مكتبتنا
بيت الكتاب

سلسلة الأدب

27

حكى الطائر

سر سعد الله ونوس

Ahmed Mady
http://www.maktbtna2211.com/vb/

عبلة الرّويني

منتديات مكتبتنا

الى من بنورها اهتدى
ومن بأنفاسها أعيش
أهدى اليها هذا العمل

إن القراءة كانت ولاتزال وسوف تبقى، سيدة مصادر المعرفة، ومبعث الإلهام والرؤية الواضحة . . وعلى الرغم من ظهور مصادر حديثة للمعرفة، وبرغم جاذبيتها ومنافستها القوية للقراءة، فإننى مؤمنة بأن الكلمة المكتوبة تظل هى مفتاح التنمية البشرية، والأسلوب الأمثل للتعلُّم، فهى وعاء القيم وحافظة التراث، وحاملة المبادئ الكبرى فى تاريخ الجنس البشرى كله.

سوزان مبارك

Friday
18 Dec 2009
Riyadh

الثمن ١٥٠ قرشا

AM
27-12-2005
Tuesday
Tanta

حكى الطائر

سعد الله ونوس

تم التصوير
مكتبتي

عبلة الرّويني

تصدير

سعد الله ونوس، صاحب مشروع مسرحى عربى متكامل، وصاحب رؤية درامية خاصة، فهو كاتب تجريبى، يؤمن بانفتاح النص، وبأنه لا يكتمل فقط بمجرد انتهاء كتابته، فاكتمال النص لديه لا يتحقق إلا برؤية المخرج على خشبة المسرح، وإضافات ممثلى الشخصيات الدرامية، كما يؤمن بدور الديكور والإضاءة كأبطال حقيقيين للنص المكتوب، لكى تتكامل المنظومة المسرحية.

سعد الله ونوس، الكاتب السورى الكبير، تمثل الكتابة لديه متعته الكبرى، ونعمته الحقيقية. يمثل التراث بالنسبة له معينا واسع الغور، لا ينضب، ولا يجف، لذا تأتى أعماله معبرة عن اللحظات الفارقة فى التاريخ العربى، ومتماسَّة مع الشخصيات الفاعلة والمحورية فى تراثنا.

قدم سعد الله ونوس للمكتبة العربية عددًا من الأعمال المسرحية بالغة الأهمية، أصبحت مع الوقت علامات بارزة فى

الكتابات الدرامية الحديثة، مثل (الملك هو الملك، منمنمات تاريخية، اغتصاب، مغامرة رأس المملوك جابر، طقوس الإشارات والتحولات، الأيام المخمورة، يوم من هذا الزمان، أحلام شقية، حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، رحلة حنظلة، سهرة مع أبى خليل القبانى، جثة على الرصيف، المقهى الزجاجى، الجراد، مأساة بائع الدبس، الرسول المجهول، فى مأتم أنتيجونا، ملحمة السراب، الفيل يا ملك الزمان، يوم من زماننا)، وغيرها.

عرفت نصوص سعد الله ونوس خشبة المسرح المصرى مبكرًا، تحديدًا فى الموسم المسرحى ١٩٧١، ١٩٧٢، عندما قدم المخرج هناء عبدالفتاح مسرحيته «الفيل يا ملك الزمان». منذ هذا التاريخ، تتابعت أعماله فى القاهرة، وأصبحت علامة على المسرح السياسى الجاد.

وهذا الكتاب الذى يسعد مكتبة الأسرة أن تقدمه للقارىء العربى هذا العام، وضعته الكاتبة والناقدة عبلة الرويني، فى قسمين أساسيين، هما «نص الحكى» و «مشهد الحكى» حيث تتعرض فى القسم الأول للنصوص التى كتبها سعد الله ونوس، وتتعرض فى القسم الثانى، للعروض المسرحية لأعماله التى تم عرضها على مسارح القاهرة.كما أفردت المؤلفة الصفحات الأخيرة من الكتاب لحوار مطول معه، تعرض فيه سعد الله ونوس لطرح رؤاه الإبداعية، وتقديم تجربته المسرحية.

وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ٢٠٠٥.

مكتبة الأسرة

قاسم: إنى فى يدك وليس لى خيار.

ألماســـة: مازلتُ فى التجربة يا قاسم. لا أريد أن أتخاذل أو أنكص. أعــرف أنـــى خاسرة، وأن هذه الصبوة مستحيلة فى بلد كل الناس فيها عبيد ومساجين. ولكن مازلت أرغب أن أكون بحراً لا بركة آسنة. لا أريد أن يملكنى أحد، وليتنى لا أملك أحداً. الكل يريد أن يضع ختمه على، وأنا أريــد أن أظــل طلــيقة بلا أختام. لم أجن إلا تفاهات ومباذل. نعم.. إنى خاســرة، ولعلى لم أعرف كيف أميّز أشواقى. ولكن لن أتراجع، وسأظل أطارد هذا الحلم.. الحلم بأن أكون بحراً لا يحتجز، ولا يفسد ماؤه.

سعدالله ونوس..
"طقوس الإشارات والتحولات".

تم التحميل من مكتبتي

الفهرس

مقدمة ٩

نص الحكى ١٩

* السؤال الديمقراطى ٢١
* "رحلة فى مجاهل موت عابر" ٣٣
  الحكاية أقوى من الحياة من الموت
* كتابة التحولات.. فى طقوس الإشارات ٤٠
* طقس الالتهام من الملك إلى المسيح ٥٠
* الأخلاق الصورية فى نص ونوس ٥٩
* خراب الرؤية التوراتية فى (الاغتصاب) ٦٦
* منمنمات تاريخية من الهزيمة إلى المجزرة ٧٥

مشهد الحكى ٨٧

* مرحباً سعدالله ٨٩
* الفرجة فى مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" ٩٢
* رؤى الفيل المتعددة ٩٤
* الملك هو الملك: شرط المحبة الجسارة ٩٨
* التاج فوق راس سعدالله ١٠٥
* طقوس الإشارات والتحولات
  بين حرية بيروت وحرية القاهرة ١٠٨

* منمنمات تاريخية: ١١٧
امتحان الصواب.. أم امتحان الخطأ؟!
* مسرح سعدالله ونوس فى صيغة تجارية ١٢٧
* يوم من هذا الزمان: ١٣٢
أسئلة الانهيار والواقع
* "أحلام شقية".. ١٣٦
من سؤال السياسة إلى سؤال الوجود!

لقاء الحكاء ١٤١
* حوار مع سعدالله ونوس ١٤٣

تم التنضيد من مكتبتي

مقدمة

يخطـــر له دائماً أن يغوص فى دخيلة نفسه ولا يخرج، يدخل إلـــى سراديبه ليمارس لذته السرية ويخلو إلى هواجسه ومشاعره، بعـــيداً عـــن أو فى مواجهة العالم الخارجى بما ينطوى عليه من فظاظة وابتذال..

هـــذا هو سعدالله ونوس، وذلك هو فعل الكتابة، متعته ونعمته الكبرى، الأشد حقيقية والأكثر إنسانية .

وهذا أيضاً صمته المدرب عليه على امتداد العمر – ضرورة لا يمكن تفاديها – إنه مراجعه الذات، واستنباط وسائل تكفل له أن يواصل عطاءه دون تنازلات أو بأقل قدر من التنازلات.

فى نهاية السبعينيات امتد صمت سعدالله ونوس وطال، عشر ســـنوات كفّ خلالها عن الكتابة الإبداعية بعد أن تبددت الأحلام، وكثير من التصورات مزقتها الأحداث..

كانـــت التحولات العنيفة التى بدأت تتوالى فى السبعينيات قد وصـــلت إلى لحظة العرى حيث ضياع المشروع وغياب أية حياة ديمقراطية.. هكذا يصرخ سعدالله.

"وإنـــى أحياناً أشعر بالهول حين استعرض حياتى، فلا أذكر أنى عشت فترة تتيح لى أن أتفتح وأن أعبر عن نفسى بحرية"!

فـــى سنواته الأخيرة ومنذ أن داهمه المرض عام ١٩٩٢ زاد غوصه فى دخيلة نفسه، رقت صلته بالعالم الكثيف حوله واتسمت روحه بشفافية بالغة وصفاء نادريْن ربما أسهم المرض فى ازدياد رهافـــتها .. فالجســـد لا يشف بشكل حقيقى إلا فى لحظات الألم والتعـــب والجـــراح والاستحالة البدنية، تماماً كاللحظات العاطفية وتوهج الروح..

ازدادت مع تفاقم المرض وحدته وانعزاله وصمته، وازدادت رحلـــته إلى الأعماق.. أغلق أبوابه فى كثير من الأحيان محاذراً الانغمـــاس فـــى فوضـــى العلاقـــات اليومية ومواضعات الحياة الاجتماعـــية مانحـــاً لنفســـه الفرصـــة كاملة للانطلاق داخل ذاته وملاحقـــة خفايـــاه، ذلـــك الخلـــيط المشـــوش من الحسية المكيلة والـــنزعات السرية والذكريات ومظلة الموت. يكتب لى فى إحدى رســـائله الأخيرة.. **"كم يخطر لى أن أفك الأزرار والأحزمة، وأن أغـــادر كل الثياب والأوضاع والقضايا، وأن اتسكع وراء أو مع جسدى، حاجاتى العفوية ومشاعرى الطارئة.. أتمنى أن ألهو، أن أغـــوص قليلاً وأصغى إلى نبضات زمنى الخاص، زمنى الفردى باختصـــار أن أنغمر فى زمنية بلا زمن، بلا تاريخ، بلا مستقبل.. فـــى زمنـــية (الطـــارئ.. العابـــر. اللامجدى) كم أود أن أسترد صـــحتى، وأن أتبع تهورى الداخلى أن أعيشه وأذوقه محاولاً ألا تكون هزيمة هذا العمر مضاعفة وشاملة".**

إنـــه أقرب إلى "الشيخ قاسم" مفتى الديار الشامية فى "طقوس الإشـــارات والـــتحولات" فـــى شوقه المحموم إلى معانقة المطلق

ومـــتابعة هواه إلى آخر المدى، ولعله صورة أخرى من (الماسة) فـــى رفضـــها الخضـــوع لتأويل الآخر، ورغبتها فى التحليق فى الفضاء كالطيور والنسائم وأشعة الشمس.

إنها الكتابة الحرة..

أو هـــى الحـــرية الجديدة التى لامسها سعدالله فى مسرحياته الأخيرة.. الكتابة المتعة التى تكتمل بذاتها فى فعل الكتابة نفسه لا فى أبصار العالم الخارجى ووطأة استجاباته ..

وكلما طال علاجه، تزايدت حريته وانعتاقه الداخلى وانكشافه وتزايدت المتعة فى استكشاف النفس والعالم حوله.

هـــل ثمـــة تـــناقض بين سعدالله وسعدالله، بين مرحلتين فى مشـــواره المسرحى.. مرحلة الكتابة/الفعل فى ارتكازها الجوهرى علـــى الوعى التاريخى وسعيها القسرى إلى تطوير عقلية وتعميق وعـــى.. وبين مرحلة الكتابة المتعة فى متابعتها النوازع والأهواء واحتفائها بالذات وصعود (الأنا).

هل ثمة تناقض أو فهم مغاير للكتابة والمسرح؟

يشـــير سعدالله فى حواره مع مارى إلياس (الطريق ١٩٩٦) إلـــى أن المرحلة السابقة التى كتب فيها مسرحياته (حفلة سمر من أجـــل ٥ حزيـــران، الفـــيل ياملك الزمان، مغامرة رأس المملوك جابـــر، ســـهرة مـــع أبى خليل القبانى) هى مرحلة اتسمت بيقين الفعالية، بإيمان عميق بأنه مازال بالإمكان التدخل فى التاريخ، فى تاريخ المنطقة وأحداثها – يضيف سعدالله – ثمة وضع كان يسمح

بهـذا الأمل واليقين، فقد كنا فى عملية تاريخية مازال الجدل فيها ممكناً.

ومـنذ مسـرحية الاغتصاب (١٩٩٠) كان يمكن أن نرصد اخـتلافاً فـى الشكل والأسلوب والرؤى.. ثمة طاقة تأملية تمتزج خلالها الكتابة المسرحية بالرواية مفسحة مساحات لطغيان السرد.. ثمـة تحـول فى المنظور واختلاف فى طبيعة الموضوعات التى تتـناولها المسـرحيات الأخيرة وفيها يتأكد صعود الفرد وحضور الجسد ويمتزج الخاص بالعام برؤي جديدة ومغامرة ثمة متغيرات جديدة يتابع سعدالله تحليلها..

"بلغـت السـلطة أو الدولة شكلاً عالياً من الوضوح والقوة، وبالمقـابل تـم تهميش المجتمع وتبدت فى الوقت ذاته هشاشة القـوى السياسية الموجودة وضعف قدرتها على المقاومة وعلى صـياغة أسـاليب نضال مبتكرة وفعالة، كذلك سقطت الكثير من الأوهام المتعلقة بالكفاح والبطولات والشعب والشهادة والشهداء والمنظمات.. وبعد حرب الخليج وصلنا إلى مرحلة عرى كامل".

أدرك سـعدالله بعـد مراجعات طويلة أن المشكلة أعمق من علاقة سلطة/مجتمع وإنما هناك بنى اجتماعية متخلفة جداً مع بنى اجتماعية حديثة شكلياً وأن الشئ الأصعب هو تغيير المجتمع، هو أن نحاول هز سكونه ونوسانه واستغراقه بالخرافة..

متغـيرات عديـدة فرضـت تحولاً فى شكل الكتابة وبنيتها ورؤاهـا دون أن يعـنى ذلـك تناقضاً وانقلاباً على جوهر فكره ومشروعه الجمالى.

يـــنفى سعدالله التناقض بين مراحل الكتابة لديه.. إنه يضيف فقـــط حركـــته المغايـــرة ومراجعاته الدائمة وأفقه الأكثر اتساعاً ورحابـــة ونضـــجاً.. "**إن المشـــروع الوطنى بما يعنيه من تحرر وتقـــدم وحداثـــة لا يقتضـــى أن نلغى أنفسنا كأفراد لنا أهواؤنا ونوازعـــنا ووساوسنا وحاجاتنا الملحة للحرية، ولقول الأنا، بل علـــى العكس إن المشروع الوطنى لا يمكن أن ينجح ويتحقق إلا إذا تفتحت هذه الأنا ومارست حريتها**".

هكذا، لا نستطيع قراءة صعود الفردية فى مسرحيات سعدالله الأخـــيرة خـــارج سياقها الاجتماعى وخارج منظوره ودعوته إلى تغيـــير المجـــتمع وخلخلـــه سكونه وأشكال تراتبه الاجتماعى لا نســـتطيع قراءة تلك المسرحيات خارج فهم ونوس لدور المسرح فى تعميق مدينية المجتمع..

تتجاوز (الماسة) فى طقوس الإشارات والتحولات.. حدودها الذاتـــية والفـــردية لتصـــبح ظاهرة تقلقل وتخلخل علاقات المدينة وبنيـــتها الدينية الساكنة، إنها تهز نوسان المجتمع وتحطم خرافاته وأشكال تخلف بنيته الاجتماعية.

وفـــى تتبعـــنا للنهايات الفاجعة للكيانات الفردية فى نصوص ســـعدالله الأخـــيرة (الماسة/المفتى/عبدالله) فى "طقوس الإشارات والـــتحولات".. (سناء) فى "الأيام المخمورة" (فاروق) فى "يوم من زمانـــنا" يمكنـــنا أن نرصد ذلك التحول من حالة اليقين والإيمان العميق التى سبق أن تحدث عنها سعدالله حول مسرحياته السابقة.. إلـــى حالة أخرى من الشك والقلق والتوجس والسؤال.. شخصيات

قلقة تنتقل من حافة إلى حافة ومن سؤال إلى آخر دون أن يفضى ذلك إلى شئ يقينى.. هذا أيضاً ما شغل بال الحفيد فى (الأيام المخمورة) فى بحثه عن حقيقة ما أصاب العائلة دون أن ينتهى به بحثه إلى شئ، ودون أن يفضى سؤاله إلى يقين.." لقد وجد الدمل دمامل، والطريق إلى الحقيقة متاهات وفجوات، ليس ثمة خطأ أو صواب ليس ثمة إدانة ولا غفران".

ليست الواقعة، وليست الوثائق والتواريخ ولكن الحقيقة هى فى رحلة البحث عنها والسعى إلى اكتشافها، هى تعدد رؤاها وتبدلاتها فى نفوس الأشخاص.. ولعل الحقيقة فى (الحكاية) ذاتها.. فهى التى "تخفف العذاب وتداوى الجراح" فى "الأيام المخمورة" وهى "**الوسواس والشوق والغواية**" فى "طقوس الإشارات والتحولات" بل هى المعنى المكتمل فى "رحلة فى مجاهل موت عابر". ولأول مرة يجاهر سعدالله ونوس بفرديته دون أن يعنى ذلك تمزيقاً لشمل الجماعة أو انقلاباً على العمل الجماعى.. فقط إنه لم يعد يتجاهل الاستثناء والتفرد والتكونات النفسية مؤكداً أنها تمنح الجماعة قوة إنسانية.

لقد دخلت (أنا) الكاتب بوضوح إلى نصه المسرحى ولعل وجودها فى سفر الخاتمة "بنهاية مسرحية اغتصاب" هو وجود علنى وصريح ومباشر حين يقترح سعدالله مواجهة مباشرة بينه هو سعد الله ونوس وبين الدكتور منوحين أحد شخصيات النص.

إن المعاناة الذاتية والخصوصيات الفردية لم تعد أموراً برجوازية – يجب تنحيتها من فوق خشبة المسرح كما كان يفعل

سعدالله من قبل.. لقد نضجت رؤيته، تجاوز تبسيطية سابقة – بتعبيره – أصبح بإمكان الوعى التاريخى أن يحتفى بخصوصية الفرد، بل أمكن لسعدالله نفسه مراجعة العديد من المواقف السياسية مشيراً إلى **"أن واحده من أخطائنا الكبيرة – نحن الماركسيين – أننا لم نقدر ثراء الليبرالية، وأنه دون العقلانية وحرية السجال ما كان بوسع الانتماء الماركسى أن يكون إلا شكلاً جديداً من أشكال الانتماء اللاهوتى، منغلقاً على نصوصه وشعاراته".**

... ...

وبرغم أن نفس المريض هى بالدرجة الأولى جسدية، فإن حضور الجسد، وهذه الحسية الملموسة فى نصوص سعدالله الأخيرة لا ترتبط بوضعية المرض قدر ارتباطها بصعود الفردية والاحتفاء بالذات وتأكيد فكر عقلانى ووضعى علمانى.. هكذا تتقلب القيمة المخصصة للجسد فى المسرحيات الأخيرة من علامة سقوط إلى طريق للخلاص وشكل من أشكال الخروج والانعتاق (الأيام المخمورة – يوم من زماننا – طقوس الإشارات والتحولات).

شكل من أشكال التمرد وتحرر الفرد من قيود ورسوخ البنية الاجتماعية وهيمنة القوانين التى تطبعها المؤسسة الاجتماعية والدينية على أجساد المواطنين بحثاً عن ترويضهم وإخضاعهم. إن الجسدية التى ينشغل بها نص سعدالله الأخير هى جزء من رؤيته ودعوته لتغيير المجتمع (وليس السلطة كما شغلت أعماله من قبل) هز استقراره وتفكيك علاقاته وكسر ثوابته..

إن أبطال سعدالله الجدد فى خروجهم المدوى – حتى مع كل نهاياته الفاجعة – تفضح خراب الواقع وخواءه ومن ثم مواجهته.

كل شئ قبل رحيل سعدالله كان يتضافر ليولد هذا الخواء ولعل تجربة التعامل مع مسرحية (اغتصاب) أصابته بحالة من الرفض والمرارة والأهم المراجعة وإعادة النظر. يشير سعدالله إلى المنطق اللاهوتى فى التعامل مع القضية الفلسطينية وثبات الأحزاب السياسية والمثقفين – دون إدراك للعوامل والمتغيرات – على فهم ١٩٤٨ لطبيعة الصراع العربى الإسرائيلى.

وفى انتقاده للقوى السياسية مراجعة شاملة وإعادة نظر لكثير من الأفكار والمواقف.. ولعل تلك المراجعات النشطة كانت مناخاً حيوياً لتقديم (منمنمات تاريخية) ١٩٩٤ بكل ما تحتويه من تعدد الأصوات والرؤي بل إن إيقاع الحركة داخل المنمنمة التاريخية يقوم أساساً على تعدد وجهات النظر وعلى تقنية (الإبعاد) بكل ما تمنحه للقارئ من مساحات للتأمل.. يكتب عبد الرحمن منيف حول المنمنمات مشيراً إلى انها "**نوع من الأدب الذى يطالب بإعادة النظر ليس فقط بالقناعات التاريخية السائدة والمستقرة بل يطالب أيضاً بمناقشة المواقف العقلانية التى يجب أن تتسم بها الثقافة.. العلاقة بين المعرفة والسلوك، دور الثقافة، المعرفة.. هل يجب أن يكونا فى خدمة القوة والسلطة أو فى زيادة وعى الناس وصقل أرواحهم، ثم ماذا يعنى المثقف هل هو مجرد تقنى أم صاحب وجهة نظر وضمير؟**"

مـــراجعات دائمة لنهايات فاجعة ومشاهد تنهار وهزائم لامس تخومها تلك التى انتهت به إلى هزيمة الجسد هكذا يغوص سعدالله فى جسده وذاته ويكتب رسالة أخرى..

كنت أتخبط فى شعور مرير بالهزيمة والهامشية وبأن زمنى زمنـــنا يضـــمحل ويخـــتفى، ورأينا أحلامنا كلها تنهار وعيوننا جاحظة.. انهارت أوطاننا وانهار المستقبل الذى كنا نأمله وانهار العـــالم الـــذى كـــنا نســـتند إلى صلابته برغم يقيننا أنه مملوء بالثغرات، انهار حلمنا الشخصى الذى هو المسرح انطفأت جذوته وتداعـــى فـــى غياهـــب القمـــع والشمولية وانسداد الحوار فى المجـــتمعات وغياب كل ما هو مدنى فى حياتنا.. إننا مهزومون حـــتى العظـــم.. وحـــتى الحفيد الرابع أو الخامس، أقصى حدود الإيجابـــية هـــو أن نقـــبل الهـــزيمة لا أن نراوغها أن نواجهها صـــراحة لا أن ندفـــن رؤوســـنا فـــى الـــرمال...ومن كوجيتو (أنـــا مهزوم) ينبغى أن أبلور حقيقة (أنا موجود) أن أتدرب على تحمـــل هـــذا الوجـــود ومفارقـــته فى آن واحد لقد انهزمنا دون عـــزاء.. دون تظليلات وكان من قبيل تحصيل الحاصل أن ينهزم الجسد ..... بعد ذلك لم يفاجئنى السرطان؟)

تم التحميل من
مكتبتي

نص الحكى

السؤال الديمقراطى

الديمقراطـــية ليســـت لفظة للاستهلاك، لكنها كانت دائماً فى مســـرح سعدالله ونوس نوعاً من ابتكار حرية مجازية تقاوم القمع، وشـــرطاً أساسياً لتجاوز الخطابة والتحيز والتلقين؛ فهو يكتب كى يمتحن الصواب ويفتش عنه.

ليس ثمة يقين ثابت ولا صواب جاهز ومحدد، يقدمه لنفسه أو للقارئ، لكن الكتابة عنده محاولة للكشف عن آليات يمكن أن تهيئ الأذهان لاكتشاف هذا الصواب وفتح نوافذ الحوار.

هكـــذا أســـس سعدالله ونوس مشروعه المسرحى على إمكان "الحـــوار" وجـــدل العلاقة بين العرض والجمهور؛ حيث المسرح: **هـــو الأداة الأقـــدر، والمكـــان النموذجى الذى يتأمل فيه الإنسان شـــرطه الـــتاريخى والوجـــودى، وهـــو المكان الذى يكسر فيه المـــتفرج محارتـــه كى يتأمل شرطه الإنسانى فى سياق جماعى يوقـــظ انـــتماءه إلى الجماعة، ويعلمه الحوار وتعدد مستوياته.. فهـــناك حـــوار يتم داخل العرض المسرحى، وهناك حوار مضمر بيـــن العـــرض والمـــتفرج، وهـــناك حوار ثالث بين المتفرجين أنفســـهم، وفى مستوى أبعد هناك حوار بين الاحتفال المسرحى**

(عرضاً وجمهوراً) وبين المدينة التى يتم فيها الاحتفال.. وفى كل مستوى من مستويات الحوار هذه ننعتق من كآبة وحدتنا، ونزداد إحساساً ووعياً بجماعيتنا، ولهذا فالمسرح ليس تجلياً من تجليات المجتمع المدنى، بل هو شرط قيام هذا المجتمع، وضرورة من ضرورات نموه وازدهاره".

ومع اتساق المشروع المسرحى لسعدالله ونوس انشغل الكثير من النقاد بتحديد خطوطه وتقسيمها إلى ثلاث مراحل:

- البدايات: وتضم مجموعة من النصوص المسرحية القصيرة، منها (جثة على الرصيف)، (مأساة بائع الدبس)، (فصد الدم)، (المقهى الزجاجى)، (الجراد)، (الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا) وتمتد هذه المرحلة بين عامى ١٩٦٤ و١٩٦٨.

- مرحلة الالتزام الماركسى الصارم والسؤال الإيديولوجى المنشغل بتحليل بنية السلطة، وتضم من مسرحياته (مغامرة رأس المملوك جابر)، (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)، (سهرة مع أبى خليل القبانى)، (الفيل يا ملك الزمان)، (الملك هو الملك)، وتقع بين عامى ١٩٦٨ و١٩٨٩.

- مرحلة أخيرة، تبدأ من مسرحية (اغتصاب) - ١٩٩٠، حتى (الأيام المخمورة) - ١٩٩٧، وتضم مسرحيات (منمنمات تاريخية)، (طقوس الإشارات والتحولات)، (ملحمة السراب)، (أحلام شقية)، (يوم من زماننا)؛ حيث تطل الخصوصيات الفردية، وينشغل الكاتب بالمكونات النفسية والنوازع والأهواء لشخصياته المسرحية.

وفى التقسيم النقدى الصارم والمحدد، محاولة تبسيطية لقراءة المشـــروع المســـرحى المتـــنامى والمتـــنوع فى أسئلته الجمالية والفكرية، ليس بين مرحلة وأخرى، بل بين المسرحية والمسرحية الـــتى تســـبقها، دون أن يتـــنكر الكاتب لمرتكزاته الفكرية والفنية والإيديولوجـــية. فلـــيس ثـــم تحـــول ولا انقلاب ينفى ما سبقه أو يناقضه، لكنها صيرورة الوعى التاريخى المركب التى احتفظ بها دائمـــاً ســـعدالله ونوس بوصفها مقوماً جوهرياً من مقومات ثقافته الوطنية، وهى أيضاً متغيرات الواقع وموقف الكاتب ونضجه، مع إعـــادة النظر المتواصلة لتحقيق هذا النضج، وكلها أسئلة متلاحقة ومـــراجعات مســـتمرة سمحت له بالغوص الأعمق داخل الواقع، وكتابة مسرحيات لم تكن فى رأيه سوى مجرد اقتراحات أو جذول أعمـــال مصـــوغ بصورة فنية، ولا يخلو من جوانب جمالية؛ لكى تغرى بـــ "الحوار".

ديمقراطية الأنواع المسرحية:

عـــندما طرح سعدالله ونوس مفهومه حول (مسرح التسييس) فـــى بياناته المسرحية (١٩٦٨)، متجاوزاً مفهوم المسرح السياسى الملتـــبس فـــى عموميته، كان يجيب عن سؤال: أية سياسة، وأية صيغة فنية يمكن أن تحقق فعالية أكبر؟.

كـــان المقصـــود هـــو طـــرح المشكلات السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصـــادية والسياسية، واكتشاف أفق تقدمى لهذه المشكلات؛ أى

أن التسييس فى مسرح سعدالله ونوس كان الخيار التقدمى للمسرح السياسى، وهو - فى جوهره وتعريفه - كما حدده فى البيانات المسرحية:

حوار بين مساحتين (العرض المسرحى) و(الجمهور)، واختيار دائم للوسائل الفنية التى تحقق أعلى إمكان لتقديم هذا الحوار.

فى (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)، لم يهتم ونوس كثيراً بالصيغة الفنية إلا بمقدار قدرتها على إنتاج المشاركة والحوار، ولم يهمه كثيراً أن العرض المسرحى يمكن أن يتوقف فى لحظة من اللحظات، ويتشعب إلى حوارات حية بين المتفرجين والممثلين أو بين المتفرجين بعضهم وبعض. بل إن صيغة الحفل، بشكلها السياسى التحريضى الذى أدى إلى الدفع بمؤلفها للمثول أمام المخابرات العامة، وبشكلها الفنى بفاعليته المباشرة، قد دفعت سعدالله إلى المراجعة حين اكتشف أن العرض المسرحى لم ينته بخروج الجمهور فى مظاهرة عامة، وأن المسرح كما قال بريخت: "**لا يستطيع أن يقوم بثورة أو أن يبدل بنيان المجتمع**".

أدرك سعدالله ونوس أن فعالية المسرح ليست فى إنجاز الثورة وتغيير حركة التاريخ، ولكنها جزء من هذه الجهود اليومية، وإمكان متواضع من إمكانات التغير، وتتمثل فعالية المسرح العميقة فى:

أن يكون وسيلة معرفية توسع أفق المتفرج معرفياً، وأنه وسيلة جمالية توقظ بذهن المتفرج قابليات للذوق والتذوق

المختلفة، وتتقاطع مع القيم الجمالية التى يعممها الفن والإعلام السائدان.

انشغل سعدالله ونوس بسؤال البحث؛ فكل نص مسرحى هو محاولة تجريب وإعادة نظر على مستوى الكتابة والوسائل وعلى مستوى العلاقات اللغوية. لم تكرر مسرحية بنية سابقتها؛ إنها "**ديمقراطية النظر إلى الأنواع المسرحية**" بتعبير محمد دكروب.

فجوهر "اللعبة" المسرحية فى (الملك هو الملك) لا يرتبط بطبيعة الدرس التعليمى ولا بعملية التوعية التى يقوم بها، ولكن يكمن فى طبيعتها الديمقراطية التى تسمح بالمشاركة؛ فالذين يقدمون "اللعبة" يتعلمون ويُعَلمون فى آن، وهم لا يحللون السلطة فقط، وإنما يتناقشون حولها أيضاً.

(اللعبة) فعل مشاركة، يفترض حضور الآخر، ليس بوصفه متفرجاً ولا مشاهداً، ولكن بوصفه طرفاً حقيقياً وفعالاً فيها. إنها كسر للعزلة بين العازل والمعزول، كسر للتقليد والتلقين وكل جماليات التوقع النمطية؛ إنها التجسيد الفعلى الحر للحوار مع الآخر.

وفى الشكل الاحتفالى المفتوح فى (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) دعوة إلى المشاركة وتجريب وسائل متنوعة لتحقيق أقصى فعالية للحوار.

وبرغم قصدية الدفع بالمتفرج وتوريطه فى الحوار؛ حيث يضع سعدالله ونوس فى سياق العمل المسرحى متفرجين يتحدثون ويتناقشون، ويقدمون نموذجاً لم يستطعه المتفرج أو لما ينبغى أن يكون عليه، فإن تلك القصدية والوسائل التى تبدو مصطنعة هما

محاولـــة لكســـر طـــوق الصـــمت، ووسيلة مقترحة لتأسيس فعل المشـــاركة والتدريب عليه؛ لفتح نوافذ الممتد بينهم. وفى استخدام "المقهـــى" الـــذى يقدم خلاله "الحكواتى" حكايته فى (مغامرة رأس المملـــوك جابر) بشكل آخر يسمح بتدخل رواد المقهى وزبائنه فى مجـــريات الأحـــداث والتعليق عليها؛ فليس للمسرحية بداية دقيقة، والســـياق نفســـه لا يتخذ شكلاً صارماً ولا معمارياً؛ فالمقهى ليس مكـــان الحدث، ولكنه المسرح نفسه (خشبة وصالة)، ومن خلاله يكســـر الطـــوق اليابس للعرض المسرحى، ويتخلص من طقوس العمـــل الدائـــرى العـــام لتحقـــيق إمكان عفوى ولانتزاع هامش للارتجـــال؛ فمعمار المقهى يكسر كل حصار وعزلة تشكيلية، كما أن وضـــعه بوصـــفه مكاناً يعكس وظيفة داخل الحياة الاجتماعية والبيـــئة الشعبية، يفرض مشاركة حية وحيوية فى إبداع الصورة المسرحية.

لـــم يقـــدم ســـعدالله ونوس شكلاً فنياً محدداً باعتباره الشكل الـــنهائى؛ لم يقدم نصوصاً مسرحية "تامة" ولا "مغلقة"، لكنه كتب دائماً للعرض المسرحى نصاً مقترحاً لمخرج مجتهد وفريق عمل متجانس، وجمهور عليه أن يشارك بنوع من الإيجابية.

فـــى كـــل مســـرحية من مسرحيات ونوس، هامش مطروح للبحـــث والاجتهاد، مساحة فارغة تركت عمداً كى يملأها العرض المســـرحى. هكذا طالب سعدالله ونوس كل مخرج مسرحى يتناول أعمالـــه ببحـــث مواز على المستوى الإبداعى لبحث النص الذى يقدمـــه بوصـــفه مؤلفاً، دون أن تعنى دعوته معارضة النص أو

تشـــويه مقولـــته الرئيســـة، ولكن يجب أن يتعهد المخرج المقولة وينميها فى جغرافيا وتاريخ جديدين.

فـــى تجربة (سهرة مع أبى خليل القبانى) التى قام بإخراجها فـــواز الســـاجر مـــثال واضح لهامش الحرية الممتد بين المؤلف والمخرج. يشير سعدالله فى مقدمة نص (القبانى):

إن محاولـــتى لـــتقديم **الشريحة التاريخية العريضة التى نشأ فـــيها القـــبانى، ربما أدت إلى تطويل المسرحية بما قد يمد وقت العـــرض بأكـــثر مما يجب، فإذا اقتضت الضرورة يمكن اختصار بعـــض المشـــاهد بمـــا لا يـــربك الصـــورة العامـــة عن العصر واتجاهاته.**

ويشير أيضاً إلى أن:

هـــناك إمكانـــات عديـــدة لـــتقديم (فصل الولاة) بالمسرحية والأســـلوب الـــذى اتـــبعه فى خروج أو دخول الممثل ليست إلا اقتراحاً أولياً والتقيد به غير ضرورى .

وعـــندما أخرج فواز الساجر المسرحية مع طلاب أول دفعة تخرجت فى المعهد العالى للفنون المسرحية بدمشق:

أجـــرى تعديـــلات على النص، وقام بإعادة ترتيب المشاهد، وأبرز التداخل فى رواية (هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقـــوت القلوب) وبين الحكاية الوثائقية التى تتناول تجربة القبانى، ونضاله من أجل إقامة مسرح فى دمشق.

وقبل سعدالله ونوس هذه التعديلات الجوهرية، بل قام بنشرها ضمن "أعماله الكاملة") مطالباً باعتمادها فى أى عرض جديد لهذه المسرحية.

الهامش الديمقراطى نفسه فى العلاقة مع المخرج امتد واتسع فى مسرحية (الملك هو الملك) عندما أخرجها مراد منير للمسرح الحديث بالقاهرة (١٩٨٦) حيث قام الشاعر أحمد فؤاد نجم بكتابة مقاطع نثرية ونكات شعبية وأغنيات بالعامية المصرية، شكلت نصاً موازياً لنص (الملك هو الملك) فى لغته الفصحى العذبة الراقية، وهو تدخل إخراجى أحدث جدلاً بين العامية والفصحى على مستوى بنية العلاقات بالنص، وبرغم اختلاف الكثير من النقاد حول حجم تدخلات المخرج وطبيعتها فقد وافق سعدالله ونوس وأعلن رضاءه التام عن العرض المسرحى الذى رآه مخلصاً لرؤيته ومقولته الأساسية.

عربة التاريخ

كان سؤاله المطروح دائماً على نفسه: إلى أى حد فى اطمئنانه اليقينى والإيديولوجى يستجيب لبقايا لاهوتية مقدسة مستقرة فى لاوعيه؟.

سؤال راوده كثيراً حين امتد الصمت والتوقف عن الكتابة لأكثر من تسع سنوات (١٩٧٩ – ١٩٨٩) بعد كتابة (الملك هو الملك) (ورحلة حنظلة) المأخوذة عن (موكنبوت) لبيتر فايس.

كانت ثمة مراجعة جوهرية، وكان الصمت ضرورة رأى سعدالله أنه لا يستطيع تفاديها.

لقد كانت مراجعة للذات، ولأوضاع جيل من المثقفين بسّطوا التاريخ فى فورة حماستهم وتعجلهم، فحولوه إلى عدد من اللافتات والشعارات. وكانت مراجعة جوهرية، أحس خلالها أن مسؤوليته بوصفه مثقفاً قد تضاعفت كثيراً، وأن عليه أن يتأمل بفهم وبعمق ما يجرى حوله: هزيمة ١٩٦٧، انكسار المشروع الناصرى، انكسار المعسكر الاشتراكى، تزايد هيمنة السلطة فى مقابل تهميش المجتمع، هشاشة القوى السياسية وضعف قدرتها على المقاومة وعلى صياغة أساليب نضال مبتكرة وفعالة، حرب الخليج وما أصابتنا به من عرى كامل... إلخ.

لم يقفز سعدالله ونوس من عربة التاريخ مستسلماً لليأس، ولم يطمئن فى مواجهة تلك الانهيارات المتلاحقة إلى التبسيطية والإيمائية السطحية. بدت مراجعاته تتكشف عن رؤية أكثر عمقاً وأكثر تعقيداً من علاقة السلطة/المجتمع:

هناك تركيب ثلاثى بحاجة إلى الغوص فيه أكثر لمحاولة استكشافه.. بنى اجتماعية متخلفة جداً مع بنى اجتماعية حديثة شكلياً، وغياب أى تساوق مشروع مستقبلى يمكن أن تقوم به دولة عصرية، لا تتعادى فيها السلطة مع المجتمع بحيث تهمش السلطة مجتمعها وتجبره على العودة فى آلية دفاعية سلبية إلى بناه التقليدية والأخلاقية المفوتة.. لم يعد تغير السلطة هو شرط تحقيق

الـتقدم المنشـود.. الشئ الأصعب هو تغير المجتمع، هز سكونه ونوسانه واستغراقه بالخرافة.

أطل الفرد برأسه وعالمه الخاص فى مسرح سعدالله ونوس، أصبح بالإمكان لديه أن يحب فرديته، وألا يعتقد على الإطلاق أنه إذا اغتـنى مـن حيـث وجوده الفردى إنما يمزق شمل الجماعة والعمـل الجمـاعى. لم يعد يتجاهل الاستثناء والتفرد والمكونات النفسية، مؤكداً أنها مما يمنح الجماعة قوة إنسانية، ويجاوز كونها جمعـاً مـن آحـاد فارغة. هكذا تناول أهواء الشخصية الفردية ونوازعها بعيداً عن وضعيُتها التاريخية أو الاجتماعية أو السياسية فـى نصـه الأهم (طقوس الإشارات والتحولات)، وهكذا أصبح بالإمكان ملامسة الحسية فى الكثير من نصوصه الأخيرة، فما كان يلمـح بـه أو يشير إليه، أصبح مشهداً واضحاً ومجسداً دون أن يعتقد أن تلك "أمور برجوازية".

لـم يقفـز سـعدالله من عربة التاريخ، لكنه أدرك بعد طول مراجعة: أن الوعى بالتاريخ ليس يقيناً ثابتاً، ليس مجرد شعار ولا تحيز إيديولوجى، إنما ممارسة واعية ونقد وإعادة نظر ومراجعة مسـتمرة، إنه معرفة الذات بلا أوهام، ومعرفة العام بعمق ونفاذ، وإنـه باختصـار فـك ارتـباط نهائى مع اللاهوت واليقين وكل اطمئنان كامل ونهائى:

عـندما كـثر الحديث عن البيروسترويكا ولا سيما فى العام ١٩٨٧ مـع صدور كتاب جورباتشوف، كنت أتوقع حدوث أزمة وعـى لـدى كل الأحزاب الشيوعية العربية، وكنت أتوقع حدوث

نـــوع مـــن التمزقات والصدامات على مستوى الأفراد والأحزاب معاً، وكم كانت المفاجأة موجعة حين نظرت حولى وجدت أنه لم تحـــدث أزمة وعى ولم تحدث تمزقات ولا فصامات، بل كان يتم التكـــيف وبتبعـــية فاضـــحة مع هذا التغير الكبير الذى يطال بنى نظرية عميقة.

المفاجأة نفسها أصابته فى المعركة السياسية التى أحدثها نصه المســـرحى (اغتصـــاب) المستند إلى نص الكاتب الإسبانى بويرو باييخو (القصة المزدوجة للدكتور بالمى)، التى تناول فيها سعدالله ونـــوس الصـــراع العربى الإسرائيلى، واقترح فى نهايتها حواراً مفـــتوحاً بيـــنه وبيـــن الدكـــتور "منوحيـــن"، إحدى الشخصيات الإسرائيلية فى النص.

امـــتد الخلاف السياسى إلى حد اتهام سعدالله ونوس بالخيانة، ورأى ســـعدالله أن كثـــيراً من المثقفين يتناقشون حول المسرحية وطـــرحها السياسى بمنطق كان سائداً فى عام ١٩٤٨ دون حساب لمســـيرة الأعوام الطويلة ومتغيراتها، وأننا مازلنا نواجه إسرائيل بآلـــيات لاهوتـــية وبدائية، وأننا رتبنا تعاملنا مع العدو على أسس طقوسية وشعائرية متخلين عن كل وعى تاريخى.

أسئلة متلاحقة ومراجعة دائمة هى موقف أصيل لهذا الكاتب، لـــم يتـــنكر فـــيها لمرتكـــزاته الفكرية والإيديولوجية. وحين بدت "الليبرالية" – التى أشار إليها فى مقدمته لكتاب (قضايا وشهادات) – ملتبسة علىّ من كاتب يستند بعمق إلى منهجية ماركسية ورؤية مادية للتاريخ، كتب إلىّ:

هل تظنى أن بوسع الماركسية أن تحقق مجتمعاً اشتراكياً إن لم تكن مؤسسة على مجتمع انصهر وتبين وتفتح فى سياق ليبرالى.. ثم ألم تكن واحدة من أخطائنا الكبيرة - نحن الماركسيين - أننا لم نقدر ثراء الليبرالية وأنه دون العقلانية وحرية السجال ما كان بوسع الانتماء الماركسى أن يكون إلا شكلاً جديداً من أشكال الانتماء اللاهوتى منغلقاً على نصوصه وشعاراته.

تم التصميل
مكتبة

"رحلة فى مجاهل موت عابر"

الحكاية أقوى من الحياة ومن الموت*

عندما سمع الشاهد عبارة سعدالله ونوس (أشعر بأن موتى لن يكتمل إلا إذا رويت حكايتنا) قال: هذا تحريف.. ففى أحد اللقاءات النادرة، وكنا نسترجع أيام الدراسة الثانوية وحياتنا فى طرطوس.. أذكـــر جـــيداً أنـــه قال لى: "أشعر بأن حياتى لم تكتمل إذا لم أرو حكايـــتى مـــع.."... لم يكذب الشاهد ولم يحرّف سعدالله شيئاً، فلا شىء يكتمل، كانت الحياة أو كان الموت، ينبغى فقط أن نستخلص مـــن زوال الأشـــياء اكتمالها، ينبغى فقط أن تكتمل الحكاية، وأن يواصل الحكاء رواياته".

هـــذا درس سعدالله ونوس، وسيرته الذاتية التى حاول كتابتها فى نصه الجديد "رحلة فى مجاهل موت عابر".

تجـــربة مثيرة، يختلط فيها الأموات بالأحياء، تتوارى ملامح الأمكنة ويختفى الزمن فى زمنية ممدودة.

بين الصحو الضارب، بالحلم والتاريخ والجسد، يتابع سعدالله مونولوجه وغوصه الأصفى فى دخيلة نفسه.

---

* جريدة السفير – بيروت – العدد ٤٦ – ١٩٩٦/١١م.

أهـــو الواقـــع المتفسخ يواصل انهياراته وتمزقه فوق أرض تـــدور حـــول نفســـها بالدم والصديد؟.. أم هو السرطان والموت المـــتربص من كل ناحية؟.. أم هى محاجة الله تلك التى قدر عليها أيـــوب النبى، ولم يمتلك سعدالله طاقتها الروحية فظل سؤاله أعزل من الأمل والإيمان، يفترسه عذاب متجدد وعدمية ساكنة.

ثمة ظلم يلتصق دائماً بكل عذاب.

ثمـــة نقصان متواصل، وليس لسعدالله من أحد يحاججه سوى نفسه.

لـــيس ســـوى الكـــتابة طمأنينته الوحيدة، ليس سوى المسرح إمكانية لإعادة تشكيل الخلق، واكتساب ذاته وحريتها.

وحدهـــا الكتابة هى الفضاء الذى يلملم فيه شتاته، يجمع شقيه المتنافريـــن، ويمنحه القدرة على مواجهة وضعه الفانى فى اكتمال "الحكاية".

....

فى الغرفة ٢٠٨ بالعناية المركزية بمستشفى الشامى بدمشق، يفـــيق سعدالله على صوت المرأة العجوز تتابع مسيرة حبة الدواء فـــى جوفهـــا فـــى تكرار موجع (ذابت.. ما ذابت) بينما صراخ مـــريض القلـــب بالغرفة المجاورة يعلن احتجاجه المتكرر (ذابت، فاســـكتى ونـــامى).. وكـــف سعدالله عن الطعام، تواصل المعدة تشنجاتها، والحلق جفافه، ولا قدرة على ابتلاع حتى الريق.

يلاحقـــه الســـرطان بسؤال المصير، ذلك القلق المتنامى منذ الطفولـــة، منذ أن واجه أباه بغياب الشمس.. فمنذ المئة الأولى قبل

الميلاد، كانت عائلته تواصل مسيرتها الرتيبة بدون سؤال.. قتل الأخ أخاه، وبقى الجد الأكبر غائصاً فى حمأة طينية عميقة، وبقى رأسه طافياً فوق الوحل، وعيناه جاحظتيْن، ولونه مربداً، ولسانه يتلجلج بكلمات وأنات غامضة.

منذ ذلك التاريخ كان السرداب يفضى إلى سرداب آخر، والعتمة تفضى إلى عتمة أخرى، بينما تسيطر على الجميع فكرة واحدة تدلت وراثياً من الجد الأكبر إلى باقى أفراد العائلة، فجميعهم يعتقدون بأن السرداب سيقودهم إلى الشمس وبرارٍ خضراء ازدهارها مسكر وخضرتها أبدية.. لكن ما رآه الطفل كان مختلفاً.. قال لأبيه: لا توجد شمس ولا توجد برار، لا توجد إلا هذه السراديب التى نسير فى جوفها، أما الأمل الذى يحدونا فإنه كاذب، وأما عزائمنا فإن رخاوة موروثة تثبطها.

ولعله صراع سعدالله الأول ضد الخرافة، والمؤسسة التى تسقط فى الكراهية النائمة والخضوع العاجز.. مسيرة رتيبة ما زالت الأسرة تتعثر فى سراديبها المعتمة من دون شمس ولا عدالة يومية، مسيرة تقاطع الإنسان الحى فى حركتها الآلية وسآمتها التى تعنكب فى صميم الروح فتفسد صفاءها.

لم يتعلق سعدالله منذ طفولته بوهم الشمس، ولم يمتلك قدرة أيوب على الانتظار ومحاججة الله.. كان ثمة يقين يكبر داخله وهو يطالع إرث عائلته الخائب، ويلح عليه بأنه ينبغى أن نحاجج العالم ونحاجج أنفسنا أولاً وقبل أى شىء.

يتقاطع السرطان.

صـــورة الـــدم، جـــرعات الدواء، أصوات المرضى.. وذلك العـــرى الذى يبدو هتكاً وفضيحة فى كل مرة يجرده الطبيب من ثيابه.. وبقوة مضاعفة يواجه سعدالله وضعه الفانى بالحكاية.

... ...

كـــل شىء يعاود البداية ويرد إلى أصله الأول.. هكذا تتقافز الحكايـــات فـــى الذاكرة: أسطورة الخلق، تواريخ الأسرة، مدرس الجغرافـــيا بالمدرسة الثانوية، حصين البحر، تلك القرية الصغيرة من طرطوس فى الشمال السورى.. ثم تلك الحكاية التى لن يكتمل المـــوت ولا الحياة إلا بروايتها.. إنها أقصى اللهفة وأقصى الخيبة أيضاً.

فى طرطوس. فى بواكير الصبا، صار أسيرها تلك المتمردة الشـــقراء الـــتى لـــم تسبقها صبية من القرية إلى ارتداء البنطلون وقصة الشعر الغلامية.. خلال سنتين أحبها حباً شبيهاً بالعبادة، فى كـــل مرة يراها يشعر بأنه يتمغنط وأنه لا يستطيع الابتعاد عنها.. وفـــى الغرفة العلوية حين بدآ يلتقيان خلسة يكتشف وسط الذهول أنهـــا فـــتاة أخرى، أنها وجه آخر وجسد آخر، وتفاصيل أخرى.. وجـــد شـــعرها خشـــناً كالليف، وفمها كبيراً تتراكب فيه الأسنان بعضـــها فـــوق بعـــض، وحول حلمتى ثدييها شعر، وجسدها كله يغطيه زغب. فملأه النفور...

كـــان مـــناخ القـــرية محاصراً بالقيود والتقاليد البالية، وكان ســـعدالله فى ذلك الوقت يتلمس الفلسفة الوجودية وما تنعم به البلاد

الأخـــرى مـــن حـــرية وجمـــال، فكان يكتب بيانات عن التحرر والحرية ويلصقها بعد منتصف الليل على أبواب الدكاكين.

مـــنذ ذلـــك الوقت أدرك عذابه الدائم، وسعيه المتواصل نحو الحرية، ولعله فى تلك اللحظة عرف أن الحب (كما كتب لى يوماً) هـــو بالضـــبط الحكايـــة التى لم تعش أو التى لا تعاش، وأنه ذلك المســـتحيل الذى تضيق به الحياة اليومية، فما يعاش هو استهلاك مخيـــب لا يـــورث إلا الإحســـاس بالضـــجر والخواء.. نوع من الاستهلاك.. هو نقيض الحياة ذاتها.

هـــذا، بالضـــبط، ما رأته الذبابة فى غرفة نوم الزوجين فى قصـــة سعدالله القصيرة (بعد ظهر دمشقى) ففرت هاربة من تلك الآلية، وذلك الاستهلاك المخيب.

... ...

يتقاطع السرطان

ويـــتقاطع الذباب فى حكايات عديدة (الذبابة الجائعة) (الذبابة المحبوســـة) (ذبابة الحساء) وذبابات أخرى.. فكر سعدالله فى أن يضم حكاياتها فى كتاب يحمل عنوان (ذبابيات) خاصة وقد أدرك أن الإنســـان يفتقر كثيراً إلى الحساسية والحياة اللتين يتحاب بهما الذباب.

منذ الطفولة، وهو يتابع تلاحم الذباب فى الحب، يقترب الذكر مـــن الأنـــثى بخطـــى فيها لهفة، تخلو من غطرسة الديك وعنف التيس، يلتحم الذكر والأنثى، صحيح أنه يعلوها قليلاً ولكن يبدو أن ذلـــك لا يعـــيق حركة الأنثى ولا يقيد جناحيها.. حين يلتحم ذكر

الذباب بأنثاه يبدو كأنهما دخلا فى حالة من الوجد الغامض، وقررا ألا ينفصلا ما دامت فيهما قوة أو حياة.

ومـــرة حـــاول ســـعدالله أن يعـــرف كم يمكن أن يستمر هذا الالـــتحام، فأصـــابه الملـــل قـــبل أن يـــبدو عليهما أنهما سيكفان التحامهما، فأسرع بدهسهما من دون أن تطرف له عين.

الحكاية نفسها.

ميراث الخيبة وخوف الاقتراب نفسه.

لكـــن المرأة التى لا تكتمل حكايتها تصعد إلى خشبة المسرح فـــى مشهد جنائزى. لم يحلم سعدالله يوماً بمسرح معلق، لكنه جاء به ليكمل الحكاية.

كـــان الفضاء مسرحاً أو خشبة مربوطة من أطرافها الأربعة بحـــبال متينة وغليظة تلتقى فوق مركز الخشبة ملتفاً الواحد على الآخر، ومشكلاً رباطاً ثخيناً ومتيناً يرتفع ويختفى فى الفضاء..

لـــم تعاتبه، فقد أصبحت وراء العتاب والحزن والغضب، إنها فى الموت بينما هو لا يزال يحاول أن يشرح نفسه..

لم يعرف كيف يحب يوماً.. ولم يكسب حريته تماماً.

هذا أيضاً إرث الخيبة.

إرث الـــرجل العرضى، الهش، الخائف، لا يجد ما يوازن به هشاشته إلا العنف أو السلطة والتبديد المتواصل.

إرث المرأة العفوية الخصبة من دون عدالة، وماؤها المنهمر حتى الانغمار والغرق.

لـــم نكـــن أنفســـنا يوماً.. الرجل الذى لم يبدأ والمرأة التى لا تنـــتهى، الرجل الذى وضع المسافة والمرأة التى نسفتها.. كلاهما هـــزم من دون اكتمال، هزم حتى النخاع، حتى الحفيد الخامس أو الســـادس.. هزم فى موضع القلب، فى اختلال المسافة بين الحب والحرية.

هـــل تغضـــب سعدالله تلك القراءة لسيرته الذاتية، أم تغضبه النتيجة التى تختم بأصابعها على أجساد الجميع وأرواحهم؟.

"رحلـــة فى مجاهل موت عابر" ليست سيرة شخصية لسعدالله ونوس، لكنها سيرتنا الخاوية التعبى وحكايتنا المنقوصة.

كتابة التحولات.. فى طقوس الإشارات*

فـــى رؤيـــة مدهشـــة، تضاعف الحياة، توقظها وتغنيها، بما تمـــتلكه مـــن تجربة روحية، وطاقة على الاحتجاج الطويل، يمتد حـــتى جدران الموت، ربما سمحت بها تجربة المرض، وغوص سعدالله ونوس فى دخيلة نفسه، مواصلاً ابتكار نصه الأشد حقيقية والأكثر إنسانية.

يقـــدم ســـعدالله ونوس، مسرحيته الجديدة (طقوس الإشارات والـــتحولات) دار الآداب – بيروت ١٩٩٤ – موضحاً منذ البداية، أن أبطـــال العمـــل مـــا هم إلا ذوات فردية، تعصف بهم الأهواء والـــنوازع وتـــرهقها الخيارات، وأنه من سوء الفهم الكبير إذا لم تقرأ هذه الشخصيات من خلال تفردها وكثافة عوالمها الداخلية.

وفـــى الإشـــارة توضيح متعمد لأهواء سعدالله ونوس الممتدة بيـــن سطور العديد من مسرحياته، حين يصغى إلى نبضات زمنه الخـــاص، محاولاً التعبير عن الخفايا والنزعات السرية والذكريات

* مجلة المسرح – القاهرة – العدد ٧٩ – يونيو ١٩٩٥م.

والأحـــلام، شـــوقاً إلى (حرية) ترفض كل ما يقمع نبض الإنسان الحقيقى الطبيعى، ويكبت وجوده الأصلى.

وكعادته يلتقط سعدالله الحكاية التاريخية... يأخذ من مذكرات المجـــاهد (فخرى البارودى) إحدى حكايتها عن الخلاف الدائر بين (قاســـم المردى) مفتى الشام (وعبدالله حمزة) نقيب الأشراف أيام الوالـــى راشـــد ناشد باشا، فى دمشق بالقرن التاسع عشر... لكنه يضـــيف الجديـــد والمدهش – وتلك مأثرته وإنجازه – فى تفسير وتأويل الحدث.

يـــتوقف بعمـــق وبـــروح أكـــثر شفافية أمام أهواء ونوازع الشخصـــيات، دون ان تعنـــيه مناصبها ومراكزها، إلا باعتبارها مكونـــات ثقافـــية ونفسية للشخصيات... يفارق المكان (دمشق)، والزمان (النصف الثانى من القرن التاسع عشر) فهو لا يقدم عملا عـــن البيـــئة، ولا يقارب الحقائق الاجتماعية والتاريخية، بقدر ما يصـــوغ كتابة تحولية ترفض محدودية الوضع الإنسانى... ولعله يفـــارق أيضاً ماركسية (تطوير الوعى) بمنهجيتها المادية الجدلية الممتدة فى غالبية نصوصه المسرحية، إلى تجربة روحية، تمزج بيـــن الصوفية والسريالية، عبر مفهوم (امتلاك الجسد للحقيقة)... لهذا يتأسس النص على قراءة الجسد – كموضوع للحقيقة ونواتها العمـــيقة – فـــى تعارضه مع الظاهر السائد، وفى تحركه خارج الأعراف والقيم والشريعة.

يخـــترق ســـعدالله ونوس كثافة العالم الخارجى، إلى شفافيته الممتدة شوقاً إلى المطلق، إلى ما لا ينتهى وبحثاً عن حقيقة وحيدة

كبرى هى (الحرية). وفى الإشارة إلى (ألف ليلة وليلة) داخل النص، دلالة ساطعة على الخروج والتمرد، فمنها تبدأ حكاية (الماسة)، نبدأ اكتشافها وكشفها، تلك التى كانت زوجة لنقيب الأشراف، وكان اسمها مؤمنة من قبل تحولاتها الأخيرة إلى غانية، واختيارها لاسم (الماسة) بكل بريقه المشع وضوئه المتلألئ، إنها تواجه المفتى بحاجة علوم الدين إلى بعض من روح ألف ليلة، وخيالها المبدع، لتطرى قراءتها ذلك العلم الجاف...

مؤمنة: هل قرأت ألف ليلة وليلة ياشيخ.

المفتى: ما هذه بالكتب التى يحتاجها الرجل العالم.

مؤمنة: ستطرى قراءتها علمك الجاف.

المفتى: أترين أن علم الدين جاف يا مؤمنة.

مؤمنة: لا أدرى.. أحياناً أظن أنه جاف! ألا تظن أنه جاف.

هى المواجهة بداية التمرد والخروج على فقهيات الأوامر والرسوم والتكاليف، ومعايير الانصياع لفقهيات السلطة بكل ثقافتها القامعة وقيمها الزائفة... هكذا تخاطب (الماسة) المفتى بوضوح يحاول أن يحرر ذاته:

"إنى أرمى معاييركم، ينبغى أن أتحلل من نعوتكم ووصاياكم، كى أصل إلى نفسى، ينبغى أن أتجاوز خطر الانتهاك كى ألتقى جسدى وأتعرف عليه".

طقوس اكتشاف الجسد

فى غوطة دمشق، وفى بستان نقيب الأشراف (عبدالله حمزة) حيث البسط المفروشة على الأرض، والفرش الوثيرة، والوسائد الصغيرة الملونة، يبدأ نص (الطقوس) بالخلوة الماجنة بين نقيب الأشراف وعشيقته (وردة).. أصناف من المازة والمشروبات والطرب والغناء.. وبينما تضع وردة عمامة نقيب الأشراف على رأسها وهى ترقص، يقتحم قائد الدرك (عزت بك) المكان، ويقوم بالقبض عليها، وتجريسها فى شوارع دمشق، فى عراضة مهيبة، على ظهر بغلة حتى السجن.

وفى هذا التدبير من قائد الدرك، محاولة لإرضاء مفتى الديار، الذى بينه وبين نقيب الأشراف نزاعات وخلافات شخصية... لكن المفتى يغضب غضبه السياسى المحنك، ولا يسره أن يهين مرتزقة الدرك الأشراف، وأن يمرغ الأسياد والأكابر فى الوحل، وجعلهم مضغة فى أفواه الرعاع والسوقة، ففى إهانة نقيب الأشراف إهانة لكل المناصب والمراتب ولهيبة الدولة... ويهديه تفكيره إلى مكيدة تحفظ للسلطة وقارها، كما تضمن خضوع نقيب الأشراف له ولأوامره، مكبلاً بالامتنان، مكسوراً بالجميل والرحمة التى تطوق عنقه.

أرسل المفتى فى استدعاء (مؤمنة) زوجة نقيب الأشراف، وعرض عليها أن تستبدل فى السجن مكان (وردة)، حتى يقال إن نقيب الأشراف قبض عليه فى خلوة مع زوجته.

هـنا تـبدأ طقوس التحولات والمصائر، والوقوف على حافة الهاويـة... وبيـن رعـب السـقوط وغوايته، تتراءى (لمؤمنة) السـنوات التعبى، وتراكم المظهر الكاذب والكينونة المزدحمة.... سـنوات طـوال عاشرت فيها زوجها عبدالله، وما بينهما إلا العقد والسـكن وتلـك العـناقات المخـنوقة تحـت ثقل الحياء والهيبة والطهـارة.... وسـنوات أبعد مع أبيها الشيخ التقى عظيم الشهرة والمكانة، عظيم الفسوق والتهتك أيضاً... فهذا الشيخ الجليل يفسق بالخادمـات ويعلمهـن مراتب الفسق، ويفض بكارة الواحدة منهن قـبل أن تحـيض، والـتى كانت (وردة) واحد منهن.. فهى تقول لمؤمـنة... "**الشيخ الجليل أبوك. هو الذى علمنى طبقات الفسق قـبل أن أحـيض، ثم تناوب علىَ الابن مع الأب، ثم ألقوا بى فى الشارع**".

تحسـم (مؤمـنة) المسكونة برائحة الشهوة، التى كانت تملأ أعطـاف بيت أبيها الجليل، تحسم خياراتها الصعبة بالموافقة على مكـيدة المفتى، على شرط مساعدته لها للحصول على الطلاق من زوجها، لتبدأ رحلة الغواية وتحرير الجسد...

"**أريـد يا شيخ قاسم، أن أعتق جسدى، أفك عنه هذه الحبال الـتى تمـتص دمه وتغممه، أن يغدو حراً وأن يستقر فى مداره الذى خلق له**".

هـو الحـادث الإشارة، الذى لم يعد أحد بعده، كما كان من قـبل... بـدأت طقـوس التحول والخلاص.. أمواج من الصور الإشراقية لا تخضع لمعايير العقل والمنطق، طاقة احتجاج لا تحد

على ثقافة الظاهر سعياً إلى حرية يتعذر تحديدها... (فعبدالله) بعد خـــروجه مـــن السجن، يتخلى عن منصب نقيب الأشراف ويطلق زوجـــته، ويحرم الحياة وأعراسها، ويزهد العالم، يخرج تماماً عن جســـده بعزلة منفرداً خارج عوائق العالم.. ينفيه فى رحلة صوفية تنشد جوهر الحقيقة، والحضور الأصلى والأصيل للجسد... رحلة احـــتجاج علـــى العـــارض الـــزائل، رغبة فى الخلود وعدم فناء الجســـد... هكذا تراءى له والده فى السجن قائلاً: "**أتلفت ظاهرك، فتدارك باطنك وأنقذه من التلف**".

ويكشف (عفصة) إحدى رجالات المفتى من عامة الناس عن رجولـــته المستعارة مجاهراً بحقيقته المخنثة أمام معشوقة عباس، فى حوار هو الأشد جرأة فى المسرح العربى.

وبينما يظهر (عفصة) مخبرة الفاضح، متصالحاً مع نفسه فى لحظة صافية كالبلور يتمادى عباس فى احتقاره:

"**مـــا كان بيننا هو شهوة تزول بقضاء الوطر، وكان يلذ لى أن أعلـــو رجلاً محسوباً على المزكرتية، وأن أرى قامتة تتكسر وتتصـــاغر بيـــن فخذى، أما الآن، فأى لذة سأجنيها من اعتلاء مخنث رقيع**".

وينتصر سعدالله ونوس للوجه الصافى ومصالحة النفس حين يـــنهى المشهد الجرىء، بنجاح (عفصة) فى لىّ ذراع (عباس) فى تلك اللعبة الشهيرة.

أمـــا مؤمـــنة (الحكايـــة والأمثولة) فما أن تأخذ حريتها من زوجهـــا، وتحصـــل على الطلاق، حتى تذهب إلى وردة فى بيت

الدعارة، لتعلمها فنون الكار بعد أن نذرت جسدها للهوى والغواية، وأطلقت على نفسها (الماسة) ساطعة فوق المدينة، حلماً يراود كل من فيها، وأولهم مفتى الديار الذى كان لقاءه بها الإشارة التى بدأ معها طقوس تحولاته العنيفة، فمنذ أن رآها أصابه قلق الفؤاد واضطراب الروح، وبات لا يفكر إلا بها، حتى ترك وجاهته وسلطته ومكانته، من أجل جيشان الهوى، وحقيقته المستعرة:

"**ما كنت أظنه طمأنينة، لم يكن إلا حجاباً يستر الأهواء المقموعة، والأشواق المحبوسة، كان الوجد يتخمر ويفور فى الدنان المسدودة، حتى لاح ضوءك فانزاح الحجاب وتدفق الهوى والشوق والوجد كنهر عظيم أفلت بعد انحباس**".

طقوس تحرير الجسد

يطل الجسد (طقساً) للتحولات، (وحدثاً) يمكن مواضعته وتعيينه اكتمالاً لشروط إدراكه وتحديده، فالعلاقات جميعها داخل النص علاقات جسدية، والتحولات جميعها أيضاً جسدية.. كما يفضح النص بطقوسه وتحولاته صوراً من الهيمنة الاجتماعية على الجسد فى أشكالها العنيفة المباشرة كالسجن (إلقاء القبض على عبدالله ووردة فى عملية تطويع لجسديهما) أو القتل (أغمد صفوان خنجره فى صدر شقيقته الماسة) أو فى تلك العربدة السلطوية المطبوعة على الأجساد المهزومة (الاعتداءات الجنسية المتكررة على الخادمات فى بيت الشيخ محمد الخزار والد الماسة) (انتهاك عباس لجسد العفصة).

أشـــكال مـــتعددة من الهيمنة الاجتماعية على الجسد، تشكل صـــورة لنظام اجتماعى ثقافى يولد أجساداً خاضعة، هكذا لم تجد (الماسة) فى مدينتها إلا أناسا من العبيد والمساجين.

وبيـــن الخضوع والتحرر، والنفى والحضور، يكتشف الجسد ذاتـــه ووحدتـــه، ليعـــيد الاعتبار إلى تنظيم العالم، وتغير الوضع الإنسانى...

وعـــبر حضور الجسد وغيابه، تتحرك مدى رؤى الشخصية فـــى اكتشـــاف الجسد وتحريره... يبدأ (عبدالله حمزة) بنزوة هى حضـــور لحيوية الجسد، ليتحول إلى نفى جسده سعياً إلى تحريره وحضـــوره الأكثر أصالة وحقيقية.. فغيابه الجسدى أو محاولات تغيـــب الجسد بالتقشف والزهد وعزله عن العوائق والمظاهر هو حضور لطبيعته العميقة وجوهره الأصيل.

ولغـــة الحب لدى (المفتى) هى أيضاً لغة غياب/حضور حين تتكشـــف تجربـــته فى حب (الماسة) عن شفافية النفس ورغبة فى معانقـــة المطلـــق مـــن خلالهـــا.. فهى بالنسبة إليه السر والسحر والـــتطلع الدائم إلى ما لا ينتهى، هى الانقطاع والقطيعة مع السائد الزائل، شوقاً إلى حياة لا تفنى، تحتج على العوارض والموت.

وفـــى تجـــربة (الماســـة) بتحولاتها الجسدية الكبرى، وبكل محاولاتها لتحقيق ما يصعب تحقيقه فى الواقع.. هى أيضاً تجربة غـــياب صوفى عن الحياة المؤسسية، عن المعلوم والظاهر، سعياً إلـــى المطلق الذى لا يحد "**أريد أن أكون بحراً لا يحتجز... "يخيل إلـــىّ أنـــه فـــى لحظة سقوطى، سينبت من مسامى ريش ملون،**

وســأحلق فى الفضاء كالطيور والنسائم وأشعة الشمس، أريد أن أقطــع الأمراس الليفية الخشنة التى تحفر لحمى، وتقمع جسدى، أمــراس مجدولــة من الرعب والحشمة والعفة، ومشاعر الدنس والقــذارة، مــن المواعظ والآيات والتحذيرات والامتثال ووصايا الأسلاف".

هو الجسد الحر الذى يرفض الخضوع لتأويل الآخر له، كما يــرفض إخضــاع الآخرين لتأويلاته، حين يلتقى بحقيقته وذاته.. هكــذا يشنق (عفصة) نفسه حين أدرك الحقيقة السائدة **(إن كتمت وأخفيــت عشت وتكرمت، وأن صدقت وكشفت نبذوك وأضروك منهم)**. وترفض الماسة، أن يمتلكها أحد لأنها تريد أن تغدو بحراً، لا بــركة آســنة... "الكل يريد أن يضع ختمه على، وأنا أريد أن أظل طليقة بلا أختام... لن أتراجع، سأظل أطارد الحلم، الحلم بأن أكون بحراً لا يحتجز ولا يفسد ماؤه.

وعلــى الرغم من مفارقة النص للمكان والزمان، ففى وجود منصــب (المفــتى) بمكوناتــه الثقافــية والدينية والسلطوية دلالة واضحة على الخروج الجسدى المتعدد داخل النص، وتمرده كنص مضــاد للسلطة ومعرفياتها.. فالجسد فى التعريف الفقهى هو "**حقل الفردانــية الواجــب ربطه بمصلحة المجتمع والجماعة**".. من ثم يكــون تنظــيم الجسد هو تنظيم لتماسك اجتماعى، وتسهيل للفعل السياســى، ولجــر الفرد إلى الاندماج والخضوع داخل المؤسسة والقــيم السائدة... ويكون لخروج (الماسة) المدوى معنى اجتماعياً وسياســياً ينقلب على القيم والأعراف الزائفة، ويحتج على فقهيات

السـلطة القائمـة وتنظيماتها الجسدية القامعة... ويصبح لخروج (عبدالله) إسقاطاً للرسوم التكاليف فى تجزيئياتها واهتمامها الشكلى الظاهرى.

لكن ماذا عن خروج (المفتى) ذاته؟

كـيف يـتمرد هونفسـه على بنيته ومعاييره وأعرافه؟ كيف يتـناقض مـع رموزه وتشريعاته وفتاويه، بعيداً عن تلك الهيمنة الاجتماعية الصارمة الممسك بصولجانها.

هو سؤال النص الأهم، وتحولاته الأكثر خروجاً إلى المطلق، بما يتكشف عنه من نوازع لتمجيد الجسد وتحرير الرغبة صعوداً إلـى الحرية. ينقلب (المفتى) على ذاته وقوانينه، ليبدو أقرب إلى الفوضـى فى عالم لم يتشكل بعد، أو عالم يستعصى على التشكيل وفقاً لقوانين وأنماط مسبقة.

إنها لحظة (الحرية) فى أشد تجلياتها.. هى اللحظة التى تتأكد خلالهـا قـيمة التمرد والخروج فى ذاته.. اللحظة القصوى التى يواجه خلالها الإنسان مباشرة مع حقيقته الذاتية، فيدافع خلالها عن جوهـره الخالص.. يتبع (المفتى) النداء، ويمضى إلى نهاية هواه بوجـدان مفرط فى الرهافة.. أو ربما ليس لهواه نهاية.. لقد خرج علـى الـنص المقيد والمكبل،. صار نصاً مفتوحاً، يزدهر ويتفتح بقدرة مضاعفة على الحياة وبشوق محموم إلى المطلق.. "**واعـتقد أن هذا العطش الذى يحرق جوفى لن يروى أبد الدهر**".

طقس الالتهام
من الملك إلى المسيح*

كـــان طقس التهام الملك فى نهاية مسرحية **(الملك هو الملك)** نوعـــاً من الاحتفال الذى يتيح لنا اقتسام الملك وتوزع دلالاته، أى أن يصـــبح كل منا الملك فى مجتمع بلا طبقات وبلا تنكر.. فليس المهـــم أن نغير الملك، ما دام يواصل النظام استمراريته الطاحنة وشـــروطه المستبدة.. ولكن علينا أن نلتهم الملك، التجريد الرمزى لأنظمـــه التـــنكر والملكية، ففى الالتهام عملية تقويض كاملة لتلك الأنظمـــة وشـــروطها. هذا ما أراده سعدالله ونوس فى تحليل بنية السلطة فى المجتمعات الطبقية، خاصة البورجوازيات المعاصرة، عسكرية كانت أم لا..

وفـــى "**الأيـــام المخمورة**" آخر مسرحيات سعدالله ونوس ثمة الـــتهام آخـــر، تـــتوزع دلالته دون طقس أو احتفال.. فحين أراد المســـيح أن يطعم الناس خبز الله الحقيقى، وأن يجعلهم يبصرون

---

* مجلة أدب ونقد – القاهرة – ١٩٩٦.

نـــوره الوهاج طلب منهم أن يأكلوا جسده ويشربوا دمه وقال: من يأكل جسدى ويشرب دمى يثبت فىّ وأنا فيه..

هكـــذا يشـــير ســـعدالله إلى "العشاء الربانى" ليشرح أسلوب "حبيـــب" فـــى التوغل فى الحب، ونزح كل ما فى دخيلة محبوبته "ســـناء"... إنـــه يريد أن يأكلها لتثبت فيه ويثبت فيها؛ سعياً وراء الاقـــتراب مـــن سر الوجود وفضاء المطلق... هنا يكون الالتهام عملـــية تثبيت وإحلال للمحبوبة فى المحبوب من جانب، وتقويض للذاكرة والماضى من جانب آخر.

فحيـــن تحكـــى سناء تفاصيل حياتها فى لحظة مارس حبيب معها لعبة انتزاع الذاكرة والاستيلاء على كل الحميميات والأفكار والعادات الصغيرة، يحفر بأناة حول كل ذكرى مرت بحياتها كما لـــو أنهـــا قطعة أثرية ثم يقوم بإعادة تشخيصها معها وعيشها من جديـــد، إنـــه يعدل ترتيبها قبل أن يعيدها إلى مكانها.. إن "حبيب" يـــريد أن يخلع الذاكرة والأفكار والشجون، يريد أن يلغى الماضى بحـــثاً عـــن لحظة من الانعتاق الكامل... لحظة أبدية لا عمر لها يســـقط خلالهـــا الماضى، ويغلق الحاضر أيضاً.. هكذا يقيم سوراً متيـــناً مغطى بالمسامير وكسرات الزجاج حول البيت الذى سكناه بجونـــية فـــى الشمال اللبنانى.. إنه يغلق كل شئ كى يلتهم المرأة الـــتى أحـــبها... ذلك هو البهاء الأصفى الذى يحلم بالصعود إليه والانعتاق فيه..

حـــب عاصف ممسوس ببدائية تفقده الوعى والتاريخ وتنتهى بـــه إلى الفشل، وتسلل الفساد والموت إلى داخله.. فحين خرجت

سـناء مـن بيت الزوجية مشدوهة لنداء الحب وخيالاته، لم تكن زوجة ثائرة تبحث عن حياة أكثر امتلاء، وروحاً أكثر تحرراً.. لم يشـكل خـروجها قيمة واعية تدخل الفكرة فى التجربة ولم يمتلك ذلك الدوى التاريخى الذى أحدثته (نورا) فى مسرحية إبسن (بيت الدمـية) كانت سناء مجرد امرأة عادية، هزها الحب فى الخريف مـن عمـرها. فمضـت كالمتبوعة تسكنها جنية سفيهة تصاحبها كالطـيف أو الظـل، هكـذا تصف ابنتها الصغرى (ليلى) لحظة خروجها.. أما سناء فلم تنس أن ترتدى الحجاب فوق رأسها وهى تغادر بيت أولادها معلنة أنها بحاجة إلى التستر.

كـان ذلك فى أواخر الثلاثينيات من هذا القرن، قبيل الحرب العالمـية حيث خطف المفوض السامى الفرنسى دى مارتل عقول القوم فى الشام، فخلعوا ما بقى من التقاليد والقيم القديمة، وانهمكوا علـى دين سلطانهم فى البحث عن المباهج والملذات.. هكذا أصر أولاد عـبد القادر الطحاوى على أن يخلع أبوهم القمباز الحريرى والميـتان التقليدى والطربوش الجوخ، ويرتدى القميص والبنطلون وربطـة العـنق فى احتفال أصاب الجميع بالبهجة فيما عدا سناء زوجـة عبد القادر.. لم تستطع مشاركتهم الاحتفال.. امتقع وجهها وتقيأت.. تقيأت حتى كادت أن تخرج أمعاءها من بطنها.

تفـرش فـرقة الأراجـوز عدتهـا المؤلفة من سلم مزدوج الدرجـات وبعـض الأقنعة والإكسسوارات ويخرج الأرجواز من كيس ثلاثة طرابيش ليبدأ فصل المفاخرة بين الطربوش والقبعة.

وفـــى مشاهد تشخيصية جريئة تحمل لافتة (جريمة العصر) تســـتعيد فـــنون الأراجوز ودوره النقدى الاجتماعى، تتابع جوقة الأراجوز من الصبية وعازف الهارمونيكا كيف خلع الناس الحياء وتفـــتحوا للدنيا ومسراتها ومباذلها... وهو ذات ما تحكيه (سلمى) الابـــنة الكـــبرى لسناء عن تلك العلاقة البهيمية المبتذلة بين أبيها وأمها فوق الفراش الزوجى.

نهـــر يجـــرى حـــاملاً الغرائـــب والخبريات ومسالك الناس المتعـــثرة، أيـــام مخمورة تترنح بالإباحة والشهوة والشعار السائد لدى مارتل بأن أهل السياسة والدولة مثل المرأة، يظلون محترمين مهمـــا خالفوا وأخذوا شرط ألا يمسكهم الناس وأيديهم فى الكيس. لكن من تكون "سناء"؟

مـــا ســـر تلك المرأة العجوز التى أصرّت منذ أن جاءت بها ابنـــتها لـــيلى إلـــى البيت على أن يمد فراشها على الأرض لترقد مـــتمددة علـــى ظهرها ويداها معقودتان فوق بطنها دون أن تكف عـــن التمـــتمة؟ لماذا قاطع الأهل والأقارب بيت ليلى منذ وصول تلـــك المـــرأة؟ ولماذا غمغم الجميع بالسر، ماطلوا وتهربوا دون رغبة فى البوح والتذكر؟ هذا ما انشغل الحفيد بالبحث عنه متخبطا فـــى الكثير من المتاهات والفجوات.. لم يكتف بسؤال أمه (ليلى) ولكنه راح ينبش ذاكرة الجميع ويلح على حكاياتهم وأخبارهم بينما يطبق الجميع سياسة دى مارتل بعدم وضع اليد فى الكيس.

مـــنذ الفصل الأول – فصل القلق والنظر – تظل سناء امرأة فـــى أواخـــر الثلاثين من عمرها كأنها ممسوسة، متبوعة بطيف

امـــرأة تحكـــى معها وتنهمك فى الحديث إليها وتدعوها للاستجابة لنداء الحب.. تلك الموقدة المهيأة للاشتعال داخلها... تحكى (ليلى) كيف خصتها أمها بالحكاية، حملتها سرها وطالبتها بالكتمان.. "**إن أمك على حافة الجنون يا ليلى، قاومت كثيراً وعاندت كثيراً ولكن لـــم أســـتطع.. كـــان ذلك أقوى منى، كان كالمرض الخفى نمواً داخلـــياً وفـــى غفلـــة عـــنى.. أعرف أن هذا كله لن يبررنى فى عينـــيك.. ولكن ماذا أفعل تلك هى الحقيقة: إنى أحب رجلاً وأريد أن أعيش معه**".

كـــان صعباً أن تتذكر ليلى ماذا أصابها.. كيف سقطت على الأرض مغشـــياً علـــيها.. متى استفاقت وكيف فقدت القدرة على الـــنطق.. لكـــنها تتذكر تماماً هياج أبيها وفجيعته.. تمزيقه لثيابه الإفرنجية، وصرخته المدوية (أنا عبد القادر الطحاوى تفر امرأتى مـــن تحت فخدى وتجعلنى ديوثاً له قرنان وأولادى عيونهم ساهية يشـــغلون أبـــاهم بالمظاهر والتمدن) لم تتحمس (سلمى) فى البداية لاســـتعادة الحكايـــة فهى مسخرة نسيتها ولا تريد أن تذكرها هكذا تلـــوم ابـــن شقيقتها ليلى (كأنك تحيى تاريخاً مخجلاً يلطخ صباك وكـــبرياءك).. لكـــنها أمام إلحاحه وإصراره على السؤال تحاول التذكر... يومها شعرت بأنها فقدت رفعتها وتميزها لم يغضبها ما فعلته أمها، ولكن أغضبها الأسلوب البلدى الفاضح الذى مارسته.. خافـــت من دوى الفضيحة متسائلة: أما كان يمكنها أن تتخذ عشيقاً بالخفـــاء لتوفر على العائلة الثرثرة ونمائم العامة لم يشغل (سلمى) وشـــقيقها الأكـــبر (ســـرحان) ســـوى لفلفـــة الموضوع وضجيج

الفضـــيحة، طالـــباً الجميع بإخفاء الحكاية وإسدال الصمت عليها؛ حيـــث كـــل انـــتقام همجية وجهل وعادات بدوية.. هذا ما شرحه (ســـرحان) بوضوح وهدوء (العار شعار القبضايات.. كانت أمنا واختارت أن ترحل عنا،ولم نكن صغاراً نحتاج لرعايتها، ولم تكن عـــبدة ينـــبغى ردعها وتأديبها) غادرت سلمى وسرحان البيت بلا عـــودة، معلنين عدم احتياجهما إلى أم، كلاهما كان حريصاً على بضـــاعته ومصـــالحه الـــتى امـــتدت وكبرت.. منذ زمان أدرك (سرحان) أن ما تعلمه هو أحلام هشه لا يصمد أمام خشونة الواقع الفعلـــى فاتخذ قراره وصار ملك اللذة فى المدينة، لديه سلسلة من البـــيوت الســـرية والأوكار ونوادى القمار والشقق الخصوصية.. وصـــارت سلمى شريكته، وصارا يتلاعبان فى الخفاء بالمصائر والثروات.

وبرغم أن الحفيد غالب نفوره، وهو يستمع إلى حكايات خاله (ســـرحان). لكنه أصرّ على متابعة حديثه عن الأوهام التى بددت العائلـــة:.. (عدنـــان) بعواطفـــه المتهافتة ومبالغاته الريفية شغله الانـــتقام والثأر فراح يلاحق أوهامه حتى أودى بحياته.. (وسلمى) هـــى الأخرى ظلت تلاحق أوهاما من نوع آخر.. من قبل حاولت أن تفـــرنس لبـــنان، والـــيوم تريد أن تلبنن العالم.. أما (ليلى) فلا زالـــت تضـــع صـــورة زوجهـــا الشهيد أمامها، وتلقن ابنها آيات الوطنية والتضحية والنضال.

يحكـــى (ســـرحان) بوضـــوح وصلافة: **"دائماً كنت أحب أن أتمـــرغ فى وحل هذا العالم، أن أنظر إليه بعينين قويتين، مازال**

العـــالم غابـــة، والغلبة فيه لمن هو أقوى.. والأقوى هو صاحب الـــنفس القويـــة الـــتى تستطيع فى مواجهة هذا العالم أن تهضم البشـــاعة والدنـــاءة وكـــل أشـــكال الانحطاط، أما الآخرون وهم الخـــوارون وضعاف النفس، فإنهم يفرون من مواجهة العالم كما هو، إلى ملاجئ من الأوهام والخيالات القيمة تزيد ضعاف النفس ضعفا".

روايـــات وأخبار ذلك ما استطاع الحفيد الإمساك به فى بحثه عـــن حقـــيقة ذلك الدمل الذى أصاب العائلة، وجد الدمل دمامل، والطـــريق إلـــى الحقـــيقة متاهات وفجوات.. ليس ثمة خطأ ولا صواب، ليس ثمة إدانة أو غفران، فعلام الغفران؟ ولمن؟.. يفارق النص المواقف الأخلاقية وأحكام القيمة، فليس ثمة يقين أمام حقيقة هـــى عـــدة حقـــائق محـــتملة بعـــدد الأشخاص الذين يتناولونها. ويصـــوبون الـــنظر إليها تبعث (سناء) هواها حاسمة قرارها هى الـــتى لم تحسم يوماً قراراً، وحملت (ليلى) سر أمها بقدر كبير من الـــتعاطف والألـــم.. وانخـــرط (عدنان) فى ملاحقة العار وبؤسه عاجـــزاً عـــن الانتقام حتى انتهى به الأمر بأن أفرغ رصاصات مسدســـة فـــى فمـــه.. وتنتهى ثورة (الأب) وهياجه إلى النسيان والبحـــث عـــن زوجة أخرى، بينما رأت (سلمى) الأمر كله أشبه بمسخرة لابد من نسيانها، أما (سرحان) فالحقائق لديه ليست أكثر من أوهام أمام حقيقة وحيدة هى النظر إلى العالم بقوة...

ليســـت الواقعـــة وليست الوثائق والتواريخ ولكن الحقيقة فى نفـــوس هؤلاء الأشخاص وحكاياتهم.. فلا يجد الحفيد أمامه إلا أن

يتخيل ويركب المشاهد ويعيد صياغة العائلة فى رواية.. فالحكاية وحدها – كما يشير الأراجوز فى ختام الرواية – هى التى تخفف العـذاب وتداوى الجروح (فحين تعلم الإنسان كيف يحول مصائبه إلى حكايات تتقاسمها الآذان والرياح والأزمان، كان يكشف بلسماً سحرياً للجروح والآلام).

هـى (الحكايـة) البلسـم والـترياق والحقيقة والخيال، وهى الضـمانة الرئيسـية برأى سعدالله ونوس لشد المتفرج فى العمل المسرحى وجذب انتباهه.. يتخطى سعدالله وحدتى الزمان والمكان فى انتقالات وتقاطعات مستعيضاً عن وجودها بوجود متخيل.. إنه أقرب كثيراً إلى السرياليين حيث الحقيقة تكمن فى (الخيال) وليس فـى (العقـل) كمـا رأى الكلاسـيكيون، أو (الانفعال) كما رأى الرومانسيون.

وفـى رحلـة الشخصيات إلى الحكاية لا يقومون بالسرد أو الرواية لمستمع وحيد، ولكن يقدم سعدالله المشهد (مشخصاً) لتأكيد الفعـل المسـرحى محققـاً بذلك حياة أعمق للحكاية أمام جمهور يشـاركه الحكى، كما يؤكد أيضاً حضور الحكاية القوى فى وعى الشخصية التى تقوم (بتشخيصها) وليس سردها.

ولا يفـترض ونـوس التسلسل المنطقى فى تطور الأحداث، فالحكايـات مـتوازية والأزمـان تتقاطع، والذاكرة تتحرك داخل مـتاهات وفجـوات عديـدة والشكل مركب تركيباً ذهنياً يطالب المـتفرج أو القـارئ يربط أطرافه واستخلاص دلالاته ومغزاه.. فالشخصية هنا ليست ذاتا مجردة تحركها اهتمامات ميتافيزيقية –

بالمعنى الأرسطى – ولكنها كائنات تحركها الصراعات الاجتماعية والظرف السياسى والشرط التاريخى القائم.

ويعمق سعدالله ضمانته الرئيسية لجذب المتفرج بتشخيص الحكاية من خلال فرقة (الأراجوز) والتى تقدم ثلاثة مشاهد داخل النص (فصل المفاخرة بين الطربوش والقبعة)، (فصل جريمة العصر) وفصل ختام المسرحية أو (فصل التلاعب والخواتم) وهى فصول لا تقف عند الحدود الجمالية والفنية بتحقيقها للفرجة الشعبية والفعل المسرحى، ولكن ينطوى وجود الأراجوز أساساً على وجود تاريخى وفكرى بأداة للنقد الاجتماعى الذى تجد فيه الفئات الشعبية عزاءها وسلواها.. كما تشكل فى بعدها التاريخى تداخلاً جدلياً بين الواقع المعاصر وواقع آخر يسكن الذاكرة.

تم التحميل من مكتبتي

الأخلاق الصورية فى نص ونوس*

بعد انقطاع طويل عن الكتابة المسرحية يقدم الكاتب المسرحى السورى سعدالله ونوس مسرحيته الجديدة (اغتصاب).. وهى قراءة مغايرة لنص الكاتب الأسبانى باييرو باييخو (القصة المزدوجة للدكتور بالمى).

ومنذ البداية يرفض سعدالله إعداد النص مرتكزاً على فهم المسرح كتجاوز للحكاية وسيرورة الأحداث إلى طبيعة المعالجة والرؤية الفكرية التى تطل داخل العمل وهو فهم لم يعد بحاجة إلى تبرير خاصة فى مسرح سعدالله ونوس.

وفى (اغتصاب) لم تعد الحكاية المسرحية مجرد حادث اغتصاب أحال ضابط الأمن الخاص إلى عمود من الملح منهاراً على مقعد فى عيادة طبيب نفسى لندرك أن الإرهاب يطبع بصماته على شخص جلاديه ويفضى ندم الغاصب إلى العجز النفسى والجنسى، لم تعد الحكاية المسرحية وإنما الرؤية الفكرية يصوغها سعدالله ونوس داخل نصه للصراع العربى الإسرائيلى.

* مجلة أدب ونقد – القاهرة – العدد ٥٦ – ٤/١٩٩٠م.

فمـــن خـــلال ١٤ مشـــهداً يقدم روايتين وحكايتين متقابلتين: إحداهمـــا فلسطينية والأخرى إسرائيلية، لتلقى المقابلة ظلالاً على موقـــف كليهما من الصراع.. فبينما تقدم (أسفار الأحزان العادية) موقـــف الفلســـطينى وهـــو موقف قومى يطرح المقاومة المقاتلة الجسورة كطريق نحو الوطن العدالة.. لكن الشخصيات الفلسطينية داخل النص تصوغ أفكارها المختلفة حول الصراع.

وبيـــنما تقدم (الفارعة) الأم (الرمز الفلسطينى) – حلم الوطن فـــى (الأرض وقليل من العدل) يطرح إسماعيل الابن المعتقل فى إيـــدى قـــوات الأمن الخاصة رؤيته نحو الدولة الديمقراطية.. تلك الرؤية التى أدركت أن شعار (كل شئ أو لا شئ) هو شعار خاسر سياســـياً فقبلـــت بالصـــيغة الإنســـانية.. لكن طرح إسماعيل لتلك الصـــيغة فى ضوء اعتقاله وتعذيبه: واغتصاب زوجته أمامه يبقى رؤية مثالية تجريدية متجاوزة للواقع واللحظة:

إســـماعيل: إن الفلســـطينيين يشحذون خيالهم كى يتصوروا دولة كريمة تتسع لى ولك، دولة حقوقنا فيها متساوية وحرياتنا مكفولـــة.. إنهـــم يحلمـــون بـــأنك ذات يوم ستهدم هذا المخفر الحضـــارى وســـتقبل بالحقوق التى توفرها المواطنية لا القوة.. وستعمل معا، أنا وأنت كى تزدهر قابلتنا الإنسانية.

أما (دلال) زوجته، التى تم اغتصابها بقسوة هيسترية فتصوغ الصـــراع كثمرة للمذبحة وللاغتصاب المتوالى فى ثنائية (نحن أو هـــم) ولا شئ آخر (وبين الصياغتين يدين سعدالله موقف الأنظمة

العربـــية. والمـــنظمات الفلســـطينية المتاجرة بالكفاح والمناضلة بالأناشيد الحماسية).

الفارعة: لو أنهم يرسلون بدل الأناشيد بعض الدم والطحين.

وفى (أسفار النبوءات) يقدم المشهد الإسرائيلى كموقف توراتى هـــو مرجعية لصياغة عنصرية حيث الهوية المهددة فى مواجهة الهويـــات النقيض.. وحيث لا مكان للعرب (الأغيار) فى المجتمع الإســـرائيلى.. ولمجرد كونهم عرباً.. وبداخل المشهد يطل الطبيب (منوحيـــن) فـــى صوته الفردى وجهاً آخر للمسألة اليهودية.. فهو الـــرافض للإرهـــاب وممارسات الاغتصاب وإيديولوجية العنف الصهيونى مطالباً بإسرائيل (العدالة)!!

إنـــه نمـــوذج توراتى آخر يستند إلى رؤية ميثولوجية شاهدة على لعنة أرميا.

وهكذا يحيل سعدالله ونوس التاريخ فى المشهد الإسرائيلى إلى أسطورة والواقع إلى خيال.

ومـــن المفهوميـــن الفلســـطينى والإسرائيلى للصراع، يلغى ســـعدالله كـــل إشـــارة إلى أى طبيعة طبقية للصراع بين الجانبين مراهـــناً فـــى أحســـن الأحـــوال علـــى سقوط إيديولوجية الدولة الصـــهيونية عـــبر صـــراع تناقضاتها الداخلية. ولتأكل المؤسسة العســـكرية ودولـــة الحاخامات نفسها، ولتفتت بنيتها فى تناقضاتها الجوهـــرية. وإذا كانت الانتفاضة الفلسطينية والتى يهديها المؤلف نصـــه المسرحى الجديد قد أحدثت بالفعل تحولاً فى بنية المجتمع الإســـرائيلى بتوســـيع مســـاحات الصراع من الهجوم على البنى

التحتـــية/الاقتصادية والاجتماعية لإسرائيل على الهجوم على بناها القومـــية/الإيديولوجـــية والسياســـية وإدخالها فى طور جديد من التناقض مع أسسها العقائدية.

وإذا كـــان التناقض حقيقة يومية فى بنية المجتمع الإسرائيلى وهو ما يراهن عليه سعدالله ونوس داخل نصه.. فإن استناده على أســـباب نفســـية لمؤسسة الخوف وعلى لعنات أرميا المرعدة هو اســـتناد أخلاقـــى يبتعد كثيراً عن جدلية التاريخ.. بل إن مراهنته المســـرحية علـــى سقوط إيديولوجية الدولة الصهيونية عبر طرح جدلـــيات مثالية تقوم على جملة معطيات ميثولوجية تظل مراهنة خارج دائرة الوعى التاريخى.

ولعـــل ســـعدالله ونوس أول من يدرك التحديات الفكرية التى يطرحها نصه المسرحى ولهذا حرص على تقديم سفر الخاتمة فى نهاية المسرحية كصياغة تبريرية لأى التباس فكرى يراود القارئ وربمـــا يـــراوده أيضاً كمؤلف.. لكنه على حين أراد فك الالتباس وقع فيه وكشف عن منهجه فى القراءة الأخلاقية.

ففـــى مواجهة بين الدكتور منوحين (الطبيب النفسى) وسعدالله ونـــوس يـــبدأ التصـــريح بســـفر الخاتمـــة بأن كليهما شخصيتان تتجاوزان شرطهما وواقعهما. وأن كليهما يقفان على أرض واحدة يصـــوغان فيها خطاب الـــ (نحن) فى مقابل الآخرين أو ما يشار إليهم بـــ (هم) والمقصود الصهاينة عربا وإسرائيليين..

ويقدم الدكتور منوحين نفسه كما يقدمه المؤلف أيضاً: رافضاً للقانون ومنتميا للعدالة.

ويواصـــل سعدالله اقتراح الحوار بين الشخصين فى نوع من المـــراوغة تســـتند إلى قصدية بحاجة إلى المراجعة. فكل محاولة للفصـــل بين (القانون) و(العدالة) تبقى مجرد لغو فكرى حيث لكل قـــانون عدالته ولكل عدالة قانونها.. ولا يمكن الفصل بين العدالة والقـــانون دون أن تصـــبح العدالة مصدر شر، حيث الإنسان هو شرطه.. وظرفه.. وقانونه.

وحين يطالب الدكتور منوحين بعدالة خارجة عن شرط الواقع وقانونه لا يكون بوسع عدالته أن تكون عدالة.. بل تنتفى كل قيمة لهـــا حين تقف فى مواجهة التاريخ. فكيف يمكن للدكتور منوحين أن يجلـــس فى عيادته بالشارع الإسرائيلى يحكى عن العدالة دون أن تكون فلسطين محتلة؟!

كيف له أن يحكى عن فظاعات التشوهات النفسية التى تخلفها مملكـــة العصـــاب والكراهـــية فى إسرائيل دون أدنى إشارة إلى صرخة الذبيحة.. وإلى الوضع العربى؟!

إنـــه الإرهاب الذى يسكن عدالته المنقوصة حين يصر على نســـيان الضـــحية أو هى الفضيلة الصورية التى تضع القيمة فوق التاريخ مسقطة كل شروط سؤاله.

هكـــذا يـــثرثر منوحين بعد انتهار المذبحة.. رافضاً القانون الإرهـــابى، محافظـــاً على وضعه القانونى فيه ليحلم خلاله بعالم سعيد وعدالة إنسانية!!

إن مســـاواة (النحـــن) بين الدكتور منوحين والمؤلف.. تبقى أيضـــاً مساواة ظالمة، بين قانونين لا يستطيعان وفقاً لشروط كل

منهما صياغة عدالة واحدة.. حيث يظل الصراع مشتبكا على أرض الواقع.. صراعاً بين شرطين.. قانونين.. بين حق واغتصاب.. ولهذا يبقى منوحين بكل المقاييس داخل شرطه القانونى، ليس أكثر من مغتصب ليبرالى.. أو مغتصب يحاول ارتداء مسوخ الكهنة موكلاً أمر العدالة إلى الله.

هذه هى المرة الأولى التى يلجأ فيها سعدالله ونوس إلى هذا الفهم البرجوازى طارحاً أخلاقية صورية تبتعد كثيراً عن جدلية التاريخ.

ولعل هذا الرؤية الأخلاقية المغلقة تشكل حادثاً إيديولوجيا لدى سعدالله وهى ما استدعت تحولاً ملحوظاً فى بنية الشكل داخل نصه المسرحى حيث ابتعد كثيراً عن حسه الملحمى، بل قام بحذف كل بعد ملحمى اعتمده بابيخو فى النص الأصلى، مقرراً السكون إلى الدراما الأخلاقية ومسلماً بالقراءة التوراتية، لا من حيث رسم الشخصيات التوارتية، ولكن من حيث ارتكاز النص كرؤية على نبوءة أرميا.

"جعلوا كرمى خراباً خراباً، ينتحب إلىَّ.. قد خربت الأرض لأن لا إنسان يتأمل فى قلبه".

"وأبيد منهم صوت الطرب، وصوت الفرح وصوت العروس وصوت العروسة، وصوت الرحى ونور السراج".

إن مملكة العصاب والجنون وفقاً لنبؤة أرميا تحيل أبناءها إلى مرضى مشوهين عصاة "قساة غليظين.. إنهم نحاس وحديد وكلهم مفسدون.

هكـــذا تفرض الحقائق النفسية وفقاً لإطارها التوراتى ونبؤتها الدينية سطوتها على نص سعدالله فيبالغ فى مشاهد القسوة والعنف والاغتصـــاب.. محـــيلاً قـــراءة الواقـــع الـــتاريخى إلى أمراض سيكولوجية ولعنات إلهية.

ولكن ماذا لو انتفت النبؤة التوراتية؟

مـــاذا لو انتفى التعذيب داخل سجون الأمن الخاص واختفت حفلات الاغتصاب؟

هل يختفى الجحيم؟

هل تظل إسرائيل هى (العدالة) التى يطالب بها منوحين؟

وهل تتحقق للفلسطينى أيضاً (عدالته)؟

إن المســـرحية تفرغ الصراع العربى الإسرائيلى من جوهره الـــتاريخى حين تقف على عتبات الأخلاق الصورية الصاعدة نحو العون الإلهى.

خراب الرؤية التوراتية فى (الاغتصاب)*

الاغتصـــاب أكـــثر مســـرحيات **سعدالله ونوس** إثارة للجدل، بحجـــم تـــناولها لإشـــكالية الصـــراع العربى الإسرائيلى، وبحجم اختلاف زوايا النظر إليها كنص مثقل بالاحتمالات والتحولات.

وهـــى، أيضـــاً، أكثر مسرحيات سعدالله إثارة لغضبه، عندما قدمتها فرقة المسرح الوطنى الفلسطينى من إخراج **جواد الأسدى**، إلـــى الحـــد الذى رفض وضع اسمه كمؤلف على بطاقة العرض مكتفـــياً بالإشـــارة " إلـــى نـــص مســـرحية الاغتصاب لسعد الله ونوس"...

فقد تجاوز تدخل المخرج فى بحثه عن النص حدود الاجتهاد فـــى الـــتجربة المسرحية، إلى حذف وتفكيك كل الرؤى فى النص المســـرحى، وهـــو ما اعتبره سعدالله تعدياً على جوهر المسرح.. حيـــث (الـــرؤية) بوعيها التاريخى هى شرط الإبداع المسرحى.. فليست الحكاية وتتابعها هى ما دفعت سعدالله لاستعادة نص الكاتب **الإســـبانى باييرو بييخو** (القصة المزدوجة **للدكتور بالمى**) لكتابة

---

* مجلة تياترو – القاهرة – العدد ٣ – ١٩٩٢/٩م.

"**الاغتصـــاب**"، لكنه الفهم الجوهرى للمسرح كرؤية راهنة مغايرة، ومساحة للحوار تسمح للمتفرج بتأمل شرطه التاريخى والوجودى.

وعلـــى حين قدم **بيخو** فى مسرحيته منهجاً نفسياً للعلاقة بين الجـــلاد والضـــحية، عبر قصة ضابط الأمن الخاص الذى أصيب بالعجـــز الجنســـى، كـــرد فعـــل لحادث اغتصابه أحد المعتقلين السياســـيين.. فقـــد نسج "**سعدالله**" من ذات الحكاية علاقات أخرى عـــبر تقابل جدلى بين شخصيات فلسطينية وأخرى إسرائيلية، قام بتقســـيم النص إلى تسعة أسفار للنبوءة "تتناول الجانب الإسرائيلى؛ حيث رجل الأمن (إسحاق) وزوجته (راحيل) وأمه (سارة بنجاس) ورئيسه فى العمل (مائير) وزملاؤه الآخرون الذين يمارسون شتى أنـــواع القمـــع والتعذيـــب... وعـــبر حـــادث الاغتصاب وتراكم ممارسات العنف فى شخصية إسحاق، إلى ما ينتهى بدماره النفسى وعجزه الجنسى، يلقى **سعدالله** الضوء على الطبيعة الإسرائيلية.

وفـــى المقـــابل هـــناك "أسفار للأحزان اليومية" تلقى صوراً مـــتعددة للشخصيات الفلسطينية عبر إشارات وجهات نظر مختلفة لطبيعة العلاقة مع الإسرائيليين..

أربعة عشر مشهداً يعكس من خلالها **سعدالله** الصراع العربى الإسرائيلى فى رؤية تاريخية سياسية.

وفـــى قراءة سابقة تحت عنوان "الأخلاق الصورية فى نص ونـــوس) **بمجلـــة أدب ونقـــد (إبريل ١٩٩٠)** توقفت طويلاً أمام ارتكـــاز سعدالله على الميثولوجيا التوراتية فى صياغة الشخصيات الإســـرائيلية فـــى نصه المسرحى، لكن قراءة أخرى لنص مثقل

بالاحـــتمالات، تســـمح بحرية إعادة النظر وتطوير القراءة السابقة بقـــراءة أخـــرى مغايرة ترصد العلاقة بين التفسير الأخلاقى عبر أســـفار الـــنص "اليومية" لدى الجانب الفلسطينى (والتنبؤية) لدى الجانـــب الإسرائيلى... وفى كل القراءات يطل فكر سعدالله ونوس المسرحى المضاد لكل تفسير أخلاقى للتاريخ، حاضراً فى دلالة.

* * *

تبدأ المسرحية "**بترتيله الافتتاح**"..

يتقدم الدكتور إبراهام منوحين إلى خشبة المسرح:

الدكتور: هذه مملكة العصاب والجنون، الرأس كله مريض، والقلـــب بجملته سقيم من أخمص القدم إلى الرأس لاصحة فيه، بل كلوم وخبط وجراح طرية لم تعصب، ولم تلين بذهن.

ثم يسحب منوحين لتتقدم الأم سارة بنحاس وسط انفجارات متواصـــلة يتـــبعها مائـــير وإســـحاق وجدعون وموشى وديفيد (الشخصيات الإسرائيلية فى النص، ضباط الأمن الخاص).

الأم: "أمـــا مـــدن هـــؤلاء الشـــعوب التى يعطيك الرب إلهك نصيباً، فلا تستبق منها نسمة ما، بل تحرمها تحريماً"

تثنية (٢٠-١١/١٦)

جدعون: أبسلهم إبسالاً.

تثنية (٢٠-١١)

موشى: اذبحهم ذبحاً.

الأم "ولا تعـــف عـــنهم بل اقتل رجلاً وامرأة وطفلاً ورضيعاً بقراً وغنماً وجملاً وحماراً.

بترتيلة الافتتاح يعلن المؤلف ثنائية الصراع الميثولوجى الدائر طوال النص المسرحى عبر موقفين واضحين للشخصيات الإسرائيلية فى أسفار النبوءات...

إيديولوجية الدولة.. وإيديولوجيا الشتات.

وتتبنى الشخصيات الإسرائيلية فى النص – من أعضاء قوات الأمن الخاص (مائير، إسحاق، جدعون، موشى) إلى جانب الأم سارة بنحاس – الموقف الأول أو منطق الإرهاب والإبادة فى إقامة الدولة ومجابهة أعدائها من خلال أسفار توراتية مثقلة بضرورات القتل والوحشية وسيادة إله الجيوش (راجع آيات سفر التثنية والتى ترددها تلك الشخصيات فى ترتيلة الافتتاح)، فالله مقصور عليهم فقط دون سواهم، يحل فى ممتلكاتهم القومية ويأمرهم بإبادة الأغيار فى المدن البعيدة عن أرض الميعاد، "أما مدن هؤلاء الشعوب التى يعطيك الرب إلهك نصيباً، فلا تستبق منها نسمة ما" خلع الشعب الوحدانية على الله، فخلع الله الوحدانية على الشعب، ولهذا اختلفت مقاييس الله لديهم بحسب اعتباراتهم العملية.

وطوال النص المسرحى تستحضر الأم سارة بنحاس (داوود) قاطع الطريق الذى صار ملكاً، المقاتل.. صاحب الفكر العسكرى والمؤسس الفعلى لدولة إسرائيل حتى وهى تهدهد حفيدها:

الأم: ونظر جوليات داوود فاستخف به لأنه كان غلاماً أشقر وجميل المنظر، وقال جوليات لداوود: هلم فاجعل لحمك لطير السماء ووحش القفر.. وكان لما نهض جوليات وازدلف لملاقاة

داوود. إن داوود مد يده إلى الكتف وأخذ منه حجراً وقذف بالمقلاع فأصاب جوليات وانغرز الحجر فى جبهته فسقط على وجهه، ولم يكن فى يد داوود سيف فركض داوود ووقف على الفلسطينى (تدخل راحيل) وأخذ سيفه وقطع به رأسه.

راحيل: ترفقى بالطفل يا أماه، أذناه الغضتان لا تحتملان هذه العبارات.

الأيام: إنها قصة سميه داوود.

راحيل: سيسمعها كثيراً حين يكبر.

الأم: يجب أن يحفظها قبل أن يعيها لقد أحسنت تربية ابنى وسأحسن تربية حفيدى.

الرب العبرانى فى إيديولوجيا الدولة الإسرائيلية رجل حرب، والعنف الدائر داخل المؤسسة العسكرية وقوات الأمن الخاص فى النص المسرحى يستعيد أصوله ومصادره.. هكذا يرد المؤلف الكابوس الأمنى المخيف إلى جوهر العقيدة حيث الكابوس الدينى الأكثر رعباً، وحيث الإرهاب مبدأ موجود سلفاً فى النص التوراتى: إن (مائير) المسئول الأول فى قوات الأمن الخاص فى المسرحية يفخر بسلالة نسل داوود القوى العنيف حيث الكرامة الفعلية لدية هو "أن تكون فولاذاً لا تلويه العواطف".. بينما تطل حفلات الاغتصاب والتعذيب المتواصل داخل سجون الإسرائيلية وفى مبنى الأمن أشبه بالطقس الدينى... هكذا يردد المسئول الأول..

ماثـــير: هذه الحفلات تثير فىّ نشوة تكاد تكون دينية.. نعم دينية.

ويطـــل الموقـــف الإســـرائيلى الآخـــر بالمسرحية من خلال شخصـــية الدكـــتور (إبـــراهام منوحين) الطبيب النفسى المطالب بالعدالة والرافض لإرهاب الدولة وعنفها الوحشى..

تـــنويعة توراتية أخرى ليست نقيضاً للشخصيات الإسرائيلية الأخـــرى، لكـــنها فقـــط مختلفة من حيث رفضها للقانون وحلمها بالعدالـــة.. وفـــى هـــذا الفصل المتعسف بين (القانون) و(العدالة) التباسها.. هى العدالة المنتقصة.. تتجاهل صرخة.. الذبيحة وشرط الواقع.

.. توراتـــى آخر، أحادى الرؤية، يتجاهل الأغيار.. إن حدود رؤيـــته، أيضاً، تقع بين مطلقين مع إغفال الحاضر تماماً (الواقع، القانون، الغير).. والماضى والمستقبل دون الحاضر يتحولان إلى ثابتين مجردين يصوغان رؤية مطلقة.

هـــى عدالـــة الشتات المستندة إلى فكر (أرميا) اللاهوتى فى رفـــض الدولـــة المســـتقلة لإسرائيل؛ لأنها عنف وليد الشيطان، ووحشـــية مضادة لله وللعدالة.. فالله وحده هو رب التاريخ، وهو وحده الجدير بحكم العالم.

الدكـــتور: "ويل لى يا أمى لأنك ولدتنى إنسان خصام ونزاع لـــلأرض كلهـــا، لـــم تزرعى فى قلوب أبنائك إلا الكبر وكراهية الأغيار الرهبة المليئة بالبغضاء التى تغذى بها طفلا، وحين يكبر

كـيف ينقذ روحه من الاعتلال أو يتفادى القسوة والعدوان" أرميا (١٥-١٠).

يطل (أرميا) من شخصية منوحين فى نبوءة ميثولوجية تنتظر الجحيم، وخراب بنى إسرائيل أعداء الرب الذين أقامو دولتهم على نكرانه...

: "جعلـوا كرمى خرابا خراباً ينتمى إلىّ.. قد خربت الأرض لأنه لا إنسان يتأمل فى قلبه".

أرميا (١٢ : ١١)

"وأبـيد منهم صوت الطرب، وصوت الفرح وصوت العروس وصوت العريس وصوت الرحى ونور السراج".

أرميا (٢٥ : ١٠)

لكن نبوءة منوحين فى نص سعد الله نبوءة عدمية تنكر الواقع والقـانون والدولـة ولا تصل إلى شئ، حيث لا عدالة ولا عون إلهياً.. إنها الخراب، ولا شئ أبعد من ذلك.

ويوسع سعدالله رقعة النبوءة الأرامية إلى نبوءة أكثر عمومية حين يظلل الخراب كل المقاطع الإسرائيلية، والتى تضم المطالبين بالعـنف والمطالبيـن بالعدالة.. أعداء الرب وأصدقاؤه... الأنبياء الملوك والأنبياء الشعبيون.. يهود فى الدولة أو يهود فى الشتات.. الخراب من كل جانب..

هكذا أحكم سعدالله إغلاق البنية الدينية بتنويعاتها الإيديولوجية فـى أسـفار العنف والاحتلال أو فى أسفار النبوءات؛ ليؤكد من خلال ذلك التناغم التوراتى ومرادفة الإسرائيلى لكل ما هو سلفى،

بل مرادفة الإسرائيلى لكل صياغة عنصرية لا تقود إلاّ إلى القتل، قتل الآخرين وقتل الذات.

كمـــا يفضـــح فـــى ذات الوقت عداء البنية التوراتية للتاريخ ونفـــيها له.. وهو ما يسقط كل إمكان للتغير والتقدم بما ينتهى إلى خـــراب... فـــإن إغلاق البنية إلى حد الفشل فى رؤية الفارق بين الإلهـــى والـــتاريخى، بين المقدس والنسبى، هو تفريغ للتاريخ من كـــل (جدل) الضرورة الأساسية ليصبح التاريخ (تاريخاً) بالمعنى الإنسانى.

وتشـــير صياغته لشخصيات النص الإسرائيلية فى ردها إلى أصـــولها الميثولوجية إلى نوع من الانتقائية التوراتية تستخدم بقدر مـــا يمكـــنها خدمة إرهابية الدولة أو الإرهاب كمبدأ خلق وسيادة للدولـــة؛ حيـــث تهيمـــن أســـفار الاحـــتلال والتدمير والقتل على الشخصيات الإسرائيلية ليحيل الدين إلى الأمن وتتوحد التوراة ذاتيا مـــع آلـــيات الغـــزو والقمع.. بينما تتضاءل أسفار النبوءة وأنبياء المنفى (**أرميا، أشعيا، حزقيال**).

وبتوســـيع رقعـــة النبوءة فى مملكة العصاب والجنون، يقدم ســـعدالله أســـفار الـــتوراة كعقيدة قمع، هى مرجعية لكل صياغة عنصرية للإيديولوجيا الصهيونية.

ســـلفية تفضى إلى عنصرية تفضى إلى خراب محتوم.. تلك هى نبوءة الخراب لفاشية دينية لابد لها أن تتكر ذاتها والآخرين.

ويعـــزز الكاتب رؤى الانهيار للدولة الدينية عبر تقابل جدلى فى "**أسفار الأحزان اليومية**" لدى الجانب الفلسطينى والتى صاغها

فـــى بنـــية مفـــتوحة، استبعد خلالها الزج بأية رؤية دينية مكتفياً بالمســـتوى السياسى كصياغة تمنحها عدالتها وعقلانيتها. وبرغم هشاشـــة الشخصـــيات الفلسطينية وارتباك رؤيتها وعدم وضوح أفكارهـــا ومـــنهجها، فى إشارة من المؤلف إلى تاريخ عنيف من القلـــق والتردد وردود الفعل، تاريخ لا يصنع الحدث بل يخضع له إلا أن اســـتبعاد ســـعدالله لكـــل إمكـــان استخدام ميثولوجى لدى الشخصيات الفلسطينية منحها أفقاً أكثر اتساعاً، متعدد الاحتمالات والـــرؤى، وهـــو مـــا سمح أيضاً بانتقالها من الدوائر المغلقة إلى إشـــكاليات الواقع الراهن.. وهى القراءة التى تسمح بطرح النص فـــى الوعى التاريخى.. وهى، بالمقابل، تأكيد لرؤية "سعدالله" فى سقوط الدولة الدينية كعقيدة قمع.

تم التحميل من مكتبتي

منمنمات تاريخية من الهزيمة إلى المجزرة*

بقصـــدية تمتحـــن صوابها، حرص **سعدالله ونوس** على أن تكـــون مســـرحيته الجديدة، **منمنمات تاريخية**، أول إصداراته فى مصـــر (عن روايات الهلال).. وفى هذا الاختيار دلالته الواعية، ومغزاه التاريخى... حين تقترب اللحظة الأشد خطورة فى الواقع المصرى، من ذات اللحظة التاريخية التى يلتقطها **سعدالله ونوس** بـــنص "**منمنمات تاريخية**" سنة ثلاث وثمنمائة أوائل القرن التاسع الهجـــرى زمـــن السلطان الناصر فرج بن برقوق، وحكم الخليفة أمـــير المؤمنين المتوكل على الله؛ حين أغار تيمورلنك على أقاليم الشـــام، وأقـــام عساكره على أبواب دمشق، محكماً حصاره بينما المديـــنة غارقـــة فـــى دعاواه وتعصبها.. كل بدعة ضلالة، وكل اجـــتهاد كفـــر، وكل اختلاف خروج على الإجماع والأمة ينبغى مجابهته.

* مجلة القاهرة – القاهرة – ١٩٩٤/٧.

"**منمـــنمات تاريخـــية**" إدانة للعصر الذى يتضاءل فيه إعمال العقـــل، ويتراجع فيه الاجتهاد، وينطوى عقل الأمة على التعصب والتقلـــيد والاتـــباع.. إدانـــة لـــنمط ثقـــافى يعادى الحوار، وحق الاختلاف فى الفهم والتأويل، ويعتمد خطاباً قمعياً معارضاً للوعى والحرية.

... ...

تبدأ المسرحية بصوت المؤرخ القديم يستعيره سعدالله ونوس من (بدائع الزهور فى وقائع الدهور) لابن إياس.. حيث الغلاء لم يعهد من قبل فى مصر والشام، والبريد يصل إلى دمشق فى أوائل شـــهر المحرم، بكسره العسكر الشامى، وسقوط مدينة حلب فى يد تيمورلـــنك، وقـــد فعلـــوا فـــيها من الأفعال الشنيعة ما تشيب له النواصى ثم اتجهوا إلى دمشق.

ســـبعة أشهر من بداية المحرم حتى نهاية المسرحية فى شهر رجـــب سنة ثلاث وثمنمائة هى زمن الحصار الذى يتابع سعدالله ونـــوس تفصيلاته من الهزيمة إلى المجزرة، عبر ثلاث منمنمات دقيقة الرسوم والنقوش، أو ثلاث رؤى كاشفة عن بنية عقل المدينة وأنماط تفكيرها.

* خطاب دينى غيبى.
* خطاب علمى نفعى.
* خطاب سلطوى تقليدى.

*** سطوة العقل الغيبى:**

الهزيمة هى عنوان المنمنمة الأولى؛ حيث يطل الشيخ برهان الديـــن الـــتاذلى (قاضى المالكية فى دمشق) نموذجاً للفكر النقلى الأصولى، والعقل التقليدى المحافظ فى معاداته ومجابهته لكل فكر اجـــتهادى مغايـــر.. ولهـــذا يقـــف أمام أفكار الشيخ جمال الدين الشرائجى (قاضى الشافعية فى دمشق) المطالب بإعمال العقل فى أمور الدين.

ومـــع الشـــيخ التاذلى يتضامن قضاة الشرع وفقهاء الدين من الحنابلة (ابن مفلح، ومحيى الدين بن العز، وشمس الدين النابلسى) مطالبين بإحراق كتب الشيخ الشرائجى، متهمينه بالخلط فى أمور الديـــن والخـــوض فى القدر والكفر والزندقة، تعصب لاهوادة ولا تســـامح فـــيه، يكشـــف عـــنف الخطـــاب الدينى السائد، وغطاءه الإيديولوجـــى لتـــبرير المصالح والأطماع، فجميعهم يخفون خلف العباءة تاجراً أخرق.. هكذا انشغل ابن مفلح قاضى الحنابلة النقلى المتشـــدد – بأمواله وبيوته ومصالحه، وهرع إلى الصلح ومهادنة تيمورلـــنك.. هو صورة أخرى من (دلامة) التاجر الذى عاش فى الســـنة الثالـــثة مـــن القرن التاسع الهجرى بعقلية تعلى من شأن الصفقة، وترى فى التجارة صورة الدنيا وأصل النشاط والاستقرار والعمران.

وهو اجتماع المصالح والأغراض يكشف عنه سعدالله ونوس من خلال تكنيك التباعد بين المشخص والدور الذى يقوم به.. بما يســـمح لـــنا ذلك التغريب من إعادة اكتشاف الحقيقة برؤية متأملة

ووعـــى نقـــدى... ففـــى التفصيلة الثانية بالمنمنمة الثانية، يفضح المؤلف الجميع فى لحظة واحدة.. فحين يباعد المشخص بينه وبين شخصـــية (ابـــن النابلســـى) الـــتى يؤديها، يردد وصف المؤرخ القديـــم... "**ولم يكن بالمرضى فى شهادته ولاقضائه، وباع كثيراً من الأوقاف بدمشق، وقيل إنه ما بيع فى الإسلام من الأوقاف ما بيع أيامه**".

ويباعد المشخص بينه وبين شخصية (ابن العز) فيطل صوت المـــؤرخ القديم... "**اشتغل بالقضاء فترة، ولما كانت فتنة تيمور، دخـــل معهـــم فى المنكرات وولى القضاء من قبلهم ولقب قاضى المملكـــة، واستخلف بقية القضاة من تحت يده، وخطب بالجامع باســـم تـــيمور، ودخل فى المظالم، وبالغ فى ذلك، فكرهه الناس ومقتوه**".

ويواصل المؤلف تعرية وفضح اجتماع كل هؤلاء من رجال الدين، مكرراً المباعدة نفسها مع (ابن مفلح).. لتكتمل الرؤية داخل المشهد الواحد فى إجابتها عن السؤال الجوهرى: لماذا وقف رجال الدين ضد الشيخ الشرائجى؟!.

ويطـــل الشـــيخ التاذلى داخل النص المسرحى وقوراً، مهاباً، شـــجاعاً، مقـــرونا دوما بالاحترام لدى العامة.. حتى إن المباعدة الوحيدة التى خرج فيها المشخص من إيهاب الشيخ الجليل اتسمت بالتعلـــيق الغاضـــب. والحمية الوطنية الغيورة أمام فرار السلطان فـــرج بن برقوق من أرض المعركة خوفاً على اختطاف عرشه.. وهـــى المـــباعدة الذكية.. فذلك الاعتراض الغاضب على السلطة

والسلطات لا يتركه سعدالله تماماً لصوت الشيخ.. ولكن يتركه للمسافة التى تسمح لنا بالتأمل والتأويل.. فلماذا ثار التاذلى غضباً، وتمنى أن يواجه السلطان صراحة، مسقطاً شرعيته هل هو التنازع على السلطة والشرعية واحتكار الحق وتقويم الأحوال؟.

هكذا يطل الشيخ التاذلى حتى فى اعترافه الصريح بما أغرته به الدنيا، وما سبق وأفسد من رشاوٍ ومصالح صغيرة، وتوسل الأسباب للوصول إلى المناصب.. يطل طوال النص مهابا جليلاً، ونموذجاً لسطوة وحضور رجل الدين فى الوعى السائد، بكل ما يجسده من تراث غيبى يؤمن رصيده فى نفوس العامة.. وهكذا يصوغ نضاله فى مواجهة غارات التتار، عبر النوم والصحو فى رؤى غيبية.

"كنت أترجح بين النوم والصحو، حين وافانى حبيب الله النبى المصطفى، وكان يلفه سروال أخضر، وكان وجهه كالسراج المنير، اقترب وفاض حولى خضرة ونوراً، وبصوت عميق حنون قال لى: هذه المدينة عزيزة على قلبى، فانهضوا وحاموا عنها، والذى بعثنى رسولا، وأسكننى جنته لن تقوم لكم قائمة إذا دخلها عدوى تيمور، ولا تخشوا الموت فأنا جالس على الضفة".

هكذا اعتمد الحلم بشارة وعلامة وتكليفا واضحا لدعوى الناس إلى المصابرة والجهاد.. وبالطريقة نفسها يتأهب للشهادة حين يشتد حصار تيمورلنك وعساكره لقلعة دمشق، عبر رؤية لا يكون الموت فيها إلا كعبور جدول من الماء العذب.

ويؤكـــد سعدالله ونوس على تلك التحولات والمصائر الغيبية كاشـــفا عن بنية العقل السائد فى المدينة؛ لتكتمل علامات الهزيمة التى تحمل المنمنمة الأولى عنوانها وتجمل تفصيلاتها.

*** تناقضات محنة ابن خلدون:**

ومـــن محـــنة رجـــال الدين بالمنمنمة الأولى إلى محنة العلم والعلماء بالمنمنمة الثانية، يطل ولى الدين عبد الرحمن ابن خلدون (فـــى صياغة سعدالله ونوس) طرازا فاسدا من العلماء، ونموذجا انتهازيا يقرن العلم بالمنفعة، ويجرد علمه الواقعى من هموم أمته وقضـــاياه، بعـــيدا عـــن كل فاعلية تاريخية لزمنه ولشعبه.. هكذا يـــتدلى من أسوار دمشق سعياً إلى لقاء تيمورلنك – بعد أن اختاره أعيان المدينة للتحدث باسمهم – متخاذلا لا يرى فى الجهاد سوى الوهـــم ولا يرى فى الخطوب والخطر المهدد لوجود الأمة سوى وصـــف المحـــنة.. بينما يقبل تكليف تيمورلنك له بكتابة تخطيط جغـــرافى لمدن وأقاليم المغرب العربى ومسالكه، وهو ما اعتبره تلميذه (شرف الدين) إسهاماً وتمهيداً لخطوات تيمورلنك فى اقتحام المغرب العربى، متهماً ابن خلدون بالخيانة!!.

وسيســـتوقفنى كثـــيراً الموقـــف من ابن خلدون... تستوقفنى المفارقـــة بيـــن مـــا ســـمح به سعدالله من مساحة للتأمل والبحث والاكتشاف وحتى الاحترام أمام العقل الغيبى للشيخ الجليل برهان الدين التاذلى، وما سمح به من الزهو والإعجاب بصمود وصلابة

الأمـــير عز الدين أزدار... ثم ما تشدد به واحتد أمام ابن خلدون بكل شواغله المنهجية واجتهاده العقلى والعلمى الفارق.

ليس التحدى لوضعية ابن خلدون فى الفكر العربى الإسلامى فلا قدسية – برأى سعدالله – ولا منظور فكرياً مسبقاً يقيد استجابة الشخصـــيات أو يصـــبها فى قوالب نمطية... لكنه التناقض الذى يفرضـــه الصدام بين علم ابن خلدون وحرية الضارية على التقليد والإســـناد والـــنقل سلالة مرعى الجهل، وموقف النص المسرحى مـــنه... التـــناقض الـــذى يجـــتزىء ابن خلدون بعيداً عن سياقه وإنجازاتـــه ونقده الجذرى للخطاب التاريخى التقليدى، خاصة ذلك الفصـــل المـــنهجى الذى أقامه بين التاريخ وعلوم الدين/ متجاوزاً تاريخاً طويلاً من المؤرخين، فهم التاريخ على نحو دينى، أو على نحو ميتافيزيقى.

وعـــندما يـــتدلى شيخ فى الواحد والسبعين من عمره (كابن خلـــدون) مـــن أسوار دمشق سعياً إلى لقاء تيمورلنك، بينما أهالى المدينة ينقبون بهمة ومهارة أسوار قلعتها لاقتحام حصارها وتسليم المدينة.. لا نكون أمام خيانة علم، قدر ما نكون بمواجهة الهزيمة.

وإذا كـــان تيمورلـــنك (بـــنص منمـــنمات تاريخية) ليس هو اضـــمحلال الدولة وانهياراتها... إذا كان السقوط المدوى يبدأ من عقل المدينة الغائب ووعيها الزائف وتراثها القامع فإن الموقف من ابـــن خلـــدون وعلمـــه يصبح أكثر مدعاة للدهشة والتساؤل حين يعارض رؤى سعدالله ونوس ورؤى مسرحيته التنويرية.

ولابد من التفرقة بين محنة العلم ومساراته التقليدية كجزء من بنية الهزيمة فى القرن الثامن الهجرى، ومحنة ابن خلدون – بنص سعدالله – وضعفه الشخصى أو الأخلاقى حين تجتزىء تاريخ الرجل العلمى والعقلى، فى إعجابه وخوفه من تيمورلنك.. بعيداً عن سياق الاهتمام بكل الخروجات التاريخية التى حرص ابن خلدون على رصدها ومتابعتها لما تتيحه من مادة لتدعيم نظريته التاريخية... وهو اهتمام تعددت مصادره وأخباره قبل لقائه الشخصى بتيمورلنك فى حصار دمشق... وحتى صياغة نظريته حول (الاجتماع الوحشى) التى اختص بها العرب والبربر (وبدو الأتراك) بعد مراجعته لعسكر ورجال تيمورلنك فى حصار دمشق.

ربما يصلح ابن خلدون للحديث عن محنة عالم، إحباطاته، تبريراته، تمزقه، لكنه من المؤكد ليس نموذجاً لمحنة العلم وجموده وتقليديته وخيانته التى أطبقت بحصارها على عقل الأمة...

لكن سعدالله ونوس من الهزيمة إلى المجزرة يدين الجميع.. النظم الاجتماعية والرسمية السائدة، المرتكزات الروحية والعلمية وكل وجهات النظر الموروثة فى منهجية للهدم والقطيعة تحيل كل شىء إلى قطع متناثرة ومنمنمات لا تتساوى مفرداتها فى الأهمية والحضور، ولكن تتساوى فى الغياب وفقدان الجدوى والأهمية... رجل الدين ورجل العلم، المفكر التقليدى والمفكر المجتهد، الحاكم والمحكوم، فقهاء السنة والمعتزلة.. فالشيخ جمال الدين الشرائجى

بدعـــواه العقلية لا يملك سوى الشكوى.. مهزوماً منذ البداية، حتى مشـــهد الصلب فى نهاية المسرحية.. زوجته تخونه باقتناع شديد دون تـــبرير واضـــح، وفـــى مشهد مجانى مع تلميذه إبراهيم... وقضاة الشرع يحرقون كتبه ويكفرونه، وأمير البلاد يأمر بسجنه، وحـــتى عساكر الغازى يقفون ضده... الكل يجتمع على محاربته؛ فالجمـــيع ضـــد الاجتهاد والفكر العقلى... والكل خاسر فى دائرة مغلقة الأفق...

تلـــك هى محنة القرن الثامن الهجرى، محنة الفكر الإسلامى فى سنوات اضمحلاله وتدهوره... وتلك محنة عصرنا اليوم.

*** حدود الممكن وتقليدية السلطة:**

وفـــى المنمـــنمة الثالـــثة والتى تحمل عنوان "المجزرة" يطل الأمـــير عز الدين أزدار نائب قلعة دمشق نموذجا للممكن وحدوده الثابـــتة والســـائدة، وحتمية المحافظة على الوضعية القائمة دون القدرة على الابتكار والحلم بالإضافة والتغير، هو النموذج للسلطة فـــى صـــورتها التقلـــيدية المحافظـــة... نشأ وتربى على الولاء والواجـــب واحـــترام الدولـــة التى أعطت له المركز وحددت له المســـئولية... يدافع عن السلطة والنظام والدولة كمبدأ حتى لوفرّ السلطان من أرض المعركة، وتداعى النظام وتفككت أوصاله، فهو لا يســـتطيع الخـــروج أو الـــتمرد لكنه يقاتل – حين يقاتل – كى يبرهـــن على وجود النظام وقدرته على الصمود والبقاء وبسطوة الحـــاكم المتسلط، يحرم الصوت الآخر من حقه المؤكد فى الدفاع

عــن الوطــن... فــلا يحمى القلعة – بقرار الأمير أزدار – إلا رجالهــا الأوفــياء، أصــحاب الولاء للدولة والنظام. ومن حدود الممكــن والواقــع يــتابع سعدالله تفصيلات عديدة داخل منمنماته التاريخــية.. تكالــب الــتجار على مصالحهم الصغيرة واستثمار المحــنة.. تحــالف العلماء ورجال الدين على الدراهم والدنانير.. الغــلاء المستشــرى حيــن لا يجد الأب قوت يومه فيلجأ إلى بيع ابنــته.. وحين يفقد الثائر وعيه ورؤيته الصائبة وتتجمد المشاعر والأحاســيس، ويخــتل عقــل المواطن البسيط، ليهيم فى شوارع المديــنة وســط الفجــيعة باحثا عن لحظة أمان واحدة... نموذجا لاغتراب المواطن بعد أن فقد نصيبه من الوعى ووسائل الإنتاج..

الكل ضحايا، والكل مسئول فى جدلية السقوط المدوى.. هكذا يرصــد ســعدالله شــروط وقوانيــن اللحظــة التاريخية، يلتقطها ويســتنطق مجــرياتها بصــورة تكشف جوهرها دون الوقوع فى الإســقاط التقليدى أو استخدام التاريخ كقناع مباشر يستبدل خلاله بواقعــه واقعــا آخــر، وشخصيات مكان أخرى.. لكنه يستقرىء اللحظة بوعى نقدى يحلل الشروط والعوامل، ويقرأ المقدمات قبل النــتائج ليدرك قابلية إشكالاتنا الراهنة على الاندماج فى إشكاليات ماضــيه؛ بما تتيحه لنا تلك العلاقة الجدلية من إمكان لإعادة قراءة الواقع لنرى فيه مالم نكن نراه من قبل.

وإذا كــان المــؤرخ القديم التزم بصوته فى النص التاريخى، مواصلاً داخل المسرحية المسيرة التقليدية ذاتها فى رواية التاريخ وأنمــاط السرد والخبر، محافظاً على ثباته واستنساخه بقدر كبير

مـــن الوصـــف لما نراه ولما يحدث بعيداً عن الصوت النقدى فى قـــراءة مـــا حدث، فإن تكرار صوته المتداخل فى تفاصيل النص والقطـــع الحاد لتدفق السرد واسترساله، مارس دوره الوظيفى فى تجمـــيد المشـــهد وثباته، وتفتيت النص وتفكيكه فى صياغة دقيقة لمنمنمة تاريخية سمحت بالتأمل والمراجعة.

ولأنه من العسير برأى سعدالله، أن نجعل المؤرخ يخفف قليلاً مـــن بـــروده وحـــياده، ولأن سعدالله لا يستطيع الحياد فى مشهد الرعب والمجزرة، فقد اختار أن يسرد الوقائع بشىء من التعاطف وقلـــيل مـــن الحـــس الفاجع دون أن يزيف مقالة المؤرخ، وكان حريصـــا أكثر على موقفه الصريح الواضح فاعتمد تكنيك التباعد بيـــن التشـــخيص والدور، حين تخرج الشخصية من إهابها لتعلق علـــى مـــا حدث وتناقشه، أو تعلق على الشخصية التى تقوم بها، وعلى أفكارها.

وهو نوع من (التغريب) لا يسلم بما يحدث أمامنا، ولكنه يعيد تصـــوير الموقـــف مرة أخرى، لرؤيته من جديد فى ضوء إعادة اكتشـــاف الحقـــيقة؛ بمـــا يسمح بالضرورة بتدخل صوت المؤلف وموقفه النقدى.

(والتباعد) عكس (الاقتراب) الذى تتيحه المنمنمة بدقة متناهية داخـــل تفاصـــيل اللوحة.. فهو خروج عن المشهد، توقف مقصود ودال لتغريب شخصيات بعينها لمراجعتها وإعادة النظر فى دورها ومواقفها... وقد استخدم سعدالله الفعل الماضى فى إحداث التباعد بيـــن المشخص والدور، مقترباً من عمل المؤرخ، فالممثل يلتفت

بذهنه إلى الخلف ليحفظ نفسه على مبعدة من الأحداث والمواقف، وعلـيه تقع مهمة روايتها دون التورط فيها.. أى أنه – الممثل – يقـف فى حدود المسافة الواقعة بين الجمهور والدور الذى يؤديه، محـتفظا دائماً بهذا الجمهور خارج هذه الحدود، ومحتفظا فى تلك المسـافة وذلـك الخروج عن الشخصية وعليها، بوعى نقدى يتيح للمشاهد الفرصة كاملة لعرقلة الاندماج المستكين القاصر، وإحلال نشـاط فكـرى نقـدى تسـمح له بالـتأمل وإعادة النظر والفهم والمناقشـة، كما تتاح للمؤلف الفرصة لإعلان موقفه الصريح من شخصياته ومواقفهم..

.. فحين يباعد بين (شرف الدين) ودوره يقول:

"لاشك أن تلميذ ابن خلدون إذا وجد، كان يحاوره عن زمانه وزماننا أيضاً، ولهـذا، لاغضاضـة إن ساعدناه على صياغة شكوكه وبلورة أفكاره".

ومن بين ثلاثين شخصية داخل المسرحية، خص سعدالله سبع شخصـيات فقـط يمـثلون رجال الدين والعلماء بأسلوب الإبعاد والعـزل، وتكنيك التباعد وهم (التاذلى، ابن مفلح، ابن العز، ابن النابلسـى، شـرف الدين، دلامة، المؤرخ) وهو التوقف المقصود أمام دور المثقف وفعاليته التاريخية فى محاورة زمانه وعصره.

تم التحميل من مكتبتي

مشهد الحكي

مرحباً سعدالله*

فاتحة للصواب أن يكون سعدالله ونوس أحد الوجوه المكرمة فـــى مهـــرجان القاهرة التجريبى الثانى فهو واحد من أهم رجال المســـرح العربى ليس باعتباره كاتباً مسرحياً فحسب بل كمؤسس لمشروع مسرحى ديمقراطى عربى.

الكـــتابة المســـرحية حـــوار متنامٍ يديره سعدالله عبر حركة مـــتفاعلة جدلـــية مـــع الآخرين (مبدعين وجمهوراً).. إنها الأفق المفـــتوح والممارسة الديمقراطية داخل النص المسرحى.. أو هى على حد تعبيره ضرب من ابتكار حرية مجازية تقاوم القمع، كما أنها على المستوى الفنى شرط لتجاوز الخطابة والتلقين.

والتجريـــب شرط آخر لا غنى عنه فى مسرح سعدالله ونوس فهـــو ككاتـــب يـــرفض إغلاق النص عليه تاركاً هوامش مفتوحة ومســـاحات للحرية لكل العاملين معه. فالنص المسرحى لا يكتمل إلا ببحـــث إخـــراجى مبدع وبحث تمثيلى مبدع.. بل إن التجريب شرط لاستقامة العرض المسرحى.

---

* جريدة الأهالى – القاهرة – سبتمبر ١٩٨٨م.

وإذا كـــان الحـــوار الديمقراطى والتجريب سمات أساسية فى إبـــداع ســـعدالله ونوس فإن البدء من الجمهور هو جوهر ظاهرته المســـرحية بـــل هـــو جوهر كل ظاهرة مسرحية حيث إن تحديد الجمهـــور بدايـــة يعنى موقف المسرحي والمسرح، وموقعه على خـــريطة الصراع الاجتماعى وهو أيضاً ما يحدد دوره فى إحداث التغير.

لست فى حاجة إلى تقديم سعدالله ونوس للجمهور المصرى.. تعـــرفه مســـارح الثقافة الجماهيرية عبر محافظات مصر شمالاً وجـــنوباً، قدمـــت العديـــد من مسرحياته (الملك هو الملك/ رأس المملـــوك جابر/ الفيل يا ملك الزمان) والأخيرة قام بإخراجها فى عـــرض تجريبى شديد التمايز د. هناء عبد الفتاح منذ عامين (فى قاعة منف).

وتعـــرفه أيضاً فرق هواة المسرح ومسارح العمال ومسارح الجامعات التى قدمت معظم نصوصه (الملك هو الملك (حفلة سمر مـــن أجـــل ٥ حزيران/ سهرة مع أبى خليل القبانى/ رأس الملوك جابر/ الفيل يا ملك الزمان).

وأخيراً على مسرح السلام قدم المخرج مراد منير(الملك هو الملك) بعد اجتهاد إخراجى طويل على مسرح سعدالله ونوس عبر قصور الثقافة وبرغم حدة تدخلات مراد الإخراجية إلا أن العرض المسرحى كرؤية وموقف مسرحى ظل شديد الانتماء إلى مشروع سعدالله المسرحى وخطواته التجريبية.

سـعدالله ونـوس تمامـاً كمحمـود ديـاب لم تتناوله كثيراً المؤسسـات المسرحية والفرق المحترفة.. وهوموقف متسق تماماً فمسـرح ونـوس لـم يكـن يوماً مسرحاً سلطويا ولا رسمياً ولا مؤسسيا بل أفقا مفتوحاً للشمس والحرية.. واهتمام الشباب والهواه وفنانى الأقاليم بمسرحه تأكيد لدور هذا المسرح ووعى بوظيفته...

سعدالله ونوس مرحبا بك فى القاهرة.

الفرجة فى مسرحية
"الفيل يا ملك الزمان"*

بـــرغم أهمية تقديم المؤلف المسرحى السورى سعدالله ونوس على المسرح المصرى إلا أن تجربة تقديم مسرحيته الفيل يا ملك الـــزمان فى افتتاح معمل منف المسرحى التجريبى بمديرية ثقافة الجـــيزة وضـــعنا أمام تجربة إخراجية بالأساس تستعيد المسرحية لـــيس كنص جاهز بل كنص لم يجهز بعد.. خاصة وأن المشرف على التجربة ومخرج العرض د. هناء عبد الفتاح قد أكد بداية أن المسرحية ليست سوى عمل تطبيقى مرحلى من أجل إعداد ممثليه إعـــداداً خاصاً متميزاً وفق مختلف المناهج التعليمية خاصة منهج المســـرحى البولندى (جرتوفسكى) صاحب أهم تجربة معملية فى مسرح القرن العشرين.

كـــل شـــىء فى التجربة فى اتجاه خلق نمط جديد من الممثل تـــتحطم خلاله أساليب الأداء التقليدى وتتحول إلى عناصر اللعبة المســـرحية من موسيقى إضاءة ديكور ملابس إكسسوار بل ومن

* جريدة الأخبار – القاهرة – ١٩٨٦/٩/٢٥.

قبل النص المسرحى إلى عناصر مكملة توظف من أجل أن تصبح أداة من أدوات الممثل.

يبدأ العرض ببعض التدريبات الصوتية وبعض تمرينات اللياقة البدنية والفنية فنرى تركيزاً شديداً يدخل فيها الممثل فى معايشة اللحظة وتتحول خلالها الأيدى والجسد إلى أشكال مختلفة شجرة فأس، بندقية، زهرة.. إنها محاولة للصياغة المسرحية من داخل الحركة من أجل خلق حالة روحية لدى الممثل والوصول به إلى أقصى درجات العرى الداخلى.

كل ذلك يتم أمام المشاهد من أجل صياغة لحظة جماعية تحقق التواصل بين الممثل والمتفرج..

لكن ذلك لم يحدث تماماً فلم يستطع المتفرج أن يدخل فى الحالة نفسها ويندمج مع الممثل فى الطقس الذى يحتويه.. بل أن الكثيرين اعتبروا أن مشاهدة هذه التدريبات ليست سوى نمرة مسرحية أو أكذوبة أو نوع من الغوص فى التيارات الفكرية الغربية ومحاولة تطبيقها على واقع مختلف.

وعلى مستوى العرض المسرحى استطاع هناء عبد الفتاح أن يصوغ من مجموعة ممثلين يقف معظمهم على المسرح للمرة الأولى حركة تشكيلية جمالية متميزة؛ فالجسد يمتزج بالكلام ويحول إلى علاقة داخلية حملت معها إمكانية تحرر الجسد.. مجاميع الممثلين تتحرك ككتلة واحدة صلبة قوية لا تبحث عن سرقة الضوء لمصلحة بطل ما وفى الوقت ذاته استطاع المخرج أيضاً أن يؤكد على تميزات الفرد داخل الكتلة البشرية المتحركة ليكون المشهد المسرحى هو البطل الوحيد داخل العرض.

رؤى الفيل المتعددة

"الفـيل يـا ملـك الزمان" هى أول تقديم لسعدالله ونوس فى القاهـرة، قدمهـا المخرج هناء عبد الفتاح فى الموسم المسرحى (١٩٧١، ١٩٧٢) لفـرقة الشرقية المسرحية بمدينة (الزقازيق).. بعدهـا بخمسة عشر عاماً قدمها مرة أخرى لفرقة منف التجريبية بالجـيزة ثـم قدمها ثالثاً كمادة للإلقاء لطلبة المعهد العالى للفنون المسرحية بالكويت عام ١٩٨٧.

وبرغم انشغال هناء عبد الفتاح بالبحث عن أسرار عبثية فيل الملـك فى تحطيم الرعية وتدمير بيوتها وقتل أطفالها فقد اختلفت الـرؤى الـثلاث فـى تناول النص بحجم النضج الفنى والفكرى للمخرج والذى انعكس بالضرورة على الوعى بالنص.

ففى عرض الشرقية لم تكن القضية السياسية والسلطة القاهرة ومحاولـة الـتمرد علـيها هى التى حكمت الرؤية بقدر ما كانت المشكلة الاجتماعية والبحث عن المكونات والتركيبات الاجتماعية لفـئات الشـعب فكـرياً ووجدانياً للقيام بالفعل والتحرك من أجل التغـير. وقـف العرض ضد القهر الاجتماعى، وسعى أبطاله فى محاولة تحقيق العدالة الاجتماعية المنشودة.

وفى تجربة هناء عبد الفتاح الثانية للفيل يا ملك الزمان بقاعة مـــنف التجريبـــية كان ثمة نضج أعمق بحث خلاله المخرج عن مضـــمون لفـــيل ونوس متزامناً مع بحثه عن إطار تشكيلى يخلق هارمونية تتوحد فيها مفردات العرض المسرحى.. اقترب العرض أكـــثر مـــن ونوس فى رؤيته السياسية، أصبح الفيل مسيساً يقوم بـــالفعل الدرامـــى الدامـــى بوعـــى منه للقضاء على قيمة تسعى للـــتحرر.. ولم يكن التحرر عند الرعية بمثابة تحرر من الخارج بقدر ما كان سعياً للنضوج سياسياً من الداخل حتى يتمكن الشعب مـــن التحرر من مأساة القهر.. لم يعد الأمر مجرد استسلام للواقع المـــتاح كما كان فى الرؤية الأولى لفرقة الشرقية ولكن كان وعياً بالتخطـــيط والتغير وقصداً فعلياً لإثارة الجماعة الرعية للتحرك.. ولهـــذا كان التأكيد بالعرض على مشاهد التدريبات.. وقد أضاف المخـــرج إلـــى المســـرحية ولشخصـــيات سعدالله شخصية (الفتاة الخرساء) لا لمجرد وضع حلية زخرفية ميلودرامية ولكن لإظهار التـــناقض الحـــاد بين صراخ الكلمة الأخرس والبحث عن صمت اللحظـــة المعـــبر.. لقد عرت هذه الشخصية (الخرساء) الشعارات من فحواها .

وفـــى بحثه المتزامن عن إطار تشكيلى وسينوغرافية مختلفة للعرض حول المخرج الممثلين وأجسادهم إلى عنصر تشكيلى إنهم يشكلون الفراغ المحيط بهم ممرات وأعمدة ذهبية ونافورات مائية.

وفـــى الـــرؤية الثالـــثة للفـــيل بمعهد المسرح بالكويت أدخل المخـــرج (الفـــيل) فى المعمل التجريبى استناداً إلى رؤيته للنص

كـــدرس ومـــادة جـــيدة وعملـــية لفن الإلقاء المسرحى من خلال التدريبات التى تقوم بها الجماعة لتنظيم صفوفهم وتنسيق أصواتهم بهدف إعلان الشكوى الجماعية أمام الملك.

... ...

لـــم ينشغل هناء عبد الفتاح وحده بفيل سعدالله فقد حظى هذا النص بمعالجات مختلفة على المسرح المصرى قدمتها فرق الثقافة الجماهـــيرية فـــى أكثر من محافظة من خلال ٦ فرق مسرحية، وقدمتها فرق الجامعات المصرية وفرق الهواة..

ولعـــل تجـــربة المخـــرج حسام عطا لأطفال أسيوط تعد من الـــتجارب المهمـــة فى تناول هذا النص بما سمح بالسؤال: لماذا الفيل للأطفال؟ بينما هو يقتل ويدمر طوال المسرحية..؟

كانـــت إجابة حسام عطا بسيطة فالمسرحية لا تطلب منا أن نكـــره الفيل بقدر ما نكره خوفنا الداخلى من صاحبه الملك.. كما أن المســـرحية تـــتفق مـــع تصـــور معين لمسرح الأطفال يخرج بالأطفـــال وفنونهم من أشكال النصح المباشر والتلقى السلبى إلى محاولـــة الفعـــل والمشـــاركة الإيجابية.. التزم المخرج بالنص لم يحذف سوى بعض المفردات الصعبة والحديث المفزع عن أحشاء الموتى الذين قتلهم الفيل.. أما الإضافة فقد وضع النص بين مقدمة وخاتمـــة غنائية هى الركيزة الأساسية للرؤية الإخراجية فالمغنى هو الذى يدرب الأطفال خاصة وأن المخرج ألغى النهاية الصادمة فى النص الأصلى فاتحا الحوار مع جمهور الأطفال ليصوغوا هم بأنفسهم شكل النهاية..

تتوالى الأسئلة ما الفيل؟ ما الظلم؟ ما الخوف؟ ما الحرية؟ لو أنكم مكان أهل البلدة فماذا تفعلون؟

وفـــى كـــل لـــيلة يجـــئ الفعل المتوقع حين يصعد الأطفال المـــتفرجون إلى خشبة المسرح ليَهتفوا ضد الفيل دون الخشية من الملك.. وهو ما ينتهى بتعديل الملك لقراره..

كـــان لابـــد أن ينتهى الملك بتعديل قراره.. هذا ما رآه حسام عطا – فلابد أن يكون جزاء الحركة والقدرة على الفعل والمطالبة الشـــجاعة بـــالحق هـــو مكافأة الحصول عليه.. إنه الدرس الأهم للطفل.

تم التحميل من مكتبة

الملك هو الملك:
شرط المحبة الجسارة*

وسط حضور جماهيرى مذهل يقدم المسرح الحديث مسرحية "الملـــك هو الملك" للمسرحى العربى السورى سعدالله ونوس، من إخـــراج مـــراد منير.. ولنص "الملك هو الملك" أهميته وحضوره الخـــاص.. فهـــو مـــن النصوص المؤسسة فى الحركة المسرحية العربـــية بمـــا يحتويه من قيم سياسية واجتماعية وجمالية.. وبما يشـــكله من نضج إبداعى تتحقق خلاله وظيفة المسرح كشكل من أشكال الوعى التاريخى.

لقـــد حـــدد سعدالله ونوس فى بياناته نحو مسرح عربى جديد دور المســـرح الأساســـى – وهنا ينبغى أن ندرك أن تناول إبداع ونوس لا يمكن أن ينفصل عن مرتكزاته النظرية وموقفه الفكرى والجمـــالى المســـتند أساســـاً إلى رؤية مادية للتاريخ.. فهو يصنع مســـرحا لأنه "يريد تغييراً، وتطوير عقلية، وتعميق وعى جمالى بالمصير التاريخى لنا جميعاً.

* جريدة الأهالى – القاهرة – ٩/مارس/١٩٨٨.

إن مقولة "التغيير" هي مقولة مركزية فى مسرح سعدالله ونوس الذى يحمل مضموناً سياسياً تقدمياً.. فهو يطرح المشكلة السياسية على المسرح من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية ثم يمضى خطوة أعمق بمحاولة استشفاف أفق تقدمى لحل هذه المشاكل.. ومن هنا ينبغى على المخرج المتعامل مع إبداع سعدالله ونوس أن يبدأ تجربته وبحثه الإخراجى بهذا الفهم وذلك الإطار النظرى الذى يعكس بالأساس توجها فلسفياً ورؤية سياسية واجتماعية وجمالية محددة.

ولعل المحاولات العديدة للمخرج مراد منير فى التعامل مع نصوص سعدالله ونوس كانت تنطلق دائماً من هذا الأساس النظرى – كما أن تجربته مع "الملك هو الملك" والتى امتدت سنوات من الاجتهاد والتجريب المسرحى على النص.. هى محاولة مشغولة بوظيفة المسرح وبرغبة الوصول إلى صياغة جمالية تسعى إلى تحقيق فاعلية راهنة للعرض المسرحى.

وقبل أن نبحث كيفية تعامل مراد منير مع "الملك هو الملك" فى إخراجه الثالث أو الرابع لها نتوقف بداية أمام رؤية سعدالله ونوس الإبداعية، ونحاول أن نضع أيدينا على الأفكار الهيكلية للنص:

حكاية "الملك هو الملك" مأخوذة بالأساس عن حكاية قديمة وردت فى الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة فى ألف ليلة وليلة تحت عنوان "النائم واليقظان".. وهى تحكى قصة مواطن بسيط

حلم بأن يصبح خليفة وتنازعه الوهم والحقيقة فى الوقت ذاته الذى ضـــاق فيه الخليفة هارون الرشيد ذات يوم.. فقرر أن يمنح رداءه وتاجـــه وحكمـــه لمدة يوم إلى هذا المواطن فى لعبة تسرى عنه ضـــجر الحكـــم ويعابث فيها البلاد.. ثم تنتهى اللعبة بعودة كليهما إلـــى وضـــعه الأول.. ولا يقف سعدالله ونوس عند حدود الحكاية التراثية. ولعبة استبدال إنسان بإنسان آخر، وإنما يحول تلك الفكرة إلى رمز يتغير مضمونه ودلالته وفق الإطار الذى وضعه .. فهو يـــتدخل بوعى شديد فى نتائج اللعبة ليقدم إنجازه الرائع وإضافاته السياســـية المدهشة على الحكاية.. إنه يقدم لعبة تشخيصية لتحليل "بنـــية الســـلطة فـــى أنظمة التنكر والملكية" أى داخل المجتمعات الطبقـــية.. فـــتاريخ الـــتملك والملكية هو تاريخ التنكر كما تروى الحكايات القديمة:

"ففـــى قديم الزمان كانت هناك جماعة من البشر تعيش حياة بســـيطة أفـــرادها متساوون، يعملون فى أرضهم المشتركة كاليد الواحدة، ويتقاسمون الخبز كأفراد العائلة.. ذات يوم دب الشجار فـــى حـــياة تلك الجماعة.. وانشق عنها واحد من أفرادها.. كان أقـــوى.. كـــان أدهى لديهم.. لكنه مزق أملاك الجماعة واستأثر بالحصـــة الكبرى.. لقد بدل هيئته ووجهه.. وتنكر.. يومها ظهر المالك وكانت أولى حالات التنكر"..

وتمـــتد سلسلة معقدة من عمليات التنكر الشكلى والجوهرى، والتى تصل ذروتها فى التجريد المحض إلى الملك أو الحاكم الذى يتحلل فى مجموعة رموز هى الثوب والتاج والصولجان والعرش

والحاشـــية.. تلـــك العلائم هى وحدها شرط الملك، تستمد فاعليتها مـــن القوى التى تمثلها "**أعطنى رداء وتاجا، أعطك ملكاً**".. ولهذا عـــندما يستيقظ المواطن "أبو عزة" ليجد نفسه ملكا.. يندمج قطعة قطعـــة فـــى رداء الملك وتاجه ويصبح بالفعل ملكاً.. فالنظام هو النظام.. واستبدال ملك بملك لا يغير شيئاً جوهرياً فى الواقع مادام الـــنظام باقـــيا بـــرموزه.. ويبقى التغير الحقيقى مرهوناً بممارسة سياسية تنضج عبر التناقضات وتتمثل فى فكر جديد ونظاماً جديداً يناهض فكر الملكية الخاصة.

هذا هو درس اللعبة الحقيقى بأبعاده السياسية المدهشة والذى يقدمه المؤلف بأمانة تعليمية تنتمى إلى موقف بريختى.

حافظ المخرج مراد منير على الموقف الفكرى لنص سعدالله ونـــوس، إلا أن صـــياغته الجمالية وتدخله العنيف كمخرج هو ما يدفـــع بالتســـاؤل حـــول مدى مشروعية ما أحدثه وحول جدوى تأثـــيراته اعـــتمد مراد منير إعداداً مسرحياً للنص الأصلى حذف خلالـــه بعـــض العبارات والمشاهد، وأضاف الكثير إلى حد قيام الشـــاعر أحمـــد فؤاد نجم بكتابة نص عامى مواز للنص الأصلى المكـــتوب بفصـــحى راقية.. وهو الأمر الذى أحدث التباساً على مســـتوى اللغـــة.. وبدا التباين واضحاً بين لغتين تتكلمان بمنطق واحد، وتختلفان كلغة مسرح.

تركـــزت الإضـــافات التى أحدثت على النص فى العبارات النـــثرية، والـــنكات الشعبية وفى كتابة الأشعار المغناة.. وقد بدت العبارات النثرية زوائد غير مشروعة، مقحمة بصورة غير جمالية

على نص يتميز بمنطقية محكمة وتوازن دقيق فى علاقات البناء.. وأثـارت الأغانى مشاكل أخرى، بل هى منطقة العرض الخطرة بمـا حملته من تناقض حاد.. فعلى حين أن إدخال الغناء كعنصر إبداعى على النص كان إضافة واعية وظف خلالها صوت محمد منـير كـراو بصـورة جيدة، حملت معها تحريضية مباشرة هى تعمـيق لفعل المسرحية الثورى.. وحملت أيضاً وعى الانتماء إلى أسـلوب بريخـت التعليمى حيث أسهمت الأغنية بشكل أكبر فى إحـداث تأثـير التغريـب مـن خلال مقاطعتها المستمرة للحدث والتعلـيق علـيه بصورة شديدة الدلالة.. بل إن الحضور الطاغى والجمـيل لصـوت محمد منير – فى ذاته – شكل مقاطعة خاصة أسـهمت أيضاً فى تعميق التغريب داخل العرض، وإتاحة الفرصة لـدى المـتفرج للـتأمل والتفكير.. لكن الغناء فى ذات الوقت.. ووجـود محمـد منـير كحضـور مستقل هو نفسه ما أوجد تلك المسـاحة الخطـرة وذلـك التناقض حيث بلغت الأغانى مداها، وأسـرف المخـرج فـى اسـتخدامها بصورة تجارية تتطلع إلى جماهيرية تنتظر صوت المغنى.

ومـع اختلال المساحة بين الرواة والحكاية لحساب الأغنية، اندفـع نجـوم المسرح الكبار للبحث عن أنفسهم بمحاولة الخروج المسـتمر على النص وهو ما يحتاج إلى وقفة شديدة من المخرج حـتى لا نفاجـئ بعـرض آخر ينفلت فيه الجميع، خاصة بعدما فوجئنا بنص آخر انفلت فيه المخرج..

صـــلاح السعدنى انسب اختيار لشخصية "أبو عزة" بحضوره ووعيه الشديد.. إن مشهد التخيل الذى يدير خلاله السعدنى حوارا وهمـــياً بينه وبين "الشيخ طه وشهبندر التجار" من أروع المشاهد الإبداعـــية التى تكشف عن حساسيته كفنان وأدائه البارع وطاقته الجســـدية والتعبيرية الهائلة.. لكنه أيضاً يظل أكثر نجوم العرض خـــروجاً حـــتى على طبيعة الارتجال التى قد يسمح بها الدور.. حيـــث أسرف فى البصق والسباب بصورة مفسدة يشاركه فى ذلك حسين الشربينى بكل إمكاناته الفنية الكبيرة.

لطفـــى لبيـــب حاضـــر الذهن والحركة وأكثر فنانى العرض انضـــباطا.. شعبان حسين دور الوزير "الداهية" لا يتفق وطبيعته، فايزة كمال بساطة فى الأداء وطاقة من الحيوية بينما أربك وجود حياة الشيمى وسط مجموعة من النجوم المحترفين المتميزين شكل أدائها: محمد منير لم يستطع "كممثل" الخروج عن طبيعة أدائه فى أفـــلام يوســـف شاهين حيث مخارج الألفاظ ضائعة، لكن ذلك لم يؤثـــر كثيراً على حضوره الرائع على المسرح.. كما قدم العرض مجموعة من الوجوه الفنية الجيدة.. مجدى فكرى، ناصر شاهين، صلاح حفنى.

امـــتلك مـــراد منـــير خشـــبة المسرح تماماً بحسه التشكيلى المتمـــيز، مجـــتهداً فـــى تقديـــم حركة دقيقة مدروسة بعناية، كما استخدمة ببراعة الديكور البسيط الموحى لسوزان أمين.. إن قطعة الديكور التى هى العرش تتحول ببساطة متناهية إلى مخدع الملك، ثم تتحول هى نفسها فى نهاية العرض إلى ترسانة حربية.

إن مشـــهد النهاية وهو إضافة أخرى إلى النص الأصلى يظل مـــن أقوى المشاهد الجمالية بالعرض على مستوى التشكيل وعلى مســـتوى الدلالـــة؛ حيث يتحرك العرش بالملك والحاشية الممسكة بالبـــيارق الخضراء، مسددة فى شكل حراب أو مدافع.. تتقدم تلك الترســـانة الملكية المسلحة بصورة تشكيلية ملتحمة ورهيبة رمزاً لســـطوتها وإرهابهـــا.. تزحف ببطء إلى أمامية المسرح لمواجهة انتفاضـــة الـــثوار المتمثلة فى مجموعة الرواة والتى تواصل مع أنفاسها الأخيرة أغنية الثورة والشعب التى ليست تموت:

ياموا ويل الهوى.. ياماويليا
طعن الخناجر.. ولا حكم الخسيس فيّا

التاج فوق رأس سعدالله*

ليست مصادفة ولا مجاملة أن يخلع صلاح السعدنى التاج من فــوق رأســـه ليضعه فوق رأس سعدالله ونوس.. فى هذه الانتقالة إشارة دالة إلى انتساب عرض (الملك هو الملك) – بكل مغامرات فريقه – إلى أسئلة سعدالله ونوس الفكرية والسياسية والجمالية.

فهــم المخــرج مــراد منير وظيفة المسرح تماماً كما حددها ســعدالله ونــوس (**تطويرعقلية، وتعميق وعى جماعى بالمصير الــتاريخى لــنا جميعاً**).. وانطلق من السؤال الجمالى ذاته؛ حيث المسرح لعبة وفرجة ممتعة واحتفال جماعى حى وحيوى.. وحيث المســـرح للجماهير يلتحم بها فى علاقة جدلية تتعلم من جمهورها كما تعلمه، تأخذ منه وتعطيه فى أقصى فاعلية ممكنة.

وانطلــق مــراد منير من فهم سعدالله ونوس للمسرح كحوار مســتمر، ومشروع متواصل لا يطرح شكلاً نهائياً ولا يقدم صيغا جاهزة بقدر ما يقدم محاولات للعمل والتجربة.. أدرك مراد منير جــيداً أن أفضــل فهم لمسرح سعدالله ونوس، بل أفضل أستحقاق

* جريدة المنصة – مهرجان دمشق المسرحى – دمشق ١٥ نوفمبر ١٩٨٨.

للعمل على نصوصه المسرحية هو أن يتجاوز النص المكتوب إلى فضاء البحث والابتكار؛ لتكتمل بخطواته الإخراجية تجربة البحث المسرحى.

هــذا الفهم أو هذه المحاولة التى قدمها المخرج وفريق العمل فى (الملك هو الملك) هو ما يطلبه سعد الله ونوس نفسه عند تناول أعمالــه، الــذى سبق وأن أشار إليه مؤكداً أنه فى كل مرة يتناول فــيها أحــد المخرجين واحدة من مسرحياته دون القيام بإضافة أو بحث جديد، تسقط المسرحية.

ويــنطلق عــرض (الملك هو الملك) أيضاً من فهم المسرح كعلاقــة حــية ومتشابكة.. ليس فقط بين العرض والجمهور، بين الممــثل والمــتفرج، ولكن أيضاً بين الممثل والممثل الآخر، بين الممثل والمخرج، بين الممثل والمخرج والمؤلف.. علاقات حوار مســتمر تتســم بوضــوح الــرؤية والموقف، كما تتسم بالحماسة والانسجام..

(ليــته يفرح سعدالله) عبارة يومية يرددها فنانو المسرحية فى كل ليلة عرض بالقاهرة يختم الجمهور على نجاحها. علاقة ممتدة ومتواصــلة حــتى أصبح كل الرعب من العرض فى دمشق ألا يرضى سعدالله .

بهــذه المعانى والدلالات يصبح عرض (الملك هو الملك) فى مجملــه العام هو النموذج الطيب للمشروع المسرحى الديمقراطى الــذى يسعى لتأسيسه سعدالله ونوس، وهو التجربة المسرحية التى يكتبها وفى ذهنه اكتمالها.

هذا هو الإطار العام لتجربة المسرحية فى عرض (الملك هو الملـــك) كمـــا أخـــرجها مراد منير لتبقى المغامرة على مستوى الصـــيغة الجمالـــية الـــتى طـــرحها المخرج بما تثيره من أسئلة وإشكاليات.

إشـــكالية فى اللغة المسرحية من خلال النص الموازى لنص المؤلف والمتمثل فى أشعار أحمد فؤاد نجم.. فإلى أى مدى أحدثت العلاقة بين الفصحى والعامية حركة جدلية فاعلة داخل العرض؟

إلـــى أى مدى تكافأت العلاقة بين الفصحى العذبة الراقية فى نص (الملك هو الملك) والعامية الشعبية، بل السوقية أحياناً (بشرط سياقها المسرحى)؟

إلـــى أى مدى نجح الغناء فى تعميق الوعى وليس سرقته من اندماجية ساحرة؟ بل إلى أى درجة شكّل صوت محمد منير. بكل جمالـــه وحضـــوره وجماهيريـــته الطاغية مصدر الخطورة على العرض؟

ليســـت هـــناك إجابـــات دقيقة فى عرض هو مجموعة من العلاقـــات المتشابكة الحية.. لكن هناك ــ بلاشك ــ أسئلة عديدة تثـــير الارتباك وتطرح النقاش والاختلاف، وتنهش الذاكرة وتعمق الحوار وتواصله.

تم التحميل من مكتبتي

طقوس الإشارات والتحولات

بين حرية (بيروت) ... وحرية (القاهرة)*

ليس وحده الاختلاف الجمالي هو الفارق بين قراءة المخرجة اللبنانية نضال الأشقر لمسرحية (طقوس الإشارات والتحولات) وقـــراءة المخرج المصري حسن الوزير لنفس المسرحية .. لكنه الفارق بين مدينتين أو هو الفارق بين حريتين.. فبينما قدم العرض اللبنانـــي حـــرية الجســـد وانعتاقه بعمق وجرأة تنتمي إلى النص، همـــش الصراع السياسي والديني متجنبا الإشارة إلى هوية الشيخ قاسم (مفتي الديار الشامية) .. وعلى العكس قدم العرض المصري قراءة جريئة ومواجهه شجاعة للمؤسسة الدينية والسلطة السياسية، لكنه حرص على تغطية جسد سوسن بدر (التي لعبت دور الماسة) بجوارب ثقيلة أسفل بدلة الرقص.

* جريدة الأخبار ١٩٩٧/٥.

١ - مساء جميل.. يا سعدالله

مساء جميل يا سعدالله.

"طقوس الإشارات والتحولات" نصك المسرحى الأهم، الأشد عمقـا وإنسـانية، نصـك الحـرية فى القاهرة.. المسرح القومى المصرى، ومسرح المدينة ببيروت، يصنعان معاً احتفالهما المبهج بك.

هل ثمة مفارقة؟

هل نذكر الموت.. يلاحق أجمل ما فينا؟

كان مساءً جميلاً...

فلـيس سـوى أن نذكـرك ونفرح، نذكرك ويحتشد المسرح بجمهور أصابته البهجة والجدية، نذكرك بما يليق بك واجتهادك.. هكذا احتدت المناقشة بعد مشاهدة العرض..

الفـنانون المصريون أصابتهم الغيرة والزهو بأنفسهم فراحوا يجـرون مقارنـة لصالحهم مع أداء الممثلين اللبنانيين.. الكثيرون أخـتلفوا حـول الفنانة نضال الأشقر، حدود اجتهادها الإخراجى ورؤيتها المشهدية، الكثيرون فرحوا، والكثيرون استمتعوا..

وغمرت الحالة المسرحية الجميع.

... ...

مـثل كـل نصوصـه المسرحية يبدأ سعدالله ونوس (طقوس الإشـارات والـتحولات) مـن الحكاية.. حكاية صغيرة أوردها المجـاهد فخـرى الـبارودى فى مذكراته ، روى فيها كيف اشتد

الخلاف بين مفتى الشام فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ونقيب الأشراف وكيف تجاوز المفتى الخلاف الخاص لإنقاذ النقيب.. لتبدأ المسرحية من أصطياد الجسد حين يباغت قائد الدرك نقيب الأشراف فى مجلس أنس مع الغانية (وردة) فيسوقهما عريانين فى طرقات المدينة، ويزج بهما فى السجن، لكن غريمه مفتى الشام يصمم على إنقاذه من الورطة حفاظاً على هيبة الدولة ورجالها، فيقوم باستبدال الغانية (وردة) فى السجن بزوجه نقيب الأشراف (مؤمنة).. تشترط (مؤمنة) الطلاق، لتبدأ تحولاتها نحو هاوية تراودها.. وتختار اسم (الماسة) بعد أن تتحول إلى غانية.. يفارق سعدالله المكان (دمشق) والزمان (القرن ١٩) ليغوص فى نوازع وأهواء الشخصيات واختياراتها.. ومن مفهوم امتلاك الجسد للحقيقة، يتأسس النص، ويتأسس العرض أيضاً.

هاجس المدينة:

التزمت نضال الأشقر بالنص لكنها قامت بتحويل بعض مشاهد العامة من الناس إلى العامية اللبنانية.. وحذفت بعض الألفاظ بدعوى توجهها إلى جمهور عام لن يحتمل جرأة اللفظ وحدة مواجهته، فاكتفت باسم (قاسم) دون إشارة إلى وضعيته كمفت للشام وقاضى القضاة.. مثلما أغفلت الإشارة إلى (علوم الدين) فى حديث زوجة نقيب الأشراف عن (ألف ليلة وليلة) وكيف تطرى قراءتها علوم الدين، التزمت نضال تماماً برؤى النص، دون سعى للاشتباك مع أسئلته والتحاور معها.. فقط قدمت

إضـــافة حركية فى نهاية العرض، حين تمسك (الماسة) بيد أخيها؛ لتعجل بغمد الخنجر فى صدرها، مؤكدة أن لا أحد يستطيع قتلها، بعد أن تحولت إلى هاجس وحكاية وأمثولة.

جـــردت نضـــال الأشـــقر خشبة المسرح من كل إشارة إلى المكـــان والزمان.. لا شئ على المسرح، فقط مشربية هى عنصر أساســـى فـــى العمـــارة العربية، تطل كإشارة ورمز لثنائية تحكم الـــرؤى والعلاقات.. فمن خلالها يرى المرء الخارج من دون أن يـــراه أحد.. الثنائية نفسها بين المظهر والمخبر التى افترست وجه المديـــنة، وكانـــت إشارة لتحولات الشخصيات فى صعودها نحو إقدارها.

لا شـــئ علـــى المسرح، لا قطع ديكور، لا إكسسوار، فضاء مفـــتوح للـــتأويل والاحتمال. خطوط مربعة فوق أرضية المسرح أشـــبه بـــرقعة الشطرنج أو رقعة الحياة، تتبادل فوقها الشخصيات حكاياتهـــا وتستسلم لمصائرها.. الكل متورط داخل الحكاية، والكل يـــتأملها أيضاً.. هكذا يشهد الجمهور تحولات الممثل أمامه، كيف يخـــرج مـــن دوره والإيهام به، وكيف يعود إليه، كيف ينتقل من الضـــوء إلى الظل وهو ما منح المسرحية إيقاعا مشهدياً عصرياً، كسرت به المخرجة كل تقليدية مميتة. أضفت الإضاءة وانعكاسات اللـــون علـــى شبابيك المشربية، أجواء طقسية أكدتها أزياء الفنانة عزة فهمى بتصميمها البديع وطابعها السحرى المنسوج من نوازع وأهواء كل شخصية.

بثقة شديدة، تدرك قيمة النص وإبداعها، وتراهن على العلاقة بالجمهور، واصلت نضال الأشقر تقديم المسرحية كاملة فى فصل واحـــد. أكـــثر من ساعتين فى إيقاع متماسك متدفق، ساعده قدرة الممثليـــن على الغناء والإمساك بالإيقاعات واللياقة الجسدية والتى اعتمدتها المخرجة كنقطة انطلاق فى تصميم حركة العرض.

جولـــيا نصار (مؤمنة / الماسة) وكارول سماحة (وردة) هما توهـــج العـــرض وحيويـــته.. تســـقط جولـــيا بحركتها الطقسية، وخطواتها الإيمائية الجريئة، كل الأقنعة عن الروح لتصعد بالجسد نحـــو حريته.. لأقدامها العارية إيقاع خاص على خشبة المسرح، الأيـــدى فى حركتها المتراوحة بالوشاح الأسود، والأقدام العارية بحســـم، تلامـــس أسطحاً لا تميد بها.. حركة تصوغها المخرجة وإبداع جوليا بدقة جمالية متعددة الدلالة.

فـــنون مـــن الأداء تقدمهـــا كارول سماحة قدرة على الغناء الجميل وامتلاك الإيقاع وليونة الحركة ونعومة الأداء والحضور.

وبحجـــم تمايـــز شخصية (العفصة) فى النص، يضيف حسن فرحات عمقاً إنسانياً بأدائه للشخصية ويصنع لحظة موت متألقة.. إنـــه يشف، يقف على أطراف أصابعه يحاول الطيران.. إنه شبيه (بالماسة) التى تحلم هى الأخرى بالتحليق عالية، خفيفة كالريشة.

خـــارج الإيقـــاع الحافل، يبهت أداء كثير من الممثلين، ويفقد العـــرض كثـــيراً بضعف الأداء التمثيلى للشخصيتين الجوهريتين بالـــنص (المفـــتى) و(نقيب الأشراف) خاصة فى المشاهد الأولى كـــيف يقـــوى أنطـــوان حجـــل علـــى تفريغ شخصية المفتى من

تناقضاتها وجموحها.. كيف يلقى عليه بالماء البارد هو الذى نزع مكانته الاجتماعية والسلطوية ليتبع هواه إلى آخر مدى؟!!

٢- أكثر جرأة .. أكثر ارتباكاً!*

مـــرة أخـــرى تقدم "طقوس الإشارات والتحولات " لسعد الله ونوس في القاهرة .. في المرة الأولى قدمتها الفنانة نضال الأشقر وفرقة مسرح المدينة ببيروت منذ ٤ أشهر على المسرح القومي.. والـــيوم يقدمهـــا مسرح الهناجر بفرقة مصرية من إخراج حسن الوزير .

وإذا كان العرض اللبناني .. همش الصراع السياسي والديني بارتكـــازه علـــى رؤية نسوية ، لعبت فيها المرأة الدور الأهم في سعي النص إلى الحرية .. فقد أكد العرض المصري رؤى النص الصـــدامية مـــع الثابت واليقين والنهائي ، وكان الأكثر جرأة في فضح آليات التعامل داخل السلطة .. هكذا منح العرض المصري الـــبطولة كاملـــة للشيخ "قاسم" مفتي الديار الشامية بالقرن التاسع عشـــر ، كاشـــفا بفهـــم عمـــيق عـــن أشكال المكر والتواطؤ في ممارســـات رجـــال الدين والساسة.. فكك نبيل الحلفاوي شخصية المفـــتى ، كشـــف بوعي عن تحولاتها الصعبة .. المظهر القوي الراسخ ، والأعماق الممزقة بالنوازع والأهواء . وفي مشهد أكثر جـــرأة ، يقـــف المفتي على سجادة الصلاة ، مترددا يشكو إلى الله ضعفه وفتوره نحو الصلاة بينما صوت " الماسة" يلاحقه ويعصف

* جريدة الأخبار ١٩٩٧/٨.

بـــه ، لـــيخر راكعـــا منهارا .. إننا نكاد نلامس الانهيار النفسي والتهدم الجسدي في أداء الحلفاوي اللافت .

بـــرغم تلك الجرأة والصدامية الواضحة مع رجل الدين ، فقد ارتبكـــت رؤيـــة العـــرض أمام الحافة التي أوقف عليها سعد الله ونـــوس شخصـــياته المســـرحية خاصة الشخصيات النسائية ، فلم يستطع المخرج التعامل مع تلك التركيبة الصعبة للشخصيات فجنح إلى نوع من القراءة الأخلاقية والحكم القيمي .

يكشـــف النص عبر إشارات مختلفة عن تحولات في مصائر شخصياته، "فمؤمنة" زوجة نقيب الأشراف حبيسة البيت والمشاعر المختنقة الخانقة، تتحول إلى غانية ، وتختار لها إسم "الماسة" كان القـــبض على زوجها "نقيب الأشراف" في خلوة مع الغانية "وردة" إشـــارة لها لتخلع زيف حياتها ماشية على حافة هي الهاوية بحثا عن حريتها...

ويكشـــف "العفصة" عن حقيقته كرجل شاذ مجاهرا بنقيصته، لكـــنه ينـــتحر حيـــن يواجـــه بزيف المجتمع الذي يحكمه الكذب والادعـــاء .. يقبله حين يتوارى في ازدواجية "المظهر والمخبر" ويرفضه حين يكون حقيقته .

ويذهـــب عبد الله نقيب الأشراف في الدنيا ومتاعها ، متحولا إلـــى رجـــل صـــوفي يبحث عن جوهر الحقيقة والفناء في الذات العليا.

يرتبك المخرج حسن الوزير أمام تلك التركيبة ويربكنا أيضا أمـــام تلقـــيها ، فـــبعد مشـــهد انتحار "العفصة"يقدم مشهدا ساخرا

الأب في صورة جليلة ووقورة وموضوعية ، وهي صورة معاكسة لتلك الصورة التي دفعت بالابنة إلى الهاوية .. ولولا النص الرائع ، وحساسية أداء سوسن بدر "مؤمنة / الماسة" وقدرتها على الكشف عن مكنون الشخصية وتطورها، ترددها وحسمها ، لانتهى الأمر إلى إدانة الشخصية .

مشاهد عباس والعفصة "خالد الصاوي، خالد صالح" من أقوى المشاهد بالعرض ، في ذلك العنف والقوة التي يمارس فيها خالد الصاوي "عباس" وضوحه ودفاعه عن ألا يكون مخبر ومظهر ، وفي ذلك التمزق الذي يعانيه خالد صالح:العفصة" حتى يجاهر بحقيقته والانتحار .

تم التحميل من مكتبتي

لجـــنازته ، حيـــث يشـــيعه الشـــواذ ، مشـــهد يســـقط في تعليقه الكاريكاتيري شفافية شخصية العفصة ومغزى ودلالة الحقيقة التي جاهد لكشفها.

وبـــنفس الـــرؤية الأخلاقية المحافظة يقدم المخرج الحب بين الخـــادم والخادمة كنموذج للبراءة المفتقدة داخل علاقات المدينة ، فـــي تجوالهما الصامت طوال العرض تعليق على كل إشارة وكل تحـــول ، وفي إنهاء العرض المسرحي بهما ، يطلان بمصباحهما وبراءتهما على عتمة المدينة وخوائها ، رؤية ساذجة تفسد مغزى تحـــولات الشخصـــيات إلـــى الحقيقة ، وتجنح إلى تبسيطية تضع العرض بأكمله بين قوسين.

أكد هذا الارتباك تلك السوقية التي منحها المخرج لأداء وردة "وفاء الحكيم" بمبالغتها الحركية وألوان ملابسها المتنافرة : وبرغم أن وردة شخصـــية غـــير متحولة داخل النص إلا أن تقديمها بتلك الصورة وضعنا دائما في القاع ،وفي الحسية المباشرة ،دون بحث عن مستويات أخرى هي عمق النص ودلالته.

تلـــك الرؤية المحافظة، حرص فيها المخرج على أن ترتدي الشخصـــيات النسائية الجوارب الثقيلة "الإسترتش"تحت الملابس ، تلـــك الرؤية هي ما أربكت شخصية الماسة "سوسن بدر " وحدت مـــن إنطلاقاتهـــا ، وتكسيرها الجامح للسائد والمألوف خاصة مع حـــذف المخرج لمشاهد الناس في السوق وتأثير التحولات المدوية علـــى المديـــنة، ومع حذفه لمشاهد والد الماسة في علاقاته بأبنائه الكاشـــفة عـــن حجم التردي والتمزق .. إن المخرج يقدم شخصية

منمنمات تاريخية:

امتحان الصواب.. أم امتحان الخطأ؟!*

مـــرة أخـــرى يتكرر الاختلاف الحاد على خشبة المسرح مع نصوص الكاتب المسرحي سعدالله ونوس.. فعلى المسرح القومى بالقاهـــرة، تعـــرض حالياً مسرحية "منمنمات تاريخية" من إخراج عصـــام الســـيد، فى رؤية شديدة الالتباس، لاندرى إن كان يمتحن الصواب فيها أم يمتحن الخطأ؟!.

هـــل هـــى طبـــيعة النصوص المسرحية لسعدالله ونوس فى مرحلـــتها الجديـــدة، لاستكشاف الصواب، وتأمل الإشكاليات التى يطرحها بقدر كبير من التركيب، وتعدد المستوى والبناء، كما فى اغتصـــاب، يـــوم فى زماننا، منمنات تاريخية ، طقوس الإشارات والـــتحولات... أم أنهم المخرجون المسرحيون فى تناقضاتهم مع شروط النص ورؤاه؟!.

فى اغتصاب التبس سعدالله ونوس، وهو يحول نص الأسبانى بايـــرو بايـــيخو القصـــة المزدوجة للدكتور بالمى، إلى مسرحية محورها الصراع العربى الإسرائيلى.ثم التبس أكثر جواد الأسدى

* مجلة اليسار – القاهرة – إبريل ١٩٩٥.

عندما قام بإخراج النص للمسرح الوطنى الفلسطينى، وبدا التباسه مضطرباً، فى تغيراته المتتابعة، وحسابات الحذف والإضافة التى قام بها داخل المسرحية، فى كل بلد عربى، قدم فيه مسرحية اغتصاب.

وفى منمنمات تاريخية (أول إصدارات سعدالله ونوس فى القاهرة - دار الهلال ١٩٩٤).. تعددت مستويات القراءة، وتداخلت الأحداث فى جدارية غاب خلالها المشهد المحورى، لتتساوى الأجزاء أو المنمنمات فى الحضور أو فى الغياب.. ولتكتمل رؤى الهزيمة.

هى إدانة لعصر ولبنية فكرية تتضاءل فيها أعمال العقل، ويتراجع الاجتهاد، وينطوى عقل الأمة على التعصب والتقليد والاتباع.. فالكل (تتار) داخل نص سعدالله.. عساكر تيمور لنك فى حصارهم لمدينة دمشق عام ٨٠٣ هـ، أو فقهاء وعلماء وأعيان المدينة الذين هزموها من قبل الهزيمة والمجزرة واقتحام التتار لها.

لم يستطع عصام السيد التخلص من (ميكانيزمات) عمله الطويل فى المسرح التجارى، فأضاف بضع رقصات استعراضية لا مبرر لها، ولا حاجة للعرض المسرحى إليها، إضافة إلى فقرها الفنى، وسذاجة تشكيلاتها، وضعف إمكانية الراقصين فيها.

وبنفس المنطق التجارى، وضع عصام السيد عينيه على جذب المتفرج والتلاعب بمشاعره باللجوء إلى الخطاب الدينى.. وهنا تكمن كل خطورة المسرحية، ليس فقط فى تأكيدها لالتباس

بعض الشخصيات داخل النص، ولكن فى تزايد ذلك الالتباس بالنسبة لشخصية الشيخ التاذلى (قاضى المالكية فى دمشق عام ٨٠٣ هـ) إلى حد التناقض مع نص سعدالله، ورؤيته الأساسية.. فعلى حين أراد المؤلف تحليل بنية عقل المدينة من خلال جملة العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والتى تنتهى بالضرورة (فى زمن الاضمحلال) إلى الهزيمة دون حاجة إلى انتظار البرابرة.. أقام عصام السيد رؤيته الإخراجية بالتركيز على محنة الوطن أمام الغزو الخارجى، وكيفية مواجهة المدينة باختلاف تياراتها وجماعاتها لخطر التتار القادم.

تناقضات العرض المسرحى

٧ أشهر من بداية المحرم وحتى نهاية شهر رجب سنة ثلاث وثمانمائة هجري، هى زمن حضار تيمورلنك لمدينة دمشق، والتى اختار سعد الله ونوس، أن يتابع تفصيلاتها من الهزيمة إلى المجزرة، متوقفا أمنام سطوة العقل الغيبى لقضاة الشرع، وفقهاء المدينة على تباينهم.. (ابن مفلح، ابن العز، ابن النابلسى) ثلاثة من قضاة الشرع، وفقهاء الحنابلة فى ذلك الزمان، وحدتهم المصالح والأطماع الصغيرة، إلى الحد الذى لم يفزعهم فيه الخطر التتارى على أبواب المدينة إلا بحجم تعارضه مع المكاسب والأطماع.. وقد صاغ المخرج صورة هؤلاء الفقهاء بشكل كاريكاتيرى فى إدانة لفسادهم وتعصبهم وقصور علمهم، وهى صورة ليست بعيدة عن النص، ولا عن تاريخهم (بحسب قراءات المؤرخين القدامى).

فابن مقلح قاضى الحنابلة، يعى بوضوح كيفية استخدام الدين كغطـــاء أيديولوجى لمصالحة وصفقاته.. وقد انعكس وعى الممثل ســـامى عبد الحليم بالشخصية، من خلال أداء منح المتفرج فرصة الكشف والتأمل.

ثم يأتى الشيخ برهان الدين التاذلى، قاضى المالكية فى دمشق فى ذلك الوقت، والذى قام بدوره الفنان (محمد السبع) ليتم التقاطع والتـــناقض مـــع نـــص ســـعدالله ونوس، على الرغم من الالتزام الحـــرفى بكلمات الشخصية داخل النص.. لكن (المخرج) وبالتالى (الممـــثل) لم يدركا الفارق بين تأثير الخطاب الدينى للشيخ التاذلى علـــى وعى العامة فى دمشق عام ٨٠٣ هـــ، وبين محاولة إحداث ذات التأثـــير علـــى جمهور الحاضرين فى المسرح القومى.. ففى انتقال هذا التأثير الأيديولوجى الدينى بسطوة، إلى المتفرجين، يقع العـــرض المســـرحى فـــى الخطورة، والتناقض مع نص سعدالله ونوس.

وبـــرهان الديـــن التاذلى كما يقدمه النص، شيخ جليل، عميق الشـــعور بالواجب والغيرة على الوطن، وهو يبدأ نضاله الوطنى من خلال الحلم بالرسول عليه السلام، يأمره بالجهاد.. ثم الحلم به ثانية بدعوة للاستشهاد.

هـــى البشـــارة والعلامة، والتكليف الدينى الواضح بالنضال، وهـــى التحولات والمصير الغيبى التى رسمها النص للشيخ، وقد حـــافظ العـــرض المســـرحى على هذه الصورة، وبقدر كبير من الجلالـــة والمهابـــة والتقديس، خاصة وأن لمشاهدة الرسول عليه

السـلام فى الحلم، مرتبة ودرجة فى الوجدان الشعبى، وليس فى الوجدان الدينى فحسب.

وقـد سـمح المخرج بتأكيد جلالة الشيخ التاذلى ومهابته، من خلال قيامه بالصلاة على المسرح والإضاءة الخضراء المصاحبة لـه، وصلواته المتكررة – بصوته العميق – على الرسول، والتى يتـبعها تصاعد تمتمات جمهور الحاضرين، بالصلاة والسلام على الرسول. وليتأكد الانحياز التام والتوحد بين الجمهور والشخصية.

مشـهد وحيد كشف خلاله النص عن فكر (التاذلى) الأحادى المتعصـب المضـاد لكـل اختلاف واجتهاد.. حين يواجه فقهاء دمشـق، الشـيخ جمـال الدين الشرائجى (قام بدوره ناصر عبد المنعم) متهمينة بالخلط فى أمور الدين، والخوض فى القدر والكفر والزندقة.. ثم يقومون بحرق كتبه!.

وبيـنما النار تتصاعد على خشبة المسرح مع أوراق الكتب، يتحلق حولها فقهاء الشام (الشيخ التاذلى، ابن مفلح، ابن العز، ابن النابلسـى) فـى مشهد ماجوسى بالغ الدلالة.. لكن المشهد فى ظل الأداء التقمصى لمحمد السبع، ورؤية المخرج لشخصية التاذلى، لا يصـمد كثـيراً، وسرعان ما يفقد دلاله الحريق، فقد قنع الجمهور تماماً بصدق التاذلى محمد السبع الوقور، العميق الجميل والمرتبط فـى الأذهـان بالأدعية والأحاديث الدينية فى إذاعة القاهرة تأثيره البالغ.. ولأن النبرة تعطى الأغنية – كما يقال – فإن طريقة القاء وأداء محمـد السـبع أكدت على تلك الدلالة الدينية القوية، والتى مـنحها المخـرج شرعية مطلقة بالتأكيد على نزول الشيخ التاذلى

(محمد السبع) إلى صالة المتفرجين، وحثهم على النضال من خلال خطاب أيديولوجى توحد الجميع معه.

وهى رؤية متعمدة مع سبق الإصرار لدى المخرج، الذى دافع عن رؤى (التاذلى) الصائبة، مشيراً إلى جماعة (حماس) وتأييده لنضالها الوطنى.. وهكذا يفصح المخرج عن رأيه وموقفه قولاً وعملاً حتى ولو تناقض ذلك مع رؤية النص الأصلى.

ويتكرر الالتباس مرة أخرى مع شخصية (أزدار) أمير القلعة (قام بدوره أحمد عبد الوارث).. وهو أيضاً داخل نص سعدالله ونوس تثير الإعجاب بها والزهو بوطنيته ودفاعه المستميت عن قلعة دمشق، التى حملت وحدها شرف الدفاع عن كرامة الأمة (!!).. بينما يظل ولاءه للنظام القائم بكل فساده، ويظل تسلطه وديكتاتورية الصوت الواحد فيه هزيلاً وهامشياً فعلى حين راح أهالى دمشق ينقبون القلعة بهمة ومهارة لتسليمها لتيمورلنك (كما ذكر المؤرخ القديم بالنص) يقف الأمير ازدار، بإصرار للدفاع عن قلعة دمشق حتى المشهد الأخير!.

وعلى حين يتراجع المتمرد الثورى، المعارض لكل أشكال الفساد فى النظام القائم (محمد بن أبى الطيب) قابلا بتسليم المدينة لتيمورلنك وعساكره (!!) (ويضيف المخرج أنه ساهم فى نقب القلعة مع أهالى المدينة).. مرة أخرى يبقى القائد (أزدار) بطلا نادرا ووحيدا فى دفاعه عن المدينة، وعن شرف البلاد التى لم يحسن أهلها ومثقفيها وثورييها الدفاع عنها (!!).

هكـذا بدأ النص ملتبساً فى شخصية (أزدار)، وفى شخصية (ابـن أبـى الطيب).. وتأكد ذلك الالتباس بوضوح داخل العرض المسـرحى مـن خلال دلالة الزى الذى اختاره المخرج لملابس أزدار لطبيعتها العسكرية.. يمتشق طوال العرض سيفا فوق البدلة العسـكرية السـوداء بوشـاحها الأحمر.. وقد صاحبت الإضاءة الحمـراء حـركة (أزدار) على خشبة المسرح فى إشارة ساذجة للـثورة.. وفـى مشـهد الخروج الأخير من قلعة دمشق، حرص المخـرج على خروج أزدار بحلة عسكرية بيضاء تماماً، اى فى أبهـى صـورة، مـزهواً بصموده، وهو صمود يستحق المباهاة والزهو، دون أن يسمح لنا بالحديث عن ديكتاتورية وقمع وتسلط.

ومـرة أخـرى يـتقدم أحمد عبد الوارث (أزدار) إلى مقدمة خشـبة المسرح، ليتيح له المخرج، النزول إلى صالة المتفرجين، فـى مونولـوج حماسى، يؤكد خلاله ثورية النظام ومصداقيته فى الدفـاع عن شرف البلاد (!!).. وهى رؤية تضليلية داخل النص والعرض معا.

إدانة ابن خلدون

اخـتار المخـرج عصام السيد ممثلاً واحدا (حمزة الشيمى) للقيام بأداء شخصيتين فى النص: (المؤرخ القديم) وشخصية (عبد الرحمـن ابن خلدون).. وهو توحيد أراد من خلاله إدانة المؤرخ وابـن خلـدون معا.. لكنه أيضا وقع فى التناقض، فقد حافظ على تلـك التحولات الأخيرة التى منحها سعدالله ونوس للمؤرخ القديم

داخل النص، يخلع حياده ورواية الوقائع والأحداث بقدر من التعاطف، وهو ما يتناقض مع شخصية ابن خلدون التى أدان (النص والعرض معا) حيادها العلمى، وموقفها التقنى، الذى لا يرى فى الخطوب والخطر المهدد لوجود الأمة سوى وصف المحنة.

وقد انعكس هذا التناقض بين الدورين، على أداء الممثل حمزة الشيمى، فحاول أن يبدو طبيعياً، وصادقاً وتلقائياً فى دور (المؤرخ القديم)، بينما مارس أداءً خارجياً متكلفاً مستعار الصوت عندما قدم شخصية (ابن خلدون) وهو ما أكد إدانة ابن خلدون خاصة مع تكرار نزول تلميذه شرف الدين (ناصر سيف) إلى صالة المتفرجين مردداً بانفعال (حين تلم الأخطار بالأمة، من المؤسف ألا يكون لدى العالم، سوى وصف المحنة).

اقترب أشرف نعيم فى تصميمه لديكور العرض المسرحى من فكرة المنمنمة جمالياً وفى زمنيتها تاريخياً.. ففى عمق المسرح لوحة متعددة المستويات للمسجد الأموى، بينما على جانبى المسرح قواطع طولية (بانوهات) يقوم الممثلون بتحريكها من مشهد إلى أخر.. ففى مشهد اغتصاب حورية (قامت بأدائه معتزة صلاح عبد الصبور) وأثناء محاولات الفرار من مطاردة التاجر دلامة، قامت معتزة (حورية) بتحريك تلك البانوهات والاختباء خلفها بطريقة أقرب إلى الحركة داخل المتاهة عمقت من دلالة المطاردة ولمعتزه حساسية وحضور لافت على خشبة المسرح برغم دورها الصامت.. أما عبد الرحمن أبو زهرة فى

دور (دلامـــة) الـــذى فهـــم الدنيا بعقليته كتاجر، فما من عقده إلا وتحلهـــا صـــفقة.. وهكـــذا فـــى محـــنة دمشق كان أول المنادين بالمســـاومة والبـــيع وتســـليم المدينة إلى تيمورلنك.. ولعله أكثر شخصـــيات العـــرض المســـرحى اشـــتباكاً مع الواقع وإشكالياته الراهـــنة، من خلال أدائه الواعى لأسلوب (التباعد) الذى استخدمه ســـعدالله داخـــل الـــنص. فى بساطة متناهية يخرج عن شخصية الـــتاجر دلامـــة، يكسر الإيهام بها، بشخصيته الحقيقية التى تقوم بالتعلـــيق علـــى الوقائع والأحداث، مكرراً مع كل تباعد، إضافة المخرج الذكية، بأن تلك الأحداث (وقعت سنة ٨٠٣ هجرية يعنى مش دلوقت!).. ثم يعود فى نهاية العرض ليؤكد أنها (وقعت سنة ٨٠٣ هجرية يعنى دلوقت!!).

إضـــافة ذكية سمحت لنا مع بساطة ووعى عبد الرحمن أبو زهرة، بالتأمل الواعى والنقدى للشخصية، ولما يحدث أمامنا.

وتأكـــيداً لتلك الطبيعة الملحمية، جاءت موسيقى سمير حبيب مشـــحونة بدلالات نقدية.. فيبدأ المشهد الأول بمارش جنائزى هو توزيع خاص لموسيقى (وطنى حبيبى وطنى الأكبر).. ومع مشهد انســـحاب العســـاكر الســـلطانية من أرض المعركة.. يتم التراجع بصورة كاريكاتيرية على لحن (الله أكبر).

قـــدم المخرج فرجة بصرية جمالية، من خلال تشكيل وحدات الديكـــور، ولولا تكرار استخدامها فى العديد من المشاهد بصورة مجانـــية، فبدت أشبه بالحلية الزخرافية منها إلى الوظيفة الدرامية علـــى خشـــبة المسرح.. فعندما يناقش (شرف الدين) أستاذه (ابن

خلـــدون)، يقـــوم الممـــثل بتحريك تلك (البانوهات) فى اتجاهات متضادة دون وظيفة أو دلالة، وبما يؤثر على أداء الممثل.

منمـــنمات تاريخـــية تثير من الأسئلة والخلافات حولها، أكثر مما تثير من الاتفاق وفى هذا ثراؤها وصعوبتها.

تم التحميل من مكتبتي

مسرح سعدالله ونوس فى صيغة تجارية*

مقدار ما كانت مسرحية سعدالله ونوس "مغامرة رأس المملوك جابر" منذ كتبها عام ١٩٧٠ انطلاقاً من حكاية تراثية للديناري – تجربة جديدة فى مسرح التسييس بمفهومه السياسى والفكرى المشتبك مع الواقع، ومفهومه الجمالى المؤسس لحوار جدلى وخلاق بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين، كان النص مساحة للاجتهاد والبحث الجمالى بما يتيحه من مساحات مقترحة ومساحات مفتوحة. وهذا ما أكده المؤلف صراحة بأنه "**من دون بحث تفقد المسرحية كل مبرراتها وقيمتها أيضاً، وأنه فى كل مرة يتناول فيها أحد المخرجين واحدة من مسرحياتى من دون القيام بإضافة أو بحث جديد، تسقط المسرحية**".

وبقدر ما كان النص اجتهاداً ملحوظاً، جاء العرض المسرحى المقدم حالياً على خشبة المسرح القومى فى القاهرة من إخراج مراد منير وبطولة أحمد بدير وفايزة كمال والمطرب حسن الأسمر، منافياً كل اجتهاد، مضاداً لطموحات المسرحية، وتراجعاً

* جريدة الحياة – لندن – ١٩ فبراير ٢٠٠٠م.

عمـــا سبق وقدمه المخرج من نجاحات سابقة عند تناوله نصوص سعدالله ونوس وخصوصاً "الملك هو الملك" والتى واصلت نجاحها علـــى امـــتداد أربعة مواسم مسرحية (١٩٨٨ – ١٩٩٢). بل هو تـــراجع عمـــا سبق وقدمه المخرج نفسه من اجتهادات عند تناوله النص المسرحى نفسه "مغامرة رأس المملوك جابر" قبل أكثر من عشرين عاماً على مسرح قصر ثقافة الريحانى على مجموعة من الهواة.

لـــم يـــبدأ المخرج مراد منير من أى مبحث جمالى ولا رؤية مغايـــرة. لـــم يبدأ من إرشادات سعدالله ونوس التى ضمنها النص واقـــتراحاته المكـــتوبة حول ضرورة عمل المخرج على ظروف البيـــئة الراهـــنة وشروط الاتصال بالمتفرج والتعامل معه كشرط جوهرى فى نجاح العمل المسرحى.

فعلـــى حيـــن يطرح النص المكتوب أشكال التعبير والفرجة الشـــعبية المناســـبة لبنية الحكاية والمقهى والرواة الشعبيين كإطار حـــى متحرك ومتجدد للعمل والتجربة، بدأ مراد منير من الفرجة الشـــعبية كصيغة جاهزة، كشكل ثابت اختبر نجاحه فى عروضه الســـابقة. وهـــى الـــبداية المضـــادة لطبيعة الفرجة الشعبية والتى يستحيل نقلها أو استعادتها أو تكرارها.

وبـــدلاً مـــن أن يديـــر المخرج ظهره للذوق السائد وأشكال الـــتفاهة السائدة بحثاً عن تطوير فرجته الشعبية، وبحثاً عن أشكال اتصال جديدة بين المسرح والجمهور، اعتمد جوهرياً على رموز المســـرح والفـــن الاســـتهلاكى وعلى توليفة تجارية تحولت منذ

خلـــدون)، يقـــوم الممـــثل بتحريك تلك (البانوهات) فى اتجاهات متضادة دون وظيفة أو دلالة، وبما يؤثر على أداء الممثل.

منمـــنمات تاريخـــية تثير من الأسئلة والخلافات حولها، أكثر مما تثير من الاتفاق وفى هذا ثراؤها وصعوبتها.

تم التحميل من مكتبة

مـــن محـــتواه بخـــروجه الفـــج المستمر وابتزاز الضحكات من الجمهور بالشتائم أحياناً، والتلميحات الجنسية والسخرية المتواصلة مـــن اللغـــة العربـــية الفصحى، والتى هى - فى الأساس - لغة النص.

لـــم يكـــتف أحمد بدير بالخروج اللفظى، بل خرج تماماً على شخصية "المملوك جابر" محتفظاً طوال العرض بطبيعته الشخصية كممـــثل كومـــيدى، ومبتعداً عن جوهر الوعى بشخصية المملوك جابـــر والـــذى تحول فى العرض من مملوك انتهازى (أودت به طموحاته القاتلة إلى الهاوية) إلى شخصية هزلية سطحية تستجدى ضحك الجمهور ودغدغة حواسهم.

وإذا كـــان نص سعدالله ونوس يقدم، بالفعل، مساحة مقترحة تســـمح للممـــثل بالأداء العفوى التلقائى وبحرية الابتكار الخيالى والارتجـــال، فـــثمة فـــارق بين حوار خلاق يضع المتفرج داخل النص المسرحى، ينمو به وينميه، وبين عشوائية تسطح الشخصية وتهمـــش النص، وتفتقد تقنية الأداء الشعبى بكل تلقائيته وبساطته ووعيه.

وفـــى إصـــرار المخرج على قيام الشاعر سيد حجاب بكتابة نـــص غنائى وإعادة كتابة الشخصية الأساسية فى البناء الدرامى، وهـــى شخصـــية (الحكواتـــى) والـــذى تحول داخل العرض إلى "حكواتـــية" تقـــوم بأدائهـــا فايـــزة كمال. اعتداء آخر على النص المسرحى الذى تم حذف الكثير من جمله الحوارية ومشاهده.

وعلى عكس إرشادات المؤلف حول المساحات الخالية واستخدام أبسط الديكورات والإكسسوارات على خشبة المسرح بما يتلاءم وطبيعة الفرجة الشعبية وبساطتها، قدم الفنان التشكيلي أحمد شيحة ديكورات ضخمة مبالغاً فى تركيبها؛ مما شكل عبئاً على خشبة المسرح فى تحريك قطعها وفى كيفية تعامل الممثل معها، حتى أن ديكور البرج الحديدى الذى صممه مهندس الديكور كنقطة مراقبة على حدود المملكة (مشهد لا يستغرق دقائق) استدعى دائماً سخرية الممثلين، كما استدعى تخوفاتهم المعلنة من إمكان سقوط البرج على المسرح أو على الصفوف الأولى فى الصالة.

وفى محاولة لإضفاء الجدية على العمل المسرحى، قدم المخرج مشهد الختام، وهو مشهد "اجتياح بغداد"، وفيه تشتعل جنود العجم بملابسهم السوداء ورماحهم الحديدية، يغزون خشبة المسرح منتهكين العامة من أهالى بغداد بملابسهم العصرية والقديمة؛ ليحقق المخرج بذلك المشهد رؤية النص ويحقق كذلك وجهة النظر المعاصرة المشتبكة مع الواقع الراهن، إنه المشهد الوحيد فى المسرحية الذى امتلك مقومات إبداعه كمشهد، واكتمل خلاله للمخرج الوعى بجوهر المسرح كرؤية جمالية ووعى تاريخى. لكنه، أيضاً، المشهد الذى جاء متأخراً كثيراً بعد أكثر من ثلاث ساعات من العبث والخروج وإفساد اللغة والإجهاز على النص وعلى كل قيمة مسرحية.

يوم من هذا الزمان:

أسئلة الانهيار والواقع*

تحديداً في مسرحياته الأخيرة، أنشغل الكاتب المسرحى سعدالله ونوس بسؤال الفرد، واقعه الاجتماعى، حريته بالأساس.. لم تعد تشغله لعبة الحكم أو تلك العلاقة التى احتلت معظم مسرحياته الأولى، بين (الحاكم والمحكوم) ومحاولة تغير السلطة.. أدرك سعد الله ونوس فى مسرحياته الأخيرة أن السؤال الجوهرى هو تغير المجتمع ذاته.. وإن سؤال الحرية ليس سؤالاً سياسياً ولكن سؤالاً اجتماعياً وفكرياً وإنسانياً أشمل.. هذا ما قدمه بعمق وبرؤية إبداعية لافتة فى مسرحية (طقوس الإشارات والتحولات) عام ١٩٩٥ (قدمها المخرج حسن الوزير على مسرح الهناجر عام ١٩٩٧). وهو أيضاً ما شغله فى مسرحية (الأيام المخمورة) ١٩٩٥ (قدمها المخرج مراد منير على مسرح الهناجر ١٩٩٨) واليوم على مسرح الغد يقدم المخرج عمرو دواره (يوم من هذا الزمان) كتبها سعدالله ونوس ١٩٩٤ وهى أولى الكتابات المسرحية فى مرحلته الإبداعية الجديدة الفارقة.

---

* جريدة الأخبار القاهرة ٢٠٠٣/٨/٧م.

٥ لوحات أو ٥ مشاهد هى كل فصول المسرحية وهى امتداد يـــوم طويل فاجع فى حياة الأستاذ فاروق (فاروق عيطة) منذ أن اكتشـــف فى الصباح أن بعض التلميذات يعملن بالدعارة فى منزل (الســـت فـــدوى) وحين يبلغ مديرة المدرسة (سهير المرشدى) لا تـــنزعج، فمـــا يشغلها دائماً هو فساد الطالبات سياسياً لا فسادهن الأخلاقـــى.. وحين يذهب الأستاذ فاروق غاضباً إلى شيخ الجامع يـــتلقى الصدمة الثانية فالشيخ لا يغضب ولا يدين، متمسكاً بالشكل والمظهـــر والعـــوارض.. نفـــس الأمر يواجه فاروق فى مكتب المحـــافظ (ممثل السلطة) ثم يواجهه بصورة أكثر عنفا فى منزل الست فدوى ذاتها (سهير المرشدى) حيث تشرح له كيف أصبحت ضـــحية هذا الواقع الفاسد وهذا المجتمع الاستهلاكى الملوث، لكن الطامـــة الأكبر حين يكتشف فاروق أخيراً أن زوجته هى الآخرى تتردد على منزل الست فدوى وتعمل بالدعارة.. هذا الزلزال الذى لـــم يحتمله فيعود إلى بيته ليفتح أنبوبة الغاز هارباً من هذا العالم المستنقع.

هل كان فاروق رومانسيا خيالياً لا يمتلك القدرة على الوقوف علـــى أرض الواقع، والتكيف مع من حوله؟ هل كان ساذجا بريئاً أم كان متواطئا لم يتساءل عما يحدث حوله؟ أم كان سؤاله وسعيه للمعرفة هو خطوة الانهيار؟!

هل هو الفساد السياسى أم عمق الفساد الاجتماعى والأخلاقى الـــذى لامس الجميع فى المؤسسة التعليمية، والدينية والسياسية بل والأخلاقية أيضاً.

أسئلة عديدة يطرحها النص والعرض فى تداخلاتها واشتباكاتها المختلفة، وقد حافظ المخرج عمرو دواره على طرح السؤال دون تأكيد لرؤية أو انتصار لقراءة دون أخرى.. لقد ترك الأسئلة مفتوحة والتأويل ممكناً. تماماً كما حافظ على نص سعدالله ونوس بمنولوجاته الطويلة وجمله المكررة وخطابه السياسى والفكرى المباشر، دون جرأة إبداعية على الحذف والتكثيف بل أن سرد المؤلف فى النص الأصلى الذى يحلل من خلاله الشخصيات ويفسر ويشرح المواقف حوّله المخرج إلى صوت راوى (سهير المرشدى) يربط بين اللوحات الخمس فكان تكراراً ومباشرة وشرحاً لا مبرر له.

أيضاً استطرد المخرج كثيراً فى اللعبة التشخيصية فى اللوحة الرابعة بمنزل فدوى (تشخيص اغتصاب زوجها لها وأسباب انحرافها) بدا المشهد طويلاً من فرط وضوح الفكرة وفقدان اللعبة مشهديتها وقدرتها البصرية.

وبرغم حاجة المسرحية إلى الاقتصاد والتكثيف أضاف المخرج أغنية بالبداية وأخرى فى النهاية ليس لهما أية ضرورة سوى المزيد من الشرح والمباشرة والاقتطاع من ميزانية إنتاجية محدودة أطلت فقيرة فى تصميم الملابس والديكور حتى أن مشهد الانتحار الأخير فقد كل ملامح الصورة.. لقد ترك المخرج ممثليه يبلغونا بالموت عبر الحوار دون أنبوبة للغاز، ودون دخان، ودون إضاءة مختلفة ودون أختناق وهو ما أضعف النهاية بالتأكيد.

وحدهـــم الممثلون الذين حملوا مسئولية النص العميق الرسالة بإداء جدى وبفهم ووعى ليس فقط للدور والشخصية التى يقومون بأدائهما بل وبالموقف الاجتماعى والفكرى الذى يقدمونه.. هذا ما تقدمـــه ســـهير المرشـــدى فـــى أكـــثر مـــن لوحـــة حيث لعبت (٥ شخصيات بالمسرحية) وإن كانت إضافاتها على النص خاصة فـــى اللوحـــة الأولـــى تشكل نتوءا لا مبرر له، كذلك قدم ممدوح درويـــش ٥ أدوار بأداء واع ومنضبط لكنه بالغ فى مشهد الزوج (التشـــخيص) وبدا تفسير شخصية الشيخ خارج المسرحية فقد قدم المشـــهد بقـــدر كبـــير من فضح المؤسسة الدينية وزيف شيوخها وإســـهامهم فـــى الانهـــيار القـــائم.. أيضاً بدت ملابس الشيخ فى تصـــميمها (الأفغانى) بعيداً عن دلالات الزى الرسمى الذى تدينه المسرحية.

حـــنان مطاوع فى أول أدوارها على المسرح إحساس صادق والـــتزام يبشـــر بحضـــور مسرحى جيد.. فاروق عيطة فى دور (فـــاروق) كســـر نمطـــية الدور معبراً بعمق عن شرخه النفسى، متصـــاعداً بالانهـــيار حـــتى الموت.. أعمق ما فى المسرحية هو إيمان إبطالها برسالتها العميقة وقيمة الأسئلة المطروحة.

"أحلام شقية"...

من سؤال السياسة إلى سؤال الوجود!*

كـــل شئ ملتبس داخل ذلك البيت المزين بالمصابيح الصغيرة ووجـــوه القديسين وأصوات التراتيل والصليب المعلق فوق الحامل الخشـــبى.. هكـــذا يبادرنا المخرج محمد أبو السعود على مسرح الهـــناجر بالرهـــبة والخطورة فى سينوغرافيا الأنتظار والأحلام الشقية.

كتـــب ســـعدالله ونوس مسرحية "أحلام شقية".. وكانت فكرة قديمـــة كتـــب خطوطهـــا الأولى أوائل السبعينيات "متناولا الحياة السياســـية والاجتماعـــية فى سوريا بعد الانفصال وإنكسار الوحدة المصـــرية/ السورية".. ثم عاد وأنجزها فى صورتها النهائية عام ١٩٩٤ خلال فترة مرضه الأخيرة.

ومنذ بداية المسرحية يكتب سعدالله ونوس فى الصفحة الأولى "**مهمـــا كان الحل الذى يلجأ إليه العرض فمن المهم الحفاظ على انطباعين يوحى بهما البيت هما: الانغلاق والضيق**".

---

* جريدة الأخبار – القاهرة – ٢٠٠٣/٣/١٢م.

الانغـــلاق والضـــيق همـــا الـــرؤية التى تحكم النص وهما المعادلان البصريان لمساحات القهر الواقع على المرأتين الشقيتين بالمســـرحية: "مـــارى" والتى ظلت ٣٠ عاماً تبلع قهرها وعقمها وشـــقاء حـــياتها مع زوج عاطل وفاسد وبليد، فلا يتبقى لها سوى الصـــلوات الدائمـــة والانتظار ووهم عودة الابن "المفقود" مع كل شـــاب يســـتأجر الغـــرفة العلوية فى البيت الذى تملكه... "وغادة" الـــزوجة المقهورة لرجل الأمن الفظ والغليظ بكل سطوته ورعبه المخـــيم علـــى المكان.. وتعيش هى الأخرى وهم الانتظار والحلم لتخـــتلط صـــورة "الحبيب" بصورة "الأخ" بصورة "الطفل".. أنهما امرأتان شقيتان لا تعرفان عن السعادة إلا الأوهام.

وفى قراءة مبدعة نقل المخرج محمد أبو السعود سؤال النص من السؤال السياسى والاجتماعى إلى السؤال الميتافيزيقى واضعاً العـــرض بأكملـــه داخل قوس مسيحى وأسئلة أكثر صعوبة.. هل ظلـــت "مـــارى" تلعق قهرها وتدير الخد الأيمن دون مقاومة للشر حيـــث الانـــتظار والألم عبادة؟ أم أن السؤال المسكوت عنه على إمـــتداد العـــرض ربمـــا هو صرخة "المسيح" على جبل الجلجلة "**إلهى.. لماذا تركتنى**"!

ولأن الســـؤال أكـــثر صـــعوبة فقد أمتلئ العرض بالالتباس خاصـــة من خلال تلك السينوغرافيا المبدعة التى صاغها المخرج محمد أبو السعود. هل كان البيت المزين بصور القديسين تحاصره مـــن كـــل جانـــب هو ذاته تلك المساحة المنغلقة التى نص عليها المؤلـــف؟ أم كـــان هـــو المعادل البصرى لتلك السطوة والهيمنة

العسكرية لنظام يجسده رجل الأمن "كاظم"؟ هل تلك التراتيل المتواصلة العذبة بصوت محمد أبو الخير للعهد القديم، هى حالة السكون والانتظار وابتلاع القهر على امتداد ٣٠ عاما؟!

هل الصلوات "خلاصا"؟ هل "الابن" حلماً أم وهما؟ ولعل شخصية مارى والتى قامت بأدائها "عايدة عبد العزيز" هى كل الخطورة والالتباس بالعرض، فهى المرأة الصافية المتطهرة الحنون وهى نفسها المشغولة بملاحقة الفجور والملوثة بعدوى "المرض الجنسى".. هى القوية والضعيفة فى اللحظة الواحدة.. ولعل وهج حضور عايدة عبد العزيز الإبداعى ضاعف ذلك الالتباس.. إنها امرأتان فى امرأة، تمرينها الأصعب هو إخفاء التعبير، تخفى قوتها وتخفى ضعفها، تخفى الشوق والحلم، امرأة تحبس "السم" ٣٠ عاماً بين ثيابها دون أن تنطق كلمة واحدة.. إنها المشحونة بالانتظار.. دور لا يقدر عليه سوى عايدة عبد العزيز.

... ...

التزم محمد أبو السعود تماماً بالنص الأصلى رغم قراءته المبدعة المضافة لكنه لم يوفق فى تعديلات النهاية فى مشهد موت الطفل.. فرغم أن المشهد صاغه بصورة رمزية محملة بالعديد من الدلالات خاصة حين يقتحم الشاب "الابن/الحلم/ الخلاص" المشهد ليحمل الطفل إلى أعلى فى حركة أشبه بالصلب رمزاً لكل الألم والعذاب والخلاص.. لكن حذف "دور" الطفل من العرض بأكمله والاكتفاء بصوت بكائه، ثم تحويله من طفل صبى يتكلم ويتحرك – كما فى النص الأصلى – إلى طفل رضيع أضعف مشهد النهاية

حيـــن أفقـــدده المصداقية.. فليس منطقياً أن يفكر الأب ويفكر معه الجار فى الاتيان بالطفل الرضيع من غرفته لإطعامه من طعامهما "الدســـم".. ولينتهى الأمر بموت الطفل حيث وضعت الزوجة السم فى الطعام للرجلين.

أيضـــاً بـــدت إضافة جملة "أنا الله" على لسان الزوج الضابط "كاظم" غليظة. فهى ليست موجودة بالنص الأصلى ولا مبرر لها خاصـــة أن الجملـــة الـــتى تليها "أنا رب هذا البيت" تؤدى المعنى المقصـــود.. "محمـــد عبد العظيم" بشاربه الكثيف وملامحه الحادة وضحكاته العالية مناسب تماماً لشخصية الزوج الضابط "كاظم".. بيـــنما "هـــانى المتناوى" فى شخصية "الشاب/ الابن/ الحلم" قدرة علـــى التعبـــير الحـــركى من خلال تكوين جسمانى جميل لكنه لا يمتلك بالمقابل قدرة الأداء التمثيلى.

"ســـلوى محمـــد على" أو الزوجة غادة والتى تصاحبها على امـــتداد العـــرض ترتـــيله تليق بأدائها "ها أنت جميلة يا حبيبتى" مســـاحة متنوعة من الأداء" تتحرك فيها سلوى بعذوبة وفهم، فهى المقهورة بحق، والأنثى بحق، العنيدة، المقاومة، اليائسة فى لحظة واحدة.

"علـــى حسنين" فى دور فارس زوج مارى أضاف الكثير من أدائـــه إلـــى الشخصية، ذلك العطاء وتلك الرقة المصطنعة وخفة الـــروح الـــتى ســـاهمت فى ابتلاع القهر ٣٠ عاماً وزينت الشقاء داخل بيت مارى.

نور المنصيل من
مكتبتي

لقاء الحكاء

*** أطرح مشكلة المسرح فى إطار مشكلة الواقع.**
*** تتحدد أصالة المسرح بقوله وليس بأشكال الفرجة فيه.**
*** هناك جانب جمالى فى مسرح التسييس.**
*** تعدد المونودراما مؤشر لغياب الديمقراطية.**
*** الديمقراطية فى المسرح هى ابتكار حرية مجازية.***

سـعدالله ونوس واحد من أهم المبدعين المسرحيين العرب.. يـرفض إغلاق النص عليه، والتقيد بحرفيته المكتوبة، مطالباً من يتـناولون نصوصـه المسـرحية بالـتعديل والإضافة والبحث.. فالتجريـب بالنسبة له هو تثبيت لحقيقة البحث والاجتهاد من أجل تجربة مسرحية متكاملة جزء منها يخصه وهو الكتابة وجزء آخر يخص الآخرين (مخرج مبدع، وممثل مبدع ومجموعة تتكامل فى بحث واحد).

سعدالله ونوس ليس مجرد مؤلف مسرحى نبدأ بنصه وننتهى بنصه ولكنه مؤسس لمشروع مسرحى ديمقراطى عربى.

---

* مجلة أدب ونقد – القاهرة – العدد ٢٨–يناير ١٩٨٧.

وفى لقاء معه أثناء انعقاد مهرجان دمشق المسرحى العاشر.. كان هذا الحوار...

*** كصـــانع للكـــتابة مـــا معـــنى تقديمك لنص لا يكتمل إلا بالإخـــراج.. ما هى حدود مسئوليتك..؟ وحدود مسئولية المخرج الـــذى يحقـــق شرط الاكتمال؟ واجتهادات المخرج وتجاربه على نصك تظل فى حدود الشكل أم هى أبعد من ذلك؟**

** نعـــم.. أنى اعتقد أن نصى لا يكتمل إلا ببحث إخراجى مبدع يتوافق معه من حيث المضمون والهاجس الفنى معا.. ورغم أن توفـــر مـــثل هذا البحث الإخراجى المبدع ضرورى لكل نص مســـرحى، إلا أنه فى أعمالى شرط لا يستقيم العرض بدونه. وما ذلـــك إلا لأن فـــى كل نص من نصوصى ثمة تأمل شخصى فى المســـرح كفن – وكعلامة مركبة بين الكلمة / الممثل، والآخر / المـــتفرج. فـــى (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) يتساءل المسرح عن نفسه. ما هو؟.. ما هى حدود الوهم والواقع فيه؟ فى (مغامرة رأس المملـــوك جابـــر) أيضاً ثمة مسرحية تضع المسرح موضع تســـاؤل فيما تقص حكايتها. والشئ نفسه يمكن أن يتبعه المرء فى (سهرة مع أبى خليل القبانى) (والملك هو الملك) (ورحلة حنظله). أن الجانـــب المـــتعلق بـــتأمل هذه الإدارة الفنية الغريبة (المسرح ماهيـــته؟ وكيف نستنبته فى مجتمعنا؟) هو بالذات الذى يحتاج إلى بحـــث إخـــراجى يعمق هذا التأمل، ويوضح ما ينطوى عليه من شـــكوك وإشـــكالات، ويحاول أن يجد الحلول الملائمة فى عرض

مبتكر له خصوصيته الفنية والبيئوية. ولا أعنى هنا أن هذا البحث هــو مجرد بحث فى الأشكال والتعبيرات المحلية وإنما هو بحث مركــب يحاول أن يصوغ الأسئلة المتعلقة بالمسرح مع المضمون المرتبط أصلاً بهذه الأسئلة، وذلك فى عرض فعال ومتكامل. أنى أطــرح مشــكلة المسرح فى إطار طرح مشكلة الواقع، ولهذا فإن العمــل يتفكك إذا لم تتعمق المشكلة المزدوجة. وإذا لم ينجز تأمله الخــاص الــذى يعمق ويوضح التأمل الذى ينطوى عليه النص / المشروع.

خــذى مــثلا (مغامرة رأس المملوك جابر). أن أى عرض يــتعامل مع المقهى الذى تدور فيه الحكاية كديكور مسرحى، يقتل العمل ويسطحه، فالمقهى هنا هو مستوى جوهرى من المستويات الــتى تتشابك فيها العلاقات البنيوية للنص، وهذا المستوى يحتاج إلــى بحث فى البيئة، وإلى بلورة علاقات جديدة ومرتجلة. أى أن العــرض ملــزم بأن يقدم تأمله الخاص حول العلاقة المركبة بين مســرح يفكر فى نفسه كأداة فنية، وبين جمهور هو الآخر يتأمل نفسه فى ممثلين يشخصون أنماطاً من المتفرجين..

أضيف إلى ذلك أن هذه المسرحيات قد كتبت وفى الذهن حلم عن العمل المشترك والجماعى فى فرقة متجانسة ولذلك تجدين فى كــل نص هامشا متروكا للبحث والارتجال ويفترض سلفا نوعية معينة من الممثل ونوعية معينة من المخرج.

*** لعلك تفتح بهذه الكتابة / المشروع حوارا مسرحيا طموحا يساهم فى تعميق الديمقراطية داخل نصك؟**

** قد يبدو القول بأنى أطمع إلى كتابة ديمقراطية على مستوى النص ملتبسا، ويحتاج إلى بعض التوضيح. نحن شعب لم يعرف تجربة الديمقراطية إلا فى فترات قصيرة وعابرة خلال تاريخه الطويل. ولهذا فإننا لم نتدرب على الحوار، ولم نقدر دلالة التنوع، والجدل، والتنامى الحر وحياتنا هى عبارة عن مونولوجين واحد رسمى قامع، والأخر شعبى مقموع ، لكن العلاقة بين المونولجين غير متكافئة إلى حد لا يظهر معها إلا المونولوج الرسمى، المتسلط، المتواتر، المتغلغل فى كل مستويات الحياة. وهذا المونولوج ينفذ إلى أعماقنا، ويفرض علينا واعين ولا واعيين أحادية فى الفكر تلغى كل حوار أو تفاعل. وقد انعكس هذا الوضع على الثقافة بعامة وعلى المسرح بخاصة. وإذا كان المسرح قد نشأ فى أصله كواحدة من وظائف الديمقراطية فإننا نستطيع تقدير الأثر المدمر لغياب الديمقراطية على المسرح بالذات. ولعلى لا أعدو الحقيقة إذا قلت أن تعدد تجارب المونودراما، أى تحول المسرح إلى مونولوج. إنما هو نتيجة لانعدام الديمقراطية. أن الوحدة الفظيعة والصمت المحتقن اللذين تفرضهما الأنظمة العربية إنما ينعكسان على عمل الكاتب ولو بصورة غير مدركة، فيفرضان عليه كتابة هى بصورة جوهرية مونولوج مديد ودائرى. وربما كان هذا ما يفسر أيضاً تهافت الشخصيات فى النص المسرحى، وتحولها إلى أصوات باهتة، بدلا

من أن تكون شخصيات حية وحره تتحاور، وتتصارع فى مواقف تكشف عن حريتها فى الوقت الذى ترسم فيه مصائرها.

إن الديمقراطـــية علـــى مستوى كتابة النص هى ضرب من ابتكار حرية مجازية تقاوم القمع، وهى على المستوى الفنى شرط لـــتجاوز الخطابـــة، والتحـــيز والتلقين.. طبعاً أنا لست متأكداً من نجـــاحى فى هذه التجربة، لأن غياب الديمقراطية الطويل قد سبب خـــرابا، وأحدث تشوهات كبيرة فى أعماق كل منا، والخلاص من هـــذا الخراب وهذه التشوهات يحتاج إلى كثير من الجهد وشمول الرؤية أيضاً.

*** ألهذا اتسمت شخصيات مسرحك بالسلبية واتسم مسرحك بالتشاؤم؟**

** لم أكن أريد فى مسرحياتى أن أقدم وعيا جاهزا، قدر ما كان همى أن أنقد واحلل وعيا سائدا، وأن ابنى وعيا يمكن أن يتم عـــبر عرض ما هو سلبى، أى أن نعلم عبر السلب، نأخذ عيبا من العـــيوب ونضـــخمه ونظهر آثاره ونكون بذلك قد قدمنا أمثولة أو درساً تطبيقياً لهذه الحالة.. ويجب ألا ننسى أن المسرح فى النهاية هو عملية جدل، وأن الخلاصة ليست فيما يطرح على الخشبة فقط وإنما فيما يطرح عبر هذا الجدل بين الصالة والخشبة.

إن الانتصـــار على خشبة المسرح هو تبسيط للصراع، وهو جزئـــيا إعطـــاء وعى جاهز للمتفرج، وهو أيضاً نوع من التهدئة السيكولوجية التاريخية للمتفرج، يخرج من المسرح مرتاحاً إذ ثمة

انتصار ما، ولو كان هذا النصر على مستوى الصورة الشعرية أو المسرحية... فى رأيي أن تفاؤل العمل أو تشاؤمه لا ينبع من مدى احتوائه على شخصيات إيجابية متفائلة أو سلبية متشائمة وإنما يتم من خلال مجمل العمل وبنيته.. هل يسير هذا العمل نحو أفق مسدود تشاؤمى، أم أنه يشير إلى أن هناك أفقاً آخر، شرط أن تبدلوا عاداتكم فى التفكير والسلوك والنضال.. وبهذا المعنى أرى أن هذه الأعمال إيجابية أكثر بكثير مما لو وضعت فيها شخصيات متفائلة وبطولية تقلب معادلة المسرحية وتحقق انتصارات على الخشبة وتوزع انتصارات وهمية على المتفرجين.

*** فاعلية المسرح فى تقديرك – وكما ذكرت مراراً – هى بالضبط إلا يشغل نفسه فى التغير الثورى والسريع.. هى أن يكون وسيلة معرفية توسع أفق المتفرج معرفيا.. وأن يكون فى الوقت نفسه وسيلة جمالية توقظ فى ذهن المتفرج قابليات للذوق والتذوق مختلفة. وهذا ما يتفق أيضاً مع رفضك منح المتفرج وعيا جاهزا.. لكن فى ضوء انهزام المشروع العربى، وفى ضوء الظروف التاريخية المعاشة هل ثمة مراجعات لفاعلية المسرح فى تقديرك؟**

** فى فترة ما، وكانت فترة فوارة بالأمل، والغضب، كنت أحلم بأن يكون المسرح حدثاً مباشراً وفورياً، كنت أحلم بأن تزول المسافة الفاصلة بين الكلمة والفعل، وأن نردم الهوة بين التخيل والواقع، وأن ينفجر العرض المسرحى مظاهره، أو فعالية

راهـــنة... راودنـــى هذا الحلم فى الفترة التى كتبت خلالها "حفلة ســـمر من أجل ٥ حزيران".. كان يغمرنى إحساس بالتوازن وأنا أمضـــى فى كتابة هذا العمل، لم أكن أفكر بأصول مسرحية، ولا بمتقضـــيات جـــنس أدبى محدد. لم تخطر ببالى أية قضايا نقدية.. كنـــت أتصـــور فقط وغالباً بانفعال حسى حقيقى، أنى أعرى واقع الهـــزيمة، وأمزق الأقنعة عن صانعيها فى سياق هبة جماهيرية، تبدأ مضطربة ومرتجلة ثم تتسق وتنمو حتى تضمنا فى فوره عمل فعلـــى، مظاهرة أو انتفاضة شعبية حقيقية. كان الإيقاع يتصاعد. تتفتت الكذبة. ويتحقق الفعل الملموس.

طبعاً حين عرضت المسرحية بعد منع طويل، تبدد الحلم فى يقظة خشنة. كان مذاق المرارة يتجدد كل مساء فى داخلى. ينتهى تصـــفيق الخـــتام ثـــم يخرج الناس كما يخرجون من أى عرض مســـرحى. يتهامسون أو يضحكون أو يمتدحون، ثم ماذا؟ لا شئ آخـــر. أبـــداً لا شىء.. لا الصالة انفجرت فى مظاهره ولا هؤلاء الذين يرتقون درجات المسرح ينوون أن يفعلوا شيئاً عندما يلفظهم الـــباب إلـــى الشـــارع حيث تعشش الهزيمة وتتوالد الكلمة كلمة. المســـرح مســـرح. وأن الكلمة ليست فعلاً، كما أن المسرح ليس بؤرة انتفاضة.

من تجربتى الخاصة، تعلمت أن المسرح لا يستطيع أن ينجز ثـــورة، أو أن يـــتدخل فعلياً فى مجرى الأحداث. هو فعال، لكن فاعليـــته ليســـت راهـــنة ولا مباشرة. وهنا بدأت مرحلة مسرح التسيس...

*** دعنا نحدد مفهوم مسرح التسيس؟**

** إذا كـــان ثمة إقراراً بأن المسرح سياسياً فإن التسيس هو محاولـــة للإجابـــة على هذين السؤالين: أية سياسة؟ وكيف؟ وبعد تحديـــد هذه السياسة وجمهورها، كيف يمكن أن نجد الصيغة الفنية الـــتى تضـــمن حـــداً من الفعالية والتأثير مع الجمهور. إن مفهوم "التسييس" يعنى أولا أنك تحاول طرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصـــادية والسياسية وأنك تحاول استشفاف أفق تقدمى لحل هذه المشاكل. إذن بالتسيس أردت أن أمضى خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسى بأنه المسرح الذى يحمل مضموناً سياسياً تقدمياً.

ثانيا: هناك جانب آخر للتسيس هو جانب جمالى.. أن مسرحا يـــريد أن يكـــون سياســـياً تقدميا يتجه إلى جمهور محدد فى هذا المجـــتمع، جمهـــور نحن نعلم سلفاً أنه مستلب الوعى وأن ذائقته مخـــربة وأن وســـائله التعبـــيرية يتم تزييفها وتمييعها وأن ثقافته الشـــعبية أيضاً تسلب ويعاد توظيفها فى أعمال سلطوية تعيد إنتاج الاستلاب والتخلف.. أن هذا المسرح الذى واجه مثل هذا الجمهور لابد له من البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبتكرة.. ومن هنا لم أطرح مسرح التسيس كصيغة ولكن كإطار للعمل والتجربة يحتاج إلى مراجعات مستمرة.

*** نعـود إلـى مـراجعاتك الحالـية حول فاعلية مسرحك.. وتجـربة مسرح التسيس فى ضوء هندسة الخراب العربى التى نعيشها؟**

** فى ضوء الانكسارات والتراجعات التى تمت فى الواقع العـربى، فـى ضوء التمزق، والتشرذم والدمار لم يعد ممكنا أن نوالى عملنا دون مراجعة.. أن تجربة مسرح التسيس هى الأخرى مسدودة الأفق أن لم تع حدودها ونقاط ضعفها، وقد حاولت خلال السنوات الماضية أن أراجع هذه التجربة. ووجدت أن لدى الصفاء الذهـنى الكامن لاكتشاف ثغراتها. فهى ما زالت تنطوى على قدر من التلقين والإنشاء اللفظى، أى أنها ما زالت تحمل بعض سمات المرحلة التى انهارت فى الوقت الذى تحاول فيه نقد هذه المرحلة واستشـراف أفـق يـتجاوزها. ولا أخفى هنا أهم أسباب تداعى الحـركة التقدمـية فى بلادنا هو اعتمادها فكرياً على التلقين من جهـة، والانشـاء اللغوى من جهة ثانية (أعنى بالإنشاء الخطابة، والشعارات، والعبارات الجاهزة، واستبدال اللغة بالممارسة). ولذا فإن المراجعة هنا تعنى التخلص نهائيا من أثار التلقين والإنشاء.. وتعمـيق الآلية الديمقراطية التى هى بالذات بنية النص الدرامى. فالشخصيات التى تتحاور ينبغى أن تكون حرة يسمح لها النص أن تمضـى إلى أبعد حدود إمكانياتها دون تحيزات مسبقة تكبلها، أو أحكـام نمطـية تسطحها. وفى هذا المضمار، تقترب ملاحظاتى كثيراً من آراء (باختين) عن الرواية حيث هى فن تعددى الصوت وديمقراطى.

أما المراجعة من الناحية الجمالية فهى تقتضى جذرية موازية لمـــا يقتضـــيه المضمون. أن البعد عن التلفيق الفولكلورى والقيم الجمالـــية الـــتى يعممها التليفزيون مثلاً هو الشرط الأول لابتكار جمالية جديدة تضىء العمل وتهز خمول المتفرج. قد يبدو أنى أرد المسرح إلى "نخبوية" طالما قاتلت ضدها ولكن فى مواجهة فيضان الـــتفاهة الـــذى تغرقـــنا أجهزة الإعلام الرسمية به، ألا ينبغى أن نصـــون المسرح من الغرق فى هذا الفيضان والانحلال فى مائه العكـــر حتى ولو تشرنق فى نخبوية مؤقتة! اعتقد أن ذلك يستحق الجهـــد، ومـــا تـــم على مستوى الرواية فى الوطن العربى خلال العقديـــن الأخريـــن يمكـــن أن يشـــكل لنا نحن المسرحيين عونا وإضاءة.

*** أشرت إلى التلفيق الفولكلورى.. ولعل موقفك واضحا من الظواهـــر المســـرحية العربـــية الـــتى طرحـــت إشكالية الشكل كالاحتفالـــية والـــتى اسميتها (بالهزر الاحتفالى) كالحكواتى حيث أكـــدت أنها تجارب لا تحقق بناء مسرح عربى مرة لعدم براءتها والتـــباس اســـتخداماتها الســـطحية ومرة لأنها كشكل لا تحقق هويـــة.. بيـــنما المســـرح فـــى رأيك لا يتحقق ألا عبر إشكالية المجـــتمع العربى.. لدى عدد من الأسئلة: ما المقصود بإشكالية المجتمع العربى.. أهى إشكالية قومية أم إشكالية فكرية؟**

مـــا الفـــرق بيـــن الحكواتى داخل مسرحك والحكواتى لدى روجيه عساف؟ والفرق بين الاحتفالية بمسرحك والاحتفالية لدى عبد الكريم برشيد؟

** أردت أن أشـــير إلـــى خطأ شاع فى الأوساط المسرحية العربـــية الســـنوات الأخـــيرة وأعنى محاولة تحقيق الخصوصية والأصـــالة عـــبر اســـتخدام بعض أشكال الفرجة المحلية. أن هذه الأشكال بحد ذاتها ليست ضمانة للأصالة. أولا لأنها ليست بريئة، وثانيا لأنها غير قابلة للتعميم. هى ليست بريئة لأن كل صيغة من صـــيغ الاحـــتفال الشعبية ترتبط بمضمون محدد. وهذا المضمون لابـــد أن يظـــل عالقـــا بهـــذه الصيغة حتى ولو أردنا أن نوظفها مـــناقض. أن الزار أو المولد على سبيل المثال يحفلان بمضمون ديـــنى غيبى يعبق به كل عمل يحاول استخدامها. وهى غير قابلة للتعمـــيم لأنها تبلى بالتكرار، ولا تملك مقومات بناء درامى جديد يصـــلح لمخـــتلف الـــرؤى والمضامين لا أعنى أبدا أنه لا ينبغى الإفـــادة مـــن هذه الأشكال، وقد كنت بين أوائل المسرحيين الذين أفـــادوا منها، لكن لا يجوز فى هذا المضمار أن نعمم، وأن نصل عـــبر تجـــربة واحدة من هذه الأشكال إلى تعريف شامل ونهائى للمســـرح العـــربى.. ولعـــل هـــذا مـــا آخذه على تجربة مسرح الحكواتـــى. فروجـــيه عساف لم يقدم عمله الذى وظف فيه شكل الحكواتى على أنه تجربة تضاف إلى تجارب المسرح العربى، بل علـــى أنـــه التجربة المسرحية العربية أى أن المسرح العربى لا يستطيع أن يضمن أصالته إلا عبر هذا الشكل، وبمثل هذا التعميم

ينســـد الأفق، ويستنقع الإبداع المسرحى من التكرار أن لم يتوقف كما حصل مع فرقة الحكواتى ذاتها.

لقـــد اســـتخدمت صيغة الحكواتى فى مسرحية مغامرة رأس المملـــوك جابـــر وكـــان استخدامها مرتبطا بموقف فكرى محدد يقتضـــيه النص، وكنت أعلم أن هذه الصيغة لا يمكن تكرارها فى أعمـــال أخـــرى. وبـــالفعل لم أكررها، ولم أعرف الأصالة بأنها اســـتخدام هـــذا الشكل. كما لم أحاول تعريف المسرح بدءا منها. وقـــبل الحكواتـــى كان ثمة الاحتفال المرتجل والحى الذى تقترحه حفلـــة ســـمر مـــن أجل ٥ حزيران. لكنى كنت أدرك حدود هذه التجربة وأعرف أن مثل هذه الاحتفالية التى اقتضاها عمل محدد، لا يمكـــن تعمـــيمها، وقولبتها فى نظرية تحدد المسرح. ولهذا فإن الاحتفاليين فى فيض تنظيراتهم لا يساعدون التجربة المسرحية بل يبطونها من الانشاء الشعرى المثقل بالشطحات والتناقضات، ومما يثـــير المفارقـــة أيضـــاً أن هذه التنظيرات لم تتحقق فى أى عمل مسرحى، بل هى تهويمات تتوسل المستقبل وترهص لما قد يأتى.. أو لا يأتى فمن يدرى..!

وعلـــى كل، آن الأوان لكى ندرك أن ما يؤكد أصالة المسرح وخصوصـــيته هـــو قوله بالدرجة الأولى، وليس استعادته بعض الأشـــكال البيئـــية.. فمهمـــا زوقنا نصوصنا أو عروضنا بأشكال الفرجة، فإننا لن نحقق الخصوصية ما لم تطرح هذه النصوص أو العروض إشكالية الإنسان العربى. هذه الإشكالية القومية السياسية الاجتماعية الثقافية فى آن واحد. فى طرح هذه الإشكالية، وتعمقها

تكمـــن الأصـــالة الفعلـــية لا البرانية والسطحية. وما من مسرح استطاع أن يتميز ألا بعمق طرحه لمشاكل مجتمعة، وقدرته على النفاذ إلى آلية هذه المشاكل، ووجوه الصراع فيها. لم يحقق ميللر تمـــيزه بالبحث عن شكل وإنما بالبعد الفكرى الملحمى الذى أغنى مســـرحه بـــه. ويمكـــن قـــول الشيء نفسه عن تشيكوف وابسن وسواهما.

*** مـــنذ أسابيع قليلة وجهت وبعض المثقفين (صادق العظم، هـــادى العلـــوى، فيصل دراج، إلياس خورى) نداءا إلى المثقفين العـــرب حول دور المثقف العربى ومعنى الكتابة فى هذا الزمن.. لماذا كان النداء؟**

** هـــذا النداء صرخة، أنه دفاع ذاتى ضد الاضمحلال فى بحر هذا الخراب الشامل الذى تعيشه الأمة، ذات يوم – كما يقول الصـــديق هادى العلوى – استطاع المصرى أن ينقذ مدينة المعره من غضب القائد العسكرى صالح بن مرداس حين حاصر المدينة، واراد اســـتباحتها. فى هذا الانهيار، فى هذا التدهور الذى يمضى بـــنا إلـــى قـــاع لا نعرف مدى عمقه، وأين منتهاه، ألا يمكن أن يســـتعيد المثقف صوته! ألا يمكن أن يكون للمثقف دوره! أما حان الوقت للخروج من حصار التهميش والترويض والارتزاق وعودة المـــثقف إلـــى تحمـــل المسئولية أمام القوى الإظلامية التى تغرق الوطـــن مـــن المحـــيط إلى الخليج بالعتمة والهزيمة. البيان دعوة للمـــراجعة. دعوة لفرز مثقف السلطة من مثقف الشعب. أنه نداء

لتضـــامن ثقافى يقاوم الانحلال والانقراض ويعيد للثقافة فى حدود الممكـــن دورها الوطنى والتنويرى والريادى معا. من المخجل أن يواصـــل زمـــن القمع والاستسلام مجراه ولا تنهض فى مواجهته صـــرخة "لا"، صـــرخة تقف وسط الدمار شاهده وشهادة على أن مثقفى هذه الأمة لم يفقدوا جدواهم بعد.