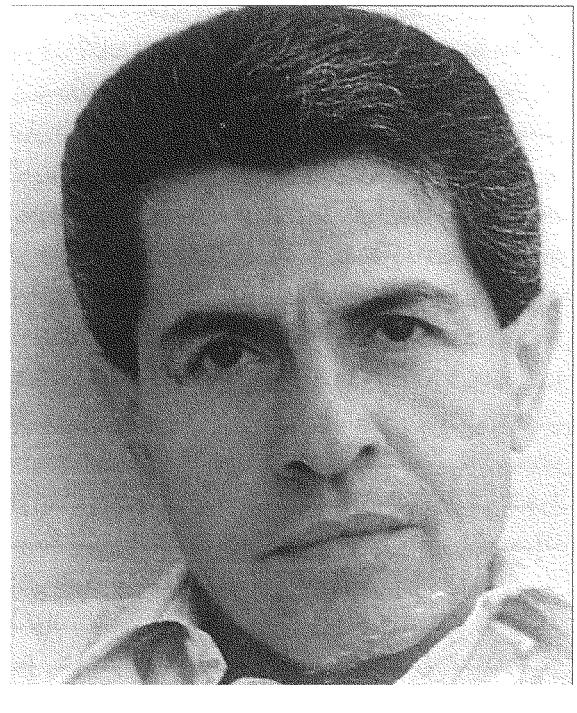
سعد اللّه ونّوس: المثقف الذي وُلد أكثر من مرة

فيصل درّاج*

ما الذي يميّز الإنسانَ في سعد اللّه ونوس من غيره؟ وما الذي يجعل المبدعَ فيه مختلفًا عن الآخرين؟ الجواب تقريبيّ تمامًا، لأنّ في روح الإنسان المختلف ظلالاً حائرةً لا يَقبض عليها أحد. والأكيد أنّ حجم الإنسان هو حجمُ ما يَرى إليه، وأنّ المبدع المختلف يَرى ما لا يراه الآخرون وما كان سعد كبيرَ الحجم، بل قامةً قليلة، ووجهٌ شاحب، ومشيةٌ بطيئة أو متباطئة: هيئةٌ تعلن عن الضعف، وإذا أحاط بها المرضُ تكشفّتْ هشاشةً خالصة. غير أنّ ما يبدو للعين العارية كان زائفًا، لأنّ في قامة سعد المرئية قامةً محتجبةً مغايرةً، ولأنّ حجمه الحقيقي كان في ما يراه لا في ما يبدو عليه. وما يراه كان واسعًا، يبدأ بتوليد مسرح آخر، وينتهي برغبة في إصلاح العالم ليس غريبًا أن يقول في لحظة صفاء عابرة: «دخلتُ المسرحَ العربي متدرِّبًا، وسأتركه وقد اختلف عمّا كان.» وفي تلك الإضافة، التي قُطعتْ قسرًا، ظَهَرَ الحجمُ الحقيقي لذلك الشاحب، المقتصَدِ في الكلام، الذي أَبدع في فترة المرض أكثرَ مما أبدع في الأزمنة السوية.



ليس في الحجم المرئي ما يساوي الحجمَ المحتجِب، وليس في أرجاء الصحة ما يَكْشف عن إمكانيات المبدع العليل. كأنّ في سعد ما يجسّد المفارقةَ ويرضيها: فلا هو كما يبدو، ولا هو في أحوال الصحة على ما هو عليه في أحوال المرض. فمثلما أَعلن حجمُه اللامرئي عن مسرح لا يحاكي غيرَه، كَشَفَ مرضُه عن إنسان غير متوقّع فقَبْل المرض أراد أن يكون هو «الميتَ والمشيّعين،» وبعده سعى إلى «تشييع المرض» والاحتفاءِ بالحياة ولعلّ الركون إلى المفاجئ واللامتوقَّع هو الذي وضع على لسانه، قبل رحيله بعام ونصف، وفي كلمته يومَ المسرح العالمي، جملةً يتساكن فيها الأملُ والتشاؤمُ في آن: «إنّنا محكومون بالأمل.» ولم تكن أيامُ «المحكوم بالأمل،» وقد حاصره المرضُ القاتل، إلاّ الصراعَ التراجيدي بين الجسد المنحول ووطأةِ الموت الآتي، أو ذلك النزاعَ بين شهوة البقاء وأصوات الموت المتكاثرة كلُّ شيء كما أرادته الإرادةُ الخبيئةُ أن يكون: كتابةً مبدعةً تستدعي أخرى وكلُّ شيء كما أراده مرضٌ خبيثٌ: فلا المريضُ المبدع يلوذ بالفرار، ولا المرضُ يقتصد في هجومه المميت وكلُّ شيء، في النهاية، هناك: صمتُ المريض، ومسرحيةٌ لم تتكمل، وغبطةُ المرض، ودفترُ اليوميات، ولوعةُ الرحيل، وصورُ مسرحيٍّ لم «يخلِّف وراءه المسرحَ العربيَّ كما كان،» وأطيافُ سعد المبتسم والعليل والراحل والمحتجب والظاهر في آن.

المفارقة من علائم النجباء، وكان ذلك الشاحبُ المنحولُ نجيبًا وكان في الحالات جميعًا باحثًا عن الحقيقة منذ أن أقبل ـ شابًا ـ على معنى الإنسان، يسأل عن مساحته الغامضة في الوجود، ويسائل الغبنَ الواقعَ عليه في المجتمع ربما كان، في لحظة، يقتفي آثارَ حزنه الذاتي، إلى أن أَدرك أنّ أحزان الإنسان النبيل تَلْحق بأحزان الآخرين. وكان، في الحالين، يستنكر في الإنسان ما يهيل الترابَ على جوهره الأصلي، ويُنْكر مجتمعًا يقوِّض البراءةَ ويشوِّه النقاءَ ومع أنّه اطمأنّ في لحظةٍ إلى حكمة التاريخ التي تعوِّض المحرومَ بوجود وثير، فقد شكّ لاحقًا بالحكمة المنتظرة، مُؤْثرًا الصمتَ والتحوّطَ والأسئلةَ المرهقة. وجاءت الحكمة، التي أَخلفت الميعادَ، من تفاؤل العقل ومن إيمانٍ أخلاقي بانتصار الحقيقة، إلى أن تبيَّن أنّ العقل يخْطئ دروبَه وأنّ له جوانبَ لاعقلانيةً تُؤْثر المفاجأة. وكان على سعد أن يرمي بعيدًا برغبات أخذتْ شكلَ الصواب، وأن يحرِّرَ الصوابَ القديمَ من هالته الخادعة فيشدَّه إلى أرضٍ شائكةٍ تقول بالاختبار

* ـ كاتب فلسطيني. وهذه الدراسة مقدّمة للأعمال الكاملة للأديب الكبير الراحل سعد اللّه ونّوس، تصدر قريبًا عن دار الآداب

والاستنطاق المتجدِّد وتهزأ باليقين. وإذا كانت كلماتُ اليقين قد أيقظتْ «متفرّجًا» يذهب إلى أرض الحقيقة، فإنّ ارتباك الصواب عَيَّن المبدعَ المسرحي «متفرّجًا» غريبًا، يبحث عن مسرح جديد، وينتظر متفرّجًا لم يتكوّنْ بعد

الإنسان وقلق الوجود

بعدان أساسيان صَرّحتْ بهما أعمالُ سعد الله في مرحلتها الأولى: بعدٌ فلسفي، كما يقال، قريبٌ من الوجودية، كما يقال أيضًا؛ وبعدٌ قومي، يمليه وعيٌ متمرّدٌ يَرفض ما يعيش ويَسْتنهض إرادةً عربيةً أخرى والبعد الأول لا ينفصل عن سياق فكري تَصَوَّرَ، ذاتَ لحظةٍ غائمة، أنّ الوجودية الفرنسية قادرةٌ على تزويد الوعي القومي العربي بمتّكَإٍ فلسفي، اعتمادًا على فكرة «الحرية» وردًا على تيار «غير قومي» عَثَرَ في الماركسية على ضالّته الفلسفية والبعد الثاني متعددُ الأسباب، مرجعُه الأكبر جمال عبد الناصر والأحزابُ القومية، ومرجعُه الأكيد انتصارُ إسرائيل وهوانُ الأمة العربية.

تمازَجَ هذان العنصران في وعي المسرحي الشابّ الذي لم يكن قد تجاوز العشرين إلاّ بقليل، ووَضَعا على قلمه مسرحياتٍ ذهنيةً تقرأ السؤالَ العربي الشائكَ بوسائل ثقافية «مدرسية،» وترى في المسرحية فضاءً كتابيًا يلائم معادلات الاستنكار والاستنهاض. وواقع الأمر أنّ سعدًا كان مشغولاً بالبحث عن «العربي الآخر،» أو عن «الإنسان الآخر» في الإنسان العربي، مؤْمنًا أنّ في الشروط السياسية والثقافية العربية ما يشلّ في الإنسان إرادتَه ويمحو عقلَه ويحوّله إلى كيانٍ مخذولٍ يعيش ولا يعيش في آن. وفي الحالات جميعًا لم يكن سعد من تلك الفئة المطمئنة التي تستورد الأسئلةَ وتستعير قَبْلها الإجابات، بل كان ـ كما سيكون دائمًا ـ مسؤولاً قلقًا يفتِّش عن الحقيقة. ولهذا، فإنّ بداياته الأولى لا تُرَدُّ إلى غيره، لأنّها البدايات الطبيعية كما ينبغي أن تكون، أيْ قبل أن تعطيها التجربةُ المتراكمةُ صياغات متجددةً: فهي تطمئنّ حينًا إلى تخوم الاستقرار، وتَعْصف بها المساءلةُ حينًا آخر إلى حدود الفجيعة.

لامَسَ في نصّه الأول، **ميدوزا تحدِّق في الحياة** (١٩٦٣)، الصراعَ بين العقل والوجدان، مواجهًا العقلَ السلطوي بالفن، ومواجهًا السلطةَ التي تلتهم غيرَها بحلم العقل العادل. كانت في نصه الأول ملامحُ جوهريةٌ لن تغادر نصوصَه اللاحقة. الملمح الأول هو تأسيس الكتابة على معرفةٍ مدبِّرةٍ بعيدةٍ عن الاستسهال وتبخيس المواضيع؛ لذا وَضَعَ في نصّه أساطيرَ إغريقيةً وفارسيةً، وأسئلةً معاصرةً عن علاقات المعرفة والسلطة.

والملمح الثاني هو الإيمانُ العميقُ بالفن، الذي يقول بالحقيقة ولا ينتصر، ويخْطئ غاياته ولا ينهزم وما هزيمة الفنّ إلا انتصارٌ للمسوخ الشريرة، التي تحوّل نظراتُها البشرَ إلى أحجار والملمح الثالث، الذي سكن سعد اللّه حتى الرمق الأخير، هو رجم السلطة المطلقة التي تجتهد في مصادرة كل شيء وتساوي، في شكلها العربي، الشرَّ المطمئنَّ الذي يئد الأرواحَ الحقيقية.

انطوت المسرحية الأولى على عنصريْن جديريْن بالتأمل. انتصارُ السلطة على الفن، والانشدادُ إلى هموم الإنسان ورغباته الذاتية. وهذا العنصران، اللذان همّشهما سعد في مرحلة «مسرح التسييس،» سيعودان، وبشكل جديد، في أعماله المسرحية المتأخرة. لم تكن مرحلة سعد الأولى، إذن، منبتَّة عمّا تبعها. وما كانت همومُه، في شكلها الذهني، كُتبيّةً أو مأخوذةً بالمحاكاة، سواء نُسبتْ إلى سارتر وكامو أو نُسبتْ إلى بيكيت ويونيسكو. وبسبب ذلك انتقلتْ بيسر، بعد أربع سنوات، من شكلٍ غائمٍ التاريخ إلى وضوحٍ محسوبٍ يَحْتضن الفكرَ والأشكالَ في آن.

ومع أنّه في نصه الثاني، **جثة على الرصيف** (١٩٦٣)، يُوهم بعبثية صارخة، فإنّ سياق الكتابة «العربي» يُفْصح عن قول لا عبث فيه، يحتجّ على واقعٍ خربٍ وأرواحٍ معطوبة تَنْطق بـ «الوحدة» وتجاهد في سبيل الانفصال، وتثرثر بالنصر ولكنّها تؤسس للهزيمة وإذا كان في فضاء نصه الثاني، المثقَلِ بالبرودة والخلاء واللامعنى، ما يوحي بنهاية الوحدة المصرية ـ السورية، فإنّ في فضاء نصه الثالث، المشبع بالحزن والرهان، ما يشير إلى المأساة الفلسطينية ففي **فَصد الدم** (أواخر ١٩٦٣) يستأنف سعد تأمُّلَ مصائر الأحياء ـ الأموات، العربِ الجُوفِ الذين لا قوام لهم، والوجوهِ المستقيلةِ المتحجِّرة، دون أن يقع في العبث أو يكتفي باللعنات. فليس في ضياع فلسطين ما يُفَسَّر بإرادة القدر وبسطوة الأساطير اللاهوتية، بل يُفسَّر بتهافت الذات العربية، أفلسطينيةً كانت أم غيرَ فلسطينية ومع أنّ سعدًا حافظ على تصوّره الأسيان، فإنّه شاء، وهو يُعلي من شأن العقل الذي يفسِّر ويدبِّر، أن يُعلي من شأن الإرادة: فقسَّم العرب إلى جزء معطوب فاسد يجب بترُه، وإلى آخرَ تخلّى عن الهزيمة وبدأ في تلمّس طريق مبرَّإٍ من الأمراض. لقد واجه سعد في هذا النص واقعًا عربيًا يُشيع التشاؤمَ، وواجه تشاؤمَه الذاتي أيضًا؛ ذلك لأنّ الإنسان الرافض للهزيمة بدا في هذه المسرحية «معطًى» مباشرًا، لا أثرًا لتطور معقول.

ولعلّ المقارنة بين مسرحية **فصد الدم** والنص الدرامي الذي تلاها، **الجراد** (١٩٦٤)، تكشف عن صراع حادّ بين تشاؤمٍ يمليه العقل وتفاؤلٍ تَقْضي به الكتابةُ. فبعد العربي الذي انشقّ إلى نصفين يلوذان بالصمت ولا يُحْسنان الحوارَ، يأتي الجرادُ مهيمنًا يَنْهش الوجهَ والجسدَ وعضوَ الذكورة. غير أنّ سعداللّه، الذي تمرَّد على عقله ورأى ما **رغب** في أن يراه، يصدّ كابوسَ الجراد بنعمة الحلم؛ ذلك أنّ المخلوق الذي اكتسحه الجرادُ كان يَحْلم لا أكثر. تفسِّر معارضةُ سعد الكابوسَ بالحلم وضوحَ

الرؤية وشقاءَ الكتابة. فالعقل يفسِّر الهزيمةَ ويحلِّل أسبابَها ولكنّه لا يقع على عناصرِ مقاومةٍ تُرضيه، ولذلك يكون على الكتابة أن تضع إلى جانب العقلاني قسطًا من الرغبة والتحريض والتفاؤل، أو قسطًا من اللامتوقَّع، وإلاّ تحوّلتْ إلى مونولوج حزين ورثاء جماعي. ولذلك كان على سعد أن يوغل في التنديد بالإنسان الخائف في **مأساة بائع الدبس الفقير** (١٩٦٤)، كما لو كان في ذلك الإيغال ما يوقظ الأرواحَ الميتة، وما يعلِّم الإنسانَ أنّ سطوة السلطة هي خوفُه المستطير منها: «ليس نعاسُكم ما يَقْتل، في الحلوق، الكلماتِ» وإنّما هو «الخوفُ والريبة.» وبداهةً، فإنّ في هذا النص، كما في نصوص سابقة ولاحقة، نصَّيْن. يَردُّ أحدُهما إلى سلطة تقليدية سادرة في جبروتها وفسادها وقمعها وبلاغتها الماسخة، ويحيل ثانيهما على المخلوقات المسكونة بـ «الخوف والريبة،» والتي عليها أن تتحرَّر من الخوف وأن تخترع الثقةَ من موادّ مجزوءة الوضوح. وربما يُقرأ نصُّ سعد الله ونوس كلُّه في تلك المرحلة بالتقابل اللامتكافئ: بين سلطة صلدة ثابتة، تحوُّلُها هو مقتَلُها، ورعيّةٍ لا تحيا ولا تموت، رخوةِ البنيان معوَّقةِ النمو، إنْ لم تكن هي الرعية التي تَنْشدها السلطةُ بامتياز

في هذه المسرحيات وما تلاها (**الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا، المقهى الزجاجي، لعبة الدبابيس، عندما يلعب الرجال**) تأمَّلَ ونّوس هشاشةَ الإنسان العربي، الذي يبدو حجرًا وكتلةً مبهمةً لا اسم لها، ووجودًا أصمَّ لا يُقْلقه الزمنُ ولا يكترث بالحركة فشجب السلطةَ المهلِكة، التي ينتظرها هي أيضًا هلاكٌ لا مفر منه: «يقول لك سيدي التاريخُ. . إنَّك لن تنجو، ولن يختلف مصيرُك عن مصير الذين سبقوك .،» ودان الخاضعين لها. ولهذا فإنّ مَنْ يصوغ مصيرَ السلطة ليس البشرَ الذين يخطئون معنى التاريخ، وإنّما الذي يصوغها هو «التاريخُ العاقل.» فلو كان لـ «الرعية» حضورُها الفاعلُ لما ظَهَرَ المستبدُّ وأَوْغَلَ في الاستبداد. ولعلّ هذا التاريخ، الذي شَهِدَ صعودَ الطغاة وشَهِدَ على سقوطهم، هو الذي يجعل ونوس يستقدم حلولاً مجرّدة، مثلَ الجراد والنمل والموت المهين، كما لو كانت المصادفةُ الطبيعية بديلاً من بشرٍ فَقَدوا طبائعَهم السويّة والتحفوا بالفراغ. فـ **لعبة الدبابيس** (١٩٦٥) تَكْشف عن إنسان متضخِّم فارغ، يمارس بطولةَ الوهم والخطابة الفارغة، ويتداعى سريعًا لحظةَ الاختبار. و**عندما يلعب الرجال** (١٩٦٦) تُخْبر عن أرواح لامبالية، إنجازُها الوحيدُ تدميرُ العقول المفيدة. تعيد هذه المسرحيات في زمن مبكّر ما قاله الكواكبي في **طبائع الاستبداد**، الذي سينير به ونوس النهايةَ القاتمةَ لإحدى مسرحياته المتأخرة، **يوم من زماننا**، حين يَعْزل فتاةً نيرّة العقل عن مجموع يمضي إلى الجحيم. وربما يكون هذا التشاؤم المبكّر، الذي لا تخدعه الشعاراتُ الغوغائية، سببًا من أسباب إعجاب سعد براوية كنفاني **رجال في الشمس**، ورواية حليم بركات **ستة أيام**، اللتين تمسّكتا بالتشاؤم في زمنٍ كان يبدو واعدًا، هو بداية الستينيات.

شجب سعد، مبكّرًا، الوعيَ الزائفَ المسيطر، الذي تنتجه مؤسساتٌ تعليميةٌ متخلّفة لا تسأل الحاضرَ ولا تسائل الماضي، وتذيب الزمنيْن في موروث متأبّد غير قابل للمساءلة. ولعلّ نقض الوعي الزائف بوعي مغاير هو في أساس «المسرحية المروية» التي مَيّزتْ أعمالَه الأولى الفاصلةَ ـ بنبرة تربوية ـ بين الزائف الذي يجب التحرُّرُ منه والصحيح الذي يجب الأخذُ به. وستعلو هذه النبرةُ حين يأخذ سعد، لاحقًا، بـ «مسرح التسييس.» وهذا النزوع إلى «الثورة الثقافية،» التي لا ثورة اجتماعية إلا بها، تفسِّر إعجابَ ونّوس الثابتَ بطه حسين، واحترامَه الشديدَ لأعمال قسطنطين زريق، وانجذابَه المستمرَّ إلى روايات جبرا إبراهيم جبرا، وصولاً إلى قراءته المتأنية المتجددة لكتاب فرانتز فانون **معذَّبو الأرض**. لقد انجذب سعد دائمًا إلى وعي حديث دعاه، غالبًا، بـ «الوعي التاريخي،» الذي يعالج ما تقادَمَ بمعرفةٍ حديثةٍ، ويرفض تعليلَ الظواهر المستجدة بوعي قديم. وواقع الأمر أنّ ونّوس رأى، مبكّرًا، دورَ المسرح في صقل الوعي الاجتماعي وتهذيبه، بل رأى معنى المسرح في دوره التربوي ـ التحريضي وهذا التصوّر أملى عليه أن يتقرّى البنية الثقافية العربية المسيطرة، وأن يتطلّع إلى الجمهور المسرحي الذي يستقبل خطابًا ثقافيًا مغايرًا. لا غرابة، إذن، أنْ يشكّل الإنتاج والاستهلاك الثقافيان موضوعًا مسيطرًا في كتابات سعد النظرية والتطبيقية، ذلك أنّه رأى في المسرح «مدرسة جديدة» تَنْقض المدرسة التقليدية الرسمية المهيمنة بل إنّ الباحث لا يقع في الغلوّ والمكابرة حين يساوي بين «مسرح التسييس،» ومدرسةِ طه حسين في **مستقبل الثقافة في مصر**، والحزبِ الثوري كما عيّنه أنطونيو غرامشي ذاتَ مرة

لم يشتقّ ونّوس وظيفةَ المسرح من الكتب المسرحية، ولم يَفْصل بين النص المسرحي ووقائع الثقافة العربية. كان الفنان الذي فيه يحاور غيرَه من المثقفين العرب، بعيدًا عن لعبة الاختصاص الفقيرة المفقرة، وكان «مسرحُه» يُكْمل ممارساتٍ اجتماعيةً أخرى ويُستَكْمَل بها. فالمسرح، كما رأى، علاقةٌ ثقافية تقول بالثورة الثقافية وتعمل على أن تكون عنصرًا فاعلاً فيها يقول سعد: «بعد عام ١٩٦٧ كانت المعركة ملحّةً بالنسبة للمسرح وعلاقته بالسياسة. وكان واضحًا أنّ المسرح قد بُوغِتَ، مثله مثل الشعوب العربية، بهزيمة الخامس من حزيران ١٩٦٧، وأنّه قد تأخر كثيرًا في الإجابة على الأسئلة الملحّة » إذن، على خلافِ ألوانٍ زائفةٍ من الخطاب العربي تَقْرن الهزيمةَ بالاستبداد حينًا وبجزاء الكافر حينًا آخر، أَدْرك ونّوس بوعيه التاريخي أنّ في الخامس من حزيران هزيمةً للمشروع الوطني الحداثي برمته. ولأنّه رأى ما رأى، ببصيرةٍ منقطعةٍ عن النخب الثقافية المتداعية، فقد أَدرج المسرحَ في خطابٍ نقدي يتحدث عن المباغتة والهزيمة والشعوب العربية والأسئلة الملحّة. كأنّ على المسرح أن ينجز نقدَه الذاتي كي يكون قادرًا على مواجهة الهزيمة، الأمرُ الذي سيدفع بسعد إلى تسييس النص المسرحي تسييسًا غيرَ

مسبوق، وإلى البحث الدؤوب عن «متفرج محتمَل» ينتقل مع المبدع المسرحي من يباب الغفلة إلى أرض اليَقظة.

عكف ونوس بعد هزيمة حزيران على تأمل جذري لأطروحاتٍ أربع. الأطروحة **الأولى** تقول بوجوب التحرّر من السلطة السياسية التي تعزو الهزيمةَ إلى غياب العَسْكَرة، وتَسْتشر العسكرةَ الموسَّعةَ في اعتقال الشعب وإخمادِ أنفاسه. وما مسرحيتُه **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران** إلاّ تبيانٌ لطبيعة السلطة التي تحتكر القولَ والقرارَ باسم الشعب؛ فإن حاول الشعبُ المساهمةَ في القول والقرار أَطْبقتْ على عنقه ومن هنا كَسَرَ ونّوس في هذه المسرحية الحاجزَ بين الجمهور والعرض المسرحي، طالبًا من ذلك الجمهور أن ينتزع حقَّه في المشاركة بصنع القرار، ومواجهًا معرفةَ السلطة بسلطة المعرفة التي يتيح امتلاكُها للجمهور أن يميِّز بين الممارسات السلطوية المشخّصة والبلاغةِ المحتشدةِ بكلامٍ عن أمجاد الأجداد والانتصار الوشيك. ولأنّ سعدًا لم يكن يرضى بالإجابات السهلة، فقد أقصى السلطةَ عن ثنائية الصحة/الوباء، وبَحَثَ عن جذور الاستبداد في تاريخ مُغْفل لم يُقرأ بعدُ قراءةً موضوعية. وربما يكون مسرحُ سعد، وهنا الأطروحة **الثانية**، من المساهمات المسرحية القليلة التي تطلّعتْ إلى إعادة قراءة التاريخ العربي بعيدًا عن تقديسٍ مفترض واطمئنانٍ إيماني كسول. وأما الأطروحة **الثالثة** فتَصْدر عن توظيف التاريخ العربي البعيد في النص المسرحي، دون أن يعني ذلك قطّ أنّ في الرجوع إلى التاريخ أصالةً، لأنّ سعدًا كان مشغولاً بإنتاج المعرفة الموضوعية وتوليد وسائل إيضاح المعرفة المنتجة لا إلى تحويل التراث والمسرح إلى فولكلورٍ فقيرٍ يُطْرب العقولَ المستقيلة. وأما الأطروحة **الرابعة** فهي الاتصالُ بالماضي والانفصال عنه في الوقت نفسه: الاتصال به كمادة للمعرفة والمساءلة، والانفصال عنه كرؤية ومنظور، لأنّ المسرح العربي وغاياته لا تَنْفصل عن الأزمنة الحديثة. وبسبب هذه الرؤية التي تتطلّع إلى شعب تحرَّرَ من استبداد قديم، انصرف ونّوس إلى تخليق «المتفرج» الذي تخبره المسرحيةُ عن رثاثة السلطة كي يَخْلع رثاثتَه الداخليةَ ويصاول هذه السلطة. لكنّه كان على سعد، بعد منتصف السبعينيات، أن يهجر أطروحتَه الرابعة، وأن يلتفت إلى نقدٍ ذاتي لم يَهْجس به غيرُه. كأنّه أدرك أنّ «متفرجه» لم يتكوّنْ بعد، وأنّ فكرةَ المتفرج الذي توقظه سلطةُ المعرفة امتدادٌ للأوهام العربية المسيطرة

مساءلة التاريخ بين الضرورة والعبث

في مقدمة **الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا**، يسأل سعد الله ونّوس «ما فائدة التاريخ إنْ لم يكن يَسْمح لنا بالتنبّؤ؟» لقد اعتقد ونّوس، في طورٍ من كتابته، أنّ حكمة التاريخ تُصْلح الحاضر، وأنّ استشارة الماضي تجنِّب الحاضرَ أخطارًا محتملة ولعلّ الركون إلى التاريخ الذي يَسْمح بالتنبؤ الحكيم هو الذي استولد «المتفرِّجَ» وأعطاه مكانًا واسعًا في مسرح ونوس .. إلى أن جاءت لحظةٌ أَبْصرتْ بؤسَ الحاضر والمستقبل معًا، ووزَّعتْ على المبدع والمتفرج قنوطًا متساويًا. ومع أنّ التاريخ ماثل في مسرحية **منمنمات تاريخية**، وهي من الأعمال المتأخرة (١٩٩٣)، فإنّ هذا النص الإبداعي الكبير لا يتنبّأ، ولا يقصد إلى التنبؤ على أية حال، لأنّ المستقبل العربي اندثر في الحاضر. وهو ما عَبَّر سعد عنه في مسرحيات لاحقة مثل **ملحمة السراب**، إذ يموت «الرائي» تاركًا العمْاءَ مطلقَ السراح، وفي **أحلام شقية**، التي تنتهي بموت الطفل، رمزِ البراءة والمستقبل.

عاد سعد إلى «التراث» في أطوار مختلفة من عمله المسرحي، تمتدّ من منتصف الستينيات إلى منتصف التسعينيات وإذا كان المسرح السلطوي قد استلهم ماضيًا مجرَّدًا تَحْجب بطولاتُه بؤسَ الحاضر، فإنّ ونّوس توقّف في الماضي أمام حالة الطاغية وهكذا تحدثتْ مسرحية **الفيل يا ملك الزمان** عن الحرّ الوحيد في مجتمع العبيد، أيْ عن سلطانٍ مُطْلق الحرية يَجْثم فوق شعبٍ مُطْلق الخضوع. وهذا التقابل يؤكّد فيلَ الملك إشارةً سلطويةً تتمتع بالحرية المطلقة، ويلغي أسماءَ البشر جميعًا، باستثناء رجل المعرفة «زكريا» الذي لا يَخْذل المعرفةَ ولكنْ يَخْذله العبيدُ. وعالجتْ مسرحية **رأس المملوك جابر** طمأنينةَ الامتثال في مجتمع العبيد، التي تجعل السلطانَ يستثمر غفلةَ عبده، وتُقْنع العبدَ المغفَّل بأوهام المكافآت السلطوية. لقد صدق القائل. «كما تكونوا يُولَّى عليكم»؛ فالعبد الذي يُحني رأسَه يلتقي بمستبدٍّ يطيح به. أما في **الملك هو الملك**، فيقبض سعد على جوهر السلطة، بما هي بنيةٌ طاغيةٌ تفيض على الوجوه والقامات والأسماء لأنّها المصدرُ الوحيدُ الذي يَسْتنبت الدلالات جميعًا. تَخْلق السلطةُ، في التاريخ المستبدّ الطويل، الإراداتِ ولا تَخْلقها الإراداتُ. وإشاراتُها ورموزُها وطقوسُها تجعل من أيّ إنسان حاكمًا، أوافرَ الإمكانيات كان أم متآمرًا مارقًا مكتملَ الرذائل: إنّها سطوةُ الصولجان وقدرةُ التاج اللتان تَخْلقان الطغاةَ ورعيةً تقبل بالطغيان؛ أو إنّه الجهازُ التنكريّ السلطوي المتوارث الذي تُصَنّمه ديمومتُه، حاجبةً أصولَ السلاطين بهالة الإشارات. بهذا المعنى، يصبح كشفُ تاريخ السلطة شرطًا لاجتثاثها: فالسلاطين يتساقطون حين يَعْرف الشعبُ من أين جاءوا، وما التنكُّرُ السلطوي إلاّ استبدادُ «الرجال» بالأعراف والقوانين والبشر. لهذا يروي «عبيد» حكايةً تاريخيةً عن قوم ضاقوا بجور سلطانه فأكلوه، محرِّرين ذواتهم من سطوة التنكر والإشارات. ولهذا أيضًا يلتحق «الممثِّلون،» بعد أن خلعوا زيَّ السلطة التنكري، بالجمهور، كي يُبرهنوا أنّ السلطان هو جملةُ رموزه، وأنّه ـ خارج الرموز ـ بشرٌ كالآخرين

وصل سعد الله إلى موضوع التاريخ وهو يسائل سلطات عربيةً مغتربةً عن التاريخ. وقد تضمَّنَ منظورُه أبعادًا ثلاثة:

• شرْح الحاضر بنموذج سلطوي من الماضي، صيَّرهُ بُعدُه أكثرَ وضوحًا، وسَمَحَ اكتمالُه بقراءةٍ محدودةِ الاهتزاز. يستعير الكاتبُ سؤالَه من الحاضر، ويجعل من الماضي مناسبةً لتدقيق الإجابات والإيضاح والبرهنة، دافعًا بالمتفرج إلى المقارنة بين الزمنين. ولذلك فإن «الشخصية التاريخية» في **الملك هو الملك** أو في غيرها شخصيةٌ «معاصرةٌ جدًا» كما يقول سعد، وما عليها إلاّ أن تتخفّف من إشاراتها التنكّرية كي تتكشَّفَ طاغيةً متعددَ الأزمنة، يتدثّر بلباس أبي جعفر المنصور ويتقلّد سيفَه، ويأوي إلى ملابس «جنرالٍ» سعيد يستلّ مسدسَه بلا توقف، كما ذهب د. عبد الرزاق عيد.

• تحرير الماضي العربي من صورته السحرية، التي تنتسب إليها أنظمةٌ تمحو الحاضرَ بممارسات من الماضي، وتعيِّن «الماضي الذهبي» مرجعًا لكل الأزمنة. لهذا توقَّف سعد أمام «طاغية من الماضي،» مستأنسًا بمراجع تراثية كثيرة، وعكف على قراءة التراث العربي بمنظور يَنْقض قراءتَه السلفية. فهذه القراءة الأخيرة قائمةٌ في اتجاهين: فهي إمّا قراءة تلفيقية تقليدية تقول بماضٍ كلّي متجانسٍ قوامُه الخيرُ ولا شرورَ فيه، يجب استئنافُه واستقدامُه إلى الحاضر أو ترحيلُ الحاضر إليه؛ وإمّا قراءة تلفيقية «يسارية» تختار من التراث مواضيعَ مجزوءةً تلبّي أغراضَها وتُعْرض عمّا تبقّى، معتبرةً أنّ المنتقى المجزوء تعبير عن التراث كله.

• تأكيد الحاضر العربي زمنًا مستقلاً بذاته، لا يُعْطَف على الماضي ولا يذوب في تاريخ ذهبي متوهَّم: إنَّه نظريًا جزء من الأزمنة الحديثة، وعليه عمليًا أن يكون صورةً عنها أيضًا. فمن المفترض أن يكون التراثُ في خدمة الإنسان، يَنْقده ويَسْتعمله ويستغني عنه في آن، لا أن يكون الإنسانُ في خدمة التراث، يَسْتلبه ويجرِّده من إرادته وينتزع منه إمكانياتِه المبدعة. ولقد حَمَل الفارقُ بين التراث والتاريخ سعدًا على نقد المؤرخين الذين يكتبون تاريخًا سلطويًا يسوِّغ وضعَ السلطة ومنظورَها، أو يصيّرون التاريخَ حكايةً ذهبيةً مقدسة لا تحتاج التاريخَ ولا يحتاجها التاريخُ. وهذه الكتابة الزائفة، التي تنوس بين السلطان الحاكم وسلطان المقدَّس، وضعتْ على قلم سعد جملةً مضيئة. «على الأديب أن يَسْتدرك قصورَ المؤرخ،» أيْ أنّ على الأدب الوطني أن يكون كتابةً تاريخيةً من نوع جديد.

كان سعد، في ما يفعل، مثقفًا حداثيًا، يعالج جنسًا أدبيًا حداثيًا، يقرأ التراث نقديًا ويَحْلم بدولة وطنية. بل إنَّه كان وطنيًا **لأنَّه** كان حداثيًا، يَهْجس بالعدل والمساواة والحرية وبدولة المواطنين، التي يضبط علاقاتِها القانونُ، بعيدًا عن معايير عشائرية ومناطقية وطائفية. وهذا الالتزام بقضايا الوطن المفترض هو ما قاده إلى ثقافة واسعة، تُنْكر الاختصاصَ التقني، وتبحث عن «المتفرج» في شروطه الاجتماعية والثقافية، وتتابع «حلم المسرح» في شروطٍ فاجعةٍ تغتال الحداثة الاجتماعية وتتعهّد «ثقافةَ الفقر» بالرعاية والنماء!

من الإيمان بالتقدم إلى مساءلة اليقين

بعد **الملك هو الملك** لاذ سعد الله بالصمت طويلاً. وقد قادَهُ اللواذُ ذاتَ مرةٍ إلى مقالة صغيرة حزينة: «أنا الجنازة والمشيّعون.» كان للحزن العميم، الذي نَشَر أجنحةَ الموت فوق هذه الروح الرهيفة، أسبابُه المتكاثرة: مجزرة تل الزعتر، ومعاهدة كامب ديڤيد، وصعودُ الحركات الأصولية، وتوسُّع الأجهزة القمعية العربية توسعًا غيرَ مسبوق. وكان للمراجعة الفكرية، التي أَخذتْ شكلَ الصمت والاعتكاف، أسبابُها الكثيرة أيضًا: فالفكر القومي لم ينجزْ دولةً قومية، بل أَنْجز نخبةً متسلِّطةً تَهْدم الدولةَ وتجتثّ شروطَ الوعي القومي وتعيِّن الشعب عدوًا أصليًا يَهُون أمامَه كلُّ عدوٍ خارجي. أمّا الماركسيون الرسميون فتابعوا احتكارَ حقيقتهم الفقيرة بأدواتٍ أكثر فقرًا، متطيِّرين من الحوار، وكارهين لـ «النضال» والتجديد، مُؤْثرين اللواذَ الشكلاني بـ «الدولة الوطنية،» ومكتفين بلفظية فارغة عن «التقدم والرجعية والإمبريالية.»

في مرحلة الصمت النقدي هذه، أدرك سعد الله أنّ الإيديولوجيات التي آمن بها لم تكن كليّةَ الحقيقة. كان فيها بعضُ الزيف وأبعاضٌ من الحقيقة، وكان فيها نقصٌ لم تنتبه إليه «النظريةُ» ولم يكترثْ به المنظِّرون. وكان عليه أن يقارن الأفكار بالوقائع المعيشة، منتهيًا إلى طروحاتٍ نسبيةٍ لا تَقْبل بالانغلاق: فلا قومية بلا ديموقراطية، ولا ديمقراطية بلا مجتمع سياسي، ولا سياسة بلا حداثة اجتماعية. ولعلّ تغييب السياسة والحداثة والديموقراطية هو الذي أعاد إنتاج «الأنظمة القومية» كأنظمة سلَفية تَفْرض الواحدَ المغلَق وتَزْجر المتعددَ المفتوحَ. أما الماركسية المتكلّسة، التي عاشت على نثار السلطة، فتعهدتْ بإلغاء ذاتها قبل أن ينسى التاريخُ الالتفاتَ إليها. في تأمل هذه الأحوال وغيرها، كان سعد الله «يختبر الصواب،» كما قال ذاتَ مرة، راحلا عن مَوَاطن اليقين النسبي إلى «بقاعٍ عقلانيةٍ» أكثرَ رحابةً ترى إلى دولة إسرائيل بلا بلاغة وشعاراتٍ بائسة، وترفض ثنائيةَ الرجعي/التقدمي الكاريكاتورية، وتحاور من جديدٍ ذلك الصاحبَ الأليفَ المغتربَ العاجز: «المتفرج.»

قبل أن يباشر سعد الله «اختبارَ الصواب» كان قد انشغل طويلاً، في زمن اليقين النسبي، بمقولة «الجمهور» الذي يحوِّل القولَ المسرحي إلى وقائع اجتماعية. اتكأ الانشغالُ على بداهة بسيطة توحِّد بين الجمهور والمسرح: فلا مسرح بلا جمهور. وبسبب تلك العلاقة كتب ونّوس عام ١٩٧٠ **بيانات لمسرح عربي جديد**، أضاءت معنى الجمهور المقصور في اتجاهين متكاملَيْن: اتجاه أول يعيّن هذا الجمهورَ في تركيبه الاجتماعي والثقافي، واتجاه يعيّن القول الذي يتقدم به المسرحي إليه. ولعلّ هذين الاتجاهين هما في أساس المسرح التربوي أو التحريضي الذي شاءه ونوس وأعطاه صفةَ «التسييس،» لا صفةَ «السياسي» لأنه لا وجود لمسرح بلا سياسة. لا يقوم مسرحُ التسييس على موضوعات الظلم والعدالة والاستغلال والتجهيل، التي هي بداهةٌ مسرحيةٌ تتدهور أحيانًا إلى

حدود الميلودراما أو الكوميديا الرخيصة، بل يرتكن إلى بنية مسرحية قوامُها الحوارُ بين العرض والجمهور، بما يَكْسر الحدودَ بينهما، مؤكّدًا أنّ الصراع في العرض المسرحي امتدادٌ للصراع في الواقع المعيش، وأنّ السلطة ونقيضَها موجودان في العرض وخارجه إنه «مسرح الواقع،» الذي لا يُجمِّل ولا يبرِّر ولا يحجب، جاعلاً من الواقع مسرحًا ومن المسرح واقعًا معيشًا. لذا يدخل «الجمهور» العرضَ، مثلما أنّ الممثلين يتركون خشبةَ المسرح ويلتحقون بالجمهور واتكاءً على الحوار بين مساحتين «مسرحيتين» تضمُّهما بنيةٌ واقعيةٌ واحدة، عمل سعد على إنتاج «المتفرّج الفاعل» الذي يحاور الوقائعَ الاجتماعيةَ حين يحاور الوقائعَ المسرحية، مقتربًا من وعي اجتماعي جديد بهذا المعنى أصبح الجمهورُ علاقةً داخليةً في البنية المسرحية، وتمّ اقتراحُ البنية ـ شكلاً وموضوعًا ـ من وجهة نظر الجمهور، الذي عليه أن يكون بعدَ العرض مختلفًا عمّا كان قبله.

تأمّل سعد معنى «المتفرِّجَ الفاعل» طويلاً قبل مرحلة «الصمت النقدي» الذي عَزَلَ الحقائقَ عن أوهام كثيرة. وما إنْ جاء «اختبارُ الصواب» حتى ذهب إلى بنية مسرحية أخرى تقترب من الشكّ، وتُجافي اليقين، وتسأل أكثرَ مما تجيب، ولا تنتظر من «المتفرج» شيئًا كثيرًا بعد أن انطوت بنيتُها على متفرج مختلف لا مسرح بلا جمهور، ولا مسرح بلا سياسة، والمسرح حدث اجتماعي' قال هذا سعد في أكثر من مكان وكان عليه أن يصل إلى زمن متداعٍ، أَحَلّ محلَّ الجمهور المرغوب كائناتٍ متجانسةً مستسلمةً إلى فقرٍ متعددِ الأبعاد، واستعاض عن الشخص المستقل المتسائل بجماعات مبهمةٍ ضئيلةٍ لا تَعْرف معنى المسرح أو ترى فيه إثمًا كبيرًا. وواقع الأمر أنّ المسرح علاقة مدينية، وأنّ المدينة علاقة مسرحية، وأنّ في العلاقتين حوارًا واحتفالاً بالمفتوح الطليق لا يتفقان مع مجتمعاتٍ مغلقةٍ في حياتها وأسئلتها واهتماماتها، ومغلقةٍ أكثرَ في سلطاتها السياسية المولعةِ بالمعتقلات والسجون. لهذا كان على سعد أن يودّع «الجمهور» وهو يودِّع طورًا من إبداعه المسرحي، مبتعدًا عن تفاؤل لا يعترف المعيشُ به، وعن «أمثولةٍ تاريخيةٍ» بدّد المعيشُ دلالتَها. ولم يعد سعد يَكْتب عبر غلالة التاريخ أو الأسطورة والحكاياتِ القديمة، بعد أن ابتعد الجمهورُ والبنيةُ المسرحيةُ التي رافقته، وتَقَدَّمَ الواقعُ اليومي فاجعًا محتضرًا يُملي على المسرحي ما يَكْتب دون أن يملي عليه هذا الأخيرُ شيئًا كثيرًا وهكذا جاءت مسرحيات **أحلام شقية**، **ويوم من زماننا**، **وملحمة السراب**، **وبلاد أضيق من الحب**، ليتأمّل ونّوس فيها معيشًا يوميًا مقوّضًا مسكونًا بالفساد والدعارة، لا مكانَ فيه للأرواح النظيفة، وليس فيه ما يَسْتنبت الأملَ وربما تُشكّل مسرحيته الأخيرة، **الأيام المخمورة**، مرآةً للبناء المسرحي الأخير الذي هَجَسَ به، والذي يَقْطع مع فترة سابقة أعطت **الملك هو الملك** و**الفيل يا ملك الزمان** وأعمالاً أخرى فمع أنّ السؤال السياسي قائم، بشكل أو بآخر، في **الأيام المخمورة**، فقد أَفْرد العملُ مساحةً واسعةً للإنساني والذاتي والعالم الداخلي. ففي مسرحيات سابقة كانت الشخصيات تُطلب لوظيفتها في إنتاج دلالات سياسية وإيديولوجية، على خلاف شخصيات **الأيام المخمورة** التي تتكشّف وجوهًا وهمومًا وأسئلةً، لأنها تُطلب لقولها لا لقولٍ آخر يُلغي ملامحَها كان سعد، وهو يعود إلى الإنسان اليومي، يأخذ مسافته عن «الإيديولوجيا والتاريخ والتقدم،» مكتفيًا بالحقائق كما هي، التي لا توجد إلا ممزوجة بالأوهام وفي الفصل الأخير من **الأيام المخمورة**، نقرأ الحوار التالي.

«ـ الصبية. ما هي الحقيقة؟

ـ الأرجوز: إبرة ضاعت في مزبلة .

ـ الصبية: هناك روايات وأخبار عن الحقيقة. أما الحقيقة..

ـ الأرجوز: فإنها إبرة ضاعت في مزبلة .»

لم تَضع الإبرةُ في المزبلة تمامًا، وإلاّ لما استمرّ سعد في البحث عن الحقيقة بأدوات لا تَخْذل معنى الحقيقة. كان هذا المبدع حقيقيًا في كل شيء. حقيقيًا وهو يوحِّد بين الفكر والممارسة في زمنٍ أُهينتْ فيه البدهيات، وحقيقيًا وهو يوحِّد بين الفكر والإبداع في زمن استَعْذَب الفصلَ والتبخيسَ والانفصالَ، وحقيقيًا وهو يبحث عن الحقيقة التي كلما أَبرزتْ وجهًا بهيًا تداعى بعد زمن. وشاء سعد في حقائقه كلّها أن يكون علاقةً من مجموعٍ مستترٍ، وأن تكون الثقافةُ شأنًا عامًا، على مبعدة عن مراجع سلطويةٍ تحتفي بالمسدس والصولجان وبعماءِ عقائدي يعابثه التاريخ. ولعلّ الشعور بثقل مسؤولية المثقف الوطني هو الذي قاده إلى مسرحيته **منمنمات تاريخية**، التي تفسّر الهزيمة بتسفّل السلطة والمتسلّطين، مبيّنةً أنّ المثقف لا يعبث بالأسئلة، وأنه يعرف قبل غيره مصادرَ الهزيمة والانتصار.

في الثلث الأول من شهر حزيران ١٩٨٢، وحين كانت قوّاتُ شارون تقترب من بيروت، بدأ سعد الله يفكر في كتابة مسرحية عنوانُها **ابن خلدون يحاكم السلطان**. وبعد عشر سنوات تقريبًا أنجز مسرحية **منمنمات تاريخية**، محتفظًا للسلطان بقانون الوحدة والتجانس، ومطبّقًا على المثقف قانونَ الانقسام. فالملك هو الملك رغم كل شيء؛ وابنُ خلدون لا يحاكم السلطانَ ويحتاج إلى مثقفٍ مختلفٍ يحاكمه، مثقفٍ **غيرِ تقني** لا يَخْلط بين الصحيح والمفيد.

لقد تمسّك سعد الله ونوس بالصحيح، عارفًا أنّ الصحيح الذي لا ينتصر يؤرّق المنتصرين، أولئك الذين يختصرون الحقائقَ الكبيرة في فوائد صغيرة.

دمشق ـ عمّان