضح تماما في النهاية.. هناك قدرة ابداعية هائلة عند هذا الكاتب.

ماري: لكنه ورغم الصنعة الواضحة، يترك للقارئ مهمة الاكتشاف والتأويل، بمعنى انه يترك حيزا خاصا للقارئ في الرواية، كيف كتب هوكس روايته هذه؟

سعد الله: الصنعة ظاهرة، وهناك قدرة فنية تجعل المتلقي هو ايضا، ومع الشخصية يكتشف اغوار هذا النموذج وخصوصية حالته في اللحظة التي تتعرض فيها الشخصية على مايحدث، وعلى نفسها.

ماري: كيف تعرف هذه الكتابة؟

سعد الله: كتابة واعية وهي عبارة عن نسيج محكم، لابد انه انطلق من فكرة مسبقة.. ربما لم يكن يعرف كل شيء، منذ البداية، ولكنه كان يعرف الى اين سيصل.

ماري: بالتأكيد.. الا انه يجعل الامر لا يبدو كذلك، وهذه براعة فنية انا لا اعرف اذا كان يتكلم عن نفسه او يعبر عن هواجسه في الرواية، ام يطرح حجالة يعرفها بشكل جيد، ام ان الامر كله اختلاق كامل؟

سعدالله: بغض النظر..

ماري: في حالة (هوكس) نستنتج بأنه ينطلق من فكرة مسبقة، ولكن براعته الفنية تجعل الامر لايبدو كذلك، وهذا هو الجانب الذي كنت اسأل عنه عندما وجهت لك السؤال اذا عدنا للبدايات، اي مسرحياتك الاولى، وعلى فكرة ان دراسة المسرحيات الاولى لديك امر هام جدا لانها تحمل نواة كل ما سيأتي لاحقا..

اعود الى فكرتي.. ربما كانت المقهى الزجاجي وغيرها، تنطلق من عالم ما تراقبه، ولكن لابد مفي ما بعد ان تخلق عالمك الخاص الروائي والمتخيل، انطلاقا من هذه المراقبة للواقع لعلك تدخل في صميم هذا العالم وتعيشه ومن ناحية اخرى هناك ايضا التأثيرات التي تدخل على الفكرة اثناء الكتابة.. هذا كله واضح، ولكن من الواضح ايضا، ان الفكرة هي المسيطرة على الصيرورة، حتى في النص النهائي.

سعد الله: هناك نقطتان اود ان اطرحهما: اولا انا لا اتخيل ان هناك كاتبا يمكن ان يكتب دون فكرة مسبقة في ذهنه ولكن شرط ان نعطي الفكرة المسبقة دلالات واسعة، واكثر هذه الدلالات فقرا هي ان تكون هناك اطروحة يبني الكاتب عمله للبرهنة عليها، وفي هذه الحالة فاننا ازاء مسرح الاطروحة كما تجلت عند (غابرييل مارسيل) الوجودي المسيحي، او الرواية الاخلاقية كما عرفت في القرن التاسع عشر، ان الفكرة المسبقة حين تتسع لتضم هاجس الكاتب ومخاوفه والافكار المتسلطة عليه، ورؤيته للعالم والانسان فاننا نعود في هذه الحالة الى الوضعية الخصبة والرحبة، التي تجعل حياة الكاتب توقعا متواصلا لهذه اللحظة المذهلة التي تتقاطع فيها شرارة خارجية مع بعض افكار الكاتب وهواجسه، فتتشكل الخميرة الاولى للعمل القادم، والشرارة ليست مهمة بذاتها، كما قلت سابقا، وانما بما تضيئه من مشاغلي الداخلية.

اما النقطة الثانية فهي اني احاول عبر ما سميته الحدوتة، ان احافظ على مرجعية تساعد على المتلقي على قراءة العمل، وتعميم ما ينطوي عليه من هواجس ومخاوف ذاتية، نعم اني اخلق عالما روائيا ومتخيلا في (المقهى الزجاجي) وسواها، لكن هذا العمل الروائي والمتخيل يتكئ على عالم واقعي، يجعل التواصل بين القارئ وهذا العمل ممكنا ولعله يضاعف احساسه بالهواجس التي تشغل الكاتب، وفي النهاية مافائدة ان نقدم هواجسنا ووساوسنا اذا لم تكن هناك جسور فنية تساعد القارئ على التماهي والتعاطف والفهم.

عندما غمرتنا ترجمات النصوص الروائية لكتاب امريكا اللاتينية وتحولت الفانتازيا الى شبه موضة، حاول ان يتسربل بها عدد م الكتاب العرب كان من السهل ان نكتشف عندها عبر هذه الاعمال، ان هذا التخيل وهذه الغرائبية مصطنعان لاينبعان من سباق الكاتب والموضوع والبيئة كما هو الامر عند كتاب اميركا اللاتينية.

ماري: بغض النظر عن هذا الجانب، فانا اطرح موضوع الصنعة ثم موضوع العلاقة مع الواقع، واطرح اشكالية العلاقة مع الواقع لانها تهمني وتشغلني شخصيا في هذه الفترة، على المستوى النقدي، لهذا فاني اسألك وبشكل محدد ومن منظور هذه العلاقة مع الواقع: كيف تتحول احيانا الموضوعات التي تطرحها الى ميلودراما، خاصة في ما يخص نهايات المسرحيات (يوم من زماننا) مثلا؟ هل هذا يتعلق بتكوينك اي برؤيتك للواقع وتحليلك له، او انه نابع من سبب آخر؟ هناك بعض المسرحيات التي تخرق التوقع في تطور الفعل الدرامي فيها، وفي خاتمتها ففي حين نتوقع من الشخصيات ردود فعل او سلوكا من نوع معين.. نفاجأ بما يحدث؟..

اشعر اني ادور واعود دائما لنفس السؤال انت تعرف ان عملي يتركز على النصوص واني شخصيا اكون رؤيتي عن العمل عبر النص، ومنه استكشف الواقع الذي يطرحه هذا النص بالتحديد، ولهذا اقول كل نص يحمل رؤية معينة للعالم والحياة، ولكن ماذا سيكون رد فعل الكاتب لو قيل له ان مسار الحدث في المسرحية يحمل رؤيته للحياة؟

سعد الله: لا ادري ما الحيز الذي تحتله الميلودراما في اعمالي، وبما انك قد اكتشفت بما لديك من ادوات نقدية في قراءة النص وتحليله، تحولات ميلودرامية او مفاجئة في بعض مسرحياتي فانه يكون عليّ الاقرار بأن بعض اعمالي لم تنج من بعض المثالب او العيوب، ولكن جوهر السؤال ينصب، كما فهمت على رؤيتي للواقع.

وانا ككاتب لاشك ان لديّ رؤيتي للحياة، ولديّ موقفي الخاص من الواقع، والان استطيع ان اقول لك، ودون تلعثم، ان مايعنيني حين اكتب ليس البرهان على فكرة، وانما استكشاف رؤيتي للحياة، وامتداداتها داخلي وفي الواقع.

سعد اللّه ونوس، الكاتب المسرحي لم يتوقف يوما خلال حياته عن كتابة النص المختلف، واقصد هنا النص (السردي) من الخاطرة الى القصة القصيرة والمذكرات الى تدوين الملاحظات والتعليقات .

الحوار جزء من حديث شامل اجرته ماري الياس ونشر في مجلة الكرمل ١٩٩٩

في تجربة اخراجية مميزة .. "

الأيام المخمورة" لسعد الله ونوس.. تغريب التاريخ وتقريبه

كان يوم المسرح العالمي ، مناسبة لإستعادة ذكرى سعدالله ونوس على مسرح راميتا بدمشق، حيث ألقت نضال الأشقر كلمة الافتتاح، ثم قدمت " فرقة الأمس" التي شكلتها أرملة ونوس الممثلة فائزة شاويش عملها الأول "الأيام المخمورة" الذي أخرجه باسم قهّار المخرج العراقي.

"الأيام المخمورة " آخر نص كتبه ونوس وهو على فراش المرض،وكان في سباق مع الزمن كي يقول ما اختزنه طويلا عن تواريخ التحولات في بلاد الشام والمنطقة المحيطة بها. وفي هذا العمل على وجه التحديد حاول رصد سيرة التحديث والتمدين ضمن الجغرافيا الإجتماعية الممتدة بين بيروت ودمشق.

فاطمة المحسن

لغة النقد في النص،تثير شجون الأزمة اللبنانية السورية المشتعلة الآن،ولكنها تحتمل قراءات مختلفة،فالمسرحية تشرف على عالم تتشابك فيه القيم والأفكار، ومثلما تطمح إلى تقديم هذا العالم في تفاعلاته،تحاول تقريبه الى المقولة اليومية.

سعد الله ونوس يحدد خطابا للتمدين يرتهن بالفترة الكولونيالية التي يحاول ادانتها أو رفض تداعيات التحديث التي حملتها، غير ان الدراما لاتحتمل إيقاعا متشابها،فهناك حياة تُختبر من خلالها الرغبات والحب والولاءات العائلية والقيم والأخلاقيات.

حاول ونوس تطبيق المبدأ الذي سعى اليه فيما كتب للمسرح أو عنه، وهو تحقيق الفرجة البصرية في مزج بين المشهد المروي والمتجسد عبر التمثيل،مستعينا بفرقة الأرجوز وطقوس السحر و تعليقات الراوي، ولكن حرية المخرج بدت واضحة في تكوين عوالم تخص لغته وأفكاره وإن إستعان بجانب من مقترحات تفعيل الفرجة في النص.

باسم قهّار المخرج الشاب كان يعلن عبر هذه المسرحية، عن موهبة في غاية الأهمية، ولعل عمله هذا يشكل إضافة الى المسرح العربي ويرقى الى مستوى العالمية، فهو يعرف كيف يدير بانوراما التاريخ دون تجاوز على حيثيات وجود الوقائع العيني، وقدر مايبرع في تغريب المرئي من الإحداثيات المعيشة، قدر ما يدفع بها الى أفق ترميزي يرقى بالمسرحية الى شمولية تطل على أزمنة متحركة.

سعد الله ونوس في "الأيام المخمورة" أراد أن يشخصن التاريخ، فتابع فكرة التمدين والعلاقة بالغرب من خلال سيرة عائلة يرويها الحفيد الأصغر، فالأب التاجر اللبناني يتزوج دمشقية تربطه بأخيها علاقات تجارية.وبعد عمر من الزواج الذي تتكتم الزوجة على عيوبه، تهرب مع رجل تختبر الحب أول مرة معه، فيصطحبها الى بلدته في أعلى جونيه بلبنان. وليست خافية دلالة هذه العلاقة في تشابك دوافع الحراك الاجتماعي وتأثيرها على الصراعات ونوع الأورمات الناتجة عنها. ينسب النص أزمنة التغيير الى عهد المفوض السامي ببيروت مسيو دي مارتيل الذي يقول عنه الراوي ((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 بالاباحة المفاجئة، والرغبات الذاهلة.)). والحق ان المجون الذي لاتظهره المسرحية إلا على نحو مبتسر، هو قناع بين أقنعة كثيرة يتصارع فيها الخصوم من أجل السطوة والجاه، فالعالم كما يقول ملك الرذيلة ببيروت، مهما تقنّع وحارب وكذب فهو يدور حول صراع الرغيف والجنس.والقول هذا لسرحان الابن الأصغر الذي يترك دراسته في الجامعة الاميركية وينخرط في تجارة الجنس والمخدرات.

أعاد المخرج بناء النص بعد تفكيكه، وقدم مقترحات للفرجة تختلف عن تلك التي طرحها ونوس، فقد عمد الى إظهار رمزية الشخصيات من خلال شمولية الموقف وسعة مشهديته، فالشخصيات تنطوي على شحنة عالية من البطولة،تجعل وجودها يكاد يكون غائما في رمزيتها. على هذا تبدو المسرحية وكأنها تُلغي دور الممثل التقليدي الذي يختبر المشاهد قدراته في الإداء، فالممثل لايقترب من النموذج الأنساني المألوف،بل يمضي الى إظهار قناعه التاريخي، وهو يبتعد عن المسرح وتحتويه اللعبة البصرية التي يبرع فيها الميزانسين والديكور والاضاءة في مشهدية تقرّب المسرح من السينما. ولم يكن هناك من حضور واضح سوى لمؤدين فقط من بين مجموع الممثلين، وإن كان هذا الحضور مبتسرا في مشهد أو مشهدين، فكفاح الخوص الذي قام بدورسرحان ملك العوالم السفلية لبيروت وزميله البوري (مازن عباس) إقتربا من فكرة الدور التمثيلي،في حين إبتعدت بقية الأدوار في عمق المسرح وغامت ملامح الشخصيات في وظيفتها الترميزية، وكان لعطل أجهزة أيصال الصوت في بعض المفاصل،أثر في إضعاف موقع الممثل.

لعب المخرج على الزمن عبر تحريك المجال المسرحي المرئي،فأظهر الأبعاد المختلفة للأمكنة،من خلال الإستعانة بالستائر المتداخلة،التي تفتح على مكانين أو أكثر كي تخلق حيزا للتحاور بينهما، وكانت أغنية محمد عبد الوهاب القديمة(من قد أيه كنا هنا) التي وظفت كلازمة زمنية،من بين أنجح الاستخدامات في المؤثرات الصوتية.

الأهم ما في المسرحية شغل المخرج على ممكنات الحلول المختلفة في الفعل المسرحي الواحد، فتبدل مواقع الحركة، يوفر مرونة لتحرك النص خارج اليقينيات، ولعل من بين أفضل ما حققه المخرج، ذلك المشهد الذي يلتقي فيه الأبن العسكري بوالدته الهاربة، فالمخرج يعيد مشاهد اللقاء كما تفعل الكاميرا، فمرة يقتلها ومرة يحضنها ومرة يعلن قلقه وحيرته.وهذا الجزء في النص الأصلي يظهر صراع التحديث مع القيم البالية،فالابن عدنان الذي يشتغل دركيا في الميناء، وحده يفكر بمعاقبة أمه بالموت، وفي اللقاء بها تطلب هي منه أن يقتلها، كي تتطهر من عقدة الذنب التي تراكمت بسبب فعلتها.الموقف يحوي على شحنة ميلودرامية لو إدرج في الاطار العائلي، ولكن ونوس وضعه ضمن ممكنات الجدل القائم حول فكرة غسل العار، كما قرّب شخصية الأم من النموذج الملحمي في دعوة ابنها الى قتلها كي يتخلص من فكرة العيب. الأب الذي أصيب بصدمة هرب الزوجة، يحاول أن يخلع الزي الغربي عنه، وما يستتبعه من سلوك، ولكنه بمرور الوقت يجد نفسه في منطقة النسيان،فعقله التجاري يدفعه الى التفكير بمصير تجارته التي تربطه بعائلة الزوجة. هنا في هذا المفصل يتكشف مفهوم الزواج التجاري الذي يبرر هرب الأم من البيت،كما تختبر فكرة التمدين في هذا الحيز الجغرافي.

يصنع المخرج مشاهد جريئة لقسوة الأب في الفراش، ويضعها معادلا لرقة الحبيب ولطفه، ولكن العلاقة ذاتها بين الحبيب والزوجة والهرب من البيت والذهاب الى جونيه في جبل لبنان،تكتسب معاني تتعدى الأطار العائلي والشخصي، الى التشابهات الروحية التي تبرر تجاوز الإختلافات، وترمز الى إحتدام الحراك الإجتماعي،خارج الأطر الضيقة التي كانت تعيشها المجتمعات التقليدية.

إشتغل المخرج على المشاهد المنفصلة،وكان دقيقا في جعل المتلقي يستمتع بها كبنى مستقلة، ولكن إستغراقه هذا لم يمنعه من الإمساك ببنية العمل ككل وتوجيهها نحو منطق رابط لكل الوحدات، فالمسرحية توحي بتماسك في المقولة الأساسية التي تدور حول فكرة التاريخ المتحرك وفق مصالح وقيم تستنسخ او تتولد عنها أشكال هجينة، وتدخل السياسة الخارجية كعامل أساسي في تشويه تلك القيم أو تكوين حاجات تتحول الى أخلاق ومتعارفات في الجسم الذي تحل فيه.

هذه الفكرة بدت فنيا ممكنة التحقق عبر إطار يستجيب الى صيغة الإحتمال في الاشتغال على المشهد، فبطل الرذيلة يبدو في صورته الكاركتيرية، ممثلا لحكمة لاتبتعد عن الواقع المتحرك، فهو بهذا المعنى، حكيم الزمن الساخر من الماضي، وألعبان التحديث الذي حاول المخرج ان يجعل من قناعه مرادفا للإنكفاء والتطور معا. أنه يتحرك ضمن مساحة محدودة،وفي الزوايا المعتمة للمكان، ولكنه يختم وجوده بالهيمنة الكاملة على المسرح، ليمسك مع أخته سمسارة العلاقات الخارجية حياة مدينة بأكملها. وهذه الأخيرة تتكئ على محفات تسرع فيها بين أمكنة مختلفة، ولكن الوجود الخيالي، يجعل منها ومن أخيها،مجرد أطياف يعكسها الواقع المتحرك وحاجاته. سعدالله ونوس يدين التصنّع والداندية التي تمثلها ثقافة المدينة الكولنيالية او تلك المدن لتي تبدل جلدها تأثرا بالغرب وعاداته، وقد جسد المخرج هذه المقولة بإشباع التغريب في المظهر والحركة.

يمكن أن يقال الكثير عن هذه المسرحية، ولكن الجانب المهم فيها ذلك التعالق بين مهمة الاخراج ومهمة النص، فهناك مسافة بين الأثنين، ولكنهما يعملان على اظهار ما يعز على المقولة الواحدة إيصاله.

سعد اللّه ونوس:

نحن محكومون بالامل..!

ياصديقي.. يارفيق مسرح الانسان واخ الدرب الطويل.. ياسعد.. يا ايها.. الذي اتى به الحظ السعيد لمسرحنا لتفتح نوافذ الضوء فيه وتحلم ونحلم معك.. تحلم وتعيد الحلم الجميل من الماضي الحاضر ليأتينا على يديك وفكرك وابداعك وانسانيتك، ابهى الاحلام وازكى العطور واحلى الصور الزاهية الوانا تبهج الانسان برغم الكآبة والبؤس واليأس المتكدس في اعماقها.

يوسف العاني

ياسعد.. كنت ومازلت تكتب المأساة، لكنها مأساة سعادة حين نتأملها كنا نحن (المسرحيين) كتابا ومخرجين وممثلين، وحين يتأملها المشاهدون ليحلموا، ثم يعاودهم حلم آخر تتحول فيه الدموع الى ابتسامات من الامل يدرون اولا يدرون..! ياسعد.. يا اخي الصغير عمرا- حين تسلمت رسالة يوم المسرح العالمي لعام ١٩٩٦، وقد جاءتني باللغة العربية، انشرح قلبي لان واجدا من مسرحيينا العرب قد كلف بكتابتها هذا العام، انه فخر لمسرحنا العربي، سررت كثيرا، وانتابتني سعادة لا توصف ولا تحد حين قرأت اسمك (سعد الله ونوس) في اعلى الصفحة وثانية في ختام الكلمة.

انت اذا، كتبت كلمة هذا العام؟.. قلبتها ولم اقرأها، لكنني قرأت آخر سطر فيها:

(اننا محكومون بالامل، وما يحدث اليوم لايمكن ان يكون نهاية التاريخ)!

رددت مع نفسي بصوت مسموع- كعادتي حين اعجب بما اقرأ (نعم ما يحدث اليوم لايمكن ان يكون نهاية التاريخ) وضعت الكلمة امامي..

ولم اقرأها.. لكنني تمثلتك معي في مراحل متفاوتة، اولها: حين التقيت بك في برلين بالمانيا الديمقراطية، ونحن نشارك في مهرجان الذكرى السبعينية لميلاد برتولد برشت عام ١٩٦٨ ولاول مرة تحدثت لك عن مسرحيتي (المفتاح) ورحت تحكي لي بكل تواضع وجهات نظرك، لكنك كنت تستمع لي اكثر مما تتحدث، وعشنا اياما حلوة، وكان اعجابك بما تشاهد من مسرحيات لا يزيد عن تحريك يديك في الهواء.

والتقينا بمهرجان دمشق المسرحي عام ١٩٧٣ حين قدمت فرقتنا المسرح الفني الحديث انا ضمير المتكلم) وكان لك حديث اعجاب معي ومع قاسم محمد كاتب العمل ومخرجه، وحين احتفلنا مع العرض احتفالا عراقيا فذا، كنت ترقص ببهجة لا توصف وتردد اكثر من مرة.. الله ايها العراقيون!

ويوم قدمنا مسرحية (بونتولا وتابعه ماتي) -البيك والسائق - عام ١٩٧٤ بمهرجان دمشق ايضا وحققت المسرحية ذاك النجاح الذي صار حديث الجميع، جئتني بعد العرض ووقفت امامي وقلت (ليش ياايوسف)؟ قلت لك (ماذا؟) قلت لي لقد اشعرتني وانت تمثل بشيخوختي وبشبابك، وانا اصغر منك اكثر من عشر سنوات!.

ساعتها احتضنتك ورفعتك من الارض وركضت بك في ممرات مسرح الحمرا! وحين دخلت بيتك اول مرة وجلست على الارض معك اصررت على ان تجلسني على (الكرسي) وانت تردد كلمات شعر بالفرنسية!! ثم رحنا نتحدث عن (الحلم.. المسرح) حديث قلوب وعقول.. وآمال كبار! وذهبنا.. واتينا.. وافترقنا.. والتقينا في اكثر من مكان.. تونس بمهرجان قرطاج.. ومهرجانات اخرى، ثم طال فراقنا سنوات.

وقبل عام وفي عمان خلال مهرجان (مسرح فوانيس) التقيت السيديتين الفاضلتين (حنان قصاب حسن وماري الياس) وسألت عنك- وانا ادري بانك مريض- وحصلت على رقم هاتفك، فاتصلت بك لاستمع اولا الى صوت زوجتك الطيبة الكريمة الفاضلة التي فرحت حين قلت لها: (انا مشتاق لصوت سعد).. وحين كلمتك كنت ابكي في داخلي! لكنني اسمعك صوتا ضاحكا يومها قلت لي: (ما احلى ضحكتك يا يوسف) ولم تكن تدري انها كانت ضحكة مرة!

كنت تحكي لي عن اصرارك على الكتابة، وبشرتني بعطائك اكثر والجديد الذي قدمته للمسرح خلال سنوات المرض!

قلت لك: اثار من المرض بالكتابة للمسرح! وقلت لي: انا آثار من الامراض التي تحيط بالمسرح!! وانتقلت بك الى احاديث بعيدة عن الجدية وجعلتك تضحك، واتفقنا على ان نلتقي وانت بصحة جيدة.

اليوم.. ياسعد.. كلماتك امامي اضعها على طاولتي النظيفة انظر اليها باعتزاز واكبار، سنتلوها يوم ٢٧ آذار ١٩٩٦ باحتفال يوم المسرح العالمي، سيتلوها على المسرحيين وسوف ننشرها للقراء وسوف نحتفظ بها في قلوبنا لانها نابعة من قلب وفكر انسان نبيل وفنان كبير. شيء المني وآذاني، تمنيت ان ادعوك لتحضر احتفال يوم المسرح العالمي في بغداد! وتستمع الى كلمتك التي سيقليها صديق لك واستاذ مسرحي كبير (سامي عبدالحميد). مع كل هذا وذاك ياسعد.. سنبقى نردد مقولتك..

اننا محكومون بالامل.. وهذا الامل سوف يحرض من يعتورهم بعض الضعف ليعودوا الى الصحوة من جديد ويحفروا الصخر حتى لودميت وتآكلت اظافرهم، يكفي ان تكون المثل لهم فيما قدمت وانت في اصعب واقسى سنوات حياتك تصارع مرضك، السرطان، ومرض المسرح في آن واحد.. ايها المسرحي النموذجي.. اقبلك واشكرك واتمنى لك الصحة ومازلنا على امل اللقاء.

وفي كل مرة اكون بعمان، اتصل هاتفيا بسعد الله ونوس، استمع الى صوته واسأله عن صحته، واطمئنه وازرع الامل في نفسه متشبثا بالمعجزات والخوارق التي قد تحدث!! وفي كل مرة وبعد انتهاء الحديث اشعر بمعاناة وعذاب وتعب شديد وكأنني خارج من معركة صعبة وعسيرة، فانا حين اتحدث اكون اشبه بحالة انفصام كالغيبوبة، عن الواقع الذي اعرفه وحالة مرضه الميؤوس من شفائه، متمسكا بأمله الذي يقول عنه (اننا محكومون بالامل).. وآخر مرة.. رويت له نكتة اضحكته.. وكنت انا ابكي..!

هذه المرة وفي ليلة افتتاح مهرجان ايام عمان المسرحي الرابعة في ١٩٩٧/٣/٢٧، وبعد انتهاء الاحتفال اتصلت به هاتفيا، كلمتني زوجته الفاضلة (فايزة) سألتها عنه وهل استطيع ان اكلمه، قالت بفرح (طبعا) رحب بي ورحنا في حديث لا ادري ولا اتذكر كلماته، سوى انني كنت سعيدا بسماع صوته وانني اكلمه فعلا، واتفقنا على ان اتصل به بعد مشاهدتي عرض مسرحيته (طقوس الاشارات والتحولات) التي سيقدمها (مسرح المدينة) اللبناني وتخرجه (نضال الاشقر)..

يوم ١٩٩٧/٤/٥ وصلت الدكتورة ماري الياس والدكتورة حنان قصاب من دمشق للمشاركة في الندوة الفكرية.

قالا: عرفنا انك هنا، اخبرنا (سعد الله ونوس) وطلبت مني د. ماري ان اذهب معها كي تسلمني (الامانة) ماهي؟ قالت: من (سعد الله ونوس) قلت لها خبريني كيف هو؟ اشارت بيدها وكأنها تريد ان تقول ليس بحالة جيدة ثم راحت تشرح لي الكم الهائل من كتاباته وانه ماعاد يستطيع الكتابة بيده، لقد كلفت واحدة من طالباتي في المعهد العالي لتكتب له، انه يملي عليها مايريد، وحالته الصحية (تعبانة) والعلاج بدأ يؤذيه بقسوة.. و.. سكتت. وقالت: تعال، هذه هي الامانة، كتابان: (عن الذاكرة والموت)- نصوص- وآخر مسرحياته (الليالي المخمورة) لكن المهم في (الامانة٩ هذه - ورفعت علبة كبيرة ملفوفة بورق جميل - وقالت: اوصاني بالحفاظ عليها، انها حلويات لك لقد كان سعد، يضحك وهو يقول، اعتن بها، فيوسف يحب (بقلاوة) الشام..!

نظرت الى وجه ماري.. ورحت اتحدث لها..

×كان هذا في برلين- في المانيا الديمقراطية - عام ١٩٦٨ وفي فندق (بروليتا) التقيت بسعد اول مرة، كان لقاء حارا قال: انا اعرفك منذ سنوات: وقلت له: وانا اعرفك ايضا- وجلسنا- سألني عن آخر عمل كتبته او اكتبه، كانت مسرحيتي (المفتاح) بدأت اروي له (الفكرة) ورحت اقرأ مقاطع من الفصل الاول - السفرة- وحين اكملت حديثي قال: لي وجهة نظر، قلت.. ماهي؟ قال.. لابد من فصل ثان- العودة- ابتسمت وقلت له: هذا ماقمت بكتابته ورحت احدثه عنه اي الفصل الثاني- وحين انتهيت من الحديث قال لي: اذا نحن متفقان بـ(الرؤية) قلت له- انا اعتقد اننا متفقان بـ(الرؤى) وليس الرؤية! ضحك ونهضنا لنتغدى في مطعم الفندق، حين جاء دور (الحلوى) التي نطلبها، قلت لـ(سعد) اتدري انني لا احب من كل الحلويات سوى (التمر العراقي) و(بقلاوة الشام)..

×خرجت ماري من صمتها وقالت: هذه بقلاوة الشام واوصاني ايضا ان نقرأ كتاب (عن الذاكرة والموت) وتبدأ بنص (ذاكرة النبوءات) ويطلب منك ان تقرأ النص بشرط الا تبكي!

قلت.. سأقرأ النص بعد ساعة، وأحاول الا ابكي واخذت الكتابين وعلبة (البقلاوة الشامية)..

×بدأت بقراءة النص - ذاكرة النبوءات- الذي اوصاني بقراءته شريطة الا ابكي..

كان الموعد بعد الظهر، وكان اليوم السادس والعشرون من تموز حارا جدا في باريس.

قال له الدكتور اكتسرا في مستشفى (سان لويس).

-خلافا لتوقعاتنا، كشف تحليل الخزعة الكبدية عن وجود خلايا سرطانية انه من النوع الذي اصابك قبل سنتين، ليس هناك الا علاج كيمياوي مكثف ومديد.

سعد- اخشى لا اتحمل مثل هذا العلاج..

-ربما ولكن ليس امامك الا العلاج الكيمياوي.

سعد.. كم هي فرصتي؟.

-حالتك غير قابلة للشفاء..

سعد- اذا ما فائدة ان اطحن فضلة قواي بالجرعات الكيمياوية؟.

وتستمر الاحداث واللقاءات مع اصدقاء سعد ومع زوجته.. ويتتابع النص برد مؤثر عميق وقاس.. حتى يصل سعد الى دمشق حيث يلتقي بابنته الوحيدة - ديمة.

اوشكت ان ابكي.. لكنني تماسكت تلبية لوصية -سعد-

×مساء الثلاثاء ١٩٩٧/٤/٨ عرضت مسرحية (طقوس الاشارات والتحولات) لتكون خاتمة المهرجان واحتفاء بسعد الله ونوس..

وفي ساعة متأخرة من الليل وحسب موعدي معه حاولت الاتصال ببيته بدمشق، كلمتني فايزة سلمت عليها وقلت لها انا اكلمكم حسب موعدي، قالت: اخبرني سعد انك ستخابر اليوم.

قلت: هل استطيع التحدث اليه؟ قالت: انه نائم..

كان صوتها مختنقا، قلت لها: انت بطلة يافايزة لقد اكملت قراءة- عن الذاكرة والموت- وعرفت الكثير عن مواقفك..

وسألتها: كيف هو؟ قالت وهي تحسب نشيجا عميقا، (تعبان يايوسف)! بعدها تحدثت بكلمات لا ادري كيف قلتها لكني سيطرت على نبرات صوتي.. وطلبت منها ان تخبره انني قرأت نص - ذاكرة النبوءات- وحسب توصيته، (لم ابك) وكان هذا آخر حديث لي مع (سعد) الذي كان غافيا نقلته اليه زوجته فايزة حين استيقظ.

×وفي بغداد - بعد عودتي.. قرأت مسرحية (الايام المخمورة) كانت حالة خاصة اعني انها تختص بسعد الله ونوس الذي يحمل الهم وقساوة المرض وسقم الصحة والعذاب المر الذي يحضر في جسده من دون ان يمس عقله وذهنه المتوقد، ورؤيته الخارقة في رسم الشخصيات وتمثل الاحداث.

المسرحية.. ليست مسرحية.. انها رواية وليس رواية.. انها قصص قصيرة.. انموذج خاص انفرد هو به.. وهيهات ان يفعله غيره.. عشت صفحاتها وسطورها وكلماتها واكتشفت كم هو عظيم هذا الانسان المبدع القادر على تشريح النفس البشرية محللا دوافعها واغراضها الوجه الصالح والكالح فيها، ودعوت الله ان يمد في عمره سنوات اخرى، ليكتب لنا المزيد والفريد.

×مساء الخميس ١٩٩٧/٥/١٥ كنت جالسا اراقب شاشة التلفزيون من دون ان اكون معها، اردت ان (اتحلى) اخرجت قطعة حلوى (بقلاوة) من العلبة التي اهداها لي سعد، كم كانت لذيذة وطيبة، رن الهاتف، كان المتحدث (جواد الشكرجي) داعبني كعادته ثم قال: انا آسف ان اقول لك خبرا محزنا.. كانت البقلاوة ما تزال في فمي.. قلت-ماذا ؟ قال البقية في حياتك.. سعد الله ونوس مات..!

مرارة اقسى من العلقم امتلأ فمي بها.. حلاوة -البقلاوة- صارت كالسم..! لماذا الان رن الهاتف.. ولماذا اعجبني واشتهيت (البقلاوة) ولماذا مات سعد الله ونوس..

لم ابك وكأن وصيته مازالت سارية عليّ..

نهضت، دخلت مكتبتي.. اخرجت نصوصا عن (الذاكرة والموت) ورحت اقلب الصفحات واستعيد قراءة مقاطع.. حبست دمعي حين قرأتها.. (ص٩٢) في البيت تمددت على السرير بينما جلست "ديمة" على حافته.. امسكت يدي.. غرغرت دمعتان في عينيها ولكن كانت تحاول جاهدة الا تبكي..قالت وهي تغص:

-بابا.. انت قوي، واذا كنت تحبنا ارجو ان تقاوم، وان تبقى معنا.

اردت ان اخفف توتر اللحظة.. قلت:

-اني بحاجة الى فنجان قهوة.

نهضت وهي تقول:

-هل تعدني؟

اجبت بحنان:

-اني اعدك

مالت عليّ وقبلتني.. ثم خرجت وهي تمسح دموعها.

-قالت فايزة منطلقة الاسارير:

-لقد نمت ساعتين تقريبا.

فاغمضت عيني متمسكا:

-سأواصل النوم الى الصباح.

ولم استطع، كانت تلك هي الاستراحة الوحيدة قبل شوط جديد من الاعياء والارق.. مرت ليلة وليلة امضيتها كلها مؤرقا وهاذيا، كانت الدمامل تتكون في حلقي وتتهيأ لاجتياح فمي وانفي وشفتي، وكنت اتساءل، كلما هاجت قروحي، وزاد وهني، ان كانت الحياة حقا مجيدة، وان كان الانسان فعلا تلك الاعجوبة التي تحدثت عنها (سوفوكليس)، لقد حاجج ايوب ربه، اما انا فمن احاجج، وليس لديّ الا هذا اليقين البسيط والموحش: (من الظلام جئت والى الظلام اعود).

اغلقت الكتاب.. ورحت ابكي بملء حريتي.. وصورة سعد سابحة فيها عبر ثلاثين عاما..

سعد الله ونوس ومسرح الحكواتي

د. فائق مصطفى

خضع المسرح العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لمؤثرات محلية عديدة، تسربت اليه من التراث بشقيه: التراث الرسمي والتراث الشعبي فالمسرح اذا كان شكلا فنيا، استعير من الغرب، فان هذا الشكل قد طعم بالوان محلية كثيرة اخفت قسماته الاصلية خشية ان يصدم جمهوره النظارة وخشية ان يبدو نافرا جدا عن فنونهم التمثيلية المتوارثة القائمة في بلادهم.

لكن مثل هذا الاتجاه السليم لم يدم طويلا، ولاسيما بعد الحرب العالمية الاولى، وذلك نتيجة لتأثر الكتاب المسرحيين العرب بتصورات ومفاهيم خاطئة تقول ان للمسرح صيغة واحدة هي صيغة المسرح الغربي، الامر الذي جعل هؤلاء يديرون ظهورهم لتراثهم القومي ويجرون بعيدن عن مختلف الفنون والصور التمثيلية العربية التي عرفت في الماضي، حتى يتسنى لهؤلاء التقليد الحرفي والتام للمسرح الغربي بقالبه ومضمونه، ما ادى الى ظهور هذه الهوة الشاسعة التي ما تزال قائمة حتى اليوم بين المسرح العربي والجماهير العربية.

اما في الستينيات والسبعينيات فقد اخذ المسرحيون العرب لاسباب قومية وفنية يعودون ثانية، وباسلوب اوضح وحماسة اشد الى التراث يستوحون فنونه المختلفة ويستخرجون منه صورا واشكالا مسرحية، قاصدين من وراء ذلك خلق مسرح عربي قائم بذاته بعيدا عن تأثيرات المسرح الغربي.

ففي مطلع الستينيات دعا يوسف ادريس في مصر الى خلق مسرح عربي اصيل عن طريق الاعتماد على مسرح السامر، والسامر حفل مسرحي كان شائعا في الريف المصري اذ كان يقام في مناسبات الافراد او الموالد، ويمثل فيه اشباه محترفون واصدر مسرحية (الفرافير) مستوحيا فيها شخصية البطل من مسرح السامر، وفي عام ١٩٦٧ اصدر توفيق الحكيم كتابه قالبنا المسرحي دعا فيه الى ايجاد صيغة مسرحية عربية خاصة تقوم اساسا على الحكواتي والمقلداتي والمداح، وفي العراق اتخذ بعض الكتاب المسرحيين من الحكاية الشعبية او وقائع التراث اطارا او هيكلا لمسرحياتهم، كما فعل يوسف العاني في مسرحية (المفتاح) وقاسم محمد في مسرحية (بغداد الازل بين الجد والهزل) وفي سوريا ادخل سعد الله ونوس شخصية الحكواتي الى عدد من مسرحياته الامر الذي جعل هذه المسرحيات ذات طابع محلي بارز، وفي عام ١٩٧٧ تشكلت في لبنان (فرقة مسرح الحكواتي) التي اعتمدت منهج الحكواتي اي (علاقة الحكواتي بالجمهور) وصندوق المرجة، اما في المغرب العربي، ففي تونس يحاول عز الدين المدني ان يقدم المسرحية العربية الشكل والمضمون المستندة الى اعمق ما ترسب في وجدان المتفرج العربي من افكار واحاسيس وصور.

وفي المغرب سعى الطيب الصديقي وما يزال الى استخدام المأثورات الشعبية والمقامة العربية في خلق مسرح عربي اصيل يسهل وصوله الى الجماهير العربية.

لعل الاعتماد على شخصية (الحكواتي) الشائعة في التراث العربي، في بناء المسرحية، احدى هذه المحاولات الجادة التي يقوم بها المسرحيون العرب من اجل تأصيل المسرح في البيئة العربية، فالحكواتي كما معروف في تراثنا قاص ماهر يجيد الحكاية ويشفع حكاياته وقصصه بمحاكاة الصفات والخصائص والاصوات، اي انه يهدف بواسطة الاشارات والحركات التي يستخدمها اثناء القص الى ايضاح وتجسيم مايريد ان يقوله، فكان عمله صورة من صور التمثيل، لكن هذا التمثيل كان يؤدي بواسطة شخص واحد بلا مشاركة ممثلين آخرين، ولهذا كانت الجماهير العربية تجد فيما يقدمه الحكواتي تسلية ومتعة عظيمتين، حتى كأنها كانت تتخاصم بينها احيانا من شدة التأثير الذي يتركه الحكواتي في نفوسها.

في عام ١٩٦٧- وكما مر بنا- فطن توفيق الحكيم الى وجود هذه الصورة التمثيلية في التراث فحاول ان يستغلها ويطورها ليخلق منها قالبا مسرحيا عربيا مستقلا عن المسرح الغربي، ان هذا القالب – كما يرى الحكيم- يستند الى فلسفة تختلف عن فلسفة القالب الاوربي، وهي قيامه على فكرة التقليد وليس على فكرة التمثيل اي ان الممثل هنا لايتقمص شخصية من الشخصيات او يحل فيها حلولا تاما، وانما يحاول ان يكشف باسلوب التقليد عن سمات وملامح وكوامن شخصية او شخصيات اخرى وليس لهذا القالب خشبة مسرح ولا ديكور ولا اضاءة ولامكياج ولاملابس، فكما كان الحاكي والمقلد والمداح والشاعر يقومون في الماضي باعمالهم بملابسهم العادية في اي مكان ويحدثون اعمق الاثار، كذلك مسرحنا هذا سيكون بهذه البساطة ، سنعود به الى المنبع الصافي الذي يتصل مباشرة بالجوهر، وهو الاتصال الحي بين الفن والانسان، ان الحاكي والمقلد والمداح لاينفصلون عن الناس لحظة لانهم بينهم، منهم واليهم، بنفس الملابس العادية وفي امكنة عادية وباسمائهم الحقيقية.

ساهم سعد الله ونوس ايضا في بلورة وتطوير القالب المسرحي، فكتب عددا من مسرحياته وفق هذا القالب، اذ اعتمد على شخصية الحكواتي في بناء هذه المسرحيات فمن هذه المسرحيات مسرحية (مغامرة راس المملوك جابر) التي بنيت وفق قالب مسرح الحكواتي شكلا ومضمونا ففي المسرحية نجد الحكواتي يدخل العمل عنصرا فاعلا يغني الحدث الدرامي وليس مجرد راو اي انه دخل بتوسط فني ولم يقحم اقحاما فيّ العمل.

وتدور المسرحية في مقهى شعبي حيث يحكي الحكواتي حكاية شعبية يجسد اغلب وقائعها بواسطة ممثلين ينصبون ويدفعون قطع الديكور بانفسهم امام زبائن المقهى:

الحكواتي- قال الراوي: كان في قديم الزمان وسالف العصر والاوان خليفة في بغداد يدعى شعبان المقتدر بالله وله وزير يقال له محمد العلقمي. وكان العصر كالبحر الهائج لا يستقر على وضع، والناس فيه يبدون وكأنهم في التية يبيتون على حال، ويستيقظون على حال، تعبوا من كثرة ماشهدوا من تقلبات، وما تعاقب عليهم من احداث، تنفجر من حولهم الاوضاع فلا يعرفون لماذا انفجرت، ثم تهدأ حينا من الزمن فلا يعرفون لماذا هدأتب يتفرجون على مايجري، لكنهم لايتدخلون فيما يجري.. ومع الايام اعتقدوا انهم اكتشفوا الامان في مثل هذه الازمان فقنعوا بما اكتشفوا، ورتبوا حياتهم على اساس ما اعتقدوه اسلم الطرق الى الامان (يدخل خمسة ممثلين،ثلاثة رجال وامرأتان، يمثلون جميعا اهالي بغداد في ذلك الزمان يتقدمون من الزبائن، ويتوزعون امامهم)..

الرجل الاول- عندما يجليس على عرش الخليفة لا احد يطلب من عامة بغداد رأيا او نصيحة.

الرجل الثاني- وعندما يسمي الخليفة وزيره يأمرنا بطاعته.

المجموعة – فنطيعه.

وبطل المسرحية بعد الحكواتي مملوك يدعى جابر، شخصية وصولية متقلبة تقف دائما الى جانب القوي والمنتصر ايا كان وتنتهز كل فرصة، وتركب كل موجة لتصعد فوق وتحقق مصالحها الذاتية، فهو ينتهز فرصة نشوب خلاف حاد بين الخليفة والوزير يوشك ان يتحول الى مواجهة عنيفة بين الاثنين واعوانهما، فيضع نفسه في خدمة الوزير لانه يرى ان الغلبة ستكون للوزير، وعندما ترجح كفة الخليفة على كفة الوزير يستنجد الاخير بالاعاجم عن طريق رسالة يكتبها الى ملك الاعاجم ويبحث عمن يستطيع اخراج الرسالة من المدينة وذلك لان اعوان الخليفة يسيطرون على ابواب المدينة ويفتشون الداخل والخارج بدقة، آنذاك يتدخل جابر فيضع تدبيرا غريبا لتحقيق هذا الغرض اذ يحلق شعره حتى يصبح رأسه ناعما ويطلب الى الوزير ان يكتب رسالة عنه، ثم ينتظر حتى ينمو الشعر ويطول فيخرج بسلام، يفعل جابر كل ذلك من اجل ان يحقق له الوزير ما يحلم به وهو الزواج من احدى جواري القصر، ينجح التدبير فتصل الرسالة الى ملك الاعاجم لكن الاعاجم يقتلونه بعد تسلم الرسالة منه وذلك بناء على طلب الوزير في الرسالة حتى يظل امر الرسالة سرا.. وتنتهي الحكاية بسقوط المدينة بعد اقتحامها من قبل جيوش الاعاجم بمساعدة الوزير في الداخل، وانتشار التدمير والخراب فيها، في الوقت الذي لايفهم اهل المدينة مايجري في مدينتهم، ولا يتدخلون بأي شكل من الاشكال في كل ذلك وتنتهي الحكاية بهذا المقطع الذي تخاطب فيه المجموعة الجمهور.

المجموعة- اذا هبط عليكم ليل ثقيل ومليء بالويل لا تنسوا انكم قلتم يوما فخار يكسر بعضه.. ومن يتزوج امنا ناديه عمنا.

فالمسرحية تسعى الى خلق انطباع واضح عند المتفرج مفاده ان ما اصاب المدينة من تدمير وخراب كان نتيجة حتمية للسلبية التي كانت تخيم على الناس في المدينة، فهؤلاء- كما يظهرون في المسرحية- سلبيون لا يهمهم اطلاقا ما يدور بين رجال الحكم، متخاذلون اذلاء يصيبهم الهلع ان نطق احدهم في السياسة، او رأوا حارسا يقترب منهم، قانعون بواقعهم مهما كان هذا الواقع بائسا وغير انساني، كذلك يدرك المتفرج بوضوح ان المسرحية تدعوه الى الشعور بمسؤوليته كمواطن يجب ان نعنى بالحاكم ونظام الحكم والحاشية والخلافات بين الحكام، وان لايعتبر السياسة شيئا خارج الحياة، بل امر ملتصق بحياة الفرد وامنه النفسي والاجتماعي..

ولا تبدو هذه القضية في المسرحية مقتصرة على الماضي، وانما تبدو ممتدة حتى الوقت الحاضر، اعني ان المسرحية تربط بمهارة وبلا افتعال بين الماضي والحاضر في نقدها للاخلاق السلبية التي تجر على الامة البؤس والدمار، فكما يبدو الناس في الحكاية غارقين في السلبية، يبدو زبائن المقهى مثل هؤلاء بعيدين عن السياسة وغارقين في توافه الامور وصغائرها، فعندما يسكت الحكواتي ليستريح بعض الوقت نجد زبائن المقهى:

زبون ٣ – مادام العم مونس يطلب استراحة افتح لنا الراديو-

زبون ٣- اي .. افتح هذا الراديو يا ابا محمد.

(ابو محمد يفتح الراديو)..

صوت المذيع- وفي الساعة السابعة من مساء اليوم عقد اجتماع مهم بالقصر الجمهوري حضره السادة الوزراء..

زبون ١- غيّر المحطة يا ابو محمد.

زبون ٤- دعونا نسمع نشرة الاخبار.

زبون ١- بلا اخبار ووجع قلب.

زبون ٣- البحث عن اغنية تبل الريق.

زبون ٣- اي سمعنا اغنية حلوة.

(يد محمد تحرك المؤشر بحثا عن اغنية.

ينبثق صوت ام كلثوم في اغنية "الحب كدة").

اصوات الزبائن- ايوه

-اتركه

-ياسلام..

ان مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) اثر مسرحي اصيل ومهم بين آثار الادب المسرحي العربي المعاصر، وذلك لما فيها من قصة شعبية ممتعة، وقالب عربي اصيل، وشخصيات نابضة بالحياة، وحوار عميق ممتع، بالرغم مما فيها من استطرادات لا مبرر لها.. وهي نموذج طيب للمسرحية التي تمتع وتعلم في الوقت نفسه.

هذا ومن المؤسف ان نرى بعض نقادنا غير مدركين لاطبيعة وخصوصية مثل هذا القالب المسرحي العربي، اذ نراهم حينما ينقدون مثل هذه المسرحيات، يصدرون في نقدهم عن طبيعة واسس المسرح الغربي، اعني انهم لا يحكمون على هذا القالب المسرحي من خلال خصائصه وقوانينه الذاتية، وانما من خلال قوانين ونظريات مستمدة من طبيعة مسرح لا يمت بصلة الى هذا القالب المسرحي العربي، مثال ذلك النقد الذي كتبه الناقد السوري رياض عصمت عن مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر)..

ولكن مشكلة حبكة جابر انها اقرب للحكاية منها للمسرحية اذ يغيب فيها التصاعد الدرامي الى الذروة.. والسبب ان بناءها يعتمد على احداث متوازنة ومتصاعدة.. لقد فات هذا الناقد ان حبكة مسرحيات (الحكواتي) تختلف كل الاختلاف عن حبكة مسرحيات المسرح الارسطوطالي الغربي مثل الاختلاف بين قالبي المسرح الغربي: مسرح ارسطو التقليدي، ومسرح برخت الملحمي، وهنا تحضرني كلمة احد المسرحيين العرب الشباب الموجهة الى نقادنا (كان الاجدر بهم ان يقرأوا هذه النصوص التراثية والوان الحياة العربية الفردية والجماعية قراءة مسرحية ليصلوا بعدها الى ضوابط المسرح العربي وقوانينه شأن نحاتنا الذين انطلقوا من الاثر الادبي المروي والمدون ليصلوا الى ضوابط اللغة العربية وقواعدها.

كنا قد اشرنا الى اهمية وعي الكتاب بما يدور في الساحة العربية، وكان المصريون من اكثر كتاب المسرح معالجة لموضوعات السياسة عن طريق الموروث الشعبي والحكاية في الستينيات لما تختزنه تجربتهم الطويلة في هذا الميدان، ولما تتمتع به الثقافة المصرية من حرية وتقاليد تجعلها مرنة في المعالجة والطرح. ولكنها مع ذلك ابقت الباب مغلقا لان تشرب نغمتها السياسية بفكرة احادية، وهي ان ما يحدث على الساحة المصرية من احداث هو مادة هذه المسرحيات فقط، والامثلة كثيرة كمسرحيات علي سالم، ومحمود دياب، ونعمان عاشور، والفريد فرج، ويوسف ادريس وغيرهم.

سعد اللّه ونوس

الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق

ياسين النصير

في حين ان هزيمة ٥ حزيران عام ١٩٦٧ والتي تعد المرحلة الفاصلة في الحياة السياسية والفنية كان انعكاسها فنيا على الساحة السورية والعراقية واللبنانية اكثر حدة منه على الساحة المصرية، فقد الف سعد الله ونوس مسرحية، حفلة سمر من اجل ٥ حزيران، بعد الهزيمة مباشرة. وقد عرضت المسرحية في معظم البلاد العربية ومنعت في سوريا ومصر، مستبطنا فيها تاريخ امة هزمها حكامها قبل ان تهزمها من قبل اسرائيل.

وبالرغم من ان موضوع المسرحية سياسي، الا انها كانت فنيا فاتحة لدخول الحكائي والحياتي والرمزي والاسطوري والوثائقي في بنية فنية ملحمية مباشرة، بدا فيها تأثير مسرح برشت واضحا، لتجعل البناء المسرحي الجديد بفنية منفتحة على اليومي والمألوف، مستعملا الخطاب الموجه للساسة وللعقلية المتحكمة بالشعوب. وكان كما يروي هو نفسه، يتوقع من الجمهور الذي بقي حبيس مخاوفه التي استشرت هذه المرة حين اصبحت هراوة السلطات اكثر قسوة. كانت الادانة لبنية المجتمع وللعقلية التي تتحكم بمصائر الناس هي السمة التي بقيت تلازم اعمال ونوس كلها، وكانه وجد في التراث الشعبي وفي سياق الحكومات العربية وفي العقلية الايديولوجية العامة ما ينسجم وروح القمع. ذلك البعد النقدي المغلف بالفرجة وبالحياة اليومية الناقدة لقطاعات كبيرة من الناس لما جرى من هزيمة كان هو الاكثر مباشرة في الطرح. ولم يكن المسرح العربي يجرؤ على تناول مثل هذه المباشرة قبل هذه المسرحية، وان كانت كما قلنا بوادر نقد اجتماعي/ سياسي في المسرح المصري قد بدأت قبل ذلك بكثير، لكنها كانت انتقادات عامة، وتخص ساسة عموميين، ومراحل غير محددة، في حين كانت حفلة سمر، موجهة مباشرة للحكام العرب والى ساساتهم في قمع شعوبهم والانتصار عليها، قبل ان يفكر الحكام بهزيمة اسرائيل.

لم تبتدئ منهجية سعد الله ونوس بالتعامل مع الموروث الشعبي في هذا النص، بل نجده قد تعامل معها منذ مسرحيته، "بائع الدبس الفقير" مازجا بين الدراما الاغريقية والحكاية الشعبية العربية، ومطورا اسلوب ابي خليل القباني، مازجا اياه بأسلوبي برشت وبيتر فايس، وهو منحى نجده يتلاءم وسياق كاتب تقدمي يرى ان حركة الحياة تبتدئ من البحث عن اصوات الطبقات الاجتماعية الفقيرة ومشكلاتها التي تمتزج فيها المعاناة اليومية بالوعي الاجتماعي السياسي، فهي تشير في الاقل بالتركيبة الفنية التي ستظهر فيما بعد في اكثر من مسرحية وعلى اكثر من شكل، وهي بالاصل لم تغب عن سردياته المسرحية عبر هذا المزج الادبي بين ماهو سردي وحواري بمهارة توضح مقدرة او موهبة اصيلة في كيفية الحكي والحكي بأساليب الكتابة والعرض معا. اذن في حكايا جوقة التماثيل يستمر سعد الله بانزياحاته اللغوية، ولكن باضافة بعد مسرحي تقليدي يتمثل باستعادة او بمساءلة المسرح اليوناني على وجه الدقة وما يمثله من قيم فلسفية وسياسية.

يقول سعد الله ونوس بعد ان قدم مسرحية، "حفلة سمر" بعد سلسلة من المنع والملاحقة: منذ منتصف الستينيات، بدأت بيني وبين اللغة علاقة اشكالية ما كان بوسعي ان اتبينها بوضوح في تلك الفترة، كنت استشعرها حدثا او عبر ومضات خاطفة، لكن حين تقوض بناؤها الرملي صباح الخامس من حزيران، اخذت تلك العلاقة الاشكالية تتجلى وتبرز تحت ضوء شرس وكثيف. ويمكن الآن ان احدد هذه العلاقة الاشكالية بانها الطموح العسير لان اكثف في الكلمة، اي في الكتابة، شهادة على انهيارات الواقع وفعلا نضاليا مباشرا يعبر عن هذا الواقع. وبتعبير ادق كنت اطمح الى انجاز (الكلمة. الفعل) التي يتلازم ويندغم في سياقها حلم الثورة وفعل الثورة معا.

لم يكن دور المشاهد وحده يستوعب حدود الفعالية التي اتوخاها، لكن المناضل الذي اريد ان اكونه ليس في النهاية سوى كائن فعله الكلمات ويتابع حين عرضت المسرحية بعد منع طويل (يقصد حفلة سمر) كنت قد تهيأت للخيبة، لكني مع هذا كنت احس مذاق المرارة يتجدد كل مساء في داخلي وينتهي تصفيق الختام. ثم يخرج الناس كما يخرجون من اي عرض مسرحي، يتهامسون او يضحكون او ينثرون كلمات الاعجاب ثم ماذا؟ لا شيء اخر. ابدا لا شيء.. لا الصالة انفجرت في مظاهرة ولا هؤلاء الذين يرتقون درجات المسرح ينوون ان يفعلوا شيئا اذ يلتقطهم هواء الليل البارد عندما يلفظهم الباب الى الشارع حيث تعشش الهزيمة وتتوالد. الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق".

لم يكن التعامل مع السياسة مسرحيا قضية سهلة، فالفرق بين ان تكتب مقالا سياسيا وان تؤلف نصا مسرحيا سياسيا هوا لذي يميز الفن من عدمه. هذه النقطة الجوهرية هي التي كانت مهمة الفنانين والكتاب العرب وهم منغمرون بالقضايا السياسية، وفي الوقت نفسه بعيدون عنها بمسافة كي يروا ما يحدث فيها. وكانت النتيجة انهم اقتربوا منها لمعالجة الزخم الشعبي المعارض، وليس المؤيد، وهو ما يجعل المسرح الحديث اكثر مسؤولية لتقديم شكل فني وبتقنيات معاصرة عن قضايا معاشة. وكان لجوؤهم الى التراث بمثابة الطريق المقبول عمليا لمعاينة الواقع عبر المقارنة والمفارقة بين ازمنة الحكايا القديمة وازمنة الحكايا الجديدة. ومن هنا سلك ونوس الطريق الى فاعلية ان يكون الدخول بعدة فكرية، هي النقد، وبأسلوب فني مجرب وهو الاسلوب البرشتي الذي وجد صدى واسعا من المغرب العربي وحتى دول الخليج.

ويعتمد ونوس على تراث الشكل في المسرح السوري، خاصة عند ابي خليل القباني، الذي كتب نصا عنه، فمسرح المقهى ومسرح الشارع ومسرح الزقاق، هي الاشكال الفنية السابقة على الشكل الملحمي الشعبي، وكان من نتائجها ان هيأت جمهورا يتقبل لسان الممثل وهو يحكي عن حياة الناس ومشكلاتهم، فكان الشكل الارتجالي مقبولا فنيا ووعاء يمكن ان يملأه الفنان بشتى انواع اللغات البصرية والسمعية والمرئية، انه مقهى ترى فيها وتسمع وتؤول ما يحدث خارجها، والفن الارتجالي له جذور في الثقافة العربية من قرقوز والحكواتي الشعبي الى طرح المعالجات الدينية بأزياء وموسيقى في المناسبات والأعياد بما يشبه الكرنفالات الشعبية. هذه الجذور شذبت على يد ونوس من الأبتذال والعادي لتصبح لغة فنية واتجاها حديثا اطلق عليه، المسرح الارتجالي، وهو عندي الوجه الشعبي للمسرح الملحمي بصياغة عربية، وبجذور نقدية اجتماعية. مما جعل الارضية لدى ونوس سهلة لمعالجة القضايا السياسية.

يصف الدكتور علي الراعي مسرحية حفلة سمر من انها فتحت عهدا جديدا في المسرح السوري، والصحيح عليه ان يقول في المسرح العربي.

لا تبدو مسألة توظيف الحكاية في المسرح الحديث مجرد رغبة فنية لوجود شكل حر يمكن ان تضيف عليه وتطوره وتلبسه لغة معاصرة وكلمات شفاهية جديدة تضاف لما سبق فيها، فمثل هذه الطريقة اوقعت الكثير من الاعمال المسرحية بالابتذال. والحكاية لغة مغلقة بالرغم من شعبيتها، والحكاية شكلا فنيا شعبيا عصيا على التقليد دون ان تنبني على اسسها حكاية جديدة. والحكاية جزء من التاريخ الشفاهي للشعوب، الذي يمتلك خاصية فنية حية وهي انها ببنائين: "بناءا داخليا، وشكلا خارجيا" وتختلف الخصائص الاسلوبية لكلا البنائين من حكاية الاخرى، ومن زمن لآخر. ولذلك تشكل الحكاية في المسرح مطبا كبيرا اذا لم يحسن المؤلف معرفة المدخل للشكل الخارجي والى المحتوى الذي تحمله.

ومن يقرأ مسرحيات ونوس يجده قد تفهم البنائين بطريقة متميزة، فهو يأخذ مثلا حكاية المملوك جابر على سبيل المثال، لكنه لا يبقى محبوسا ضمن شكلها، بل يطرحها على الزمن المعاصر فيغير من شكلها اولا لانه تعامل معها مسرحيا، وضمنها مضمونا جديدا قائما على مضمونها القديم عندما تصبح الرسالة علاقة بين مرسل ومرسل اليه لمعالجة قضية الحكم. ان مسرح ونوس لا يعالج قضايا فقط، بل يطرح اشكالا حديثة للمسرح، وهو ما يجعله من اهم الحداثويين الذين غيروا من سياقات المسرح في الوطن العربي.

كانت مهمة سعد ونوس اكبر من كتابة نص مسرحي عن قضية سياسية معاصرة فمثل هذا الفهم لدور سعد يحجمه ويضعف من قدرته على تشخيص علل الامة والثقافة العربية، فهو يرى اولا ان الثقافة العربية لابد لها من ان تحدث نفسها ليس من داخلها فقد بل من استعارتها وتلاقحها بعلوم وثقافة الغرب. فلكي نحرز التقدم الذي نتوخاه ينبغي ان نستعير من الغرب علومه ومعارفه واختراعاته. ولكن، مع ذلك وقبله، يجب ان نقتبس النظام السياسي بما يعنيه من تقييد سلطة الحاكم وسيادة القانون، والمجالس التشريعية، والحرية الفردية، والحقوق المدنية. ان الوعي الفني لاشكال جديدة لا تمر في منطقة فارغة من الفعل. ويرى ونوس ان منطقتنا العربية قد افرغتها البرجوازية والقوى الاستعمارية من افعالها النهضوية، بالرغم من مسعى الطهطاوي والمتنورين الآخرين، مما مهد لابقاء اي فعل نهضوي ضمن اشكاله القديمة، وهو ما سهل مواجهته باسلحة البرجوازية المتجددة واساليب فهمها لآلية الحياة الحديثة.

لهذا يرى ونوس ان لا نكتفي بالاستعارة فقط بالرغم من اهميتها، بل بتثوير اشكال التعبير الفنية. ان وعي التاريخ يبدأ من فهم آليات تمظهره المعرفية. من هنا كان دور ونوس في تفجير قوى الحكاية الاسلوبية والبنائية كبيرا ومؤثرا، وهو يعد اليوم الوجه الاكمل لحداثة الشكل الفنية للمسرحية الشعبية. لكن محاولات ونوس لم تغلق الباب ولم تفتحه كليا، ثمة تجارب هائلة وكبيرة اشتغل عليها المؤلفون والمخرجون، وسنجد انفسنا اما سلسلة من الاسماء المتميزة التي عملت طوال ربع قرن على تجديد الخطاب المسرحي الحداثوي، اخراجا كالطيب الصديقي، وكتابة كعبد الكريم برشيد، ومحي الدين زنكنة، وقاسم محمد، ومصطفى الحلاج، وغيرهم.

13 عاماً على رحيل سعد الله ونوس

لا يستقيم الحديث عن مسرح عربي معاصر دون الحديث عن أبرز مبدعيه: مسرح محمود دياب في مصر، مسرح الرحابنة في لبنان، ومسرح سعد الله ونوس في سورية.

أحدثت مسرحيات سعد الله ونوس صدى واسعاً في الوسط المسرحي والثقافي، وخاصة مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» ١٩٦٨ ، و«الملك هو الملك» ١٩٧٧ وذلك في المرحلة الأولى من انتاجه المسرحي التي تضمنت مسرحيات أخرى: «حكايا جوقة التماثيل» ١٩٦٥ «أضيف إليها «مأساة بائع الدبس الفقير» و«فصد الدم» وصدرت عام ١٩٧٨، «الفيل يا ملك الزمان» و«مغامرة رأس المملوك جابر» ١٩٦٩، و«سهرة مع أبي خليل القباني» ١٩٧٣.

الإبداع يحيل على المبدع. وإبداع سعد الله ونوس يكشف بأننا أمام مبدع مثقف، جميل، عميق، وبعيد، كلامه يحكي.. وصمته يحكي!.

صمت سعد الله ونوس مرتين، صمته الكبير طوال عشر سنوات في الثمانينيات من القرن الماضي، وصمته النهائي يوم ١٥ أيار ١٩٩٧ بعد أن عاش ٥٦ عاماً «ولد في ضيعة حصين البحر في طرطوس بتاريخ ١٩ شباط ١٩٤١ ودفن فيها».

-ولأن سعد الله ونوس قد رسخ حضوره في المسرح العربي فقد كان غائباً حاضراً خلال صمته الذي استمر ١٠ سنوات طوال الثمانينيات حتى عام ١٩٩٠ عندما نشر مسرحية «الاغتصاب» «أخرجها جواد الأسدي» مدشناً المرحلة الثانية من كتابته الإبداعية التي استمرت طوال سنوات مرضه حتى وفاته، فكتب: «منمنمات تاريخية ١٩٩٤، «طقوس الإشارات والتحولات» ١٩٩٤ «اخرجتها نضال الأشقر عام ١٩٩٧، «يوم من زماننا .و .أحلام شقية» ١٩٩٥، «ملحمة السراب» ١٩٩٦، رحلة في مجاهل موت عابر» ١٩٩٦، وأخيراً «الأيام المخمورة» التي نشرت قبل شهرين من وفاته، ولسعد لله ونوس كتب أخرى في الثقافة والأدب.

يأخذنا الحديث عن كتابة وصمت سعد الله ونوس الى مقاربة مفهوم «الصمت» بأبعاده وحالاته: عندما يقال: «إذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب»، أو يقال بأن «الساكت عن الحق شيطان أخرس» فإن ذلك يحمل حقيقة نسبية. هنا نحن إزاء الحكمة والأخلاق.

أما في مجال الفن والإبداع، فللصمت معان ومسارب وحالات وتناقضات، حسب المنحى والرؤية ووضعية المبدع.

في المؤتمر الأول للأدب الفلسطيني في الأرض المحتلة، قال الأديب الراحل اميل حبيبي عبارة ذات دلالة عن الصمت ارتباطاً بالأدب والسياسة: «في الأدب لا يوجد تكتيك، فإما أن تقول الصدق أو تصمت».

صمت سعد اللّه ونوس مرتين، صمته الكبير طوال عشر سنوات في الثمانينيات من القرن الماضي.

وفي إحدى المقابلات، يوضح سعد الله ونوس علاقة الصمت بالأحوال الشخصية للإنسان: «في كل صمت، هناك جانب شخصي، مدى قدرة المرء على ا لتكيف، مدى قدرته على استنباط وسائل تكفل له أن يواصل عطاءه دون تنازلات، أو بأقل قدر من التنازلات، ولكن هناك أيضاً في الصمت جانب موضوعي».

ويضيف: «تقريباً، الأسباب التي تدعو الى الصمت، أو تجبر على الصمت أكثر من الأسباب التي تحفز على الكتابة والعمل.. حين يفقد الكاتب الإيمان النسبي بأنه قادر على التغيير، فإنه يفقد الدافع للكتابة»(١).

في إحدى روايات جبرا إبراهيم جبرا، يأخذ الصمت المعنى التالي: «ألا ترى أن الأحداث غدت من الضخامة، بحيث قزمت كل مواهبنا إزاءها؟ فواجعنا ما عادت قابلة للكلمة، سحقت الكلمات كلها»(٢). لكن، لنتأمل هذا المعنى المختلف للصمت في رواية حميدة نعنع «الوطن في العينين»: «كم هو شقي ذلك الإنسان! سيظل يتحدث عن كل هؤلاء ولن يكتب

شيئاً.. الكتابة بحاجة الى الصمت»(٣).
خلاصة القول، إذا كان الصمت يعني أحياناً الانكفاء والعجز واللاجدوى والاحتجاج السلبي وشكلاً من أشكال الانتحار، فهو يعني في حالات أخرى التأمل، والمراجعة الذاتية، والمخاض، والانفعال بالحياة وإرهاصاتها، والتهيؤ لأعمال جديدة.
سعد الله ونوس مبدع جميل يمتلك ثقافة رحبة وعميقة، ولديه وعي فني وتاريخي رفيع المستوى، وهو إنسان مرهف يمتلك موهبة ا لإصغاء لنبض الحياة، موهبة الفنان الصادق في نقده لذاته وخوض غمار المراجعة الذاتية، سوية مع شجاعة نقده للواقع.
في حوار أجرته د. ماري إلياس مع سعد الله ونوس، يتبين لنا أن هذا الكاتب يمتلك فضيلة النزاهة الأخلاقية للفنان الذي يحترم نفسه، ويمتلك كذلك شجاعة التصريح بأوهامه والابتهاج للتخلص منها. ففي هذا الحوار الذي يقول فيه: «انغسلت من الأوهام»، نقرأ كلمات أكبر من «الاعتراف الذاتي» لفنان بعينه، إنها كلمات تطلق أفكاراً تتصل بمرحلة كاملة مضت. وبحاضر يمور بالهموم والأسئلة، وبمستقبل نتطلع إليه ويتطلع إلينا أملاً وتحدياً، ارتباطاً بحصاد تجربتنا السابقة وجدارة ممارستنا القادمة.
.«كان هناك ا عتقاد جازم بأنه يكفي أن نغير السلطة، لكي نغير المجتمع ونحقق التقدم المنشود «...» لكن الشيء الأصعب هو الذي لم نجربه وهو تغيير المجتمع، الأصعب هو أن تحاول هز سكون ونوسان واستغراق المجتمع بالخرافة» (٤).
.«يجب أن نعترف بكل وضوح، بأن هناك تهميشاً منهجياً للثقافة وللمسرح بشكل خاص. وهذا التهميش ظاهرة عالمية، صارت واضحة بشكل فاضح في ظل النظام العالمي الجديد(٥).
.«انقطعت عشر سنوات عن كتابة المسرح. خلال هذه السنوات العشر التي تبددت في سراديب الاكتئاب، كنت أعلم أنني لا أستطيع أن أواصل الكتابة إلا بعد مراجعة جدية لما أنجزته، وإلى ما آل إليه المسرح في بلادنا، وكذلك مراجعة التدهور الذي أصاب المشروع الوطني على امتداد الوطن العربي» (٦).
.«أصبح دور المثقف بالنسبة لي أقل تألّؤاً وأكثر تواضعاً... لكن الأفق أمامه غدا أكثر اتساعاً «...» أضيف الى المهمة النقدية التي يجب أن يضطلع بها المثقف مهمة أخرى، وهي أن يحاول ممارسة حريته، وأن يحب فرديته، وألا يعتقد على الإطلاق أنه إذا اغتنى كوجود فردي إنما يمزق شمل الجماعة. لقد كنا ساذجين في فهم الجماعة والعمل الجماعي. كنا نتخيل هذه الجماعة أفراداً لهم وجود واحدة وأمزجة واحدة وكنا ننفر من الاستثناء والتفرد، ناسين أو متجاهلين أن الاستثناء والتفرد هما اللذان يجعلان من الجماعة قوة إنسانية، لا مجرد جمع من الأرقام والوجودات الفارغة»(٧).
فوجئ كثير من الناس بزخم الكتابة الإبداعية لسعد الله ونوس خلال السنوات الخمس الأخيرة من حياته، كيف لإنسان أن يكتب كل هذه المسرحيات الدرامية الكبيرة ، المفعمة بالفكر والثقافة والتاريخ ورهافة ا لفن، وهو مريض بالسرطان؟!
في واقع الأمر، إن زخم ونضج هذه المسرحيات يعودان الى عاملين اثنين هما:
العامل الأول: إن فترة العشر سنوات من الصمت التي عاشها سعد الله ونوس، والتي كانت فترة اكتئاب وتأمل ومراجعة، قد أعطت عصارتها الفكرية والفنية لأعماله الأخيرة.
العامل الثاني: يبدو أن سعد الله ونوس، كإنسان مبدع، قد رسا على قرار روحي وفني في مواجهة محنة المرض، أن يواجه الموت بالحياة، يسمو على الألم بالإبداع، وأن ينعتق من أسر المرض وأطواقه الممضة من خلال تحليق الخيال، وتقطير الذاكرة، والانفتاح الإبداعي الفني على صور الحياة وجيشانها وتقديم أعمال هامة، كجردة حساب فكري وفني ، في ماتبقى من العمر، وهو قليل ومرير.
لا يمكننا تجاهل حقيقة أن الكيفية التي يواجه بها الفنان المبدع والكاتب مشكلاته وهمومه ومأسيه، لها دور كبير في عطائه ، كماً ونوعاً.
لقد أنهى فرانز فانون كتابه «معذبو الأرض» وهو على فراش المرض. وكان غسان كنفاني في سباق مع الزمن بسبب معاناته مع مرض السكري، واعياً لوضعه ومعاناته، يعطي لنفسه حقنة الأنسولين ويسرق ساعات من وقت النوم للكتابة، مؤمناً إنه «إذا لم نستطع أن نجعل حياتنا طويلة، فعلينا أن نجعلها عريضة»، واستشهد بتفجير سيارته من قبل الموساد وعمره ٣٦ عاماً «١٩٣٦ . ١٩٧٢» وترك لنا أعمالاً إبداعية عديدة ومتنوعة.
وارتباطاً بقضية الصراع بين المبدع والزمن، يمكننا إيراد ما قاله المبدع الراحل ممدوح عدوان في كتابة «دفاعاً عن الجنون»:
«وأنا على عجلة من أمري. الحياة مزدحمة. والهاوية قريبة. لا بد من أن أكمل صرختي»(٨).
يوم «١٩٩٦.٧.٤ في مخيم اليرموك قرب دمشق، وضمن الأسبوع الثقافي لإحياء الذكرى السنوية الرابعة والعشرين لاستشهاد الأديب غسان كنفاني، لم يستطع سعد الله ونوس الحضور بسبب المرض، وحضرت ابنته «ديمة» واستلمت جائزته نيابة عنه، في ذلك اليوم قرأ الكاتب حسن.م.يوسف كلمة سعد الله ونوس نيابة عنه، وكانت كلمة مؤثرة وعميقة جاء فيها:
.«أيها الأصدقاء، منذ أصابتني محنة المرض، وأنا أحاول بكل ما أملك من طاقة، على ألا أجعل المرارة تغيم على روحي، وتسد منافذ التجلد والمقاومة في داخلي. واستطيع أن أقول أن هذه المحاولة قد نجحت ولو جزئياً، وأنا أواصل العمل والحياة بأقل قدر من المرارة، والرثاء للنفس. ولكن كيف يمكن أن أنحّي شعور المرارة، حين يحول المرض دون أن ألبي دعوتكم الجميلة، ودون أن يتاح لي أن ألتقي بكم، وأن أستمد من حماستكم قوة وعزماً على مواصلة الحياة والعمل».
«من المؤسف أن معظم القوى والمنظمات السياسية لم تكتشف أهمية الثقافة، إلا حين وجدت نفسها عارية من كل سلاح. وكان عليها أن تتعلم مبكراً أن عجزها عن الربط الوثيق و العضوي بين النضال والثقافة، هو الذي عجل في تجريدها من سلاحها وهزيمتها».
.«إن هزيمتنا الراهنة لاتعني بأي حال من الأحوال، أن القيم التي كنا ندافع عنها، ونحاول ترسيخها في واقعنا، كانت خطأ، أو وهماً ينبغي أن نهمله أو نعيد النظر فيه كما يشجعنا سادة ومنظرو النظام العالمي الجديد».
إن أسطع تكريم ناله سعد الله ونوس، على صعيد التقييم والإعتراف بالقيمة الإبداعية له، كان تكليفه عالمياً بكتابة رسالة يوم المسرح العالمي في ٢٧ آذار ١٩٩٦، ما يعتبر إنجازاً للثقافة العربية من خلال أحد أبرز أسمائها.
سعد الله ونوس تألم في إبداعه، وأبدع في ألمه. كتب في المرحلة الأولى من إبداعه مسرحيات أثارت صدى وحركت المياه والعقول، وصمت عشر سنوات مفعمة بالاكتئاب والتأمل والمراجعة، وعاش سنوات مرضه القليلة وهو في حال استنفار مع الذات، كتب من جمرة الروح قبل أن تخبو، وترك للثقافة العربية وللمسرح العربي، علامات مضيئة وعبارة نقشت فوق قبره: «نحن محكومون بالأمل»! .

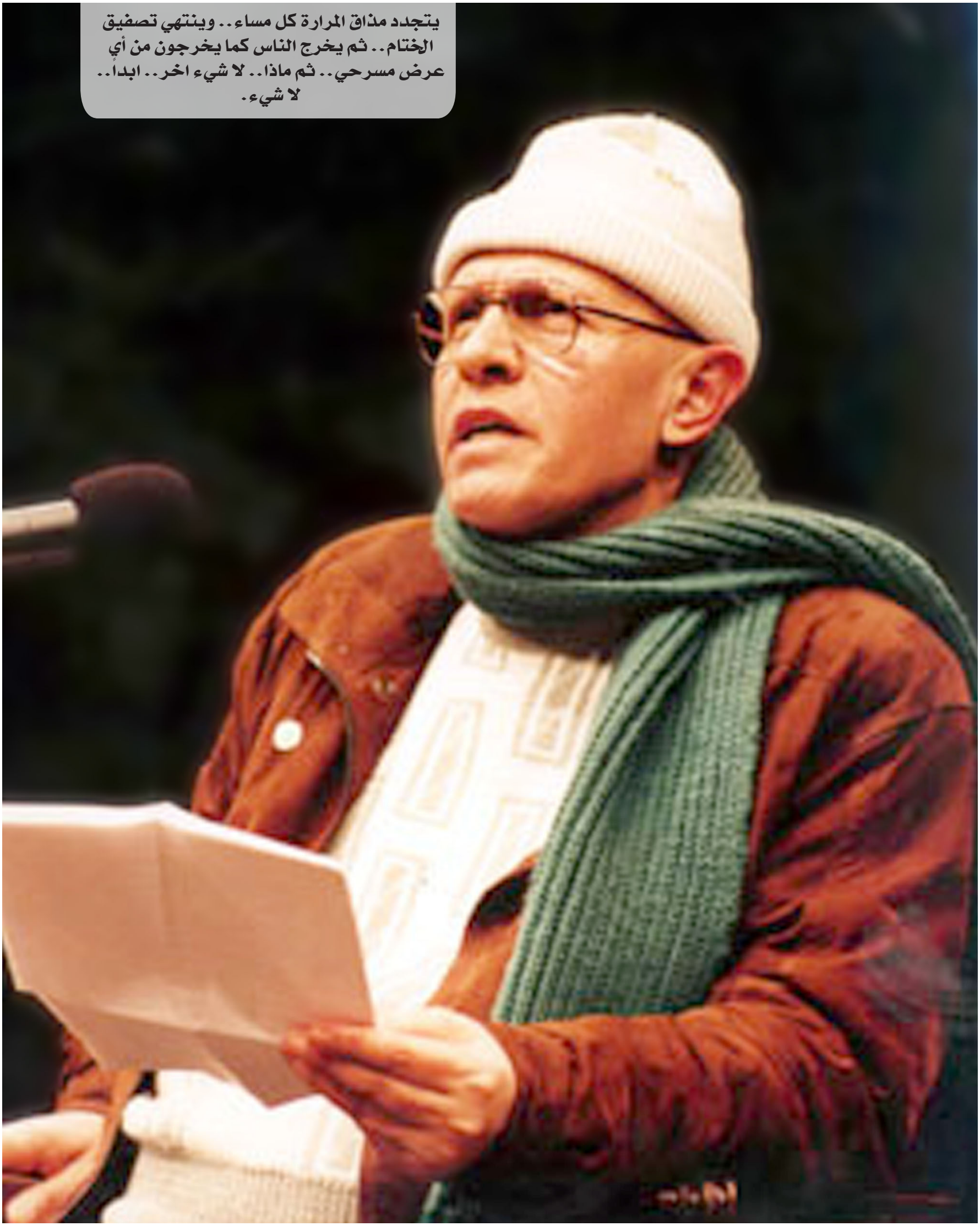
منارات

أحدثت مسرحيات سعد الله ونوس صدى واسعاً في الوسط المسرحي والثقافي، وخاصة مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» ١٩٦٨ ، و«الملك هو الملك» ١٩٧٧ وذلك في المرحلة الأولى من انتاجه المسرحي التي تضمنت مسرحيات أخرى

اننا محكومون بالامل

قبل عام على وفاته كتب سعد الله ونوس رسالة المسرح العالمي باسم كل مسرحيي العالم؛ فكان أول عربي يكلف بهذاالشرف.. وفي ذكرى رحيله تعيد تشرين نص الرسالة.. ونقول لروحه: اننا محكومون بالأمل.
«كلفني المعهد الدولي للمسرح التابع لليونسكو بكتابة «رسالة يوم المسرح العالمي» لعام ١٩٩٦ وقدكتبت هذه الرسالة التالية التي ترجمت الى لغات العديد من بلدان العالم وقرئت على مسارحها».
لو جرت العادة على أن يكون للاحتفال بيوم المسرح العالمي عنوان وثيق الصلة بالحاجات التي يلبيها المسرح ولو على المستوى الرمزي لاخترت لاحتفالنا اليوم هذا العنوان «الجوع الى الحوار»: حوار متعدد مركب، وشامل، حوار بين الأفراد وحوار بين الجماعات. ومن البدهي ان هذا الحوار يقتضي تعميم الديمقراطية واحترام التعددية وكبح النزعة العدوانية عند الأفراد والأمم على السواء، وعندما أحس هذا الجوع وأدرك إلحاحه وضرورته فإني أتخيل دائماً أن هذا الحوار يبدأ من المسرح ثم يتموج متسعاً ومتنامياً حتى يشمل العالم على اختلاف شعوبه وتنوع ثقافاته وأنا أعتقد ان المسرح، ورغم كل الثورات التكنولوجية، سيظل ذلك المكان النموذجي الذي يتأمل فيه الانسان شرطه التاريخي والوجودي معاً. وميزة المسرح التي تجعله مكاناً لا يضاهى هي المتفرج يكسر فيه محارته كي يتأمل الشرط الانساني في سياق جماعي يوقظ انتماءه الى الجماعة ويعلمه غنى الحوار وتعدد مستوياته فهناك حوار يتم داخل العرض المسرحي وهناك حوار مضمر بين العرض والمتفرج، وهناك حوار ثالث بين المتفرجين أنفسهم.. وفي مستوى أبعد هناك حوار بين الاحتفال المسرحي عرضاً وجمهوراً وبين المدينة التي يتم فيها هذا الاحتفال.. وفي كل مستوى من مستويات الحوار هذه ننعتق من كآبة وحدتنا ونزداد احساساً ووعياً بجماعيتنا. ومن هنا فإن المسرح ليس تجلياً من تجليات المجتمع المدني فحسب بل هو شرط من شروط قيام هذا المجتمع وضرورة من ضرورات نموه وازدهاره. ولكن عن أي مسرح اتكلم؟! هل أحلم أم هل أستثير الحنين الى الفترات التي كان المسرح فيها بالفعل حدثاً يفجر في المدينة الحوار والمتعة؟! لا يجوز ان نخادع أنفسنا؛ فالمسرح يتقهقر.. وكيفما تطلعت فإني أرى كيف تضيق المدن بمسارحها وتجبرها على التقوقع في هوامش مهملة ومعتمة بينما تتوالد وتتكاثر في فضاءات هذه المدن الأضواء والشاشات الملونة والتفاهات المعلبة. لا أعرف فترة عانى فيها المسرح مثل هذا العوز المادي والمعنوي فالمخصصات التي كانت تغذيه تضمر سنة بعد سنة والرعاية التي كان يحاط بها تحولت الى اهمال شبيه بالازدراء غالباً ما يتستر وراء خطاب تشجيعي ومنافق، وما دمنا لا نريد ان نخادع أنفسنا فعلينا الاعتراف بأن المسرح في عالمنا الراهن بعيد عن أن يكون ذلك الاحتفال المدني الذي يهبنا فسحة للتأمل والحوار ووعي انتمائنا الانساني العميق. وأزمة المسرح رغم خصوصيتها هي جزء من أزمة تشمل الثقافة بعامة ولا أظن اننا نحتاج الى البرهنة على أزمة الثقافة وما تعانيه الأخرى من حصار وتهميش شبه منهجيين، وانها لمفارقة غريبة ان يتم ذلك كله في الوقت الذي توفرت فيه ثروات حولت العالم الى قرية واحدة وجعلت العولمة واقعاً يتبلور ويتأكد يوماً بعد يوم، ومع هذه التحولات وتراكم تلك الثروات كان يأمل المرء ان تتحقق تلك اليوتوبيا التي طالما حلم بها الانسان. يوتوبيا ان نحيا في عالم واحد متضافر تتقاسم شعوبه خيرات الأرض دون غبن وتزدهر فيه انسانية الانسان دون حيف أو عدوان ولكن يا للخيبة! فإن العولمة التي تتبلور وتتأكد في نهاية قرننا العشرين تكاد تكون النقيض الجذري لتلك اليوتوبيا التي بشر بها الفلاسفة وغذت رؤى الانسان عبر القرون فهي تزيد الغبن في الثروات وتعمق الهوة بين الدول الفاحشة الغنى والشعوب الفقيرة والجائعة كما أنها تدمر دون رحمة كل أشكال التلاحم داخل الجماعات وتمزقها الى أفراد تضنيهم الوحدة والكآبة.. ولأنه لا يوجد اي تصور عن المستقبل ولأن البشر وربما لأول مرة في العالم لم يعودوا يجرؤون على الحلم فإن الشرط الانساني في نهايات هذا القرن يبدو قاتماً ومحبطاً.. وقد نفهم بشكل أفضل مغزى تهميش الثقافة حيث ندرك انه في الوقت الذي غدت فيه شروط الثورة معقدة وصعبة فإن الثقافة هي التي تشكل اليوم الجبهة الرئيسة لمواجهة هذه العولمة الأنانية والخالية من أي بعد انساني.. فالثقافة هي التي يمكن ان تبلور المواقف النقدية التي تعري ما يحدث وتكشف آلياته وهي التي يمكن ان تعين الإنسان على استعادة انسانيته وان تقترح له الأفكار والمثل التي تجعله أكثر حرية ووعياً وجمالاً، وفي هذا الاطار فإن للمسرح دوراً جوهرياً في انجاز هذه المهام النقدية والابداعية التي تتصدى لها الثقافة فالمسرح هو الذي سيدربنا عبر المشاركة والأمثولة على رأب الصدوع والتمزقات التي أصابت جسد الجماعة وهو الذي سيحيي الحوار الذي نفتقده جميعاً وأنا أؤمن أن بدء الحوار الجاد والشامل هو خطوة البداية لمواجهة الوضع المحبط الذي يحاصر عالمنا في نهاية هذا القرن. إننا محكومون بالأمل وما يحدث اليوم لا يمكن ان يكون نهاية التاريخ منذ أربعة أعوام وأنا أقاوم السرطان وكانت الكتابة وللمسرح بالذات أهم وسائل مقاومتي.. خلال السنوات الأربع كتبت وبصورة محمومة أعمالاً مسرحية عديدة ولكن ذات يوم سئلت وبما يشبه اللوم ولم هذا الاصرار على كتابة المسرحيات في الوقت الذي ينحسر المسرح ويكاد يختفي من حَياتنا! باغتني السؤال وباغتني أكثر شعوري الحاد بأن السؤال استفزني بل وأغضبني.. طبعاً من الصعب أن أشرح للسائل عمق الصداقة المديدة التي تربطني بالمسرح وأنا أوضح له ان التخلي عن الكتابة للمسرح وأنا على تخوم العمر، هو جحود وخيانة لا تحتملها روحي وقد يعجلان برحيلي وكان عليّ لو أردت الاجابة ان أضيف «إني مصر على الكتابة للمسرح لأني أريد ان أدافع عنه وأقدم جهدي كي يستمر هذا الفن الضروري حيا».
وأخشى أنني أكرر نفسي لو استدركت هنا وقلت: «ان المسرح في الواقع هو أكثر من فن.. انه ظاهرة حضارية مركبة سيزداد العالم وحشة وقبحاً وفقراً لو أضاعها وافتقر اليها» ومهما بدا الحصار شديداً والواقع محبطاً فإني متيقن أن تضافر الإرادات الطيبة وعلى مستوى العالم سيحمي الثقافة ويعيد للمسرح ألقه ومكانته.
إننا محكومون بالأمل وما يحدث اليوم لا يمكن ان يكون نهاية التاريخ.

نص الكلمة التي القاها ونوس في احتفالات يوم المسرح العالمي ١٩٩٥



مرارات

التحرير	التصميم	الاشراف اللغوي
علي حسين	مصطفى محمد	محمد السعدي