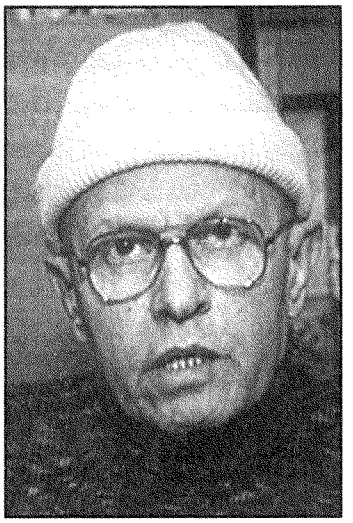
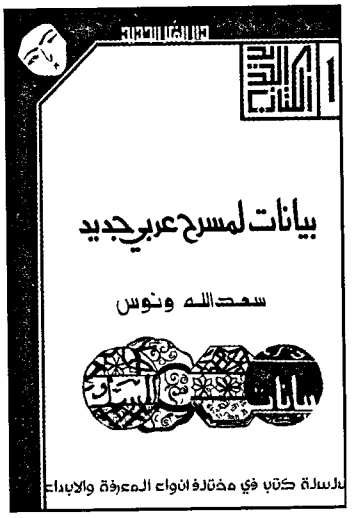


رؤية سعدالله ونّوس المسرحية

تصادف هذه الأيام ذكرى مرور سنتين على رحيل الكاتب المسرحيّ والمناضل الثقافي سعدالله ونّوس. هنا مقاربتان لرؤية ونّوس المسرحية.



١ ـ ملامح المسرح «العربي» في تصور ونوس النظري

سيد البحراوي

يمثّل تاريخُ المسرح العربي التاريخَ الأكثرَ إشكاليةً بين تواريخ الأنواع الأدبية والفنية العربية الحديثة. وترجع هذه الإشكالية إلى طبيعة النوع المسرحيّ ذاته، كضرورة إنسانيةٍ دائمةٍ من ناحية، وكفنٍّ مركبٍ من ناحية ثانية. فلو تبنّينا تقسيم هيجل للأدب إلى مواقف وأنواع، فإنّ المسرح يكاد يكون موقفاً، لأنه يتماهى مع الموقف الدراميّ، كما يتماهى الشعرُ مع الموقف الغنائيّ. وفي المقابل، فإنّ نوعَي الرواية والقصة القصيرة الحديثين هما نوعان متمايزان، وإنِ انتميا مع الملحمة وغيرها من الأنواع القصصية إلى الموقف الملحميّ.

يؤدي هذا التمييزُ إلى فهم إشكالية المسرح العربي الحديث. فإذا كانت المواقفُ الثلاثة موجودةً في كل زمان ومكان، فلماذا وُجد الموقف الغنائيُّ (الشعر العربيّ) والملحميُّ (في أشكال القصّ الملحميّ الرسمية والشعبية)، ولم يوجد الموقفُ الدراميُّ في هذه الثقافة العربية القديمة والحضاراتِ الشرقيةِ السابقة عليها؟

وتنبثق من هذه الإشكالية إشكاليةٌ أخرى: فإذا كانت المواقفُ إنسانيةً عامةً، والأنواعُ متغيرةً، فإنّ الدراما والغناء يوجدان في كل زمان ومكان، في حين أنّ الرواية والقصة القصيرة نوعان مرتبطان بالعصر الحديث (حسب هيجل) أو بالمجتمع الرأسماليّ (حسب لوكاتش) وبعلاقاته التبادلية (حسب غولدمان). ومن هنا فإنّ «نقل» نَوْعَي الرواية والقصة القصيرة إلى الثقافة العربية في العصر الحديث يبدو أسهلَ أو أكثر منطقيةً[1] من نقل النوعين القصصيين. ذلك لأنّ نقل المسرح معناه افتقارُ الجنس العربيّ إلى موقفٍ إنسانيّ كامل، لا إلى مجرد أنواع تأتي وتزول بزوال مبرراتها الاجتماعية. ومعنى هذا أنّ نقل المسرح إلى العربية يتضمّن الاعترافَ بقصورٍ حادٍّ في التراث، بل في الشخصية العربية وخاصةً في طاقاتها الفنية، وبصفةٍ أخصّ في الدراما التي تنطلق من الصراع (الذي هو أساس التطور) كما أنها أكثر المواقف اجتماعيةً لأنها موقفٌ ذاتيّ ـ خلافاً للشّعر أو القصة ـ لا يُنتَج إلا بتعاون أطراف متعددة، ولا يعتمد على مبدعٍ واحدٍ. فُقدانُنا المسرح، إذن، يعني افتقارَ العرب إلى كل هذا.

وليس هنا ـ بالطبع ـ المكانَ المناسبَ للإشارة إلى العديد من الدراسات التي أبرزتِ الملامحَ والأشكالَ الدرامية في التراث العربي والحضارات السابقة عليه، سواء أكانت جنينيةً أم مكتملةً، مكتوبةً أم شفاهيةً. كما أنه ليس المكانَ المناسب للإشارة إلى الدراسات التي حاولتْ إبراز الملامح المتميزة لهذه الأشكال المسرحية العربية، والعواملِ التي ساهمتْ في «عدم اكتمالها» على النحو الذي يجعلها تبدو مسرحاً

١ ـ حول هذه القضايا راجعْ كتابنا: **محتوى الشكل في الرواية العربية**، الجزء الأول، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، وكتابنا: **البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث**، القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٣.

شبيهاً بالمسرح الذي عرفته الحضارةُ الأوروبيةُ منذ العصر الإغريقي[1]. ولكننا أردنا بهذا المدخل أن نوضح الضرورةَ الموضوعيةَ وراء المحاولات المبكّرة لتبرير وجود المسرح العربيّ بأشكال مختلفة، منذ الترجمة والتعريب والتمصير، مروراً بالكتابة على المنوال الأوروبيّ (منذ منتصف القرن الماضي تقريباً)، وانتهاء بمحاولات إنشاء مسرحٍ عربيٍ ذي خصوصيةٍ متميزة في العقود الأربعة الأخيرة، منذ نَشَرَ يوسف ادريس مقالاته في مجلة **الكاتب** «نحو مسرح عربيّ» سنة ١٩٦٠.

من بين هذه المحاولات التنظيرية أو التطبيقية، تأتي محاولةُ سعدالله ونوس، سواء في نصوصه المسرحية أو في كتابه **بيانات لمسرح عربيّ جديد**[2]، أكثرَها جديةً واستمراراً. وفي دراستي هذه محاولةٌ للإمساك بالملامح المميزة لتلك المحاولة من خلال كتاب **البيانات** بصفة أساسية، مع الاعتماد ـ في الخلفية ـ على بعض النصوص التي كتبها سعدالله عبر حياته الثرية والعميقة والمركّبة والمتطورة أيضاً، والتي كانت المعاناةُ الحادةُ والجهدُ المتواصلُ والتفكيرُ الدائبُ وراءها دائماً.

ـ ١ ـ

بالإضافة إلى الصيغة الواردة في عنوان الكتاب **نحو مسرح عربي جديد** يصف سعدالله مسرحه بأنه عربيٌّ... هكذا، مرةً واحدة. وفي حواره المطوّل مع نبيل حفار سنة

عروبة المسرح قد لا تتفق مع صيغتيْ «محلّي» أو «شعبيّ»، وإن اتفقتْ مع صيغة «أصيل»

١٩٨٦، والوارد ص ١٢٥ من الكتاب، يقولُ «يمكنني القول بأنني حاولتُ تجربةَ بناءِ مسرحٍ عربيّ». وفيما عدا ذلك ترد صيغٌ أخرى مختلفة يمكن رصدها على النحو التالي: «مسرح أصيل» (ص ١٧)، «مسرح شعبيّ ملتحم بالناس» (ص ٢٦)، «مسرح محليّ له هويته الخاصة» (ص ٧٩)، «مسرح أصيل وفعّال في المناخ الاجتماعيّ والسياسيّ الراهن» (ص ٩٦)، «مسرح التسييس» (ص ١٠٨).

ويمكن استيعاب المحتوى العام لهذه الصيغ المختلفة، في ضوءِ همِّ سعدالله المطروح منذ بداياته المسرحية وحتى وفاته، من أجل مسرحٍ يقوم بدور التغيير في مجتمعنا. ومجتمعنا هو «المجتمع العربيّ» كما أعلن في أكثر من سياق. ولكنّ هذه العروبة قد لا تتفق تماماً مع صيغتيْ «محلّيّ» أو «شعبيّ»، وإن اتفقتْ على نحوٍ ما مع صيغة «أصيل»، حيث يترادف مفهومُ العروبة مع التراث الرسميّ المكتوب، القوميّ غير المعتني بخصوصية التجارب المحلية التي تمثّلها عامياتُ الأقطار العربية المختلفة، والتي تشير معظمُ الدراسات إلى أنها هي التي حفلتْ بالنماذج الدرامية، لا التراث الرسميّ المكتوب. ومن هنا يصبح ضرورياً التعرفُ على مفهوم سعدالله للمسرح بصفةٍ عامة، وعلى خصوصية المسرح العربي الذي يقصده بصفة خاصة.

منذ بداية المقالات يخصّص سعدالله المسرحَ بأنه «يمتاز عن بقية مظاهر النشاط الثقافي بأنه في جوهره 'حدث اجتماعي'؛ كان ذلك منذ نشأته ولا يزال» (ص ١٩، ٦٩). ويقول: «المسرح يبدأ فعلاً عندما يتوفر ممثلٌ ومتفرجون يتابعون لعبة الممثل، أو يشاركونه فيها» (ص ٢٠). وتتحدد هذه الصيغةُ للعلاقة بين الخشبة والجمهور، وهي علاقة تترجّح بين المتابعة والمشاركة، بالتالي: «أما الخاصية الأخيرة التي تمتاز بها حركةٌ مسرحيةٌ كالتي نبشّر بها فهي كونُها عمليةَ تفاعلٍ مستمرٍ بين المسرح وجمهوره. إنها تتعلم من جمهورها كما تعلّمه، وتأخذ وتعطي في حركةٍ جدليةٍ يغتني محتواها وتتسع حدودُها يومياً».

يبدو هذا المفهوم هو المفهوم الأساسيّ للمسرح عند سعدالله، رغم ما يبدو في مواقع أخرى من إضفاءٍ للأولوية على العرض (ص ٣٥)، أو على التشخيص الذي يقول عنه إنه من «أخطر عناصر الظاهرة المسرحية» (ص ٧٤)، أو على الحكي الذي يقول عنه إنه من «جوهر المسرح» (ص ١١٦). والحق أنّ هذه الأهمية التي تُعطى للعرض أو التشخيص أو الحكي تؤكّد على اهتمام سعدالله بواحدٍ من طرفَي العملية المسرحية، وهو طرف الممثّل أو العرض. فمنذ البداية نحن إزاء انفصالٍ بين ممثّلٍ ومتفرج، ونحن أيضاً مع نصوص سعدالله السابقة إزاء جمهورٍ متابعٍ أو

---

١ ـ من هذه الدراسات كتاب محمد عزيزة، ودراسات لويس عوض، وكتاب يوسف ادريس: **نحو مسرح عربي**، ودراسات الطيب الصديقي عن المسرح الاحتفالي، وغيرها.

٢ ـ نُشر الكتابُ في سلسلة الكتاب الجديد، بيروت: دار الفكر الجديد، ١٩٨٨، وقد ضمّ، بالإضافة الى البيانات، ثلاثة ملاحق وعدداً من المقالات الأخرى حول مأزق المسرح، وحواراً مطولاً اجراه معه الكاتب نبيل حفار ونُشر في مجلة **الطريق** سنة ١٩٨٦، ودراسةً مقارنة بين مسرحيتَي **الملك هو الملك** ومسرحية بريشت **رجل برجل**، ثم مقالةً تسجيلية عن تجربته مع كاتب ياسين، وأخيراً ثلاثة حوارات مع جان ماري سيرو، وبرنار دورت، وجان لوي بارو. وسوف نشير إلى صفحات الكتاب في داخل المتن بعد الاقتباسات.

متفاعل أو مشارك في أقصى تقدير، ولكنه لا يتحوّل أبداً إلى أن يكون هو الممثِّل، إذ لا يمكن للجمهور أن يساهم في العرض عند سعدالله. ولعلّ الصيغة الدقيقة التي يصف بها ونوس هذه العلاقة هي قوله «ثم يأتي المستوى الثالث الذي يحدث فيه التَّماسُ والتفاعلُ بين العرض والجمهور». وما يتم على هذا المستوى الأخير يشكّل شرطَ المسرح الجوهريّ، ويحدد بالتالي فعاليته: «فإما أن يتحول التَّماسُ انقطاعاً وإخفاقاً، وإما أن يولّد شحنةَ توتُّرٍ وتغيير» (ص ٦٩). ولا يطمح سعدالله إلى أن يكون الجمهورُ نفسُه منتِجاً للعرض كما كان يحلم مَثَلُهُ الأعلى كاتب ياسين الذي يقول: «وحين تكون هذه المجموعةُ منبثقةً مباشرةً من الجمهور، فإنّ تلك هي الصورة المثلى،... وعلى كلٍّ، فإنّ من مهامّ كلّ جماعةٍ مسرحيةٍ أن تحاول شيئاً فشيئاً توليدَ مسرحٍ ينبثق من قلب الجمهور نفسِهِ سواءٌ كان في قريةٍ أو مصنع أو مدرسة» (ص ٢٠٨)... وهو مفهومٌ للعلاقة المسرحية ينطلق من وعي كاتب ياسين بالثورة باعتبارها الحركةَ الجوهريةَ للعام إذ «الثورة كامنة في جوهر الكون ذاته» (ص ١٩٣). وهذا يعني ـ في المسرح ـ إدراكَ الصراع والتناقض، لأنّ المسرح اتصالٌ ولغة، وجوهره قائمٌ على التواصل مع الآخرين، أو هو بتعبير آخر «خروجُ الذات إلى الآخر» (ص ٢٠٥)، «ومسؤولية رجال المسرح... هي أن يقدّموا لنا عروضاً تحسّ مسرحنا الداخلي، وتدفعه إلى وعينا حاراً وواضحاً» (ص ٢٠٦).

ومن الغريب أنّ سعدالله لا يذكر أبداً، في تحديدهِ لماهية المسرح، الجوهرَ الأعمقَ الذي لا يُختلف حولَه: عنيتُ الصراعَ، جوهرَ الدراما. كما أنه لا يشير من قريب أو بعيد إلى إمكانيةِ

لا يتحوَّل الجمهورُ عند ونّوس إلى ممثِّل، بل يكتفي بدور المشارك في أقصى تقدير

وجودِ مفهومٍ خاصٍّ للدراما عند العرب، على نحوٍ ما حاول يوسف ادريس حين أشار إلى وجود مفهومٍ خاص لها عند المصريين[1]. وقد يكون ذلك منطقياً في ظل نفي سعدالله الحاد والحاسم لوجود ما يُسمّى بالمسرح الأوروبي ذي المفهوم الواحد (ص ٩٣ ـ ٩٥)، خالصاً إلى أنه ليس هناك مفهومٌ واحدٌ للمسرح، بل مفاهيم متناقضة، وأحياناً يهدم بعضُها بعضاً بحيث لا يَبْقى لدينا أيُّ تعريف للمسرح إلا أنه «ممثَّل ومتفرج» (ص ٩٥). ولكنّ مثل هذا الجزم يثير مشكلتين على الأقل: فهذا التعريف، **أولاً**، لا يميِّز المسرح عن غيره من الأنشطة البشرية عامة؛ فكل تواصلٍ بشريّ هو ممثَّل ومتفرج، وما يميِّز المسرحَ هو أنّ علاقة الممثل بالمتفرج علاقةٌ صراعيةٌ مركبة، وبدون صراع لا توجد دراما، أي لا يوجد مسرح. والمشكلة **الثانية** هي أنه، بانتفاءِ وجودِ مفهومٍ خاصٍ للمسرح الأوروبيّ، لا يعود ثمة مبرّر للحديث عن تبعية المسرح العربيّ للمسرح الأوروبيّ، وليس من المنطقي البحثُ عن مفهومٍ خاصٍ للمسرح العربيّ يُسمِّيه سعدالله «المفهوم الأكاديميّ» (ص ٩٤).

والحقّ أنّ سعدالله، رغم محاولاته النظرية في نفي هذا المفهوم «الأكاديميّ»، كان يكتب نصوصاً مسرحيةً تقوم بالفعل على ثنائية هذا المفهوم نفسها: ممثل منفصل عن الجمهور، وعرضٌ عليه «أن يحفّز الناس على العمل، أي يحثهم على أن يباشروا مهمةَ تغيير قدرهم الراهن... أن يعلِّم ويحفز متفرجه» (ص ٤٠). صحيح أنه يشير إلى رغبته في إيجاد المُخْرِج الذي يعمل على نفي هذه الثنائية، ولكن من الواضح أنها رغبة لم تتحقق، وظلت النصوص (الجميلة) نصوصاً مكتملةً ومستقلةً تقدَّم أمام الجمهور. فهل هي ثنائية العرض والجمهور نفسها مع تمام الانفصال؟ نعم إنها لكذلك، لكنها مع وظيفةٍ للعرض تختلف عن المفهوم الأكاديميّ... وهو ما سنعرضه فيما بعد.

ـ ٢ ـ

في **بيانات** سعدالله وعيٌ واضح بأنّ المسرح ليس مجردَ نصٍّ أدبي، وإنما هو «عرض» يشارك فيه أكثرُ من طرف. إنه «تفاعلُ مجموعةٍ من الطاقات في سياق عمليةِ خلقٍ مشترك، ومتدرج، له تماسكُ وغنى وهويةُ الجماعة. وإذا شبَّهنا عمل المفهوم الأول [التقليدي] بسلسلةٍ تتجاور حلقاتُها، فإننا نشبّه عَمَلَ المفهوم الثاني بكيمياء متفاعلة، تعطي العناصرُ فيها أقصى ما لديها، تتبدل وتبدِّل، تتحوّر وتحوِّل. كل ذلك في عمليةٍ متوترةٍ مشحونةٍ تفضي في النهاية إلى تركيبٍ حارٍ ومدهش» (ص ٣٦).

ومعنى هذه الجماعية أنّ المسرح ظاهرة مركبة ومتكاملة لا يَصْلح فيها الفصلُ بين شكلٍ ومضمون، وأنّ ما يقدَّم في النهاية هو عملٌ متميز عن غيره من المسارح أو الأنماط المسرحية المعروفة. ومن هنا، يُمْكن قارئَ **بيانات** سعدالله والمتابعَ لنصوصه أن

---

١ ـ يبدو السامر أقرب الأشكال الشعبية إلى المسرح المصريّ لدى يوسف إدريس، ويحتل الفرفور فيه موقعاً مركزياً، ويبدو جذره الفلسفيّ ـ فيما يسميه بالفاجعة المصرية ـ في أنّ البطل المصريّ «يملك مصيره في يده ويتولى تحديد خط حياته، وتكون المأساة هنا هي مأساة الاختيار التي تنشأ من داخل الإنسان وليست مفروضة عليه من الخارج كما هو الحال في المسرح الإغريقيّ». راجع هذا المفهوم في آخر كتاب ليوسف ادريس: **نحو مسرح عربي**، الصادر سنة ١٩٧٤ عن دار الوطن العربي (؟) صفحات ٤٦٧ ـ ٤٩٤.

يعجب لحرصه الملحّ على التأكيد على أنّ الأساس في مثل هذا المسرح الجديد هو العنصر الفكريّ. يقول سعدالله: «يمكنني القول بأنني حاولتُ تجربةَ بناءِ مسرحٍ عربيٍ عبر إشكالية المجتمع العربيّ، وليس عبر طرح إشكالية الشكل، أو عبر استعارة الحكواتي، أو عبر خلق احتفالٍ مسرحيٍّ تشارك فيه الصالةُ والخشبة» (ص ١٢٥). وفي نص آخر يوضح ما يقصد برفضه لهذه الاستعارات، فيقول (ص ١٤٠ ـ ١٤١): «استلهام الموضوع بحد ذاته لا يشكّل علامةً اساسية أو هامة في تأصيل المسرح. وهناك الجانب الآخر الذي تحدّثنا عنه، وهو استلهامُ بعض أشكال التعبير والفرجة التي عرفها العربُ في تراثهم القديم أو في حياتهم الشعبية، واستخدامُ هذه الأشكال في عروض معاصرة. هنا أيضاً تعترضنا مشكلة، فقد تستلهم أنتَ شكلاً من أشكال الفرجة القديمة وتصوغ عبره عرضاً مسرحياً لا يقول في النهاية إلا أفكاراً غيبيةً أو سلفيةً أو متزمتةً أو يمينية. وفي هذه الحالة فإني أتساءل: أين التأصيل؟ إنّ ما يَحْكم على العمل في النهاية، وما يحدّد هويتَه، هو العنصرُ الفكريُّ الذي استطاع المسرحُ أن يميزه، وأن يحدد عبره الانتماءَ إلى مجتمعٍ ما وزمنٍ ما». وفي تعقيبه على تجربة الحكواتي يقول: «لكنّ الحكواتي، الشكل بحد ذاته، لا يستطيع أن يكون أساساً نهائياً للعمل المسرحيّ أو الهوية المسرحية» (ص ١٤٢). ويقول أخيراً: «من تحليل عناصر التجربة نجد أنّ نقطة وحيدة هي التي حققتْ للعمل أصالته وتميزه، وهي بالذات: المضمون، الموضوع، المعالجة» (ص ١٤٣).

من الواضح في هذه النصوص أنّ سعدالله مدفوعٌ للرد على المحاولات المسرحية التي شاعت في السبعينات والثمانينات لاستلهام «الأشكال» العربية الرسمية أو الشعبية، دون أن تكون وراءها فلسفةٌ متكاملةٌ للتوظيف، وتحولتْ ـ أحياناً ـ إلى لعبٍ وتجريبٍ وإبهارٍ شكليّ. ومن الواضح أنّ سعدالله رَفَضَ هذه المحاولات. لكنّ رفضه يقود إلى موقفٍ نقيض، لأنه يتجاهل تماماً الضرورةَ الموضوعيةَ لما سبق أن أسميتُه بمحتوى شكل «مسرح عربيّ».

ليس الموقف الفكري هو ما يميّز المسرح الشعبي الفعّال بل محتوى الشكل الشعبي

فبغضّ النظر عن عدم وضوح بعض مصطلحات سعدالله مثل «المعالجة»، وخلطِهِ لهذا المصطلح بمصطلح «المضمون»، ثم مرادفتِهِ لهذا المضمون بمصطلح آخر سبق أن اعتبره غيرَ مهمٍ في ذاته، وهو «الموضوع»، وأخيراً إذا ربطنا النصوص على اعتبار هذه المصطلحات مرادفةً لمصطلح «الموقف الفكريّ» الذي سبقتِ الإشارةُ إليه... بغضّ النظر عن كلّ هذا ـ وبقدر من التسامح ـ يمكننا أن ندرك أنّ الأساس لدى سعدالله هو الفلسفة أو الايديولوجية أو رؤية العالم: ماذا يريد الكاتب أن يوصل إلى مجتمعه من رسالة.

ولا شك أنّ هذا الهدف أمرٌ في غاية الأهمية، وهو الأساس الجوهريّ للحكم على العمل الفنيّ. غير أنّ هذا الحكم ينبغي أن يستند إلى معايير ووسائل نتوسل بها في النظر إلى العمل الفنيّ. فلكي نُنتِج عملاً فنياً يحقّق هذه الوظيفة، لا بدّ من إدراك خصوصية المجال الذي نعمل فيه؛ وخصوصيته هنا هي المسرح بوصفه تشكيلاً جمالياً يتميز عن غيره من الممارسات الحياتية، وعن بقية التشكيلات الجمالية. وما يميّز المسرحَ (الشعبيّ، الفعّالَ... إلخ) ليس الموقف الفكريّ، بل محتوى الشكل الشعبيّ الفعّال. الشكل ذاته لا بد أن يوجَدَ ممتلِكاً محتوى جمالياً ذا ملامح اجتماعيةٍ هي بنتُ زمنه وصراعِ مبدعِهِ مع جماعته التي يعيش بينها. وهذا معناه أنّ التمييز الفكريّ أو الفلسفيّ لا يمكن أن يكون ذا قيمة ما لم يكن مجسّداً على نحوٍ فنيٍّ جميل، وأن يكون جمالُهُ متميزاً بملامحه الاجتماعية المتميزة، أي بمحتواه المتميز الثوريّ أو التقدميّ أو الشعبيّ كما يحب سعدالله أن يقول.

إنّ فهم سعدالله هذا فهمٌ سائدٌ بين الكتّاب بصفة عامة، وهو فهم يؤدّي ـ دائماً ـ إلى تجاهل البعد الجماليّ في حديثه عن المسرح العربيّ. وهذا واضح في موقفه من الفولكلور (ص ٢٨) ومن الفرجة (ص ٣١)، ويصل إلى حد اعتبار الجماليات مجرّدَ وسائل. يقول مثلاً (ص ٢٢): «أية وسائل ينبغي أن تُستخدم حتى نحقق تفاعلاً أكيداً مع المتفرجين؟ أو ما هو الشكل الذي يتوافق مع معطيات السؤالين السابقين [اللّذين طرحهما ونّوس في صفحة سابقة] ويوثقهما في علاقةٍ غنية لا إفقار فيها ولا تفكك؟».

وتقديري أنّ هذا الفصل بين الموقف الفكريّ (الأصل) والشكل (الوسائل)، بين الاجتماعيّ والجماليّ، وهو الموقف السائد في الفكر الفلسفيّ والجماليّ العربيّ الحديث والمعاصر، هو أحد الجذور الأساسية لأزمة هذا الفكر، وبالتالي أزمة إنتاجه الذي يتقلص إلى شذرات متفرقة لا تؤدّي إلى بلورةِ رؤيةٍ متكاملة نامية. ومن حسن الحظ أنّ الطاقة الفنية الهائلة لسعدالله ونوس ككاتب مسرحيّ عظيم قد خرجتْ من سياق هذا الفهم، وقدمتْ أعمالاً قادرة على تحقيق محتوى شكل لأزمةِ الإنسان العربيّ المعاصر في أعمق أعماقها، وذلك من خلال أشكال فنية حملتْ هي ذاتُها هذه الرسالةَ دون انفصالٍ أو تلفيق.

ـ ٣ ـ

ولأنّ المسرح ظاهرة جماعية، فهو سياسيّ «يعبّر عن موقفٍ سياسيّ ويؤدي وظيفة سياسية» (ص ٣٩). وإذا كان

المسرحُ التقليديّ يهدف إلى صرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية، و«إلهائهم عن التفكير بأوضاعهم وسُبُلِ تغيير هذه الأوضاع»، فإنّ على المسرح الجديد أن يوضح هذه الصراعات ويكشفها ويحدّدَ طبيعتها... أي أنّ عليه أن يعلّم الجمهور، ويعكس له أوضاعه بعد أن يحللها ويضيء خفاياها. كما أنّ عليه، في الوقت نفسه، «أن يحفّز الناس على العمل، أي أن يحثّهم على أن يباشروا مهمةَ تغيير قدرهم الراهن. المسرح العربيّ الذي نريد هو الذي يدرك مهمته المزدوجة هذه: أن يعلّم ويحفز متفرجه. هو المسرح الذي لا يريح المتفرج، أو ينفّس عن كربته... بل على العكس هو المسرح الذي يُقْلِق، يزيد المتفرج احتقاناً، وفي المدى البعيد يهيّئه لمباشرة تغيير القدر» (ص ٤٠).

وفي هذه النصوص وعي واضح ومدروس بالوظيفة التطهيرية للمسرح التقليديّ «البرجوازيّ» بأشكالها المختلفة وبأشكاله المختلفة. وفي المقابل يطالب سعدالله بمسرحٍ تغييريٍّ أو تثويريّ لا تحريفيّ يتصور إمكانية أن يقوم هو نفسه بالثورة، وذلك بتركيم الوعي باستمرار لدى الجمهور حتى يصبح مؤهّلاً للمشاركة في التغيير. وفي هذا السبيل، فإنّ الجمهور أيضاً مطالَبٌ بأن «يقوم بدور إيجابيٍّ كبيرٍ في توجيه المسرح، وعلينا أن نعلّمه كيف يقوم بهذا الدور وأن نشجّعه على الاضطلاع به بشكل فعّال» (ص ٤٢). ومعنى هذا أن على المتفرج «أن يكون واعياً ووقحاً» (ص ٤٣) لا يستسلم بسهولةٍ لما يقدَّم له، بل يطالب بحقوقه في المسرح وفي غيره.

إنّ هذه الوظيفة هي وظيفة متسقة تماماً مع مجمل الشعارات والبرامج التي رصدناها سابقاً بشأن ماهية المسرح عند سعدالله وملامحه الجديدة التي يريدها. ولعلّ أهمّ ما فيها هو التوجه الأساسي نحو

بين السبعينات والثمانينات، أعاد ونوس النظر في مهمته، فانتقل من الوظيفة التغييرية إلى التنويرية

الجمهور. صحيح أنّ هذا الجمهور ليس مطلوباً منه أن يكون مساهماً في إنتاج العمل المسرحيّ مباشرةً، كما يريد ذلك بعضُ الكتاب والمسرحيين الأكثر ثوريةً كما سبق أن رأينا، غير أنّه (أي الجمهور) هو حجر الزاوية في المسرح، وهو هدف سعدالله ونوس.

إنّ الجملة الأولى من **البيانات** تقول: «المدخل الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح، تبلوره وحل إشكالاته، هو الجمهور» (ص ١٨)، وخاصةً جمهورُنا الذي تتفشى فيه الأمية، الأمر الذي «يجعل من المسرح أداةً تثقيفيةً هامة جداً، والحاجة ماسة إليها أكثر من بلدان أخرى تستطيع أن تروي حاجاتها الثقافية بطرق متعددة ومتنوعة» (ص ١٩). ومن هنا، فإنّ «تحديد جمهور المسرح الذي نريد تأسيسه أو تطويره هو القضية الأولى التي تنبغي مواجهتها، لأنّ تحديد هوية الجمهور، تركيبه الاجتماعي، ظروفه الثقافية، مشاكله وصور معاناته...، هو الذي سيحدد لنا بالتالي الأرضَ التي نعمل عليها أو الحدودَ التي نتحرك فيها. كما أنه الخطوة الأولى في تحديد ملامح التعبير المسرحيّ الملائم لهذا الجمهور الذي لم يعد جمهرةً من الأشباح تخفي عتمةُ الصالة وجوهَها، وأشكالَها، وانعكاساتِ همومها الداخلية على قسماتها» (ص ٢١). وفي تحليل سعدالله العميق لأزمة المسرح القوميّ في سوريا (ص ٤٧ ـ ٥٨)، يوضح كيف أنّ التحولات الطبقية في المجتمع السوريّ والسلطة هي الجذر الحقيقيّ لأنها أدّتْ إلى الانفصال بين المسرح والجمهور، ويرى أنّ الأمر يحتاج إلى إعادة الربط انطلاقاً من الإجابة على سؤال: «إلى أيّ جمهور نتوجه؟ » لأنّه بناء على هذه العلاقة تتحدد كلُّ ملامح المسرح، سواء أكان تقليدياً تفريغياً أم جديداً ثورياً.

ومن المهم هنا أن نلاحظ في النص السابق (ص ٢١) الإشارة إلى أنّ تحديد الجمهور هو الذي يحدّد ماذا نريد أن نقول لجمهورنا، «فهذا سيملي علينا مضمونَ أعمالنا، والأفكار التي نريد عرضها، وإبراز ديناميتها» (ص ٢٢)؛ بل هو الذي سيحدد «ملامح التعبير المسرحيّ الملائم لهذا الجمهور». ورغم أن هذه الاشارة الأخيرة إلى «التعبير» لم تجد صدًى كبيراً لها في بقية الكتاب، إذ وردتِ الإشارةُ مرةً واحدة إلى أهمية «الانطلاق من عادات الفرجة عندنا» (ص ٩٧) ـ وهو ما لا يتناسب مع إهمال سعدالله للجماليات كما سبق القول ـ فإنّ ما يعنيه سعدالله واضح تماماً: كل ملامح الظاهرة المسرحية، بما فيها الشكل، نابعةٌ من طبيعة الجمهور الذي تتوجه إليه ومن الرسالة التي نريد أن نوجهها. أي أنّ هناك طرفين: الجمهور والمسرح، متلقّياً ومرسِلاً؛ والمهم هو في التواصل والشرارة، كما سبق القول: هل يحدث هذا التواصل فيلتحم الطرفان، أم ينقطع فينفصلان؟

وهنا يأتي السؤال الجوهريّ، مادام الجمهور هو الجوهريّ في المسرح: إلى أيّ جمهورٍ يتوجّه مسرحُ سعدالله ونوس؟ هنا سنجد قدراً كبيراً من الالتباس بل والتناقض أيضاً. يقول سعدالله: «من هم حقاً المتفرجون الذي نريد أن ننْصب بينهم مسرحنا. ونجيب على الفور... إننا نريد مسرحاً للجماهير، أي الطبقات الشعبية الكادحة من الشعب» (ص ٢٥). ويكرر في حواره مع نبيل حفّار: «إنّ الطبقات التي يتوجه إليها مسرحُ التسييس [وهو الاسمُ الذي أُطلق على مسرحه في فترة] هي الطبقات الشعبية التي تتواطأ عليها القوى الحاكمةُ كي تظلّ جاهلة وغير

مسيسة... الطبقات التي يؤمل أن تكون ذاتَ يوم بطلة الثورة والتغيير» (ص ١٠٨).

وهذا الحسم، الذي يبدو منطقياً تماماً مع مجمل نظرية سعدالله المسرحية وانتمائه الفكري، يتناقض بوضوح مع إشارات كثيرة إلى جمهور متخلّف، يُعطَى أهمية واضحة، بل وحرص سعدالله على إبرازه في بداية الكتاب أو مقدمته (التي من الواضح أنها كُتبتْ في وقت متأخر سنة ١٩٨٨؟). يقول: «إني أتخيل، ودون مواربة، هذا الجمهور الذي يتألف في معظمه من البرجوازيين، والبرجوازيين الصغار. هؤلاء بالذات، وسأقول ذلك أيضاً دون مواربة، هم الذين يحرِّضون ذهني على أن ينسّق فوضاه، ويبحث في المسرح عن أقصى امكانياته، وأشدها شراسة» (ص ١١ ـ ١٢).

ويوضح ونّوس هذا النص الملتبس الى حد ما، في إجابته على سؤال نبيل حفار قبل ذلك بعامين: «إنّ البرجوازية الصغيرة هي مشكلتي الجوهرية حتى على مستوى الكتابة بشكل عام. هذه الطبقة الأفعوانية المتملصة دائماً من التعريفات، ومن المشروعية، ومن الفعل، والمستترة دائماً بعمامة كبيرة من الألفاظ والإنشاء الكاذب والمراوغ، هذه الطبقة الانتهازية، التلفيقية التي ملأت التاريخَ العربيَّ المعاصر بالضوضاء وبالهزائم، هي من الصعوبة والتعقيد بحيث اني لم أستطع أن أكشف عنها في عملي. وإن مواجهتي لهذه الطبقة من خلال وضعها الملتبس ووضعي الشخصيّ الملتبس باعتباري برجوازياً صغيراً ـ حتى ولو كنت أرفض شرطي كبرجوازيّ صغير، لكنه رغم ذلك يمارس تأثيره وضغطه عليّ وعلى حياتي اليومية ـ في وجه هذا الوضع الملتبس من الجانبين والمعقد، لم أستطع حتى الآن أن أجد التعبيرَ الفنيّ والفكريّ المناسب لمواجهة هذه الطبقة، وبالتالي مواجهة هذه الصيغة السائدة حالياً على مستوى السلطة والطبقة الاجتماعية المسيطرة» (ص ١١٤).

في هذين النصين يبدو التناقض واضحاً في التوجه، لا إلى الطبقات الكادحة والبرجوازية الصغيرة فحسب، بل في طبيعة الهموم التي تشغل الكاتب إزاء كلٍّ من الطبقتين. فهمّه بالنسبة إلى الطبقات الكادحة هو همّ معيشيّ متصل بمعاناة البشر في حياتهم، أما الطبقة الثانية فمعاناته إزاءها هي معاناة معرفية ووجودية في المقام الأول. وفي تقديري أنّ فهم هذا التناقض يستدعي قدراً من التمييز بين سعدالله ونوس المنظِّر لمسرح عربيّ، وسعدالله الكاتب المسرحيّ. ويستدعي أيضاً التمييز بين مرحلة السبعينات في فكره ومرحلة الثمانينات التي يشير إلى أنه مر أثناءها بأزمةٍ أدت إلى توقفه عن الكتابة. ويبدو لي أنّ المرحلة الأولى، مرحلة **البيانات**، هي مرحلة الدعوة إلى التوجه النظريّ إلى الطبقات الشعبية أو الكادحة. ولكن من الواضح أنّ كل الظروف قد أدت إلى إجهاض هذه الدعوة؛ ولعلّ جوهر هذه الظروف هو تقلبات البرجوازية الصغيرة (هل نقول المتحالفة مع السلطة؟) وتحولاتها[1]، الأمر الذي أدى إلى ضرورة البحث في معضلة هذه الطبقة، في النصوص المسرحية وفي البيانات النظرية. وربّما كان التحول هو نفسه الذي جعل سعدالله يعيد النظر في طبيعة مهمته أو وظيفته كمسرحيّ في الفترة الأخيرة: من الوظيفة التغييرية، إلى الوظيفة التنويرية[2]. يقول: «على المسرح في هذه الحالة أن يتواضع، ويتخلّى عن أوهامه بفاعلية سياسية مباشرة، وأن يندرج في إطار هذه الحركة التنويرية العامة التي يمكن أن تكون هي ملاذنا، وأن تكون أفقَ التغيير الأعمق والأشمل، الذي يمكن أن يطال حياتنا كلها (...) إنّ فاعلية المسرح في تقديري الآن هي بالضبط ألاّ يشغل نفسه في التغيير الثوري السريع. هي أن يكون وسيلة معرفية توسع أفق المتفرج معرفياً، وأن يكون في الوقت نفسه، كما قلتُ والححتُ على هذه النقطة، وسيلةً جماليةً توقظ في ذهن المتفرج قابلياتٍ للذوق والتذوق مختلفةً، وتتقاطع [المقصود: تختلف] مع القيم الجمالية التي يعمِّمها الفن والإعلان السائدان، وبالذات التلفزيون والمسرح التجاريّ. مع هذين الهدفين الأساسيين، ربما كان عليّ أن أضيف حالياً هدفاً ثالثاً، وهو أن يعود المسرحُ العربيّ، ويؤكد انتماءه إلى المسرح الإنسانيّ» (ص ١٣٦ وراجع أيضاً ص ١١٢).

وهكذا يعلن سعدالله بوضوح: «في السنوات العشر الأخيرة ثمة مراجعات كثيرة تتناول جانبَ هذا الإطار الفكريّ والمضمونيّ، وتتناول أيضاً جانبه الجماليّ» (ص ١١٣). وبالطبع لا يحتاج القارئ إلى تفسير لهذا التحول، أكثر من الضياع الذي عاشه الإنسانُ العربيُّ في العقود الأخيرة وما زال. ومع ذلك يبدو لي أنّ هذا التراجع الفكريّ ـ الذي لم يرافقه تراجعٌ على مستوى الإنتاج الفنيّ في النصوص المسرحية ـ ليس هو الحل لمثل هذا المأزق. فسعدالله لم يعلن في أيّ لحظةٍ أنه يريد بمسرحه أن يُنجزَ الثورةَ حالاً، ولم يقل أبداً إنّ «المسرح العربيّ» نقيضٌ للانتماء إلى الإنسانية. وبالتالي فإنّ إعلانه في هذا النص الأخير يبدو غيرَ مبرَّر... إلا إذا كانت هناك بذورٌ مبكرةٌ للتناقض في فكر سعدالله كبرجوازيّ صغير، سبق أن

---

١ ـ تبدو ثيمةُ التحول هي الموضوع الأهم في مسرحيات سعدالله، وخاصة الأخيرة. ومن أجمل هذه النصوص مسرحية **طقوس الإشارات والتحولات**، حيث وصل الكاتب في هذا العمل الى أعلى مدارج الصدق الفنيّ والصفاء الإبداعيّ الذي سمح بالوصول الى الجوهر العميق للنفس البشرية، ومدى قدرة التحولات الاجتماعية ـ وخاصة في مستوى السلطة ـ على تحويل الأفراد سلباً وإيجاباً، بل على تحويل الإيجابيّ الى سلبيّ. وبفعل هذه القدرة على تجسيد التحول ـ من خلال حساسية لغوية ودرامية مرهفة، ومعرفةٍ فلسفية وسيكولوجية دقيقة، وتمثُّلٍ واضح للتراث المسرحيّ العالميّ والعربيّ بأشكاله وتقنياته المختلفة ـ استطاع الكاتب أن يصوِّر أزمةَ الإنسان العربي المعاصر (لا البرجوازيّ الصغير فحسب)، وأن يتنبأ بالمصير المظلم لهذا الإنسان.

٢ ـ راجع أيضاً مساهمات سعدالله الأخيرة في مجلة **قضايا وشهادات** التي كان أحد أعضاء هيئة تحريرها.

أشرنا إلى بعضها أثناء عرض أفكاره في هوية المسرح «العربيّ» ووظيفته.

ـ ٤ ـ

بدأتْ هذه الدراسة باعتبار محاولة سعدالله المسرحية والتنظيرية أكثرَ محاولات البحث عن خصوصيةٍ لمسرحنا جديةً واستمراراً. وأستطيع أن أضيف الآن أنها المحاولة الأقل تناقضاً، والأكثر خصوبةً وثراءً. وتقديري أنّ وراء هذه الأهمية مجموعةً من العوامل أهمُّها الطاقةُ الفنية العظيمة لسعدالله من ناحية، والصلابةُ والصدق والإخلاص على المستوى الشخصيّ من ناحية ثانية، وبعد كل هذا ثقافةٌ واسعة ومعرفة حقيقية وعميقة ونقدية بالتراث المسرحيّ منذ أرسطو وحتى بريشت (ص ٣١) وجان ماري سيرو (ص ٢٣٢) وبرناردورت (ص ٢٤٠) وكاتب ياسين (ص ١٩٦)، مروراً بأبي خليل القباني ويعقوب صنّوع (ص ٣٠) ويوسف إدريس (ص ٣٤) والطيب الصديقي (ص ٣٢) وغيرهم. وإخال أيضاً أنّ كل هذا التراث المسرحيّ الممتد قد تمّ تمثُّله ـ على نحوٍ نقديٍّ ـ في عمل سعدالله، الذي أخذ منه وطوّره بما يتوافق مع تكوينه وتجربته وظروف شعبه. غير أنّ مثل هذا التنوع في هذه التجارب، وتباعدها في الرؤى والأهداف، قد ترك آثاراً في بعض منظورات سعدالله كما سبق أن أوضحنا. لكنْ تبقى أعمالُه المسرحية، بقدرتها على الغوص في تحولات النفس البشرية ومشكلاتها، نصوصاً خالدة، ومن أجمل نصوص المسرح العربيّ، إن لم تكن أجملها على الإطلاق.

القاهرة

٢ ـ إشكالية التسييس في مسرح سعدالله ونّوس

مصطفى رمضاني

لا شك في أنّ فكرة التسييس هي التي تميِّز دعوةَ سعدالله عن باقي الدعوات التنظيرية التي دعا إليها بعضُ المبدعين والنقّاد العرب لتحقيق الخطاب التأصيليّ المسرحيّ عند العرب. ومن أهم هذه الدعوات دعوةُ يوسف إدريس، وتوفيق الحكيم، وعلي الراعي، وفرقة الحكواتي، وجماعة الاحتفاليين، وفرقة الفوانيس، والسرادق وغيرها.

فونّوس لا يقف عند حدود الدعوة الى تأصيل المسرح العربيّ، لأنّ هذه الدعوة في نظره غيرُ كافيةٍ لإخراج المجتمع من التبعية ومن التخلف والاستعمار، باعتبار أنّ الإشكالية ليست إشكاليةَ مسرح فقط بل إشكالية مجتمع بأكمله بما يتضمنه من هياكل سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية. ولهذا يطرح فكرةَ التأصيل في ارتباطها بالتيسييس، لأنّ هذا الارتباط هو السبيل الى الحداثة بمعناها الشامل. ويرفض الدعوات التي تنظر إلى التأصيل المسرحيّ بصفته قوالبَ وأشكالاً على نحو ما نجده عند توفيق الحكيم وعلي الراعي على سبيل المثال لا الحصر. يقول في هذا الشأن: «إننا نرفض القوالب الجاهزة لأنّ المهم ليس القوالب. ونحن لا نصنع مسرحاً لكي نُثبت فقط اننا لاحقون بركب المدنية وأننا نعرف المسرح كسوانا. وإذا كانت تلك غايتنا الوحيدة، فإنها لا تستحق كل هذا العناء. إننا نصنع مسرحاً لاننا نريد تغيير وتطوير عقلية، وتعميق وعيٍ جماعيٍّ بالمصير المشترك التاريخيّ لنا جميعاً»[1].

والحقيقة أنّ التسييس الذي دعا إليه لم يكن وليدَ فترةٍ ما بعد الهزيمة، وإنما كان هذا الهمُّ يشغله قبلها. غير أنّ المماطلة جعلت الهزيمةَ تباغت المثقفين من مسرحيين وغيرهم، وتؤكّد لهم أنهم كانوا ضحيةَ خدعةٍ ثقافيةٍ بسبب ذلك التأجيل، إذ كان عليهم أن يقدِّموا أسئلتهم الملحّة ويساهموا بشكلٍ صريح في ممارسة التسييس عن طريقة المسرح. وإلا فما جدوى أن يكون المسرحُ مجردَ آلياتٍ جمالية؟ فهزيمة حزيران لم تُمْهلهم؛ بل عرّتِ الأقنعةَ وكشفتْ عما كان وعما ينبغي أن يكون: أي بيَّنتْ لهم أنّ المسرح المطلوب هو مسرح المعركة الذي يخلخل السائدَ ويساهم في بناء المشروع المستقبليّ للوطن العربيّ. ولم يكن المسرح السياسيّ وحده كافياً لتحقيق هذا الغرض، إذ لا بد من تحديد معنى السياسة وضبطه لأنّ كل شيء يمكن أن يُحسب لحساب السياسة.

من هنا رأى ونّوس أنّ المعنى الذي يبحث عنه هو معنى التسييس؛ ويقصد به: السياسةَ ذاتَ الطابع التقدميّ، الوثيقةَ الصلة بالفئات الشعبية من جهة... ومن جهة أخرى السياسةَ الهادفة التي توفّر الجانبَ الجماليّ القريب من ذوق هذه الفئات الشعبية وإدراكها، حتى يتحول المسرحُ من مجرد: «متعةٍ للنخبة البرجوازية المثقفة ولن يدور في فلكها الى عمل جماهيريّ واسع الانتشار»[2]. فالجماليات السائدة في نظر ونوس غيرُ قادرةٍ على

١ ـ سعدالله ونّوس: **بيانات لمسرح عربي جديد**، بيروت: دار الفكر الجديد، ١٩٨٨، ص ٢٥ ـ ٢٦.

٢ ـ فرحان بلبل: **المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة**، سورية: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٤، ص ٢٦.

خلق وشائج اتصال بين الإبداع المسرحيّ، وبين الجمهور العاديّ الذي يخضع لعمليات استلاب خطيرة ومتعددة. لهذا يرى ضرورة البحث عن صيغ وأدوات اتصال جديدة قادرة على تحقيق ذلك التواصل الشعبيّ. وهو حين يربط بين معنى التسييس ومعنى التأصيل، إنّما يمهّد للحداثة المسرحية في صيغتها العضوية بالمعنى الذي تحدّث عنه غرامشي. ومن ثَمّ يرفض أن يَقْرن التأصيلَ بالعودة الى الأشكال الشعبية والصيغ التراثية على نحو ما يذهب كثيرٌ من المسرحيين التأصيليين. ذلك لأنّ هذه الأشكال الشعبية أصبحتْ تفتقد قيمتها الشعبية الأصلية، لتتحول إلى أشكالٍ فارغةٍ المحتوى بسبب عمليات الاستلاب التي تمارسها وسائلُ الإعلام عليها، حتى تحولتْ هذه الأشكالُ نفسُها الى أدواتٍ لتخريب فكر المتلقي العادي وذوقه.

فالتأصيل في نظره مشروطٌ بالتسييس، وبملء الصيغ المسرحية بمحتوى تقدميّ يخدم الطبقات الشعبية ويواجه كلّ ألوان التهريب والتخريب الذي تمارسه هذه الوسائل. لهذا يصرِّح بوضوح أنّ العودة الى الأشكال التعبيرية التراثية لم تعد ذاتَ فائدةٍ في تحقيق التواصل المسرحيّ الناجح لأنها فقدتْ براءتها ونقاءها.

ولكنه، إلى جانب ذلك، يرفض أن يتبنّى أشكالاً مسرحيةً عالميةً جاهزةً، لأنها قد تلائم الجمهور الذي صيغتْ لأجله ولا تلائم الجمهور العربيّ. فلكلّ مجتمعٍ طبيعتُهُ وتقاليدُهُ وذوقُهُ. ومن الصعب استنباتُ أشكالٍ مسرحيةٍ عالميةٍ في مجتمعٍ لا يزال جمهورُهُ يعاني الفقرَ الثقافيَّ كالمجتمع العربي، بالرغم مما قد تحمله المسرحياتُ العالمية من مضامين تقدمية ومن رؤية وتحليل عميقين. وهذا الموقف يؤكّد أنّ

يرفض ونوس أن يقرن «التأصيل» بالصيغ التراثية المستلَبة، ويربطه بالتسييس التقدميّ

ونّوساً يرفض عالميةَ الشكل المسرحيّ ويدعو الى البحث عن أشكالٍ مسرحيةٍ مبتكرةٍ تلائم طبيعة تكوين الجمهور العربيّ. ويرى أنّ مسرح التسييس هو القادر على تحقيق هذا الشكل المبتكر. فحتى المسرح البريشتيّ الذي ولع به ونوس ولعاً كبيراً، والذي يلتقي كلياً مع مبدإ التسييس عنده، غيرُ قادرٍ على فعّاليةٍ مسرحيةٍ ناجحة كلياً مع المتلقي، لأنه مسرحٌ كُتِبَ لأجل متفرجٍ له طبيعةٌ خاصةٌ به. أما نحن العربَ ـ في نظره ـ «فليس لدينا جمهور متيبس، وليس لدينا عاداتٌ وتقاليد في الفرجة، وليس لدينا صلات مقسمة تقسيماً اعتباطياً، وليس لدينا بنيةٌ ذهنيةٌ للمسرح أو للمسرح متيبسة، ونطالب أن نجدها دائماً في كل مسرح ندخله. لذلك فإنّ التجديدات التي اقتطعتِ الكثيرَ من الجهدِ والوقت لدى بريشت مبذولةٌ لنا بشكل تلقائيّ، وبعضُ محاولاته لكسر الإيهام المسرحيّ تبدو بالنسبة لنا غيرَ مفهومةٍ لأننا لم نَعِشْ مرحلةَ الإيهام المسرحيّ أو لم تترسخ لدينا تقاليدُ فرجةٍ تتضمن الإيهام المسرحيّ»[1].

والحق أنّ هذا الموقف لا يخلو من بعض التعسف بحقّ العرب، لأنّ الجمهور العربيّ يملك إرثاً مهماً في الفرجة الشعبية الاحتفالية التي تؤهّله لاكتساب بنيةٍ ذهنية. ولا أدلّ على ذلك من أشكال الحلقات والمدّاحين والرواة والحكواتيين وغير ذلك من أنواع التظاهرات الشعبية. بل إنّ كثيراً من الدارسين اعتبروها أشكالاً مسرحيةً حقيقية، واستلهمها بعضُهُم ووظّفوها في إبداعاتهم المسرحية. وونوس واحدٌ من هؤلاء الذين ولعوا بالأشكال الشعبية ووظّفوها بشكل ناجح. فأغلب مسرحياته توظّف أشكالاً شعبية تستفيد من التراث، كما هو الحال في مسرحياته **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، والفيل يا ملك الزمان، ومغامرة رأس المملوك جابر، وسهرة مع أبي خليل القباني، والملك هو الملك**. وهذه العودة الى الأشكال التراثية برهانٌ على قوة حضورها في الذاكرة الشعبية وسلطتها على المتلقي البسيط والمثقف معاً. وإلا فلماذا عاد إليها ونوس ووظّفها لو لم يكن مقتنعاً بأنها قادرةٌ على تحقيق تواصلٍ مسرحيٍّ مع الفئات الشعبية؟ هذا من جهة، ومن جهة أخرى فالشكل ليس معطى نهائياً. وإنما يأخذ قيمته من المحتوى الذي يتضمنه. ولذا فهو يملك قابلية التحول والتلاؤم مع كل مضمون؛ والعكس أيضاً صحيح. وهذا يعني أنه لا وجود لمسرحٍ ذي طبيعة عالمية نهائية، ولا لشكلٍ مسرحٍ ذي طبيعة محلية خالصة. فكل شكل رهينٌ بكيفية اشتغال المُخْرِج عليه، لأنّ المخرج وحده هو القادر على تطويع الشكل المسرحيّ لجعله ملائماً لهذا الجمهور أو ذاك، لكونه ينطلق من تصوير يراعي شروط المتلقي الذي سيتعامل معه وظروفه؛ وهو الأمر الذي يفسِّر نجاح كثيرٍ من المسرحيات العالمية في مجتمعاتٍ غير مجتمعاتها الأصلية، كما يفسِّر من جهة أخرى أنّ نجاح مسرحيةٍ أو فشلها رهنٌ بكيفية اشتغال المُخْرِج على نصٍّ أو على شكلٍ عالميّ. وهذه الحقيقة يدركها ونوس جيداً، لأنه لو كان كلُّ شكلٍ مسرحيٍّ يلائم طبيعة مجتمعه وذوقه فقط، لبقي كلُّ مسرحٍ حبيسَ مجتمعه الخاص، ولَمَا تعرَّفنا مختلفَ الاتجاهات المسرحية الإنسانية،

١ ـ من حوار أجراه معه نبيل حفار، مجلة **الطريق**، العدد ٢، سنة ١٩٨٦، ص ١٠١.

ولمارس الإنسانُ العربيُّ مسرحَه الخاصَّ كما مارس الإنسانُ الياباني مسرحَ النو والكابوكي والكاتاكالي، ومارس غيرُه شكلَه المسرحيَّ الوطنيَّ أو القومي، وأخيراً ـ وهذا هو الأهم ـ لَما اهتمّ الكاتبُ المسرحيُّ في الوطن العربي بقضية التأصيل أو التأسيس أو الحداثة.

ولأجل ذلك، ركّز ونّوس على كيفية الاشتغال على التراث لتقديم رؤيةٍ عصريةٍ تستجيب لهدف التغيير الاجتماعيّ الأسمى، وإنْ كانت الغايةُ التمهيديةُ للمسرح الذي يدعو إليه هي تحفيزَ المتلقي وشحنَ ذهنه بالأسئلة الصعبة حتى يكون مهيّأً بشكلٍ عقلانيٍّ وواعٍ للقيام بدوره في عملية التغيير هذه.

ويبدو أنّ هذه الدعوة شديدة الارتباط بالمنهج الملحمي الذي نظّر له بريشت في كثير من كتاباته، وفي كتابه **الأرغانون الصغير** على وجه الخصوص[1]. ولم يقفْ هذا التأثّر عند حدود التنظير، بل تجاوزه إلى الإبداعات المسرحية، حتى كاد الالتحامُ بين الكاتبيْن يكون تاماً، لولا بعضُ الخصوصية في الفن كما يرى أحدُ الدارسين[2]. من المعروف أنّ المسرح الملحميّ ثار على المسرح الأرسطيّ وقواعده الصارمة. وهذه الثورية هي التي مكّنته من أخذ طابع تجريبيٍّ محض. ونظراً إلى ارتباط ونّوس بهذا النوع من المسرح، فقد دعا الى التجريب وإلى تجاوز الجماليات التقليدية كالجدار الرابع، والوحدات الثلاث، ووحدة الشخصية وما الى ذلك. وحاول أن يستفيد من تقنيات

التجريب عند ونّوس وسيلة هامة لتحرير الجمهور من الذوق السائد، ويرتبط بفكرة التسييس

المسرح الشعبيّ عامةً، ومن الجماليات التراثية ذاتِ الطابع الاحتفاليّ. ولم تكن هذه النزعةُ الاحتفاليةُ لتقف عند حدود الجانب السينوغرافيّ، وإنما مسّتِ الجانبَ الأدبيَّ أيضاً، الأمر الذي يفسِّر كثرةَ الإشارات الركحية في نصوصه.

ويؤكّد جواد الأسدي ـ المخرج الذي تعامل بكثرة مع نصوصه ـ أنّ سعدالله ونّوس لا يكتب نصاً جاهزاً بقدر ما يكتب مشروعَ نصٍ قابلٍ للإضافات والتعديلات. لذا فهو يعتبر نصوصه نصوصاً تجريبية تتطور في بحثٍ جنونيٍّ عمّا يُغْني الفكرةَ ويقرِّبها من الجمهور، وتمنح للمخرج وللقارئ إمكانيةَ التأويل والتفسير ومغامرةَ الكشف والاختراق: أيْ ما يسميه رولان بارت «لذة النص». وهذه الإمكانيات في نظر الأسدي ليست شكليةً، لأنّها شديدةُ الارتباط بمبدإ التسييس وتسعى الى تأصيل الوعي النقديّ عند المتلقي. يقول جواد الأسدي: «إنّ سعدالله ونّوس واحدٌ من الكتّاب الذين لا يعيرون اهميةً لنصوصهم إلا بمقدار إعادة تاسيسها المستمر، وهو في هذا يؤكّد طليعيته وعقلَه الناريَّ المتوقد الذي يتعامل مع المسرح على انه اللهبُ الذي لا ينطفئ مطلقاً»[3].

ولكنّ نزعة التجريب عنده ليست نخبوية، ولا تتعارض مع مبدإ الشعبية. فونّوس رمزُ المثقف العضويّ الذي ينخرط في السياسة عبر فعل التجريب والشعبية. وقد أبان عن هذا الانخراط يوم أن تم اختيارُهُ لإدارة المسرح التجريبيّ[4]، ويومَ أشرف على ورشةٍ للمسرح تكون بمثابة خليةٍ تجريبيةٍ لتحسين ذوق المتلقي وتقريب المسرح من الشعب. ولكن التجربة توقفتْ بسبب اعتراض المسؤولين[5].

إنّ الشعبية عند ونّوس مرهونةٌ بالحمولة الفكرية التي يتضمنها العملُ المسرحيُّ والأهدافِ التي يتوخاها. وحين يسير التجريبُ في هذا الاتجاه، فذلك يعني أنه يرفض أن يكون مجرد ترف جماليّ. وقد كانت الواقعيةُ في مرحلةٍ من مراحل تحمسها لفكرة الاقتراب من الجماهير الشعبية ضحيةَ هذا الاعتقاد بتعارض الشعبية مع التجريب. غير أنّ سعدالله أبان عن خطإ هذا الاعتقاد، وبرهن على أنهما ـ على العكس من ذلك ـ كفيلان بتحقيق الخطاب الحداثيّ في المسرح، إذا ما توافرت الرؤيةُ النقديةُ الواعية للمبدع.

فهو يدرك أنّ التجريب وسيلةٌ هامة لتحرير الجمهور من الذوق السائد، بالرغم من ارتباط الشعبية في أذهان الناس بالكسل والابتذال. ولهذا عَمَدَ إلى ربطه بفكرة التسييس التي تُرغم المتلقي على المواجهة والصراع ولو فكرياً، بعد شحنِهِ بالشك والتساؤل والرفض والرغبة في الفعل والتغيير، أي: «تحريك الوعي بالشأن العام وإقناع الفرد بانه معنيٌّ مباشرةً، على مستوى اللقمة والأمن والعِرض، بالأحداث العامة مهما بدت بعيدةً»[6].

المغرب

---

١ ـ جُمعتْ كل هذه الكتابات في كتابه: **Ecrits sur le Théâtre de Brecht**, Éd. l'Arche

٢ ـ زهير حسن: «**الملك هو الملك** ومسرح المراة»، الآداب، عدد اغسطس ١٩٧٨، ص ٩٢ ـ ٩٣.

٣ ـ من حوار أجراه معه نديم معلا، **الطريق** العدد ٢، سنة ١٩٨٦، ص ١٨١.

٤ ـ انظر جان الكسان: **الولادة الثانية للمسرح في سورية**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٣، ص ٨٧.

٥ ـ هذا ما أكده محمد المشايخ في مقاله «المسرح الحديث عند سعدالله ونوس»، مجلة **الأقلام**، العدد ٦، سنة ١٩٨٠، ص ٩٣.

٦ ـ خالدة سعيد: «لغز النص القاتل بين السلطة الكاتبة والراس المكتوب»، **الطريق**، العدد ٢، سنة ١٩٨٥، ص ١٩٩.