سعد الله ونّوس
ومسرح القضية

مركز دراسات الوحدة العربية

سِيَرُ وأعلام (١٣)

سعد الله ونّوس ومسرح القضية

بهاء بن نوار

الفهرسة أثناء النشر ـ إعداد مركز دراسات الوحدة العربية

ابن نوار، بهاء

سعد الله ونّوس ومسرح القضية/ بهاء بن نوار.
٣٢ ص. ـ (أوراق عربية؛ ٣٤. سِيَرٌ وأعلام؛ ١٣)
ISBN 978-9953-82-557-1
١. المسرح ـ البلدان العربية. ٢. ونّوس، سعد الله. أ. العنوان. ب. السلسلة.
792.0956

العنوان بالإنكليزية

Sa'ad Allah Wannous and the Committed Theatre
By Baha' bin Nawwar

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات يتبناها مركز دراسات الوحدة العربية»

مركز دراسات الوحدة العربية

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: ٦٠٠١ ـ ١١٣
الحمراء ـ بيروت ٢٤٠٧ ٢٠٣٤ ـ لبنان
تلفون: ٧٥٠٠٨٤ ـ ٧٥٠٠٨٥ ـ ٧٥٠٠٨٦ ـ ٧٥٠٠٨٧ (٩٦١١+)
برقياً: «مرعربي» ـ بيروت، فاكس: ٧٥٠٠٨٨ (٩٦١١+)
e-mail: info@caus.org.lb
Web Site: http://www.caus.org.lb

حقوق الطبع والنشر والتوزيع محفوظة للمركز
الطبعة الأولى
بيروت، أيلول/ سبتمبر ٢٠١٢

المحتويات

أولاً : لمحة عن الكاتب وعصره ٧

ثانياً : تطوّراته الفنيّة ١٢

١ ـ المرحلة الذهنيّة ١٣

٢ ـ مرحلة النضج والعودة إلى التراث ١٤

٣ ـ مرحلة النزوع الفكري والنماذج المفردة ١٦

ثالثاً : الخصائص الموضوعيّة ١٧

١ ـ التسييس ١٧

٢ ـ السخرية الناقدة ٢٠

٣ ـ استلهام التراث والتاريخ ٢٢

٤ ـ النهايات السُّود ٢٤

٥ ـ تعدّديّة الأصوات واشتباك الصراع ٢٦

رابعاً : الخصائص الفنيّة ٢٧

١ ـ الارتجال والمسرحيّة داخل المسرحيّة ٢٨

٢ ـ التسجيل أو الوثائقيّة ٢٩

٣ ـ كسر الإيهام المسرحيّ ٣٠

أولاً: لمحة عن الكاتب وعصره

ـ ١ ـ

● ولد سعد الله ونّوس في «حصين البحر» بمحافظة طرطوس، عام ١٩٤١.

● درس الصحافة في القاهرة، وأنهى دراسته فيها عام ١٩٦٣.

● عمل بعد عودته إلى سورية في وزارة الثقافة، حيث ترأس تحرير مجلة **أسامة** (للأطفال)، وأسس وترأس تحرير مجلة مسرحية مختصة، هي **الحياة المسرحية**.

● كتب قصصاً قصيرة، لكن توضَّح في تلك الفترة اهتمامه بالمسرح، فكتب مسرحيات قصيرة صدرت في كتاب مستقل عن وزارة الثقافة في دمشق، عام ١٩٦٥ تحت عنوان **حكايا جوقة التماثيل**، ثم جُمعت مع غيرها في كتابين صدرا عن «دار الآداب» في لبنان، عام ١٩٧٨.

● سافر إلى فرنسا عام ١٩٦٦، وتعرّف على المسرح الغربي في فترة تحولاته الأساسية.

● بلور ونّوس عبر مسرحياته مفهوم «التسييس» وميّزه من المسرح السياسي، وصاغ المفهوم بشكله النظري، وكذلك أفكاره عن المسرح والثقافة في (١) كتاب **بيانات لمسرح عربي جديد**، الصادر عن دار الفكر الجديد في بيروت، عام ١٩٨٨، ثم صدر ضمن الأعمال

الكاملة، عن دار الأهالي، دمشق ١٩٩٦؛ و (٢) كتاب **هوامش ثقافية** الصادر عن دار الآداب في بيروت ١٩٩٢.

● سُمِّي في العام ١٩٧٦ مدير المسرح التجريبي، وقدّم إعداداً حراً لمسرحية بيتر فايس **السيد موكينبوت** تحت عنوان **رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة** في المسرح التجريبي، وقدّمت في دمشق بإخراج فواز الساجر.

● في مرحلة لاحقة، تبلور الجانب النظري في كتابات ونّوس، فاعتباراً من بداية التسعينيات من القرن العشرين، بدأ الاهتمام الشمولي لدى الكاتب يتخطى المسرح ليتعامل مع الثقافة ككل متكامل، وليطرح وضع المثقف في البلاد العربية. وقد عمل اعتباراً من عام ١٩٧٥، ولعدة سنوات، مسؤولاً عن القسم الثقافي في صحيفة **السفير** اللبنانية.

● أصدر اعتباراً من عام ١٩٩١، بالتعاون مع الروائي عبد الرحمن منيف، والناقد فيصل درّاج، كتاباً دورياً بعنوان **قضايا وشهادات**.

● من أهم مسرحيات المرحلة الأخيرة في حياة ونّوس، وكان يعاني خلالها مرض السرطان، مسرحية **منمنمات تاريخية** (صدرت في كتاب **روايات الهلال** عدد آذار/ مارس، القاهرة ١٩٩٤) وقد أثارت هذه المسرحية عند صدورها نقاشات حادة.

● كُرِّم ونّوس في محافل عدة، أهمها مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي في مصر، في دورته الأولى عام ١٩٨٩، وفي مهرجان قرطاج في تونس ١٩٨٩.

● حصل على جائزة سلطان العويس الثقافية، عن حقل المسرح، في دورتها الأولى.

● صدرت أعماله الكاملة في ثلاثة مجلدات، عن دار الأهالي بدمشق (١٩٩٦)، ثم مرّة ثانية عن دار الآداب.

● تُرْجِم العديد من مسرحياته إلى كثير من اللغات الأجنبية، ونشرت، كما تم عرض الكثير من أعماله في عدد من البلدان العربية والأجنبية.

● توفي سعد الله ونّوس في الخامس عشر من أيار/ مايو ١٩٩٧.

ـ ٢ ـ

● إنّ الحديث عن الكاتب المسرحيّ السّوريّ «سعد الله ونّوس» (١٩٤١ ـ ١٩٩٧) حديثٌ عن المسرح العربيّ بشكله الحداثيّ، ومضامينه السياسيّة، وأبعاده القوميّة، لما لهذا الرّائد من أثر كبير في نهضة وتجديد هذا الفن، لا على مستوى السطح والإطار الخارجيّ فحسب، بل على مستوى العمق، والجوهر التكوينيّ أيضاً، فما تركه لنا من أعمال إبداعيّة، وتنظيرات نقديّة يشهد على جهد دائب في سبيل شقّ طريق مستقلّ، وشحذ فنيات جديدة، بها ومن خلالها تتحقق غايات الفنّ المسرحيّ، وتتوضح أهدافه الدفينة: تنبيه الجماهير، وشحن وعيها، وتحريك طاقات الفعل والرفض لديها.

والمتتبّع حياة ونّوس يلحظ ذلك الشغف المبكر لديه بكلّ ما يمتّ إلى هذا الفنّ النخبويّ/ الشعبيّ بصلة، فنجده سنة ١٩٦٣، وما إن ينال شهادة الليسانس عن رواية **السأم** لألبرتو مورافيا (Moravia) حتى يبادر إلى نشر أولى مسرحياته **ميدوزا تحدِّق في الحياة** التي كان قد كتبها قبل سنة من ذلك، لتتوالى بعدها بقيّة الأعمال، وتتدرّج التصنيفات، وتتفجّر من حين إلى آخر حملات الهجوم اللاذع، أو نوبات المنع، والمصادرة.

واللافت للنظر حقاً في هذه الرحلة الخصبة والثريّة إصرارُ الكاتب على الانفتاح على هموم أمّته، وأزماتها، وعدم انكفائه على آلام ذاته، ومعاناتها، فحتى في سنواته الأخيرة، وتحديداً منذ سنة ١٩٩٣ ـ بعد

سنة من إصابته بالمرض ـ نجد إنتاجه يغزر بصورة واضحة، ويصرّ على الرّغم من تأزم وضعه الصحيّ على الاستمرار بمعانقة قضايا أمّته، والإخلاص لتداعياتها، فنلمس النفَس النقديّ نفسه الذي لازمه في مرحلة البدايات، وفي مرحلة النضج التالية.

وهنا لا بدّ من الوقوف أمام أبرز التحوّلات العربيّة الكبرى، التي عاصرها ونّوس، التي كانت محورَ جميع أعماله، والمحرّكَ الأول لجميع تفاصيلها، ومكوّناتها.

● والبداية كانت مع «نكبة فلسطين» سنة ١٩٤٨، التي وإن لم يع هولها وفجائعيّتها في حينها، كونه كان طفلاً، فإنه بدون شكّ أدرك فيما بعد جميعَ تداعياتها، وتشبّع ذهنه بكثير من إشكالاتها، فكان عمله الرائع **الاغتصاب** (١٩٨٩) خيرَ ما يترجم تساؤلاته المبكرة حولها، وحول أسبابها الحقيقيّة، وتأثيراتها.

● وفي السادسة والعشرين من عمره، وبعد سنة واحدةٍ من سفره الأول إلى باريس في إجازة دراسيّة حلّت هزيمة حزيران/ يونيو سنة ١٩٦٧، وحفرت أخاديدَها العميقة في نفسه، ووجدانه، فعاد بسرعة إلى بلده لينكفئ على نفسه أشهراً طويلة من الحزن والمرارة، يقرّر بعدها العودة من جديد إلى باريس، واستئناف طريق الاستكشاف والمغامرة، فيطالعنا سنة ١٩٦٨ بعمله الرّائع **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران**، الذي يُعدّ بحق نقطة تحوّل كبرى في مسيرته الإبداعيّة، توضحت من خلاله الأسئلة، وارتسمت معالُم الطريق الصعب، والطويل، الذي لا بدّ من قطعه، والتحديق في جميع مزالقه، والتباساته. حتى إننا نستطيع وبدون مبالغة أن نعتبر تاريخ النكسة هذا تاريخاً فاصلاً في مسيرته الإبداعيّة، فنقسّم أعماله إلى أعمال كُتبت قبل النكسة ميزتها القِصر الشديد، والتجريد، والمراوحة بين أكثر من شكل، وأكثر من إطار؛ وأعمال ثانية كتبت بعدها، وكان هاجسها

الأول ـ فضلاً عن تجديد الشكل، وتحديث الإطار ـ السؤال في مرحلة أولى: لماذا؟

ـ لماذا حلّ بنا ما حلّ؟ لماذا تتزاحم الهزائم دوماً وتتوالى؟ ولماذا تتناسل الأخطاء وتتكرّر؟

والسؤال في مرحلة تالية: كيف؟

ـ كيف يُتجاوز مثل هذا الهمود والظلام؟ بالفعل؟ أم بالثقافة؟ أم بالفنّ أم الكلمات؟

● وقد وعى الكاتب جيداً، وفي وقت مبكر عبثيّة الأساليب الخطابيّة، ولا جدوى الجعجعات الحماسيّة، التي تخدّر الذات والمتلقي معاً، وتصدّهما عن تلمّس الإشكال الحقيقيّ، والتحديق في ظلام الرّاهن، ومحاولة لأم فراغاته، وترتيق تخرّقاته. فنلمس في أعماله هذه تشريحاً للأزمة، وفحصاً موضوعيّاً لجميع جوانبها، لا يعنيه أبداً التباكي ولا التحسّر على أمجاد كبيرة غبرت، ولا إعلاء صوت الإدانة والاتهام لهذا الطرف أو ذاك، بقدر ما يعنيه ملاحقة أسباب الجمود، وتحليلها، وتوزيع مسؤوليّتها ونتائجها على جميع الأطراف، وعلى جميع طبقات المجتمع ومكوّناته:

ـ على الحاكم؛ رجل السياسة، ووليّ الأمر كله، الذي يبدو مهووساً بالسلطة، وبجميع أشكال العنف والتجبّر، حتى إنه لا يتورّع عن أنْ يأمر الشمسَ أن تؤجّل بزوغها، فقط كي يتمكن من النوم فترة أطول، كما يفعل «أبو عزة» في **الملك هو الملك**.

ـ وعلى رجل الدين، ولسان الله على الأرض، الذي لا يني يبيع ذمّته للغزاة، كما يفعل شيوخ دمشق في **منمنمات تاريخيّة**، ولا يتورّع عن التلاعب بالدّين، وتوظيفه في خدمة مآربه وأهوائه، كما يفعل «الشيخ عبّاس» في **ملحمة السراب**.

ـ وعلى رجل المال والنفوذ والأعمال، الذي يرى في كلّ شيء غنيمةً، وعرَضاً للبيع والشراء، حتى إن كان شرفاً، أو ذمةً، أو ضميراً، كما هو دأب «أبي دلامة» في **المنمنمات** أيضاً.

ـ وعلى المثقف، ورجل العلم، الذي إمّا أن يكون صوتاً مفرداً سرعان ما يُضيَّق عليه، وتُصادَر صرخته، كما حدث مع «أبي خليل القباني»، وإمّا أن يكون ضميراً مثخناً بالهلاوس والأوهام، يتيقظ أخيراً، ولكن بعد فوات الأوان دائماً، كما هو حال الشاعر «عبد الغني» في **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران**. أو قد يكون ويا للأسف نموذجَ الانتهازيّ الخبيث، الذي لا يوظف علمَه إلا في خدمة مصالحه، ولا يهتمّ بشيء إلا بأمر ذاته، كما يفعل «ابن خلدون» في «المنمنمات».

ـ وعلى العامّة، الذين يصرّون على أن يظلوا قطيعاً؛ مجردَ قطيع، لا يتوقف عن لوْك الخرافات والأباطيل «جمهور حفلة السّمر»، ولا يني يحني رأسه منقاداً أمام كلِّ مَنْ يمسك بزمامه، أو يلوّح بسوطه أمامه، كما يبدو بجلاء مع سكّان بغداد وعامّتها في **مغامرة رأس المملوك جابر**.

وهذا النسيج المجتمعيّ غير المتجانس، الممعن في السلبيّة حيناً، والبطش والتعسّف حيناً، والانتهازيّة أو الانهزاميّة حيناً ثالثاً، هو حتماً نسيجٌ يعشق الهزيمة ويريدها، بل يتشهّاها، ويمعن في ملاحقتها، أو استباقها. وهو الموضوع المفصليّ الذي بنى به ونّوس أغلب أعماله، وجعله محكّ جميع أسئلته، وتأمّلاته.

ثانياً: تطوّراته الفنيّة

يمكن تقسيم تجربة ونّوس الإبداعيّة الممتدّة على مدار سنوات طويلة، إلى ثلاث مراحل متداخلة، تخللتها فترة صمت طويلة،

استغرقت عشر سنوات من سنة ١٩٧٩ إلى سنة ١٩٨٩، لم يكن خلالها الكاتب قد شعر بعبثيّة التجربة، أو لاجدوى الكلمة، بقدر ما كان بحاجة ماسّة إلى فترة هدوء طويلة، يعيد من خلالها تأمّل الوضع، ومراجعة الذات، وشحذ الأدوات. وباستثناء مرحلة الصمت البيضاء هذه يمكن تقسيم هذه الأعمال إلى ما يأتي:

١ ـ المرحلة الذهنيّة

وهي مرحلة البدايات الأولى؛ مرحلة استكشاف الأسئلة، والبحث عن القوالب الفنيّة الملائمة، وهذا بالرمز، والتجريد، والانفتاح على أبرز التجارب العالميّة المعاصرة، ولا سيما ما شاع في أوروبا من مسرح العبث واللامعقول. ونجد الكاتب يعترف في أحد حواراته بهذا التأثر، مقرّاً بفضل الوجوديّين عليه حينها في صياغة أسئلته، وصقل أدواته، حيث يقول: «**كنتُ أكتب مسرحيّات للقراءة، وليس في ذهني أيّ تصوّر لخشبة المسرح، وكنتُ أواظب على قراءة مجلة «الآداب»، ولعلّي تأثرتُ عن طريقها ببعض الأفكار الوجوديّة، وفي تلك الفترة قرأتُ كلّ ما تُرجم من مسرحيّات سارتر. وفي مسرحيّاتي الأولى ربّما تأثرتُ بيونسكو**»[(١)].

ويمكننا حصرُ هذه المرحلة ـ افتراضيّاً ـ من سنة ١٩٦٣ تاريخ نشر أول أعماله إلى سنة ١٩٦٥ تاريخ نشرها جميعاً في كتاب مستقل يحمل عنوان: **حكايا جوقة التماثيل.**

وعناوين هذه الأعمال مرتبةً حسب تاريخ نشرها هي كالآتي:

ـ **ميدوزا تحدّق في الحياة** (١٩٦٣).

---

(١) انظر: محمد عزام، **مسرح سعد الله ونّوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي** (دمشق: دار علاء الدين، ٢٠٠٣)، ص ٢٥.

ـ **جثة على الرصيف** (١٩٦٣).

ـ **فصد الدم** (١٩٦٤).

ـ **مأساة بائع الدّبس الفقير** (١٩٦٤).

ـ **الجراد** (١٩٦٤)

ـ **المقهى الزجاجي** (١٩٦٥).

ـ **الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا** (١٩٦٥).

وللتمثيل على مثل هذا النفَس التجريديّ الرمزيّ يمكننا تناول عمله الأول **ميدوزا تحدّق في الحياة** الذي يجسّد ببراعة ضراوةَ الصراع بين رؤيويّة الفنّ ودفئه، ممثلاً في «الفنان المرهف الحسّ «داريو»، وصرامة العلم وبروده، ممثلاً في المخترع الجامد المشاعر «هراري»، يتخلّلهما تدفق عواطف البطلة «هيرا»، وجموح أهوائها، مشتبكينْ مع قسوة والدها «كورش»، وانتهازيّة مستشاره «فيدوس».

فما لدينا في هذا العمل صراعٌ حادٌّ بين أفكار ومواقف متنافرة؛ صراع يكاد من حدَّته أن يُشَلَّ الحدث، وتتعطّل فاعليّته. وما يميّز هذا العمل أيضاً تضاؤل فسحة الحوار وتراجعها، مفسحةً المجالَ أمام مقاطع سرديّة نثريّة طويلة، تؤكد من جهة مبدأ تداخل الأجناس وتناغمها، وتؤكد من جهة ثانية فكرة أنّ هذا العمل وأمثاله إنما هو للقراءة والتأمّل، وليس للعرض والإلقاء، وهي السمة الغالبة على أكثر أعمال هذه المرحلة.

٢ ـ مرحلة النضج والعودة إلى التراث

وهي المرحلة التي تفتقت فيها الأسئلة، وشحذت الأدوات، وهذا بدءاً من عمله المشار إليه آنفاً: **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران** وصولاً إلى **الملك هو الملك**.

وما يغلب على هذه المرحلة اعتمادها على التراث العربي مادةً، ورمزاً، وقناعاً يتنكّر من خلاله كثيرٌ من القضايا المعاصرة، وتتخذه وجهاً استعاريّاً ثانياً، تتفادى به الوقوع في فخ الاستسهال والمباشرة، وتتحرّر به من مقصّ الرّقابة، وقيودها، وتجعل من حكاياته وأمثولاته الغابرة معادلاً لما يتمخض عنه الرّاهن من هواجس وانشغالات، فضلاً عن توجيه الاهتمام نحو القضايا السيّاسيّة، أو نحو ما يصطلح ونّوس على تسميته: «المسرح المسيَّس».

هذا إلى جانب مرونة الشكل، والانفتاح على تقنيات أدائيّة حديثة، وتجريبيّة، كاعتماد فكرة «المسرحيّة داخل المسرحيّة»، واعتماد فكرة «التوثيق»، و«التسجيل»، و«الارتجال»، وغيرها ممّا سيأتي شرحه لاحقاً.

وهذه الأعمال هي كما يلي:

ـ **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران** (١٩٦٨).

ـ **الفيل يا ملك الزمان** (١٩٦٩).

ـ **مغامرة رأس المملوك جابر** (١٩٧٠).

ـ **سهرة مع أبي خليل القباني** (١٩٧٢).

ـ **الملك هو الملك** (١٩٧٧).

ويمكن أن نضيف إليها **منمنمات تاريخيّة**، التي تشترك معها في الخصائص الفنيّة والموضوعيّة، وإن كانت قد كتبت في فترة لاحقة (١٩٩٣)، وفيها تستنطق حادثة حصار تيمورلنك لمدينة دمشق، وتمكّنه بسببٍ من تخاذل أهلها، وتفرّق نخبها، من اقتحامها، والتنكيل بساكنيها، فيلتقط ونّوس هذه الحادثة، ويقف عندها، لا لنبش مواجعها، واستعادة أهوالها، بل لتأمّل خباياها، وتدبّر أسبابها،

والاعتبار بأخطائها، لا سيما وأنّ هذا الحصار التيموريّ يُذكّر بشكل أو بآخر ـ حسب ما تراه د. ماري إلياس ـ بحصار آخر معاصر، هو حصار بيروت سنة ١٩٨٢.

٣ ـ مرحلة النزوع الفكري والنماذج المفردة

وهي المرحلة الأخيرة، التي أتت مباشرةً بعد سنوات الصمت العشر، وكانت بدايتها مع مسرحية **الاغتصاب** التي تناقش قضية الصراع العربيّ ـ الإسرائيليّ، ويلتزم من خلالها الكاتب أقصى درجات الحياد والموضوعيّة، فلا يقحم قلمه في أيّة مزايدات أو تهويلات، بل يقدّم الآخر الإسرائيلي ـ فضلاً عن صورته النمطيّة القاسية بكونه غازياً، ومغتصباً، ومجرماً، وسفّاكاً ـ إنساناً، ومعاناةً، وكياناً آخر ينزف تماماً كما ينزف الكيان الفلسطينيّ ويتألم. ونجده في مقدمة هذا العمل يشرح أهمَّ شروط نجاحه أدائيّاً، ودراميّاً، ويؤكد ضرورة أن «**يظلّ الأداء جادّاً ورصيناً**»، محذّراً من «**أيّ ميْل لتقديم الشخصيّات الإسرائيليّة بصورة مضحكة أو فجّة**»، ومحذّراً أيضاً من «**المغالاة، أو من عجز الممثل عن ضبط عدائيّته للدور الذي يؤدّيه**».

وهو بهذا النزوع الموضوعيّ الهادئ إنما يعلي طاقات التأمل والتفكير، والتدبّر في أسباب التأزم من جذورها وأعماقها، لا من مظاهرها وقشورها.

ويستمرّ هذا الحسّ التأمّليّ النقديّ فيما تتابع بعد ذلك من أعمال:

ـ **يومٌ من زماننا** (١٩٩٣).

ـ **طقوس الإشارات والتحوّلات** (١٩٩٤).

ـ **أحلامٌ شقيّة** (١٩٩٥).

ـ **ملحمة السراب** (١٩٩٥).

ـ **الأيّام المخمورة** (١٩٩٧)، وقد نشر هذا الأخير قبل شهر واحد من وفاته.

ورغم ما يغلب على هذه الأعمال من موضوعات اجتماعيّة تحيل إلى معاناة الإنسان، وشقائه، وسعيه اليائس في سبيل الحصول على سعادة شبه مستحيلة، فإنها لا تخلو من نفَس نقديّ، فكريّ، لا يستعين بفواجع التاريخ، ولا بأمثولات التراث، بل ينطلق من الإنسان؛ من أحزانه الأبديّة، وآلامه القدَريّة والوجوديّة، مسقطاً هذه الأحزان على ذاته هو ـ التي كانت في قمّة صراعها مع المرض ـ وعلى بقيّة الذوات البشريّة الأخرى الكادحة في سبيل الرّغد والطمأنينة، وما من رغد ولا طمأنينة: فنجد ـ على سبيل المثال ـ سكان القرية في **ملحمة السراب** يتهافتون لدى أول إغراء ماديّ من «عبّود الغاوي» ويضعون تحت تصرّفه جميعَ أراضيهم، وأرزاقهم، وأحلامهم، ولا يحصلون في النهاية إلا على الخيبة، والندم، واللاشيء.

ثالثاً: الخصائص الموضوعيّة

١ ـ التسييس

يذكر ونّوس في بياناته المسرحيّة عبارةً مركزةً يمكن من خلالها اختصارُ مفهوم التسييس عنده، هي: «**ما من أدب غير سياسيّ**»، حيث يجعل من عنصر السياسة ركناً محوريّاً في أيّ فنّ أو كتابة تبغي التجاوز والتغيير. ويمكن اختصار مفهوم المسرح السياسيّ عنده بأنه ذاك الذي يحمل مضموناً سياسيّاً تقدّميّاً، لا يقف عند حدود الفكرة والموضوع، بل يتجاوزهما إلى الشكل وطريقة العرض، التي ينبغي أن تنفلت من الأطر الجامدة، والمعايير التقليديّة لتخاطب جمهوراً واسعاً، يُفترض ألا يكون نخبويّاً بل شعبيّاً، يعاني القهر والقمع والمصادرة ما يعاني، وتُهدَر طاقاته كلّها في أضاليل المتنفذين وأكاذيبهم، ممّا يجعل

من المسرح هنا، وبكونه فناً جماعيّاً بامتياز، فسحةً استثنائيّة يُشحَن من خلالها المتفرّج، وتتصعّد طاقات الفعل والتغيير لديه، فهو في هذا المسرح السياسيّ التقدّميّ ليس مجرد عنصر حياديّ يمتصّ ما يُلقى عليه بسلبيّة وتسليم، ولا هو ذاتٌ متأزمةٌ، مكبوتةٌ، ينتهي تجاوبها بمقدار ما سيتحقق لها أثناء العرض من تنفيس أو تطهير ينتهي تأثيره بانتهاء مدّة هذا الأخير، وبعودة هذا المتفرّج إلى سلبيّته، وقطيعيّته المتجذرة أعماقَه منذ عشرات القرون.

وفي هذا الصّدد يقول ونّوس: «**المسرح الذي نريده هو الذي يدرك مهمّته المزدوجة: أن يعلّم ويحفّز متفرّجيه. هو المسرح الذي لا يريح المتفرّج أو ينفّس عن كربته، بل على العكس هو المسرح الذي يقلق، يزيد المتفرجَ احتقاناً، وفي المدى البعيد يهيّئه لمباشرة تغيير القدَر**»[٢].

فغاية التسييس هنا هي تعميق الوعي، وشحذ الهمم، وتسليط الضوء نحو مناطق القمع والظلام المسكوت عنهما، ولذا فإنّ الطبقات الكادحة، والجموع المضطهدة هي الجمهور المثاليّ لمثل هذا الفنّ، الذي يتحدّى جميعَ قيم البورجوازية وموروثاتها، تلك الطبقة التي يشمئز منها قلم الكاتب، ويأنف من مسايرتها، والترويج لها، فهي في نظره: «**الطبقية الأفعوانيّة المتملّصة دائماً من التعريفات، ومن المشروعيّة، ومن الفعل**»، وهي «**المتسترة دائماً بعمامة كبيرة من الألفاظ والإنشاء الكاذب والمراوغ**»، وهي أيضاً «**الطبقة الانتهازيّة التلفيقيّة التي ملأت التاريخَ العربيَّ المعاصرَ بالضوضاء وبالهزائم**»[٣].

وعليه فإنّ فضح هذه الطبقات المتسلقة، وكشف زيفها،

---

(٢) انظر: «بيانات لمسرح عربيّ جديد،» في: **الأعمال الكاملة لسعد الله ونوس**، ٣ ج (دمشق: دار الأهالي، ١٩٩٦)، ج ٣، ص ٣٦.

(٣) المصدر نفسه، ج ٣، ص ١١٣.

وأحابيلها، هو غاية غايات الفنّ المسرحيّ، ولكنه لا يعني بأيّ حالٍ إعفاء جمهور الكادحين ذاك من المسؤوليّة، أو تبرئتهم من جريمة استغفالهم، والتلاعب بمصائرهم، فهم مسؤولون بتخاذلهم أكثر من مسؤوليّة الجاني بقسوته وعدوانه، وهم غير معفيّين أبداً من المساءلة واللوم؛ فلولا تخاذل أمثال هؤلاء، وتقاعسهم وهم يلوكون كلَّ يوم عبارة: «مَن يتزوّج أمّنا نناديه عمّنا»، و«فخار يكسّر بعضه»، لما كانت بغداد كرةً تتقاذفها أمزجة الخليفة ووزيره «العبدلي»، لتقع في النهاية وليمةً سهلةً بين قبضتيْ ملك العجم «منكتم بن داوود» (**مغامرة رأس المملوك جابر**).

ولولا صمت هذه الجماهير أيضاً، وحرص كلِّ مَنْ فيها على سلامته الشخصيّة، لما كانت فاجعة **الفيل يا ملك الزمان** بمثل ذلك الثقل والسّواد.

وكذلك لولا تخاذل أهل دمشق، وقدَريّتهم، وتعليقهم جميع آمالهم على فرد واحد يقدّسونه، ويتعبّدونه، أيّاً كانت أخطاؤه، أو نقاط ضعفه، لما كانت مدينتهم الجميلة تلك لقمةً سائغةً في حلق تيمورلنك وجنوده **منمنمات تاريخيّة**..

وعليه فإنّ ما يميّز المعالجة السياسيّة في مسرح ونّوس هو شحذ جميع الأدوات الفكريّة والفنيّة، وتركيزها حول أزمة واحدة مفصليّة، تتفاوت ردودُ الفعل حولها، وتختلف بين حكّام قمعيّين وشعب مقموع، أو مشتهٍ لأن يُقمَع، وبين نخبة متحذلقة، وعامّة مستلذة جهلها، ومستنيمة إلى خمولها، تقدّس الماضي، وتتغافل عن الحاضر، وتصمّ آذانها دون نداءات المستقبل، وآماله؛ وجميعها حركاتٌ خاطئة، وإجراءات مغلوطةٌ، تخلو من المواجهة، وتفتقر إلى الحسم، والفاعليّة، وهو ما دأب ونّوس على مناقشته، وعلى جعله بؤرة جميع أعماله، ومحورها، وهذا ما نجده حتى في أعماله الأخيرة ذات البعد الذاتيّ

والوجوديّ، فعلى سبيل المثال نجد كثيراً من الآراء الواعية ذات الملمح النقديّ مندسّةً على ألسنة كثير من الشخوص، التي تبدو ظاهريّاً بعيدةً كلّ البعد عن عالم الوعي أو السياسة، كما في قول «العفصة» الذي هو أحدُ القبضايات في **طقوس الإشارات والتحوّلات** متحدّثاً عن «الكبار» من رجال الحكم والدين: «**شغل الكبار كلّه لفٌّ ودوران، والمفتي يفتل البلدَ على أصابعه بالسياسة والتَلْبَسَة، وهذا فنٌّ مثل فنّ الكراكوزاتي، لا يحسنه إلا أهل الكار، والأبرع هو الذي يكسب**»(٤).

٢ ـ السخرية الناقدة

بعلوِّ جرعة النقد في أعمال ونّوس، وباختياره الطريقَ الصّعب: طريق التسييس، واقتحام مناطق الصّمت والممنوع، ونبذ أساليب الخطابة، ومنبريّات الإنشاء، فإنّ من الضروريّ جدّاً عليه أن يجد بديلاً فنيّاً وموضوعيّاً ملائماً، يستعيض به عن سهولة الطريق السّابق، وابتذاله. وقد تجسّد هذا البديل بامتياز من خلال عنصر السخرية والتهكم الرّصين، الذي أتى عنصراً ناتئاً، يكاد لا يغيب عن أيٍّ من أعماله، متخذاً لنفسه دورَ تنبيه ذهن المتفرّج، وشحذ اهتمامه، والنأي به عن أساليب التلقي المسطح، والهزليّات الرّخيصة، التي لا يزيد العرض فيها عن أنْ يكون فسحة تفريغ مبتذل، واستسهالاً ساذجاً؛ فمسرح ونّوس لا يدغدغ مشاعرَ المتلقي بقدر ما يخاطب وعيَه، ويحرِّض فعله، ويعلي طاقات التغيير لديه، ولذا هو ليس بحاجة إلى استجداء مشاعر هذا المتفرّج بقدر ما هو بحاجة إلى ضمان فهمه، وكسب تجاوبه، ولا سبيل أنسب إلى ذلك من دمج مكوّنات موضوعاته الجادّة بمكوّناتٍ أخرى ساخرة، تأتي بمثابة الجرعة المنبّهة، والصرخة المستنكرة.

---

(٤) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٤٨٩.

ولعلّ هذا نابعٌ من طبيعة الفنّ المسرحيّ بما فيها من جماعيّة، وشعبيّة، وابتعادٍ عن النخبويّة، والتخيّر، بوصف جمهور المسرح عامّةً، والمسرح المسيَّس خاصّةً، جمهوراً يضمّ بين صفوفه جموعَ الكادحين، والمقهورين بالدرجة الأولى.

ويمكن ملاحظة تدرّجات كثيرة في مستويات السخرية في مسرح ونّوس، فحيناً نتلمّسها في أسماء بعض الشخوص: كحرفوش (**رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة**) والعفصة، وإبراهيم دقاق الدودة (**طقوس الإشارات والتحوّلات**) والشيخ سعيد الغبرا (**سهرة مع أبي خليل القباني**)، وحيناً نتلمّسها في بعض التصويرات والأوصاف الكاريكاتوريّة المضحكة، كمنظر الوزير العبدليّ وهو ينتف شعرَ لحيته غيظاً، أو وهو يدسّ النشوقَ مرةً بعد مرّة في منخريْه (**مغامرة رأس المملوك جابر**)، كما نتلمّسها أيضاً في المواقف، والأفكار، كتلك التي احتشدت بها **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران**، أو كما يحدّثنا الشاعر «عبد الغني» في أحد مواضعها، قائلاً: «**مرةً اندلعت في قطر شقيق ثورةٌ، فتحمّس لها شبابٌ كثيرون هنا، وقرّر بعضهم السفرَ فعلاً للمشاركة فيها، وكان بين الذين سافروا شابٌّ يحلم بأن يكون كاتباً أو زعيماً سياسيّاً أو نجماً سينمائيّاً لا فرق، وقد صار فيما بعد واحداً من أحلامه... هذا الشاب حين وصل ورفاقه إلى عاصمة القطر الشقيق، حجز معهم في الفندق، ودخل فوراً إلى غرفته. خلع ثيابه، لبس بيجامته، وانكبَّ على طاولته بضع ساعات كتب فيها ثلاثة عشر سطراً عن الثورة، ثمّ خرج بعدئذ يقرأ على رفاقه ما كتب، وهو يتساءل بانبهار ودهشة، فيما إذا لم تكن الثورة قد اندلعت خصيصاً ليكتب هذه السطور!**»[٥].

(٥) **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران**، ط ٣ (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٣)، ص ١٧.

٣ ـ استلهام التراث والتاريخ

مثلما كان التراث والتاريخ عنصريْن محوريّيْن في تجربة الشعر المعاصر، ينهل من روافدهما، ويتخفّى خلف أقنعتهما، مستعيراً جماليّتهما، ومحوِّلاً الخاصَّ منهما إلى عام، وإلى لسانٍ ثانٍ يعبّر عن تغيّرات الراهن، ويستنكر نشازاته، كذلك أصبح هذان العنصران مادّةً خصبةً للمسرحيّين، يغترفون منهما ما يغترفون، ويستلهمون ما يستلهمون.

ويُعدّ ونّوس واحداً من أكثر هؤلاء الكتّاب ظمأً إلى جماليّات التراث وحميميّاته، ولا سيما بعد نكسة حزيران، حيث نجده يكاد يلتزم هذا النهج من الكتابة في كثيرٍ من أعماله التي صدرت في فترات متقاربة، وهي: **الفيل يا ملك الزمان**، و**مغامرة رأس المملوك جابر**، و**الملك هو الملك** التي استلهمها من التراث الشعبيّ، إضافةً إلى **سهرة مع أبي خليل القبانيّ**، و**طقوس الإشارات والتحوّلات**، و**منمنمات تاريخيّة**، التي استلهم أولييْها من التاريخ الحديث، واستلهم الأخيرة من التاريخ القديم.

وإضافةً إلى هذه الأعمال نجده لا يتردّد في النهل من روافد التراث العالميّ، وهذا في **ميدوزا تحدّق في الحياة**، و**الرّسول المجهول في مأتم أنتيغونا** اللتيْن استوحاهما من التراث الأسطوريّ الإغريقيّ، وبجانبهما نجده في **ملحمة السراب** يوظّف ببراعة كبيرة أسطورة «فاوست» فيبدو البطل «عبّود الغاوي» شبيهاً بفاوست، ولا يزيد خادمه على أن يبدو وجهاً جديداً من أوجه شيطانه «مفيستوفيليس».

والسؤال الذي نطرحه الآن هو عن سرِّ نزعته الاستلهاميّة الجديدة هذه: هل هي من باب مجاراة الموجة السّائدة، والسعي نحو إعادة بعث حكاياتٍ قديمة بالنبش في ركام ما اندثر وغاب؟ أم أنها وليدة وعي

فنيّ أصيل بضرورة وصل الحاضر بالماضي، والبحث عن أشكال جديدة يختزنها هذا التراث ويحفظها في خضم تفاصيله الكثيرة والمشتبكة؟

ويجيبنا ونّوس عن هذا بأنّ مجرد استلهام حكاية من التراث أو التاريخ الإسلاميّ لا يكفي لإبداع مسرحيّة عربيّة الهوية وأصيلة، أي أنّ الكاتب المسرحيّ الجادّ لا يستلهم التراث من باب الاتكاء على مادة جاهزة، يكتفي باستهلاكها كما هي، وإعادة تقديمها للمتفرّج بجميع حشوها، وزوائدها، وملابساتها وإشكالاتها المختلفة عن ملابسات الرّاهن وإشكالاته، بل إنّ من أشقّ التحديات التي تواجه المؤلف المعاصر أن يعود بأدواته إلى الوراء، لا للنكوص والانكفاء، بل للتدبّر والانتقاء.

وقد تمكّن ونّوس ـ كما ترى خالدة سعيد ـ من أن يستقي المتخيَّل من نبع الحكاية الشعبيّة القريبة إلى قلوب الناس، دافعاً إيّاها في رحلة جديدة تجعلها مرآةً سحريّة للعالم، حيث تغدو خشبة المسرح هنا ليست العالم الواقع، ولكنها تغري بالظنّ أنها أكثر حقيقيّةً منه، أو على الأقلّ تغري باعتبارها المرآة الأكثر صدقاً لهذا العالم[٦].

وهو ما تحقق لديه في مثل هذه الأعمال التي لا تلتقط من الماضي إلا ما يمكن تطويعه وجهاً جديداً من أوجه الرّاهن، حيث يتخذه الكاتب قناعاً شفيفاً يعبّر من خلاله وبكلّ حرية عن رؤاه وهواجسه المعاصرة من جهة، ويخاتل به سلطة الرقابة، وتلصّصَ المتنفذين من جهة ثانية، وإن كان هذا لم ينجح دائماً، حيث مُنع عرض **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران** ثلاث مرات، كما مُنع كذلك عرض **مغامرة رأس المملوك جابر** سنة ١٩٧١، بعد سنتينْ من كتابتها، بل مُنع أيضاً عرض **طقوس الإشارات والتحوّلات** في حلب سنة ٢٠٠٩ بحجة سخريتها من

(٦) خالدة سعيد، **يوتوبيا المدينة المثقفة** (بيروت: دار الساقي، ٢٠١٢)، ص ٢٨٠.

رجال الدين، وتقديمهم في صورة غير لائقة بأقدارهم!

وبعيداً عن المسرح مُنع للكاتب سنة ١٩٧٠ سيناريو بعنوان: «**تل العرب**» ولا يزال ممنوعاً ـ حسب علمنا ـ حتى السّاعة.

٤ ـ النهايات السُّود

«إننا محكومون بالأمل» هذه هي عبارة ونّوس الأثيرة، ولكن المتأمل أعماله يلمس أمراً آخر مختلفاً تماماً؛ يلمس حزناً، وقتامةً، ونهايات دراميّة في قمّة المأساويّة، ولا سيما في أعمال المرحلة الأخيرة، حيث غالباً ما ينتهي الحدث بقتل أو انتحار، أو كآبة طافحة هي أكثر سواداً من الموت نفسه، كانتحار «فاروق» وزوجته «نجاة» اختناقاً بالغاز في **يوم من زماننا**، وكمصرع الفاتنة «ألماسة» أو «مؤمنة» ـ سابقاً ـ في نهاية **طقوس الإشارات والتحوّلات**، إلى جانب انحدار «سرحان» وأخته «سلمى» إلى بؤر الشرّ والفساد باتجارهما بالمخدرات، وانتحار شقيقهما «عدنان» الدركيّ لعجزه عن غسل عاره، وقتل أمّه التي فرّت من أبيه إلى عشيقها «حبيب»، وغير ذلك من النماذج المعتمة، السّوداويّة الختام.

ومن الممكن تعليل هذه الخواتيم التراجيديّة بما كان يعانيه الكاتب مرضاً عضالاً، وأيّاماً قليلة تتآكل، وتقترب به حثيثاً من عتمة الموت والغياب.

وهذا ما يطرح سؤالاً ملحّاً عن سرِّ اتسام أعمال ما قبل مرحلة المرض بالسمة ذاتها؛ سمة الحزن، وقتامة النهايات؟

فيأتي الجواب عن هذا أنّ ونّوس، ومنذ أن اختار لنفسه طريقَ الكتابة، وطريقَ المسرح تحديداً، فإنّه اختار في الوقت نفسه طريقاً شاقاً وصارماً من الصدق والشفافية، لا يتورّط فيه برفع الشعارات البرّاقة،

ولا بالوقوع في فخ التفاؤل الكاذب، أو المثاليّات الحالمة، في زمنٍ كلّ ما فيه ينذر بالتحلّل والانهيار: هزائم ثقيلة تتوالى، وحروبٌ طويلة تتفجّر، لا يُعرف سببها، ولا ينطفئ لهيبها، وحكّام مستبدّون، ونخبة فاسدة، وعامّة هي كالقطيع أو أسوأ.

كلّ هذا عبّر عنه في أحد حواراته، حيث يتساءل في سياق تعليقه على ما وُصِفت به مسرحيّته **يوم من زماننا** من قتامة وكآبة: «أين الضوء الذي يشعشع في واقعنا الرّاهن؟ بل وأكثر من ذلك أليس الواقع الفعليّ أشدّ قتامة من المسرحيّة ذاتها؟» ويضيف مستطرداً: «إنّ الأحوال التي وصلت إليها أوطاننا بلغت من الرعب والفظاعة والرثاثة حدوداً تتخطى كلَّ موهبة تخييليّة أو إبداعيّة، إنّ الخيال، ومهما شطح، يظلّ أكثر حياةً من فحش الواقع وفجوره. . .»[٧].

فالمعطى الخارجيّ المتأزم يفرض على المبدع فناً متأزماً، وكتابةً هي المعادل الكلميّ لقسوة الواقع وضراوته، لا من باب اجترار الألم، والتلذذ بعذاباته، ولا من باب جلد الذات أو الآخر، والاكتفاء بتداول الاتهامات فيما بينهما، بل بالتحديق في بؤرة الخراب والجوس في سراديبها، والعمل على اختراقها، وتجاوزها، باتباع أسلوب المواجهة والتحدّي، لا المسالمة والتحاشي، ممّا يعني أنّ جرعة السواد التي تشوب أعمال ونّوس المبكرة والأخيرة ليست عنصراً مقصوداً لذاته، بل هي وسيلة، وهي ليست يأساً وتشاؤماً بقدر ما هي أسلوبٌ جسورٌ يجابه الواقعَ بمكوّناته، ويمزج هذه المكوّنات بتوهّج الإبداع، ورؤيويّته، تلك الرّؤيويّة التي تستبق جهامة الكائن لتعانق إشراقَ الممكن، وتلامس وعوده التي لن تستحيل فعلاً إلا بفهم الراهن وتفكيك شروطه، والغوص في ملابساته.

---

(٧) **الأعمال الكاملة لسعد الله ونوس**، ج ٣، ص ٦٩٢.

وعليه فإنّ عبارة «نحن محكومون بالأمل» لا تتناقض أبداً مع أسلوب تعرية الواقع، ومواجهة نشازاته، شرط ألاّ يظلّ هذا الأمل تواكلاً وانسحاباً، وغنائيّات حماسيّة غير مجدية.

٥ ـ تعدّديّة الأصوات واشتباك الصراع

رغم أنّ المسرح هو فنُّ التعدّد، وتدرّج مستويات الحوار بامتياز، إلا أنّ ونّوس يراهن كثيراً على هذه النقطة، ويجعلها محورَ الحبكة، ومرتكز الصراع؛ فالتزامه شبه التام جانبَ الموضوعيّة والحياد، وتواري صوته الحقيقيّ خلف مجموع ما يطرحه عمله المسرحيّ من أصوات، وآراء، ووجهات نظر متنوعة، وأحياناً متضادّة، ومتنافرة، كلّ هذا يعمّق لديه مستوى التعدّد الصوتيّ، ويُعلي طاقات التدرّج والاختلاف، ويزيده حرصاً على اجتناب الوقوع في أفخاخ الأحاديّة، محرّضاً إيّاه على الانفلات من بريق الإنشائيّة، وعلى التملّص من إغراء إلقاء الحِكم، والمواعظ المجانيّة، فنجده يجتهد كثيراً في صقل وتقديم وجهة نظر ما، ثمّ يجتهد بالقدر نفسه في صقل وتقديم وجهة نظر أخرى على النقيض تماماً من الأولى، من دون أن يوحي هذا بانحيازه إلى إحداهما على حساب الأخرى، ومن دون أن يفضح السياق العام موقفه الذاتيّ الخالص، وإن كان يشفّ عنه قليلاً بين الحين والآخر.

ولعلّ أجلى مثال على هذا ما جاء في **الاغتصاب** من توزيع عادل للمواقف بين الذات والآخر، فلم يبد هذا الآخر/العدوّ، والمحتلّ بصورته القاسية واللدودة فقط، بل بدا بصورته الثانية الموازية ـ ويا للعجب ـ لهذه: صورته الإنسانيّة الحميمة، والبعيدة عن سطوة المعايير السياسيّة، والتصنيفات الأيديولوجيّة.

وفي **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران** نجد التفاوت صارخاً جدّاً بين «المُخرج» الذي يمثل الموقف الانتهازيّ المنشغل فقط بمصالحه

الذاتيّة، يقابله الشاعر الذي يمثل يقظة الضمير، يؤازره في ذلك كثيرٌ من طبقات الجمهور الذي تتفاوت كالعادة ردود فعله ومواقفه بين الحماسة الزائدة، والجبن الطافح.

وفي **المنمنمات التاريخيّة** نلمس هذا أيضاً في انقسام أهل دمشق، وتراوح مواقفهم بين المقاومة المطلقة والرّفض القاطع للغزاة (آزدار، والتاذليّ) وموقف التسليم المطلق، وإلقاء جميع الأسلحة انخداعاً بدعوى المحتلّ من جهة، أو حرصاً على المصالح والأطماع الشخصيّة من جهة ثانية (أبو دلامة التاجر، وابن أبي الطيّب، وابن مفلح، وابن العزّ، وابن النابلسيّ، وقبلهم جميعاً ابن خلدون).

وفي **سهرة مع أبي خليل القباني**، نلمس كذلك موقف الفنان المنفتح، المضطلع بتنوير الأذهان، وإيقاظ الضمائر، وفي مقابله نجد أصوات التزمّت والقمع، ممثلةً في سلطة رجل الدين (الشيخ سعيد)، تسايرها سلطة رجل السياسة (الوالي).

رابعاً: الخصائص الفنيّة

بقدر التزام ونّوس بتقديم موضوعات سياسيّة، ذات نفَس تنويريّ يستقطب فئةً كبيرةً من الجماهير، ويحرّض وعيها على الفعل والتغيير، فإنه في الوقت نفسه ملتزمٌ بالبحث عن أشكال فنيّة جديدة تستوعب مضامينه الثوريّة تلك، وتضطلع وبالتوازي معها بالمهمّة الثوريّة/ التنويريّة نفسها. فنجده ولا سيما بعد عودته من رحلته التثاقفيّة في فرنسا يعمد إلى خوض تحدٍّ فنيّ كبير، يغترف فيه كثيراً من بدائع التراث القديم بشقّيْه: الأدبيّ والشعبيّ، ولا يكتفي بذلك فقط، بل يمزج هذه المادة العربيّة الحميمة بفنيّات غربيّة حداثيّة، مغرقة في الانشقاق عن جميع المفاهيم التقليديّة، والقواعد الجامدة.

وهو ينطلق في هذا النزوع التحديثيّ من وعي عميق بضرورة

تجديد المسرح العربيّ، وإيمان راسخ بمرونة المضامين التراثية وقابليّتها الكبيرة للانسكاب في أكثر من شكل وإطار.

ويمكن اختصار أهمّ هذه الفنيّات الجديدة فيما يأتي:

١ ـ الارتجال والمسرحيّة داخل المسرحيّة

هو أسلوبٌ مسرحيّ ينبع من رغبة الكاتب الأصيلة في الخروج عن الأنماط التقليديّة، التي تغفل دورَ المتفرج، وتجعله آلةً جامدة تستهلك ما يُعرض أمامها بسلبيّة ورتابة، ووعي مصادَر تغيب معه أيّة فسحة للمشاركة، والتفاعل الحقيقيّ، فينتهي العرض عادةً مثلما يبدأ: خيالات تتراقص، وأدوار تحفظ، وجمل تلقّن، وعاصفة من التصفيق الآليّ تنتسخ كلّ مرة، وتتكرّر. ولذا يعمد المسرح الارتجاليّ إلى إشراك المتلقي، وجعله محورَ الحركة الدراميّة، وجوهرَها، له أن يعلّق، وله أن يستنكر، أو أن يستحسن، أو يصرخ، أو يئنّ، أو يتلفظ بما يشاء له وعيه وتأثره الآنيّ.

وهذه هي الغاية الأولى لمثل هذا الفنّ: أن يكون الأداء حواراً، وتفاعلاً، ومشاركةً عفويّةً حيّةً بين النصّ والمتلقي، وبين الخشبة والمتفرّج. ولأجل الوصول إلى هذا نجد الكاتب المسرحيّ في سعي دؤوب نحو التقاط جميع الوسائل، والسياقات المحرّضة على مثل هذا الحوار والتفاعل، فيعمد إلى أسلوبٍ شائع جدّاً، هو أسلوب: «المسرحيّة داخل المسرحيّة»، حيث غالباً ما يكون المكان المختار هنا مكاناً عاماً، يُعدّ بامتياز بؤرة استقطاب واجتذاب أكبر شريحة اجتماعيّة، كالمقهى الشعبيّ كما في **مغامرة رأس المملوك جابر** حيث يمتزج الجمهور الأول الخاص ـ جمهور الممثلين من زبائن المقهى ـ بالجمهور العام من مرتادي المسرح نفسه، وحيث يضطلع الحكواتيّ بدور المحرّض الأكبر على تأجيج الحماسة وتصعيد الانفعال في صفوف كلا الجمهوريْن.

ونجد هذا أيضاً في كلٍّ من **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران وسهرة مع أبي خليل القبانيّ**، حيث يختار الكاتب مكاناً عاماً آخر، لا يقلّ شعبيّةً عن المقهى، وإن كان إلى حدّ ما أكثر نخبويّةً، هو «المسرح» الذي ينشقّ إلى مسرحيْن متداخليْن، وممتزجَيْن، أحدهما حقيقيّ، هو مسرح ما سيُنسَج من أحداث وحركات، والثاني افتراضيّ، هو مسرح الجمهور، أو مسرح الممثلين المندسّين بين الصفوف، الذين لا تتوقف تعليقاتهم، وبالتالي لا يتوقف فعلهم، وتأثيرهم، وحضورهم التحريضيّ على بقيّة المتفرّجين العاديّين، وهو ما نجده مثبتاً في العنوان الفرعيّ لحفلة السّمر: «يشترك فيها الجمهور والتاريخ والرّسميّون وممثلون محترفون».

٢ ـ التسجيل أو الوثائقيّة

من ميزة هذه التقنية أنها تعالج حقائق الواقع وملابساته التاريخيّة والسياسيّة بكثير من الإبداعيّة والتفرّد، مسلطةً الضوءَ على القضايا الاجتماعيّة، وعلى الإشكالات الفكريّة والأيديولوجيّة الكبرى، غير مبالية كثيراً بالصراعات أو التوترات الفرديّة، وحتى إن اعتمدتها ظاهريّاً ففي سبيل إضاءة وتحليل القضايا الآنفة.

ونلمس هذا بجلاء في كلٍّ من «منمنمات تاريخيّة» و«سهرة مع أبي خليل القباني»، اللتيْن رصد في أولاهما واقعة حصار دمشق، وغزوها، ورصد في الثانية ولادة مسرح القباني وتحوّلاته، وما واجهه من منغصات وعراقيل، اختلفت حدّتها باختلاف ذهنيّات ولاة دمشق، وتفاوت قابليّاتهم للانفتاح الفكريّ، والتجديد الفنيّ.

وقد عمد ونّوس في معالجته هذين الموضوعيْن إلى الاستعانة بوقائع التاريخ، وأحداثه، ولكنه لم يكتف أبداً باجتزائها، أو حشر مقاطع جاهزة منها في تضاعيف أعماله وثناياها، بل عمد إلى التقاط

أبرز إيحاءاتها، ودلالاتها، ليستلهمها في نصوصه الجديدة استلهاماً إبداعيّاً يختلف عن إيحاءاتها الأولى ودلالاتها.

٣ ـ كسر الإيهام المسرحيّ

وهنا، ومن حيث اهتمام ونّوس بالمتلقّي، واعتداده بحضوره الذي لن يكون أبداً حضوراً سلبيّاً أو بليداً، فإنه يعمد إلى التأثر بسمة «بريختيّة»[٨] مهمّة، هي سمة كسر الإيهام المسرحيّ؛ أي السعي الدّائب نحو إلغاء حالة التماهي والاندماج بين المتلقي وما يُعرَض أمامه؛ تلك الحالة التي يتخدّر فيها وعيه، وينسى أنّ ما يراه من مشاهد وحركات ليس سوى تمثيل، وإلقاء، مهما بلغت درجة صدقه وإتقانه فإنه يظلّ تمثيلاً، أي تقليداً للحياة، ونسخاً عنها، وليس الحياة نفسها.

ومن هنا تأتي أهميّة هذه الفنيّة التي تسعى إلى تنبيه المتفرج كلَّ لحظة إلى أنّ ما أمامه مجرّد محاكاة، وظلّ، وصدى، فيعمد الكاتب المسرحيّ إلى جعل الممثلين يتدرّبون على أدوارهم أمام المشاهد، كما نجده ـ على سبيل المثال ـ في **الفيل يا ملك الزمان** حيث تشغل تدريبات «زكريا» وبقيّة المجموعة على ما سيقولونه للملك جزءاً كبيراً من هذا العمل. ونجده كذلك في **سهرة مع أبي خليل القباني**، حيث يمثل أمامنا جزءٌ كبير من تدريبات فرقة القباني الصغيرة على المسرحيّة الثانية المقتبَسة من «حكاية هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب»، ونجده أيضاً في بداية **الملك هو الملك**، حيث يتدرّب الممثلون أمام الجمهور، وحيث يؤكدون مع كلّ مرحلة من تدريباتهم أنّ ما يقدّمونه ليس سوى «حكاية وهميّة» في «مملكة خياليّة».

---

(٨) نسبةً إلى «برتولد بريخت» (Brecht) (١٨٩٨ ـ ١٩٥٦) أشهر روّاد المسرح الملحميّ في ألمانيا.

هذا من جهة، ومن جهة ثانية نلمس هذا الكسر أيضاً فيما يبدو من ديكورات توضع وتستبدَل أمام المتفرج، من دون التخفّي وراء كواليس غامضة، ومن دون الاستعانة بستار أو بغيره من وسائل الإيهام الفنيّ، كما نجده بوضوح في **مغامرة رأس المملوك جابر** التي ما إن يبدأ جمهور المقهى ـ الافتراضيّ ـ في الاندماج مع بداية الحكاية حتى يأتي الممثلان اللذان سيقومان بأداء الدورَيْن المواليينْ ـ دور المملوك جابر، ودور رفيقه المملوك منصور ـ ليضعا بنفسيْهما قطعَ الديكور البسيطة جدّاً، والملائمة لمشهديْهما، ولا يكاد ينتهي دورهما حتى يحمل مَنْ سيأتي بعدهما من ممثلين قطعَ ديكور أخرى تلائم مشهدهم، وهكذا يستمرّ العرض، وتستمرّ معه جرعات التنبيه المصرّة على عدم تخدير المتفرج، أو تنويمه، فتظلّ المسافة شاسعةً بين الحياة وما يحاكيها، وبين الهموم الحقيقيّة ورموزها المتنكرة والمندسّة في مشاهد العرض وحركاته.

ومن جهة ثالثة، نجد هذا الكسرَ فيما يبدو من حين إلى آخر من تباعد الممثلين عن الأدوار التي يؤدّونها، وتوجيههم الخطابَ مباشرةً من ذواتهم هم ـ أفراداً لا ممثلين ـ إلى ذوات المتفرّجين، وإلى وعيهم، وضمائرهم، كما في **الفيل يا ملك الزمان**، حيث يتخلّى الممثلون في ختامها عن أدوارهم ليخاطبوا جمهورَ المتفرّجين مباشرةً:

ـ «هذه حكاية.

ـ ونحن ممثلون.

ـ مثّلناها لكم كي نتعلّم معكم عبرتها.

ـ هل عرفتم الآن لماذا توجَد الفيلة؟

ـ هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة؟

ـ لكن حكايتنا ليست إلا البداية.

ـ عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكايةٌ أخرى.

ـ حكاية دمويّة عنيفة.

ـ وفي سهرة أخرى سنمثل جميعاً تلك الحكاية».

ونجد هذا أيضاً في «المنمنمات»، حيث يتباعد الممثل في أحيانٍ كثيرة عمّا يشخصه، ليدلي بتعليقه، أو رأيه، أو انطباعه عمّا يجري، مؤكداً من جديد أهمية أن يدرك المتفرّج أنّ ما يراه ليس حقيقيّاً أبداً، وأنّ عليه أن يجد نقاط الشبه العميقة أو الواهية بينه وبين ما يجري في حياته اليوميّة، وانشغالاته الحقيقيّة.

وهكذا يسير مسرح ونّوس في سبيله التجاوزيّ، وغاياته التنويريّة، متّخذاً من هموم الفرد والجماعة العربيّيْن مادّةً، وموضوعاً، وهاجساً إبداعيّاً ممتدّاً على جميع المراحل، ومتجذّراً في جميع الحالات، به ومن خلاله تتجلّى الأسئلة، وتتوضّح الإشكالات، ويتحرّر الفنُّ ممّا ألصِق به منذ قرون من افتراءات ومغالطات، جعلته مجرّد حقنة تخدير، أو في أحسن الأحوال فسحة تطهير، وملاحقات يائسة لمثاليّات لن تتحقق يوماً، ليغدو كما يجب أن يكون وسيلةً للتغيير، وحدقةً واعيةً تلاحق تناقضات الحياة العربيّة، وتفضح قسوة مفارقاتها، وهشاشة أخاديعها.