# الفصل الثالث

# حداثوية ونوس الثقافية المتعالية على الواقع في تجربته الأخيرة

- المثاقفة في نصّوص ونوس المسرحيّة في مرحلة (١٩٨٩ – ١٩٩٧م)
- رؤية أولية لونوس عن المسرح في مرحلة عطائه الأخيرة
- مفهوم التناص
- رصد معالم التناص الكبرى في نصوص ونوس
- التناص التراثي والديني في نصوص ونوس
- التناص التاريخي وتلفيقات ونوس في نصّ منمنمات تاريخية
- تجسيد الشخصيّات وحدود الصراع الدراميّ في نصوص ونوس
- موضوعات نصوص ونوس المعالجة على ضوء مرتكزات النقد التيماتي
- استجابة نصوص ونوس لجماليات التلقي، وتغيّر ملامح تيماتها في أزمنة متباينة
- التجربة اللغويّة لدى ونوس في نصوصه الأخيرة.

# الفصل الثالث
# حداثويّة ونّوس الثقافيّة المتعاليّة على الواقع في تجربته الأخيرة

## المثاقفة في نصّوص ونوس المسرحيّة
## في مرحلة (١٩٨٩ – ١٩٩٧م)

إنّ التأسيس في جوهره رؤى مغايرة للعالم المتحوّل دومًا، وإضافات واعية وتراكميّة ضمن سيرورة التاريخ، وكون الحداثة وما بعدها "تأسّست ليس بوصفها اقتلاعًا، بل بوصفها نهضةً وعودة إلى الجذور، وستعبّر أطروحة الحضارة المتوسطية عن ذلك تمامًا"[١] فإنّه من الممكن القول: إنّ مشروع ونوس المسرحيّ حداثيّ؛ إذ استمرّ - في جلّ أعماله ومواقفه - منغمسًا في التجربة الثقافيّة العربيّة؛ كما أنّه لم يخرج عن مقتضيات الحداثة، وعن حدود الوعي الأوروبيّ وتجربته الحداثيّة الثقافيّة، من حيث طبيعة موضوعات نصوصه ومقولاتها الفكريّة والسياسيّة، ومن حيث التقنيات الفنيّة والجمالية التي لجأ إلى توظيفها في إنتاج نصوصه، و: "المسرح موقف من الأشياء والتاريخ والعلاقات والمؤسّسات والأحداث والمفاهيم، وبهذا فإنّ تطوير الصناعة المسرحية ليس فعلًا مطلوبًا لذاته، فهو يعكس الاهتمام بإيجاد خطاب مسرحيّ يكون أكثر استيعابًا وتعبيرًا عن الواقع والإنسان، داخل هذا المكان وهذا الزمان"[٢]، وهذا ما أدركه ونوس منذ بداءة مشروعه المسرحيّ؛ إذ حاول أن يطوّر خطابه ليتفاعل مع واقع يحتاج إلى تغيير، فاصطدم بصخور الواقع، مثلما أدرك القبانيّ - قبله - صعوبة الواقع، لذلك كان ونوس شديد التعاطف مع تجربة أبي خليل القباني؛ التي كان من الممكن ارتكازه عليها ومنحها أبعادًا تأصيليّة جديدة، إلّا أن تفكيره وهواه كان متّجهًا نحو تجارب الغرب في المسرح؛ كالقباني وسواه، وبذلك فهو لم يخرج عن حدود تجارب عربيّة مسرحيّة جادّة، منذ القرن التاسع عشر باعتمادهم على المسرح الغربي.

أفاد ونوس في تجربته من المسرح السياسيّ، لا سيّما الملحميّ ورائده برتولد بريخت، والمسرح الوثائقي وبيتر فايس، كما أنّه لم يتوان عن البحث في جلّ تجارب المسرح الطليعي العالمي مستخدمًا تقنياتها الكثيرة في إنتاج نصوصه، كما أنّه لجأ إلى معالم في الثقافة الشعبيّة والتراث العربيّ ووظّفها في نصوصه، مثلما وظّفها معاصروه

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- محمد جمال باروت، الحداثة الأولى (اتحاد كتاب وأدباء الإمارات: الدوحة، ط١، ١٩٩١م)ص٧٨
٢- محمود نسيم، فجوة الحداثة العربية (أكاديمية الفنون: القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م) ص٢٢١

من المسرحيين العرب، على الرغم من أنه لم يتمكّن من الخروج عن التصوّر المتصدّر معظم دراسات تاريخ المسرح العربي التي تقول إنّه: لا وجود لفنّ المسرح في التّاريخ العربيّ إلّا بعد حملة نابليون بونابرت إلى مصر مطلع القرن التاسع عشر، مما أفضى بالمسرحيّين العرب إلى تقصّي أصول المسرح العربيّ ابتداء من مارون النقّاش الذي يعدّ امتدادًا لمسرح الغرب، وليس تأسيسًا بالعودة إلى الأصول، ثمّ اجتهدوا ضمن حيثياته ومقولاته، على ما ذُكر آنفًا، ومن ثَمّ لم ينجح روّاد المسرح العربي بدءًا من ستينيات القرن الماضي في تأصيل مسرحهم بلجوئهم إلى التراث العربي واختيار التقنيات الفنية التراثيّة لبناء مسرحياتهم، التي وإن كانوا قد أرفقوها بمعالجة موضوعات تختصّ بالواقع العربيّ المعيش، إلّا أنّ تجربتهم لم تكن سوى صدى لتجارب المسرح الطليعي العالمي وقتذاك، لا سيّما بريخت، وليس تأسيسًا لمسرح يحمل هوية وطريقًا مغايرًا ضمن مشروع ثقافيّ عربي متكامل يعاد فيه قراءة الأصول وتكوينها من جديد برؤى عصريّة.

استأنف ونّوس مرحلته الأخيرة بالكتابة الإبداعيّة المسرحيّة، وحاول أن يقدّم تجربة جديدة تستند إلى الإيمان بالفردانيّة التي تستوجب تأمّلًا لمعرفة الذات الفاعلة بشكل واعٍ، وذلك عن طريق الجدل مع التراث وحواره، بل محاكمته، أو عن طريق محاكاة الأدب العالمي وتوظيف أدواته بوصفها مصادر لصناعة النصّ المسرحيّ، ليمنح مسرحه الأهميّة القصوى على صعيد الوظيفة التي يجب أن يؤديّها، ولم تكن تجربة ونوس الأخيرة معزولة عن ظروفها، فقد عَدَّ تجربته المسرحية جزءًا فاعلًا من حركة وعيّ جديدة؛ تفضي إلى بناء هويّة ثقافية وطنية تعتمد **الهُجنة (*)** التي تتجاوز الفضاء الجغرافي ضمن عمل ثقافي رزين، مشترطًا توظيفَ اللغة العربية الفصيحة واستثمار جهازها المعرفيّ بوصفها شرطًا لازمًا في رسم ملامح درب التغيير المعرفيّ على دروب المقاومة الثقافيّة؛ لصنوف التحديّات الخارجية والداخلية كلّها، هذه اللغة التي حافظ ونوس على فصاحتها في نصوصه، ومنحها طاقة على التجديد بدلالاتها المستجدة وسياقاتها في نصوصه، وسط التحوّلات الإنسانيّة والمجتمعيّة والعلميّة المتسارعة في العالم غير المخفيّة عن ونوس، وفي هذه المرحلة: "عالج قضية أساسية في مسرحه هي طبيعة السلطة وآلياتها ولعبة الحكم وحالات التمسك به بكلّ الوسائل المشروعة وغير المشروعة حتّى الموت"[1]، كونها جذر الشرور؛ حينما ترتكز على القهر والفساد؛ لاستمرار حكمها وفسق القائمين عليها، ولعلّ ونوس اشتغل على اختتام مسرحياته السبع الأخيرة، لتكون مفتوحة وبهذا الصدد ذكر رضا عطيّة: "فالغالب على

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- فاطمة موسى، تحرير وإشراف، قاموس المسرح، ج ٥، م، س، ص١٨٠٩

مسرحيات ونوس لا سيما الأخيرة هو نهاياته التي هي أقرب لأن تكون مفتوحة وغير حاسمة؛ فتبقى القضايا معلّقة"[1].

وواظب ونوس على معالجة تيمات، لم يخرج عنها طوال مراحل عطائه المسرحيّ؛ لكشف معالم حاضر مأساويّ وتاريخ مغيّب، مسقطًا أحداث الماضي والمفاهيم والقيم المترتبة عنها على الواقع الراهن المعيش البائس المستتر بأوهام التاريخ المخبوءة في ثنايا البنية المجتمعية العربية المنغلقة على نفسها وأركانها، على شكل عيوب نسقيّة تفيض تخاذلًا وتآمرًا خسيسًا؛ حينما يتعلّق الأمر بغزو أو احتلال، وعجزًا وفسادًا في مؤسسات نظام الحكم؛ حينما يتعلّق الأمر بمعالجة مسائل حياتية مجتمعيّة، و: "جهلًا ونفاقًا في فهم شؤون الدين حين يصبح سلطة أو أداة من أدوات السلطة"[2] إضافة إلى تحالف السلطة مع التجار الفاسدين والمتنفذين بالأحزاب والطوائف والقبائل؛ إذ اتّسمت مؤسّسات السلطة المتنوّعة، ومنها الثقافيّة، وَفق معالجة ونّوس موضوعات نصوصه بالعدميّة والأميّة الثقافيّة والانحطاط الخُلقي، رابطًا بين هذه السمات وأحوال القهر والتخلّف مع موقف المجتمع من **المرأة** وإعاقة حركتها وفعلها الضروريّ لتمنح الحب والروح لهذه الحياة الجديبة التي تعيشها الأمة.

## رؤى ونوس الراسخة عن المسرح في مرحلة عطائه الأخيرة

أكّد ونّوس في نصوصه أهميّة إدراك وجود الفرد والتاريخ معًا، وركّز على الفردانيّة ضمن السياق التاريخي لتشييد جدل إنسانيّ بين الذات الفاعلة وحضورها الاجتماعيّ، جدل يعبّر عن حركة المجتمع الدائمة المستجيبة لتغيّرات متسارعة على أصعدة الحياة كلّها.

وأدرك دور المسرح ومعناه في آن واحد، وأراد له أن يكون وسيلة تضمن حوارًا داخل المجتمع المنغلق والمتقوقع حول مفاهيمه الغيبية وقيمه الثابتة، وأن ينفتح على محيطه المتّسع، أراد أن يكون المسرح وسيلة تخلق جدلًا منفتحًا بين أعضاء الفريق المسرحي ذاته ومع جمهور المسرح، أراده انفتاحًا نحو المجتمعات الإنسانية الأخرى، أراده أن يكون وسيلة تغيير بأيدي الطامحين له، وهذا ما عبّر عنه؛ إذ ذكر عن تجربته الأخيرة: "يمكن القول إنّ هناك شيئًا جديدًا في مسرحياتي الأخيرة- بالطبع في الماضي

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

[1]- رضا عطية، م، س، ص٤٥

٢- محمود نسيم، فجوة الحداثة العربية، م. س، ص٢٥٥

كان هناك اعتقاد جازم بأنه يكفي أن نغيّر السلطة لكي نغيّر ونحقّق التقدّم المنشود – أنا الآن أعتقد أنّ المسألة ليست بهذه البساطة وتغيير السلطة هو الشئ الذي جرّبناه دائمًا، وكان في كلّ حالاته عمليات انقلابيّة سطحيّة، لكنّ الشيء الأصعب هو الذي لم نجرّبه وهو تغيير المجتمع، الأصعب هو أن نحاول هزّ سكون ونوسان واستغراق المجتمع بالخرافة"[1]، لقد هدف ونوس، في هذه المرحلة الأخيرة من رحلته الإبداعية إلى إيقاظ الوعيّ المجتمعيّ والذائقة الفنيّة والجماليّة لدى جموع المتلقّين، وتوسيع مداركهم واستحواذهم على معارف حداثية؛ كون المسرح وسيلة تثقيفية على الصعيد المعرفي والجمالي تستهدف تغيير واقع المجتمع الثقافيّ والأخلاقيّ، الذي لا يزال يرزخ داخل قوقعة الخُرافات المستمدّة من كتب الماضي الصفراء.

سبعة نصوص مسرحية حاول ونوس عن طرقها؛ الإسهام في مواجهة أحوال التخلّف والقهر فقدّم رؤاه الفكرية والجمالية؛ مستهدفًا اكتشاف الذات حقائقها المؤسِّسة للركود التاريخيّ، ومحاولتها تحطيم البنية المجتمعيّة المنغلقة على نفسها بفعل ذاتيّ، أي من داخل البنيّة ذاتها لا من خارجها.

ارتكزت نصوص ونوس على تقنيات تناصية عديدة، بل قامت نصوصه على المناصيّة مع نصوص عالميّة أو ارتكازًا على التاريخ العربيّ، ومن الممكن رصد تغيّر مواقفه من تيمات السلطة السياسية والمؤسسة الدينية والموقف من المرأة بحسب تغيّر الظروف منذ سبعينيات القرن الماضي؛ وحتّى آخر مسرحيّة له، بناءً على مقتضيات المنهج التيماتي اتكاءً على مرتكزات جماليات التلّقي، كما وظّف ونوس اللغة الفصحى والخطاب المسرحي المركّز، ونجح في تجسيد الشخصيات المؤديّة أدوارًا في ميادين صراع القوى الاجتماعيّة أدان عن طريقها حاضرًا تراجيديًّا، مما منحه موقعًا مميّزًا في التجربة المسرحية العربيّة، ولكنّها شبه مغيّبة في النشاطات المسرحيّة السورية.

**مفهوم التناص**

تبحث الدراسات التناصيّة في أصول الإبداع ومكوناته الجنينيّة والكشف عن التعالق والتأثّر والتأثير والجدل بين النصوص على المستويّات الدلاليّة والشكليّة والتيميّة، وثمّة من عدّ الأشكال الثقافية هجينة مولّدة مزيجة مشوبة غير نقية، ولعلّ جوليا كريستيفا قد أوضحت أنّ هذا الجانب التحويليّ في النصوص الحداثيّة يصبح

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- مقالة له في مجلة الحرية: تصدر عن الجبهة الشعبية الديمقراطية لتحرير فلسطين، وهي إحدى فصائل منظمة التحرير الفلسطينية، للمزيد راجع: -HTTP://WWW.LANGUE ARABE.FR/SPIP.PHP?ARTICLE٥٢٩

مستغلًّا بوعيّ ذاتيّ؛ وما النصوص الإبداعيّة إلّا حالة من: "امتصاص ومحاكاة للنصوص السابقة، وتفاعل معها عبر عمليات الحوار والنقد والأسلبة (**) والتهجين والباروديا(***) والسخرية والحوارية"[1]، إضافة إلى ما يحمله مصطلح التناص في النقد العربي من دلالات تتعلق بالتضمين والاقتباس والإحالة والإيحاء والإشارة، إلى السرقات الشعرية التي من الممكن أن تصنّف في سياق التناص أيضًا.

إنّ الكتّاب لا يخلقون نصوصهم من عقولهم، بل هي ترحالٌ فيما بينها، فلا أبوّة لنصّ، وبذلك فـ: "التناص هو فضاء نصّ معيّن تتقاطع وتتنافى فيه صور عدّة مأخوذة من نصوص أخرى"[2] مما يؤول إلى صناعة النصّ الثقافيّ أو الاجتماعيّ أو الحضاريّ، وبهذا المعنى فإنّ: "النصّ ليس شيئًا فرديّا ومعزولًا، بل هو تجميع للنصيّة الثقافية؛ النصّ الفرديّ أو النصّ الثقافيّ مصنوعان من نفس المواد النصيّة، ولا يمكن فصلها عن بعضها بعضًا"[3] وبناء على ذلك فالنصوص جميعها تتضمن في داخلها الأبنية والأيديولوجيات التي عبّرت المجتمعات عنها في تاريخها من خلال الخطابات المختلفة التي كوّنت الثقافة على مرّ التاريخ.

تشير تجربة ونوس في كتابة النصوص إلى وعيه دور التناص الوظيفي، لا سيّما التاريخيّ منه؛ ولأنّ: "فاعلية التناص تصل الماضي بالحاضر وتومئ إلى موازيات العنف العاري الذي نراه حولنا، في كل يوم من أيام هذا الزمان الذي نصرخ فيه قائلين: ما أشدّ وحشة هذا العالم"[4] فإنّ ونوس انتقى أحداثًا مأساوية من التاريخ البعيد والقريب؛ تحمل البؤس نفسه القابع في حنايا ذواتنا وفي الواقع المعيش، وأرسلها على شكل دوال عديدة؛ تفضي إلى مدلولات عند تلقيها يعرضها ونوس في سياق مسرحياته على ألسنة الشخصيات التي انتهت موتًا أو انتحارًا أو تسميمًا أو قتلًا أو صلبًا في ظلام القهر والفساد، فالتناص عند ونوس هو وسيلة؛ لكشف قبح الحاضر بانكسار الحلم الذاتيّ والقوميّ، ودعوة ليتمرأى المتلقي، ويدرك كم هي صورته مشوّهة.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- جميل حمداوي، مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر (مكتبة المعارف: الرباط، ط١، ٢٠١٠م) ص٣٨

[2]- جراهام ألين، التناص، ترجمة: محمد الجندي (المركز القومي للترجمة: القاهرة، ع ٢٦٦٧، ط١، ٢٠١٦) ص٤٥

[3]- جراهام ألين، م. س، ص٤٥

٤- جابر عصفور، م. س، ص٣٩٥

## رصد معالم التناص الكبرى في نصوص ونوس

بدأ ونوس رحلته المسرحية ١٩٦١م وأصدر عشر مسرحيات قبل نكسة ٥ يونيه، حزيران عام ١٩٦٧م، اعتمد في بناء أربع منها على التناص مع الميثولوجيا اليونانيّة؛ متأثّرًا بمسرح العبث لا سيّما يوجين يونيسكو (١٩٠٩ – ١٩٩٤م) وهي: **الحياة أبدًا (١٩٦١م) وميدوزا تحدّق في الحياة (١٩٦٢م) والرسول المجهول في مأتم أنتيجونا** (١٩٦٣م) و**الجراد (١٩٦٥م)**، كما أن مسرحياته الست الأخرى صُنّفت في دائرة مسرح اللامعقول، وهيّ متعالقة مع مفاهيم في الفلسفة الوجودية، ومتضمنة تناصًّا مع الثقافة الشعبية، وهي: **مأساة بائع الدبس الفقير (١٩٦٣م)**، تتناص مع أوديب سوفوكليس، **جثة على الرصيف (١٩٦٥م)** وهي تتناص مع مسرح اللامعقول، وهما مسرحيتان صوّر فيهما السلطة المستبدّة والصراع الطبقي والفقر في العالم العربي، كما أضاف بعدًا جديدًا في مسرحية **المقهى الزجاجي** (١٩٦٥م) يتعلق بكيفية تعامل الحكّام العرب مع صور التخلف والقهر، ثمّ أصدر مسرحية **لعبة الدبابيس** (١٩٦٥م) وهي تتناص مع مسرحية **جوهر القضية** لناظم حكمت، ومسرحية **عندما يلعب الرجال** ومسرحية **فصد الدم** (١٩٦٦م)[١] التي تدعو إلى التخلص من السلبيّة واللامبالاة، بغية المشاركة في صنع الحدث وتغيير الواقع نحو الأفضل، كان يراهن في مرحلة عطائه الأولى على الثقافة الغربيّة، وكانت موضوعات مسرحياته القصيرة متنوّعة وشخوصها مسحوقة ومحرومة وعاجزة عن الفعل، كما أنّ حدود الصراع فيها لم تكن واضحة الحدود والمعالم فقد صوّر الواقع المجتمعيّ ساكنًا ثابتًا، إضافة إلى اعتماده على أسلوب الترميز في التعبير عن أفكاره، وضمّنها لمحات من اللامعقول والعبثيّة وبعضًا من مواقف السوريالية.

ثمّ كتب خمسة نصوص مسرحية، وأعدّ أربعة في **مرحلة التسييس والتراث(١٩٦٨ – ١٩٧٧م)** وكلها تناصيّة بامتياز، وهي:

**حفلة سمر من أجل ٥ حزيران** (١٩٦٨م) تتناص مع ست شخصيات تبحث عن مؤلّف لبيراندييللو ومسرحية ثورة الموتى لأروين شوز.

**الفيل يا ملك الزمان** (١٩٦٩م) مأخوذة عن الحكايات الشعبية المرويّة.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- تواريخ الصدور بالاعتماد على محمد خالد رمضان، واختلف تاريخ الصدور في مرجع أحدث وهو مصطفى عبّود، سعدالله ونوس في مرآة النقد (وزارة الثقافة: دمشق، ٢٠٠٨م)؛ إذ نجد: مادوزا ١٩٦٣م، والرسول المجهول ١٩٦٥م، كما اختلف احمد زياد محبك فقد ذكر تاريخ صدور فصد الدم ١٩٦٤م ومسرحية لعبة الدبابيس ١٩٦٦م ضمن كتاب جوقة التماثيل.

**مغامرة رأس المملوك جابر** (١٩٧٠م) تتناص مع التراث الشعبيّ، وهي مأخوذة من سيرة الظاهر بيبرس الشعبيّة.

**سهرة مع أبي خليل القباني** (١٩٧٢م) تتناص مع حياة القباني وهو من رواد المسرح العربي، توثيقية لسيرته ولبعض مسرحياته، وللمعاناة التي واجهها مع رجعية دمشق المتديّنة.

**الملك هو الملك** (١٩٧٧م) تتناصّ مع رجل برجل لبريخت، ومع قوت القلوب التي أعدها مارون النقاش معتمدًا على ألف ليلة وليلة.

كما أعدّ مسرحية **الدراويش يبحثون عن الحقيقة** (١٩٧٢م) لمصطفى الحلاج، ومسرحية **توراندوت** (١٩٧٦م) لبريخت، و**يوميات مجنون** (١٩٧٦م) لغوغول.

و**رحلة حنظلة من الغفلة إلى الشكّ واليقظة** (م١٩٧٧) أعدّها عن مسرحية: كيف تمّ تحويل السيد موينكيبوت لبيتر فايس[١]، وهي آخر مسرحيّة عرضت له في مرحلة التسييس والتراث.

ثمّ توقّف ونّوس عن كتابة النصوص المسرحيّة؛ حتّى بدأ في مرحلة عطائه الأخيرة (١٩٨٩ – ١٩٩٧م) التي هي موضوع هذه الدراسة الأساسيّ، فكتب سبعة نصوص مسرحيّة تناصّية، ولم يخفَ ارتكازه على خاصيّة التناص في كتابتها؛ إذ أشار في ملاحظاته في مقدمة مسرحيّة الاغتصاب التي كانت بداءة مرحلة عطائه الأخيرة، إلى اعتماده على الكاتب الإسبانيّ يوبرو باييخو في كتابة نصّه معتبرًا: "إلهام المسرح الحقيقيّ لم يكن في يوم من الأيام الحكاية بحدّ ذاتها، بل المعالجة الجديدة التي تتيح للمتفرّج تأمّل شرطه التاريخيّ والوجودي"[٢] ولعلّه قصد أنّ قراءة نصوصه تتطلب الابتعاد عن تقصّي الحكاية؛ التي قد نجدها عند المؤرخين أو كتّاب المقالات أو سواهم، وتستدعي الاستعداد للحوار والجدل والتأمّل في المصير الذي يتشارك فيه المتلقّيّ مع المؤلّف ومع النصّ، بمعنى آخر يحتاج نصّ ونّوس إلى متلقٍ يعيدُ بناءه وفق مقتضيات لحظة تلقيه من دون اللهاث وراء معانٍ محدّدة سلفًا.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- لمعرفة المزيد عن مرحلة التسييس والتراث التي مرّ بها ونوس راجع كتاب أدهم مسعود القاق، نكوص الحداثة العربية (منشأة المعارف: الإسكندرية، ٢٠١٤م)

٢- الاغتصاب، م. س، ص٧

**الاغتصاب**[1](١٩٨٩م) تتناص مع مسرحية **القصة المزدوجة للدكتور بالمي** لأنطونيو بويروباييخو.

**يومٌ من زماننا** (١٩٩٣م) تتناص مع مسرحية **كلّ شيء في الحديقة** لجايلزكوبر

**أحلام شقيّة** (١٩٩٣م) اعتمدت على الأحلام ووفق طريقة كتّاب مسرح العبث في بناء مسرحياتهم.

**منمنمات تاريخية** (١٩٩٣م) توثيقيّة لسيرة ابن خلدون الشخصية وكتاباته التاريخية، ووقائع اجتياح التتار مدينة دمشق ١٤٠٠م / ٨٠٣هـ، متناصّة مع كتاب بدائع الزهور في وقائع الدهور لأحمد ابن إياس الحنفي بشكل رئيس وغيره من المؤرخين مثل المقريزي وابن حجر وابن تغري بردي والسخاويّ.

**طقوس الإشارات والتحولات** (١٩٩٤م) تتناص مع مذكرات البديريّ الحلاق الدمشقيّ التي دوّنها في القرن الثامن عشر عن أحوال مدينة دمشق، وحكاية وردت في مذكرات فخري الباروديّ عن خلاف نشب بين مفتي الشام قاسم المرادي، ونقيب الأشراف عبد الله حمزة في القرن التاسع عشر.

**ملحمة السراب** (١٩٩٥م) تتناص مع أسطورة فاوست.

**الأيام المخمورة** (١٩٩٧) تتناصّ مع مسرحية هاملت لشكسبير.

**التناص التراثي والديني في نصوص ونوس**

إنّ ونّوس من أكثر المسرحيين العرب التصاقًا بتجربته المسرحية، ومن أكثرهم حماسةً لتفعيل دور المسرح التنويري والتثويري، ومن أكثرهم استخدامًا وتوظيفًا للتقنيات التراثية واستلهامًا لوقائع التاريخ وشخصياته و: "هذا الاستلهام للتراث يمثّل صورة احتجاجية على أحداث الحاضر، ويتيح استخدام وتوظيف الشخصيّة التراثية أو الموقف التاريخيّ؛ بما يثيره من مشاعر ودلالات استخدامًا ذكيًّا، ويعطي المتلقي فرصةً للمقارنة بين الأحداث التاريخية وإسقاطها على الحاضر"[2]، ولعل سعيَّ ونوس إلى التقرّب من جمهوره، أو لخلق جمهورٍ لمسرحه جعله يتقرّب من التراث الدينيّ،

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- سعد الله ونوس، الاغتصاب (دار الآداب: بيروت، ط١، ١٩٩٠م) وكانت قد صدرت في ١٩٨٩م في مجلة الحرية الفلسطينية.

٢- محمد زكريا عناني وآخرون، قراءات في الشعر الحديث (الإسكندرية: ٢٠٠٧م) ص١٦٠

اليهوديّ والمسيحيّ والإسلاميّ؛ لأنّ التعاليم الدينيّة تعدّ من أهم مكونات شخصية العربي؛ ومن ثَمَّ وعى أنّ تقرّبه من النصوص الدينية المألوفة تمنح نصوصه درجة القداسة تماهيًّا مع الكتب المقدّسة، وما يثبت هذا الرأي استخدامه النصوص الدينية المقدّسة، بشكل مغاير لما وردت في الكتب السماوية غالبًا، ومن الأمثلة ردّ والد الست فدوى في مسرحية يوم من زماننا حينما كاشفه زوجها، بأنها ليست عذراء، بعد ليلة عرسه الأولى فردّ الأب:

- "... ملعونة أنت، ملعون ذلك البطن الذي حملك"[١] وهذا تحريف لعبارة خاطب بها الله الحيّة التي أغوت حواء بأكل ثمرة الجنّة؛ إذ ورد في سفر التكوين من العهد القديم: "فقال الرب الإله للحيّة: لأنّك فعلت هذا، فأنت ملعونة من بين جميع البهائم وجميع وحوش البرّ، على بطنك تزحفين وترابًا تأكلين"[٢]، كما أنّ ونوس استخدم عبارات كاملة على ألسنة الشخوص الإسرائيليين المعبأين كراهية في مسرحية الاغتصاب؛ فقد ذكر على لسان الأم اليهودية مردّدة ترتيلة من العهد القديم مخاطبة حفيدها الطفل:

- "... ونظر جوليات إلى داود، فاستخفّ به؛ لأنّه كان غلامًا أشقر جميل المنظر، وقال جوليات لداود: هلم فأجعلُ لحمَك لطير السماء ووحش البقر. وكان لما نهض جوليات وازدلف لملاقاة داود، أنّ داود مدّ يده إلى الكتف، وأخذ منه حجرًا وقذف بالمقلاع، فأصاب جوليات، وانغرز الحجر في جبهته، فسقط على وجهه، ولم يكن في يد داود سيف، فركض داود ووقف على الفلسطيني، وأخذ سيفه وقطع به رأسه..."[٣] و- أيضًا - اقتبس ونوس على لسان الأم اليهودية:

- "تقلّد سيفك على فخذك، وبجلالك اقتحم، شعوب تحتك يسقطون، ..."[٤] ثمّ تخاطب ابنها، الذي شعر بالذنب تجاه نفسه المحطّمة نتيجة القهر الذي يمارسه بحقّ المعتقلين الفلسطينيين، وهي تدفع مهد الطفل أمامها:

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، م. س، ص٢٣٤

٢- الكتاب المقدّس، سفر التكوين، السقوط، إصحاح: ٣ (دار الكتاب المقدّس: بيروت، ط٤، ١٩٩٥م) ص٤

٣- الاغتصاب، م. س، ص٢٣ وهي تتناص مع الكتاب المقدس: م.س، سفر صموئيل ١، إصحاح رقم ١٧ جليات يتحدى بني إسرائيل، ص٣٥٤

٤- الاغتصاب، م. س، ص٢٩، تتناص مع الكتاب المقدس: م.س، مزامير: مزمور ٤٥، زواج الملك ص٦٩٨

- "...وأخذ داود حصن صهيون وأقام في الحصن، وسمّاه مدينة داود، وكان داود لا يزال يتعاظم والربّ إله الجنود معه"[1] أمّا الوجه النقيض للأم الصهيونية في مسرحية الاغتصاب فهي الفارعة التي تعيش، أيضًا، مع حفيدها لأبيه القابع في السجون الإسرائيلية؛ وحينما يأخذون أمَّه عنوة لاغتصابها أمام زوجها؛ تحكي الجدّة لحفيدها من قصة زكريا تامر اقتباسًا:

- "الفلسطيني لا بيت له، والخيام والبيوت التي يحيا فيها ليست بيت الفلسطيني، بيت الفلسطيني يحيا فيه عدوّ الفلسطيني..."[2]، فلسان حالها أدبٌ رفيعٌ لكاتب قصة إنسانيّ ورفيع المستوى، بمقابل نصوص التوراة اليهودية الخُرافيّة؛ التي لا تنمّ إلّا عن الأحقاد والكراهيّة لدى الصهاينة اليهود.

واقتبس ونوس من القرآن الكريم، ومنح المتلقي فرصة للتفكّر لملء الفراغات التي يتركها في اقتباساته التي كان يحرّفها قصدًا، ومنها في:

- (الله زيّن الدنيا بالمال قبل البنين)[3] ليجعل المتلقي في حالة من استحضاره الآية: {المال والبنون زينة الحياة الدنيا}[4] وفي مسرحية ملحمة السراب يثني الشيخ عباس على من تبرّع بأرضه لبناء جامع قائلًا:

- "بارك الله فيك.. بارك أهلك.. بارك رزقك.. وتذكّر أن الخير عند الله كحبّة قمح أنبتت سبع سنابل في كلّ سنبلة مئة حبّة"[5] التي تذكّر بالآية: {مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبّة أنبتت سبع سنابل في كل مائة حبة والله يضاعف لمن يشاء والله واسع عليم}[6] فيردّ محمد القاسم:

- "لا إله إلاّ الله وأستغفر الله العظيم، يارب اغفر لي جهالتي وضيق صدري..."[7].

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- الاغتصاب، م. س، ص٩٤، تتناص مع الكتاب المقدس: م.س، صموئيل ٥: ٧، داود يستولي على أورشليم، ص٣٧٨
٢- الاغتصاب، م. س، ص٢١
٣- الاغتصاب، م. س، ص٣٦
٤- القرآن الكريم (دار الريادة، دمشق، ٢٠٠٩م، ط١) سورة الكهف، الآية: ٤٦
٥- ملحمة السراب: م. س، ص ٦١
٦- القرآن: م. س، البقرة: ٢٦١
٧- ملحمة السراب: م. س، ص٦٣

ونجد في منمنمات تاريخية الكثير من العبارات المستوحاة من القرآن، ومنها قول خديجة لزوجها مروان في منمنمات تاريخية:

- "فوّض الأمر لله يا بن عمي، لن يصيبنا إلاّ ما يصيب الجميع، وإذا بقيّ المرء مع أهله وقومه خير من أن يتشرد في الدروب والفلوات"[١] وهذا صدى للآية: { قل لن يصيبنا إلاّ ماكتب الله لنا}[٢] كما لجأ إلى الاقتباس والتنصيص والشاهد هو: ردّ جمال الدين الشرائجي على الشيوخ الكذبة:

- {فاعتبروا يا أولي الأبصار}، و{أدعُ إلى سبيل ربّك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن}[٣] وأيضًا: "ولولا إن الإنسان مخيّرٌ وحرّ لما قال الله في كتابه العزيز: {فما لهم لا يؤمنون}[٤] ولما قال: {وماذا عليهم لو آمنوا بالله واليوم الآخر}[٥]، فلو كان هو الفاعل أعمالهم لما خاطبهم ولامهم على ما كان منهم من تقصير..."[٦]، ومن العهد الجديد للكتاب المقدس استدعى ونوس نصوصًا إنجيلية؛ ليحقّق الغرض نفسه من توظيفه لآيات القرآن الكريم ومعانيها، وهاهي ماري تقول:

- "أبانا الذي في السموات.. ليتقدّس اسمك.. ليأت ملكوتك. ولتكن مشيئتك. كما في السماء كذلك على الأرض.. أعطنا خبزنا الجوهريّ، كفاف يومنا، ولا تدخلنا في التجارب.."[٧] وهذا ما نجده في إنجيل متى: "أبانا الذي في السماوات، ليتقدّس اسمُك، ليأت ملكوتك، لتكن مشيئتك في الأرض كما في السماء. أعطنا خبزنا اليوميّ، واغفر لنا ذنوبنا، كما غفرنا نحن للمذنبين إلينا، ولا تدخلنا في التجربة، لكن نجنا من الشرير"[٨]. ويدخل توظيف ونوس الآيات القرآنية، والعبارات المستخدمة من الكتاب المقدس ضمن بحث التناص، ويبدو أن في نصوصه التراثية في مرحلة عطائه الأخيرة، الكثير من الملامح التناصية الداخلية والخارجية التي تنتج الكثير من الدلالات التي تنساب في وعي المتلقي مع عملية تلقيه للنصّ.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- منمنمات تاريخية: م. س، ص٢١ في
٢- القرآن: م. س، التوبة: ٥١
٣- منمنمات تاريخية، م. س، ص٣٢
٤- منمنمات، ص ٣٣ القرآن، م. س، الانشقاق: ٢٠
٥- منمنمات: ص٣٣، القرآن، م. س، النساء: ٣٩
٦- منمنمات تاريخية، م. س، ص٣٣
٧- سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، م. س، مج٢، ص٣١٥
٨- الكتاب المقدس، العهد القديم، م. س، متّى: ٦، من ٨ حتى ١٣، ص١١

**التناص التاريخيّ وتلفيقات ونوس في نصّ منمنمات تاريخية**

فضاء مسرحية منمنمات تاريخية الزمكاني ١٤٠٠م/ ٨٠٣هـ في مدينة دمشق، وللتذكير فقد بنى ونوس مسرحيته معالجًا ثلاث تيمات، **الهزيمة** وتتعلق ببرهان الدين التاذلي وشيوخ الدين الجاهلين، **وأوهام العلم** وربطها بابن خلدون المنفصل عن الواقع، و**المذبحة** في القلعة ومسؤولية آزدار أمير القلعة الوفيّ لقوانين نظام حكم تخلّى عن شعبه. وشيّد الحدث الدرامي متكئًا على صوت المؤرخ الذي حذّر من خطر تيمورلنك، متقدّمًا بالفعل الدرامي المسند لتخاذل السلطة وانسحابها من المواجهة قبل وقوعها، ولجهل شيوخ الدين وإذعانهم لأي سلطة تبقيهم في مراكزهم المتسلّطة، ولجشع التجار وفسادهم، ولتعالي المثقفين، وغرور القائد العسكري ودفاعه عن نظام متهالك، وبذلك فمنمنمات تاريخية: "إدانة للعصر الذي يتضاءل فيه إعمال العقل، ويتراجع فيه الاجتهاد، وينطوي عقل الأمة على التعصّب والتقليد والاتباع.. إدانة لنمط ثقافي يعادي الحوار وحقّ الاختلاف في الفهم والتأويل، ويعتمد خطابًا معارضًا الوعي والحرية"[١]؛ ومن ثمّ تمكّن ونوس من كشف سمات شخصيات الفريق المسببة في سقوط دمشق وأفكارها السلبيّة، وأخرى حاولت التحذير من قدوم المصائب مركّزًا على كشف فعل المقاومة لدرجة المبالغة بإظهار بطولة أمير القلعة آزدار مثلًا، وزهوّه ببدلة الحرب التي ارتداها متقلّدًا سيفًا طوال أحداث حكاية النصّ التاريخية، ممّا أخفى سياسة القمع والقهر، التي كان يمارسها بصفته العسكرية، وقد يؤدّي اعتناء ونوس بآزدار إلى تضليل المتلقي في منح القائد العسكري مصداقية في ثوريته وضرورة وجوده عند تعرض البلاد للاحتلال بغضّ النظر عن نزوعه لحماية نظام فاسد.

تمكّن ونّوس من تحديد معالم الصراع في نصّه بشكلٍ جليّ، واضعًا العقل والاجتهاد مقابل النقل والتقليد، وفكر المواجهة والتغيير بمقابل فكر التخفّي والتبرير، والانتماء للوطن الدائم بمواجهة الدفاع عن نظام سلطويّ بائد، فإذا أسقطنا حوارات المسرحيّة الفكريّة على الواقع الحاليّ، سنجد قضاياها، لا تزال قائمة؛ حتّى يومنا هذا، فالحوار الدينيّ لم يفضِ إلّا إلى هيمنة فكر التازلي السلفيّ، والحوار الفلسفيّ أخرج كلّ فكر تحرّري من حيّز الفعل المجتمعي لمصلحة جهالة الدين، وفي حوار السياسة لم يبق فسحة أمل أمام المتطلعين نحو الحريّة لخوض مواجهة مع سلطوية القادة وطائفيتهم وتحالفهم مع بؤر الفساد العالمي والمحلّي.

تُوضّح أحداث منمنمات تاريخية أنّ ونوس اعتنى بالرجوع إلى التاريخ؛ بما يشبه التوثيق لوقائعه، على الرغم من خلقه شخصية شرف الدين غير الموجودة تاريخيًّا،

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- عبلة رويني، م. س، ص٧٦

وتغيير مصير الشرائجي الذي عاش نحو ١٦ سنة بعد غزو تيمورلنك؛ داعيًّا تقديم العقل على النقل، كما أنّه لم يرد في التاريخ أنّه قُتِل أو صُلب، حسبما ورد في أحداث المسرحية، وغير ذلك من الأحداث الضرورية التي خلقها ونوس لتمتين بنية نصّه الدراميّ.

ولكنّ ونّوس يعلن من دون مواربة عن استيائه من موقف ابن خلدون زمن سقوط مدينة دمشق على أيدي التتار وتيمورلنك؛ نتيجة قناعته بنظرية عصبية الدولة الأقوى التي تنتصر في النهاية، ومثالها عصبية التتار الفتيّة، ويهمل ونوس ما ورد في مقدمة ديوان المبتدأ والخبر من أيام العرب والبربر: "... إنّ التقليد عريق في الآدميين وسليل مرعى الجهل؛ الذي هو بين الأنام وخيمٌ وبيل، ينتهي إلى النتيجة نفسها، ولكن من منظور العقل العملي الذي يحلّل أسباب الوقائع والأحوال تحليلًا نفعيًّا، ويعقلن عوارض سقوط الدول عقلنة تبرّر سقوط الأفراد"[١] وونوس، إلى جانب نقده ابن خلدون، يدعو المثقف المعاصر لعدم الامتثال لموقف المثقف السلبي المسربل بأوهامه العلميّة، ويدعوه لمشاركة الناس مصيرها، وقد عبّرت الرويني عن اتهام ونوس لابن خلدون بفكره، وقالت: "ربما يصلح ابن خلدون للحديث عن محنة عالم، إحباطاته، تسويغاته، تمزّقه، لكنّه من المؤكّد ليس نموذجًا لمحنة العلم وجموده وتقليديته وخيانته التي أطبقت بحصارها على عقل الأمة"[٢]، لقد أصدر ونّوس منمنمات تاريخية ١٩٩٤م، وإذا كان قد ابتغى منها بناء فعل مقاومة ثقافيّة ارتكازًا على عقلانية الشرائجي المنفتحة، وعلميّة شرف الدين الفلسفية، وشجاعة شهاب الدين العسكريّة، فإنّه لم يترك لهم أثرًا مستمرًّا في وقائع الفاعليات الإيجابيّة التي قدّمهم عن طريقها، إذ صُلِب الشرائجي، وهَجَرَ شرف الدين علمه، وأُعدِم شهاب الدين، ولم يستبقِ في المشهد سوى انسحاب ابن خلدون مباركًا الغزو، وشعبان، الصبي الذي فقد عقله في مجازر حلب قبل وصوله إلى دمشق مع أبيه هاربًا من التتار، وهو:

-"يركض بين الأنقاض، صارخًا أمام المصلوب: يمّه.. فزعان يمه.. الموت يمه.. كله ميت يمه.. يمه الموت.. بزّك يمه.. عطشان يمه.."[٣]

ولا يكتفي ونوس بهذا الموقف المرعب، بل يؤكّده بمشهد نهر بردى الذي تتدفق مياهه بزيادة وشدة محمّلة بالشدائد والدماء، إنّه نهر الحياة لدمشق، ولكنّها حياة أبقاها ونوس على عهد الهزيمة والطغيان والفساد والجهل الملازم لحكامها؛ حتّى حاضر

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- جابر عصفور، م. س، ص٣٨٥
٢- عبلة رويني، م. س، ص٨٢
٣- منمنمات تاريخية، م. س، ص٢٠٦

أيامها المعتمة راهنًا، وهذا ضرب من تأويلٍ لنهاية النصّ المنغلقة داخل الموت، وقد يقرأها الآخرون بطرق أخرى.

وعن كيفية معالجة ونوس لشخصيّة ابن خلدون التاريخية، فقد كال اتهامات لهذا المفكر العربي مشيرًا إلى سلبيته بوصفه مثقفًا مضللًا للناس، بإذاعة رأيه بعدم جدوى دفاعهم عن مدينتهم أمام إرادة التاريخ التي لا تردّ، وعدّ ونوس ابن خلدون أحد مسببات سقوط دمشق ووقوع أهلها رهائن للتتار الذين أذاقوا الناس أشد أساليب السلب والقهر والموت إيلامًا.

ثمّ أكّد ونوس مصداقية المعلومات التي أوردها مستخدمًا تقنية المؤرخ الراوي، الذي كان يطلّ عن طريق سردية خارج سياق الأحداث، ليذكّر بحقيقة ما يرويه عن أحداث تلك الفترة العصيبة وعن شخصياتها ويؤكّد حدوثها، ومنها مواقف مباعدة المؤرخ بينه بوصفه ممثلًا وبين دوره لتحقيق مبدأ التغريب الملحمي، ووفَق نصّ ونوس فقد شكّك تلميذه شرف الدين المندفع للمشاركة بالدفاع عن مدينته دمشق في مواجهة الغزو بموقف أستاذه ابن خلدون، الذي ذكره التاريخ بأنّه من عظماء رجالات العلم الذي تمكّن من صياغة نظرية في علم الاجتماع تقوم على تفسيره العلاقات الاجتماعيّة والسياسيّة في الدول تبعًا للعمران التي لها: "قوانين ثابتة مطردة كتلك التي تحكم الفصول في تعاقبها والليل والنهار في اختلافهما، وتلك القوانين حتمية لا يمكن تغييرها بالوعظ والإرشاد.."[1] وبالمقابل أبرز ونوس اتّهام ابن خلدون تلميذه شرف الدين بأنّه مع هؤلاء الذين يستهينون بأنفسهم، ويستعذّون للدفاع عن المدينة ووصفهم بالموسوسين، قائلًا عنهم:

- "هؤلاء الذين يأخذون أنفسهم بإقامة الحقّ ومواجهة الغزاة ولا يعرفون ما يحتاجون إليه من العصبيّة، ولا يشعرون بمغبّة أمرهم ومآل أحوالهم، إنّهم كالمجانين أو الملبّسين، يطلبون بمثل هذه الدعوة رئاسة امتلأت بها جوانحهم وعجزوا عن التوصّل إليه..."[2] ثمّ يقدّم ونوس شخصية ابن خلدون بالشخص المرتاب من إساءة الظن به من قبل تيمورلنك، إلى أن يقابله ويعطيه مخططات تونس؛ لتعينه على فتحها، إنّها إدانة واضحة، يزيد ونوس بكشفها في التفصيل الأخير من النصّ حينما أظهر الشيخ جمال الدين بن الشرائجي مصلوبًا، وقدّمه معرّفًا بنفسه وبتجربته مع شيوخ جهلة أودعوه سجن القلعة، وحرقوا كتبه، وضيّق عليه السلطان قبل أن يرحل، ويترك دمشق مستباحة للتتار، وكيف رفض آزدار إخراجه للمشاركة بالدفاع عن دمشق حفاظًا على نظام

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- جابر عصفور، م. س، ص٣٩٤

٢- منمنمات تاريخية، م. س، ص١٠٨

السلطنة، وبعد أن سلموا المدينة لتيمور، وسقطت القلعة، واستبيحت دمشق، أخذوه لتيمور، فوجد عنده علماء وشيوخ المسلمين ومن بينهم: ابن خلدون، وبعد أن أخبروه بقصته، أمر بجلده وصلبه؛ حتى الموت[1] بمعرفة ابن خلدون ومن دون أية مبادرة منه لإنقاذه.

تقتضي قراءة أيّ نصّ اختلافات تفسيره أو تأويله؛ بتعدّد قراءاته وظروفها، لذا لا يمكن معاملة النص بناء على ما صرّح به مؤلفه، بل على ما سكت عنه وامتنع عن القول فيه، وغالبًا ما يتضمن النصّ حالات تناصية أو فراغات أو انحيازات أو استعارات ومجازات، عندئذٍ يعاند النصّ آفاق توقّعات المتلقي أو يغايرها، فيدفعه تجاه القراءة المثمرة والممكنة التي تفيض عن مقولات النص بتأويلاتها، وتتعدّاها لتوليد دلالات ومفاهيم لم تصل إليها القراءات السابقة، ولا شكّ أنّ نصّ منمنمات ونوس أضمر كثيرًا من المقولات التي لا تنحصر في زمان أو مكان، ولعلّ أهمّها هو استدعائه للتاريخ ليخفي خلفه مقولاته الرافضة للواقع القمعي المهيمن.

مشكلة المثقف العربي هي انفصاله عن اليوميّ في الحياة عامّة، والإدانة تطاله؛ إذ بانفصاله عن هموم الناس وآمالهم يكون قد أعفى نفسه من الإسهام بالتغيير في قيم مجتمعه ومن الانتصار للعدالة والحرية، ولعلّ ونوس قد أصاب؛ حينما قدّم ابن خلدون مثالَ المثقف الأداتي - التخصّصي، إذ كان حريصًا على تحقيق منجزه العلمي الفذّ في علم الاجتماع، وولكنّه هل أصاب حينما قام باجتزاء موقف ابن خلدون القاضي بمهادنته غزوة تيمورلنك بدمشق واقتطاعه من فكره وسيرته؟

قد يكون في ذلك ظلمّ لتجربة عظيمة في علم الاجتماع، وقد انكشفت ملامح الظلم فيها؛ حينما تماهى ونوس مع تلميذه شرف الدين (المتخيّل) والناطق بكلمة حقّ عادًّا نفسه المقابل المعاصر له بالوقوف إلى جانب المدافعين عن الوطن، تُرى أليست قراءة ونوس لابن خلدون في نصّ منمنمات تاريخيّة ما يثبت تجريده من حياته تعسفيًّا؟ إنّ ونوس نقل تاريخًا محدّدًا لأحداث معروفة وشخصيات مشار إليها بأسمائها، وقد حذّر أبو الحسن سلّام من أنّ: "قضية التزييف في الوقائع التاريخية التي يتناولها المبدعون قضية شائكة يجب الحذر عند تناولها، كما يجب التفريق بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الفنيّة"[2] ويحقّ للقارئ أن يتساءل: ألم يجانب ونوس الحقيقة برؤيته المجتزأة عن ابن خلدون المفكّر الإسلامي الأبرز في علم الاجتماع؟ ألم يكن ذلك الاجتزاء هو تزييف

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- منمنمات تاريخية، م. س، ص٢٠٦

٢- أبو الحسن سلام، المسرح والمجتمع، ج٣ (مركز الإسكندرية للكتاب: الإسكندرية، ١٩٩٩م) ص٦٦٦

وتشويه لفكر ابن خلدون الموسوعيّ الذي عكس فيه جانبًا مضيئًا من تاريخ الحضارة العربية الإسلامية وصيرورتها؟

من القراءات المعارضة مضامين نص منمنمات تاريخية قراءة **علي حرب** الذي عدّها من القراءات الأيديولوجية الاتهامية، حينما أسقط فيها ونوس، على ابن خلدون: "هواجسه النضالية وتهويماته الخُلُقيّة، وثمرة ذلك قراءة كاريكاتورية هزليّة تمسخ ثراء النص الخلدوني بقدر ما تشهد على هزال المثقف الحداثي، وتشوّه سيرة ابن خلدون الفذّة بقدر ما تكشف عن عجز المناضل الثوري عن فهم الأحداث والتأثير في الواقع"[1] ثمّ عدّ علي حرب مقولات المسرحية شكلًا من تشبيحات مثاليّة، انبنت على ثنائيّة الخير والشرّ، العقلانيّ والظلاميّ.

وبالفعل؛ فقد قام سعدُ الله ونوس بمحاكمة ابنَ خلدون، وأصدر حكمًا بإدانته، وحمّله جزءًا من مسؤولية ما جرى لدمشق أيام تيمور لنك، مخالفًا ضرورة مشابهة الحوار بالمسرح للواقع الافتراضي الموصوف وملاءمته الشخصية، وأن يكون القول فيه بمنزلة الفعل، ومن ثَمَّ فالحوار افتقد - في منمنمات ونوس - جانبًا من صفاته المسرحيّة والإبداعيّة؛ إذ صدر عن أيديولوجيا، وعيب الأيديولوجيا أنّها تدين وتثأر وتنتقم وتعاقب، وونوس وقع في مطب الأيديولوجيا المتمكّنة من تفكيره، فأصدر حكم إدانة على ابن خلدون، وعاقبه من دون أن يحاور فكره من كافّة جوانبه، وهذه المعالجة هي حالة من حالات تعالي فكر ونوس على التاريخ وعلى حاضر الأمة المفاخر أبناؤها بالجوانب المضيئة من تاريخها، وهي حالة من الانفصال - مع أقرانه في التيارات الحداثوية - عن جماهير أمّة انتصرت لتاريخها منذ ٢٠١١م على غير ما كان متوقّعًا.

## تجسيد الشخصيّات وحدود الصراع الدراميّ في نصوص ونّوس

حملت معظم شخصيات مسرحيات ونوس في مرحلة عطائه الأخيرة سماتٍ تكشف عن كينوناتها المستقلّة، وتعيشُ حياتَها اليوميّة معانيّة من متاعب تعيقها عن فعل إيجابيّ يسمح بالتغيير وسط البنية المجتمعيّة المنغلقة على ذاتها؛ التي لا تسمح باختراقها من تطلعات الذات الفاعلة الطامحة مع نظائرها لأنسنة علاقات أبنائها، بل يسود طغيان المجتمع الذي يعزل أصحاب التطلعات الفرديّة ويفقدها قدرتها على الفعل - إن لم يندمجوا في نسيج مجتمعيّ طاغٍ - ويصل بهم إلى ضعف تأثيرهم؛ لدرجة الموت على صخرة القيم والتقاليد؛ لذا أرادَ ونوس من بقاء شخوصه: "ذوات فرديّة تعصف بها

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، م. س، ص٦٠

الأهواء والنوازع، وترهقها الخيارات، وسيكون سوء فهم كبير، إذا لم تقرأ من خلال تفردها وكثافة عوالمها الداخلية وليس كرموز تبسيطية لمؤسسات تمثّلها"[1] ويؤكّد ونوس أن شخوص نصوصه أفراد لهم ذواتهم ومعاناتهم المتفردة والذاتيّة في مواجهة إعاقة مجتمعهم الذي يدفع بهم إلى نهايات مأساوية، فوردة في طقوس الإشارات والتحولات تحوّلت إلى غانيّة، ومؤمنة ـ ألماسة انقادت للدرب نفسه بتواطؤ المفتي الشيخ معها بعد فضيحة زوجها نقيب الأشراف، ثم إلى مقتولة على يد أخيها الداعر، وزوجها نقيب الأشراف تحوّل إلى درويش صوفيّ لا فاعلية له، ثمّ حصل انتحار عفصة، لقد حمّل ونوس شخوص نصوصه نزوعًا للخروج على أوضاع مجتمعيّة غير إنسانية، ولكن، باءت جهود جلّها بالفشل الذريع! ومنها: الإبقاء على الأم سارة الصهيونية والجلاد مائير، ثمّ بإخلاء الساحة من الذين يحملون نوازع فرديّة للتغيير فقُتِل اسماعيل واغتُصبَت زوجته دلال وارتحلت، كما اغتُصبَت راحيل زوجة اسحق وهاجرت، ثمّ قتل إسحق كما قتل أبوه من قبل، وأودع د. منوحين مشفى المجانين، وبالمجمل فإنّ مآلات شخصيّات النصوص هي الموت قتلًا أو شنقًا أو اغتيالًا أو تسميمًا أو انتحارًا أو صلبًا أو تهجيرًا والدخول في العدم.

أين هي جدوى هذه الشخوص وفاعلياتهم مع جمهور القراء أو المشاهدين في أثناء تلقياتها؟ وهل تكسبه طاقة على الحرية واكتساب معرفة ضرورية؟ أم أنه بمشابهتها حياة المتلقين في ظروف الاحتضار، التي يعيشها الناس كوّنت تحذيرًا لهم أو تطهيرًا لعدم الخوض والولوج في تجربة ذاتية مشابهة؟

تعامل ونوس مع شخوص نصوصه، كما لو أنّها موجودة في مقاعد الصالة؛ إذ طابق بين صفات شخوصه وأفعالهم وأحوال المتلقين في لحظة تاريخية تتسم بالزيف والفساد والظلم وبنزوع الناس لتمجيد الرذيلة والفساد والجريمة والطائفيّة على حساب معانٍ وقيم وطنية أو مجتمعيّة جامعة، وعزّزت أحداث مسرحياته مفاهيم الشرّ ومسالكه ورسّختها، بما يدفع متلقيه لتجنب فعل الخير الذي قد يؤدّي إلى الموت مقارنة بأحداث المسرحية والاندماج معها تطهيرًا للنفس.

منح ونوس شخوص مسرحياته مساحة من الحريّة، وجعل معظمها تنزع باتجاه تأكيد الذات الفاعلة، ولكنّه لم يستكملها بفاعلية اجتماعية تتوافق فيها الذات الطامحة للتغيير مع حاضنة مجتمعية تستجيب لحياة أكثر إنسانية، ومن ثَمَّ؛ كان العجز أمام التحديات يتسرّب من النصّ تحذيرًا من الوقوع في مطبّات النزوع الذاتي، بما يشبه مبدأ

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١ـ الأعمال الكاملة، طقوس الإشارات والتحولات، م. س، ج٢ ص٤٦٩

التطهير - كما ورد آنفًا - الذي يعدّ أحد أركان المسرح الدرامي الأرسطي، وقد أنهى الصراعات بين الشخصيات التي عبّرت عنها النصوص بانتصار شرور البنية المجتمعية المتسمة بالفساد والتخلّف والقهر الممثّلة في رموز السلطة راعية العدمية والأمية الثقافية والانحطاط الخُلقي، وفي اندفاع المستحوذين عليها نحو الجريمة المنسجمة مع قيمهم الزائفة؛ الجريمة الموصوفة بحقّ الشخوص المنتصرة للذات الإنسانيّة التي تقاوم الانجراف في سلوك الموبقات المعيقة لفاعليّة البشر المتحرّرة؛ الشخوص التي حمّلها ونوس حشدًا هائلًا من التناقضات الشّرسة والأفكار المغايرة، ليجلي أفكاره الثوريّة أكثر، وليثري الصّراع الذي اكتوى بأتونه الفظيع، ويدفع بالفعل الدراميّ نحو التأزّم؛ ليمنحه أبعادًا ومستويات عديدة.

يطرح ونوس رؤاه على شخصيات مسرحياته، وحينما تكتمل يتماهى معها، وقد يصيغ أفكارًا تعبّر عن رأيه في أحداث ووقائع، فهو سعد الله ونوس باسمه كاملًا، في المحاورة مع د. منوحين في مسرحية الاغتصاب، وهو الزرقاء التي قتلها قومها، وهو تلميذ ابن خلدون شرف الدين في منمنمات تاريخية الذي هجر علمه، وهو الطالب - الحلم في مسرحية أحلام شقية الذي تجرّع السمّ، فخسرت غادة وماري حلميهما، وهو الأستاذ فاروق، الذي لم يتبق له إلا الانتحار وسط محيطه الموبوء بالفساد، وأخيرًا هو الحفيد في مسرحية الأيام المخمورة الباحث عن الدمامل في جسد عائلة تفوح رائحة الفضيحة منها، ليفقأها، فيجد أن ظروف الفضيحة تنمّ على صراع رغبات النفس الإنسانية وخيارات الذات مع بنية مجتمعية متخلّفة.

**الموضوعات المعالجة بنصوص ونوس**

اهتمّت الحداثة بمشاكل الفئات الوسطى، وامتدّ اهتمامَها إلى المهمّشة في المجتمع، وعالجت مواضيع بشريّة وواقعيّة على حساب أساطير تتعلّق بالآلهة وأنصافها والنبلاء التي كانت محطّ اهتمام الآداب والفنون، إذ: "تهاوت تقاليد العصور الوسطى، وحدثت تحوّلات أساسيّة في المجتمع وفي أسلوب التفكير وفي الإنتاج الذهني"[١]، ولعلّ تجربة ونوس تُدرج في منظومة الحداثة؛ إذ عالجت نصوصه مشكلات شخصيّات وحيدة وحزينة؛ لا تعرف حلولًا لما تعاني منه، وإن كان قد حرّر أبطاله من الالتزامات الاجتماعيّة والدينيّة، لكنّه أبقاها مُدرجةً في سياق حركة التاريخ؛ فكشف عن فكرها وسلوكها وعن انتمائها الطبقي، وقد ذكر تيري إيغلتون: "تتشكل الشخصيّة بفعل قوى

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- محمد زكريا عناني وسعيدة محمد رمضان، دراسات في الأدب الحديث (الإسكندرية: ١٩٩٤م) ص٥

اجتماعيّة وتاريخيّة أكبر منها، كما تتخذ هيئتها بفعل عمليات قد لا تكون واعية لها إلّا وعيًّا متقطّعًا"[1]، وبالفعل فالشخصيات في نصوص ونوس منفعلة في أتون القوى المجتمعية المتصارعة، وإن كانت غير قادرة على التعبير عن مصالحها، إلّا أنّ ونوس تمكّن من جعلها الدافعة بأحداث الصراعات إلى نهاياتها، والخالقة الأفعال الدراميّة التي اغتنت بحبكة رئيسة متماسكة وّفق الرؤية الدرامية لتحقيق الإيهام؛ ومن ثمّ التطهير وّفق المسرح الدراميّ، الذي يخاطب العاطفة، وهذا ما نجده في معظم نصوص تجربته الأخيرة، أو بتفتيت الحبكة وَفْق الرؤية الملحمية البريختية التي تقوم على التغريب بمعنى إبعاد المتلقي عن الإيهام والتطهير، ودفعه للتفكير بعقله لوعي أحواله البائسة التي تعرض على خشبة المسرح؛ ومن ثَمَّ السعيّ إلى تغييرها، وفق نصوص مرحلة التسييس والتراث التي خاضها في سبعينيات القرن الماضي

وتختلف تجربة ونوس قبل هزيمة ٥ حزيران / يونيه ١٩٦٧م عن تجربته المسرحيّة حتّى ١٩٧٧م، واختلفت معالمها منذ ١٩٨٩ حتى وفاته ١٩٩٧م، ولم يخرج ونوس عن معالجته موضوع السلطة السياسية المعيقة التقدّم والحرية في معظم نتاجه بتجربته المسرحيّة كلّها، فأظهر فساد السلطة وإفسادها الدولة والمجتمع وقهرها وإفقارها الشعب وتهاونها بالدفاع عن أراض محتلّة، إضافة إلى معالجته تيمات مساعدة للموضوع الرئيس أهمّها: ظاهرة التدين الزائف المرتبط بسلطة شمولية، والنظرة اللاإنسانيّة للجنس، وزيف المثقف وانتهازيته، وتخلّف المرأة في مجتمع متخلّف ذكوري بطريركي يضعف دورها التأسيسيّ في عملية التغيير المجتمعيّ والتاريخيّ.

ويتعلّق مفهوم التيمة (الموضوعة) بالمضمون؛ إذ يختار الكاتب موضوعًا لنصّه وينسج له وحوله تيمات فرعيّة ليشكّل الرسالة التي يجب توصيلها على شكل مقولات محمولة على تيمات النصّ، المتطلبة من المتلقي التفكّر بها؛ للوصول إلى مضمون الرسالة، بما يحقق أرضيّة لإعادة إنتاج النصّ وَفق ظروف تلقياته، كما يسيّج الكاتب مضمون نصّه بأساليب جمالية ودلالات لغويّة وتقنيات فنية تقوم بالدور الرئيس في عملية الإبداع وفي فهم حمولات النص وتأويلها لترسيخ قيم جماليّة وفكريّة واجتماعيّة جديدة، والموضوع في النصّ هو المحدّد: "الإطار الفكريّ الذي يحوي المحتوى، أي الحجم الفكري مضافًا إليه المضمون الدرامي للتكوين الفني"[2]، وينبئ تقصّي موضوعات نصوص ونوس المنشورة في فترات زمنية متباعدة عن وعيّه بالواقع المعيش، بل يشير إلى رغبته في التغيير والثورة على أحوال القهر والفقر والفساد،

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- تيري إيغلتون، كيف نقرأ الأدب، م، س، ص٨٩

٢- كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي (دار الوفاء لدنيا الطباعة: الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٦) ص٦٩٥.

واستحقّت معظم أعماله ما ذكره عناني عن الشيء الجوهريّ في العمل الأدبيّ: "... أي يشعّ بالعبقرية والتوهّج والتواؤم التام بين أجزائه المختلفة"[1] وإن اشتركت نصوصه بموضوعاتها، فإنها اختلفت في مآلات شخصياتها ونهاياتها؛ وقد أوحت مسرحيات المرحلة الثالثة من حيث نهايات شخصياته بعدم ثقة الكاتب في شعب قادر على الثورة، ولعلّ قرب ونّوس من تيارات الفكر العربيّ الحداثويّ الّتي كانت ترغب في تفصيل مجتمع على مقدار ما يعرفه قادتها من عناوين أو شذرات عن فكرهم السقيم والمتوَّهم في رؤوسهم فقط، أفقد أعماله زرع الآمال بعملية التغيير في رءوس المتلقين، بل تعالى على الجماهير في نصوص تسعينيات القرن الماضي بالذات، وأصرّ على إبراز عدم قناعته وعدم إيمانه بقدوم الثورة والتغيير، إضافة إلى تشكيكيه بالتاريخ العربي الإسلامي، لا سيما حينما حاكم ابن خلدون في مسرحيته منمنمات تاريخية على ما تمّ ذكره آنفًا، وعلى الرغم من نبل مقاصد ونوس في نصوصه السبعة الذي دفع بأحداثها لإلقاء الأضواء على خطورة السلطة الراعية للفساد والجهل والاستبداد، وعلى أهمية أن يكون المثقّف متصديًّا للعدوان مع أهله وعلى ضرورة تحرير المرأة، إلاّ أن عبء التاريخ بماضيه وحاضره أوقف تكامل بنية مسرحياته بإضعاف فعل المقاومة في سياقها، فلم يبق من كل الفريق الذي اختار أفراده المقاومة سوى حالات الموت والهجرة والقتل والانتحار، على ما ذكر آنفًا، ويبقى مشهد صلب الشرائجي الذي تخيّله ونوس ومن حوله طفل أهبل يتقافز حوله هو الأكثر ملائمة لتوصيف حاضر الأمة، التي لم يجد لها ونوس مستقبلًا.

إنّ ما قدّمه ونوس من رؤى سوداويّة في مسرحيات التسعينيات يتعارض مع تنامي فعل الناس في مواجهة الظلم والقهر والفساد؛ إذ هبّت في ٢٠١١م لتكذّب هذه الرؤى المتعارضة مع أحداث مسرحياته ومصير شخوصها في سبعينيات القرن الماضي؛ التي منحها قدرًا من آمال على دروب الخلاص.

## استجابة نصوص ونوس لجماليات التلقي (****)، وتغيّر ملامح تيماتها في أزمنة متباينة

استجدت أحداث سياسيّة على دول المنطقة بعد المسار الفعليّ **لهزيمة ١٩٦٧م**، بدءًا من تغيير سلطات الحكم في مصر وسوريا، ثم **حرب أكتوبر / تشرين١ /** ١٩٧٣م، التي تمخّض عنها ترسيخ أنظمة حكم عسكرية شموليّة في دولها بطرق غير

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١ - محمد زكريا عناني وسعيدة محمد رمضان، م. س، ص٢٠٩

شرعية؛ مستمدة أسباب استمرارها من تشجيع الغرب الرأسماليّ لها بتمكين الأقليات الفرعيّة في الدولة، ثمّ كانت حقبة النفط (*****)، رافقها أحداثٌ خطيرة في ثمانينيات القرن الماضي وتسعينياته، ومنها: الحرب الأهليّة اللبنانيّة وتبعاتها، اجتياح اسرائيل بيروت، وإخراج المقاومة الفلسطينيّة من لبنان، ثمّ قيام الانتفاضة الفلسطينية، تزامنًا مع صعود التيارات التكفيريّة والطائفيّة برعاية المخابرات المركزيّة الأمريكية، وهزيمة دول أوروبا الشرقية الشيوعية وتفكيك الاتحاد السوفيتي، وهيمنة الولايات المتحدة على العالم؛ إذ أضحت قطبًا وحيدًا في النظام الدوليّ الجديد الذي لم تتوان لحظة عن رسم معالمه الجيوسياسية وَفق مصالحها.

ألقت تلك الأحداث بظلالها الثقيلة على مجمل الأنشطة الثقافيّة العربيّة، لا سيما التي تحمل طابعًا سياسيًّا ككتابات ونوس المتسمة بانفتاح النصوص الإبداعيّة منها على المتلقين، بل إشراكهم في عملية الإبداع على اعتبار المتلقي معنيًّا بفهم ما يحصل من أحداث واقعيّة وتأويله، وطامحًا في المشاركة في امتلاك المصير؛ من أجل التغيير الاجتماعيّ.

وانفتاح النصوص على المتلقّين ومعالجتها واقع مأزوم؛ نتيجة تاريخ القهر القديم والحديث، يستدعي استقراؤها تأويلات تتناسب مع احتياجات متلقيها المندرجة في علاقات مجتمعيّة معيّنة، وتختلف القراءات بين أزمنة متعاقبة وأمكنة متغايرة، ومن هنا فإذا كانت هذه النصوص من ناحية المضمون قد لاقت قبولًا لحظة صدورها؛ نتيجة توصيفها أحوال الأمة المأزومة، فلن تبقى مناسبة لظروف خروج الأمة من أزماتها إلاّ بالقدر المتعلق بنزوع الشخصيات للتعبير عن دواخلها االذاتيّة ومشكلاتها النفسيّة؛ التي آلت بأصحابها إلى العجز أو الانتحار أو الجنون أو الموت نتيجة اصطدام الذات الطامحة مع بؤس الواقع المجتمعيّ بظلّ سياسة الجريمة والإرهاب في تلك الآونة.

أمّا، وقد تجاوز شعب سوريا ٢٠١١م عتم الجريمة السياسية الموصوفة طوال نصف قرن مضى، فإنّ منظورات تلقيات هذه النصوص وآليات قراءتها، قد اختلفت عمّا كانت عليه في فترة صدورها؛ وذلك لاختلاف شروط تقبّلها وإعادة إنتاجها، فشخوص مسرحياته التي استقرّت بالموت، لم يعد لأشباهها وجود إلّا في البيئات المجتمعيّة التي تسيطر عليها قوى نظام الحكم المتهالكة، أمّا في أوساط شباب الثورة الذين تحرّروا، فقد ألفوا الحرية وتحقيق ذواتهم عن طريق مواجهة السلطة الغاشمة ونظائرها من الطائفيين والتكفيريين، وإن ازداد حجم الموت فأسبابه والدوافع له اختلفت كثيرًا عن دوافعه وأسبابه لدى شخوص مسرحيات ونوس في مرحلة عطائه الثالثة الذين كانوا يدبرون؛ هربًا من الحياة البائسة باتجاه الموت، أمّا موت السوريين حاليًّا

فهو نتيجة إقبالهم على حياة حرّة؛ ومن لا يزال حيًّا فقد استحالت حياته إلى معانٍ مفعمة بالبطولة.

بالعودة إلى زمن أحداث مسرحية **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران**؛ فإنّ طبيعة السلطة السياسية في سوريا ١٩٦٨م، كانت معنيةً بالهزيمة التي مّنيت بها، وكانت تسعى إلى الردّ على تبعاتها وفق منظورها السياسيّ المرتبط بالفكر القوميّ الاشتراكيّ، ولكنها استشعرت مع تحرك جماهير الشعب تلقائيًّا لمواجهة الهزيمة خطرًا يطال وجودها؛ لقصر وجهة نظرها السياسيّة، لذلك تقوقعت على حزبها، وربّما على كيانات الانتماءات الأولية، ولا سيّما الطائفيّة المتمكّنة من الهيمنة على الجيش المكوّن - في معظمه - من أبنائها، وذلك انسجامًا مع توجّهات سياسة النظام الدولي الذي عمل منذ استعمار فرنسا سوريا ولبنان منذ أوائل القرن العشرين على تشجيع الأقليات وتمكينها من الحكم، للمحافظة على مصالحه ومطامعه التي تكفّلت هذه السلطات بحمايتها مقابل دعمه ديمومتها في سلطة نظام الحكم.

في أحداث حفلة سمر، نلمح حضور السلطة وتغلغلها في الأوساط الاجتماعية، وفي المسرح، وقد تمكّن المسؤول من إلقاء خطبة في المسرح على الرغم من سخافة أقواله وضحالة مضمونها، ونجد أنّ ممثلي الشعب كانوا قادرين على حوار السلطة، بل مواجهتها، وإن انتهت هذه المسرحية باعتقال الجادّين في القيام بفعل ثوريّ، فإنّ سخرية المرأة التي لم تر في زوجها سوى أنّه إمّعة لعدم اشتراكه في مواجهة السلطة مثّلت بارقة خلاص، إضافة إلى أنّ المعتقلين استمروا أبطالاً يمثلون الرجاء والأمل في أذهان الجمهور وضمائرهم.

إذا انتقلنا إلى مسرحية **رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة** الصادرة ١٩٧٧م سنجد اختلاف معالجة ونوس تيماتها عن سابقتها **حفلة سمر** من حيث المضمون، فقد أراد إثبات أن استمرار المأساة؛ لم يرتبط ببقاء سلطة الدولة ذاتها على الرغم من هزيمتها في ١٩٦٧م، بل بتغيّراتٍ وتبدّلات في طبيعتها نحو الأسوأ، فقد بدأت سوريا تعيش منذ ١٩٧٠م أزمات في ظلّ سلطة قهريّة رعاها نظام حكم عسكريّ مافياوي أقلويّ فاسد، مارس المتنفذون في دوائره ومؤسساته التضليل والإرهاب والفساد في حقّ شعبهم، وازدادت هذه السلطة شراسة حينما ترسّخ نظام حكمها بعد حرب تشرين ١٩٧٣م، وشجّعت على انتشار قيم استهلاكية في المجتمع بعد انتهاء الحرب، إبّان الحقبة النفطية، فانتشر الفساد الماليّ والإداريّ والخلقيّ، وطغت قوى مجتمعية وسياسية ترعى الفساد والاستبداد والتخلف في أركان الدولة، مقصية أيّ توجّه سياسي طامحٍ إلى استمداد مشروعيته من الشعب والتعبير عن مآسيه.

إنّ تتبع أحداث مسرحية **رحلة حنظلة** وموضوعاتها التي كتبها ١٩٧٧م تفضي إلى نتيجة أرادها ونوس أن تكون واضحة كعين الشمس، مفادها: أنّ السلطة أضحت عصابة إجرام ممنهج، تدرك أنّ مصالحها ترتبط بإرضاء أقطاب النظام الدوليّ، وبقهرها شعبها ونهبه، وبانغماس رموزها وشبيحتها **بالفساد** والإفساد، فالرجل المسؤول الذي كان موجودًا في صالة المسرح مع رجاله الأفظاظ ١٩٦٨م أضحى مع أقرانه أكثر فظاظة ووقاحة وأكثر عددًا، وهم موجودون ليس في المسرح فقط، بل في كل بقعة من أرض الوطن، وفي كلّ ركن من أركان المجتمع، يعتقلون الناس على الشبهة، وينهبون أموالهم وأرزاقهم، ويكيلون الإهانات لهم في الأوقات كلّها، إنّ ممثلي الحكومة الذين قابلهم حنظلة في نهاية المسرحية يمثلون معظم فاعليات البيئة المجتمعية في السلطة، والشرطة والإعلام والشيخ المتدين والطبيب والمثقف وربّ العمل والجمعيات الخيرية وحتى المرأة، والزوجة التي خانت زوجها حنظلة حينما زجّ به في السجن.

وهنا نستطيع القول: إنّ من كان يمثّل السلطة في مسرح حفلة سمر ١٩٦٨م (المخرج والمسؤول ورجاله) هم أنفسهم الذين وُجدوا على الكراسي وراء طاولة الحكومة في رحلة حنظلة ١٩٧٧م، وإنما بأقنعة جديدة أكثر قبحًا ووقاحةً، أقنعة معبّرة عن معطيات سياسية واجتماعية واقتصادية جديدة دلّت على المسار الفعليّ لنكوص الحداثة العربية، وإنّ المرأة التي سخرت من زوجها في ١٩٦٨م لسلبيته أمام عنجهية رجال السلطة، قد خانته مع عشيق آخر في مسرحية رحلة حنظلة، ثمّ توجّهت لتكون المرأة اللعوب بين أيدي الفاسدين في حكومة السلطة في ١٩٧٧م، الذين يكيلون الإهانة تلو الأخرى لهذا الرجل المغفل حنظلة غير العارف كيفيّة مواجهة المعتدين على حريته وكرامته، أمّا شيخ الجامع الذي اكتفى بالاعتكاف داخل مسجده تحت وابل نيران العدو الإسرائيلي في ١٩٦٧م ليتلقى الموت إلى جانب جنود السلطة الموتى ورجال التخلف الذكوريّ في حفلة سمر، قد تحوّل إلى شيخ كاذب مضلّل يقبع في زاويته التي تنشر الجهل والأكاذيب في أرجاء الوطن وبين أبناء الشعب، والذي أضحى يؤدّي دورًا في سلطة ١٩٧٧م ممثلًا للمؤسسة الدينية الساعية إلى ديمومة تسلط حكم فاسد استبداديّ، والمثقف الذي صحى وأدرك ذاته العاجزة في مرآة ونوس في مسرحية حفلة سمر ١٩٦٨م وشرع يبحث عن الحلول متفاعلًا مع أبناء شعبه عند انعقاد ما يشبه المؤتمر الشعبيّ على خشبة المسرح بعد احتلالها من قبل متفرجين يمثلون الشعب؛ قد تحوّل إلى ثرثار يلقي خطابه على حنظلة من دون أن يعي حنظلة كلمة مما قاله، ثمّ نجد أنّ ربّ العمل غيرُ معنيٍّ إلاّ بمنصبه وثروته، وصار بإمكانه أن يطرد حنظلة وسواه، ويقطع عنهم أسباب الرزق والحياة الكريمة متى شاء وبأية طريقة يختارها، كما أن **الإعلام السلطويّ** يصغي لمطالب الناس؛ التي تخدم تطلعات رجالها الرخيصة الذين لاهمّ لهم

سوى إرضاء رجال السلطة المستبدة، وتحقيق مصالحهم الفاسدة، إضافة إلى الطبيب الذي سخّر علمه لإخماد الشكّ والثورة في نفس حنظلة في وسط لا يقلّ فسادًا عن أوساط السلطة الأخرى.

أمّا النساء اللواتي شاركن في مظاهرات أعقبت هزيمة ١٩٦٧م، وطالبن بالسلاح لاسترداد الكرامة المستباحة والحرية المهدورة، فقد تحولّن إلى مستهترات لدى الحكومة أو عند الطبيب أو في الجمعيات الخيرية؛ التي أضحت جزءًا من النظام السياسيّ الشموليّ المهيمن، وفي آخر موقف في **مسرحية حفلة سمر** ومن بين عشرات المتفرجين الذين يعلّقون على ما جرى في الأروقة والسلالم، وكأنهم غرباء لا علاقة لهم بما جرى، نسمع صوت امرأة تتوجه لزوجها:

- "ما أشد خوفك. لَستَ من الموقوفين على أي حال!. يجيبها:

- تتمنين لو كنت بينهم! أجابت المرأة: لن تكون بينهم أبداً! "[١] إنّه الصوت الأخير في المسرحية؛ الذي يجعل من المرأة عين العقل الرائية جبن زوجها عارًا، والتي تحفّز المشاهد للاشتغال على امتلاك معرفة وحبٍّ مع فيوض الأنوثة، إنها المرأة التي سخرت من زوجها الذي ليس في مقدوره أن يكون من بين المعتقلين؛ ومن ثَمَّ لن يكون الوعد لزوجته وللوطن برمته، المرأة التي نطقت الجملة الأخيرة ضمن سياق **مسرحية حفلة سمر**، وحدها لها صدى إيجابي لدى أم حرفوش في **مسرحية رحلة حنظلة** التي قدّمت بوصفها سردية مستقلة خارج سياق النص؛ إذ زرعت الأمل لدى ابنها حرفوش الذي أدّى دور الموجّه والمعلم لحنظلة على درب معرفة مصيره، وتجاوز حال البؤس والضعف؛ باتجاه الثورة على السلطة التي تعتدي عليه، أم حرفوش التي مثّلت - من خارج السياق - عين العقل لسلوك ابنها حرفوش الذي نشهده إلى جانب حنظلة المطرود من أنثاه؛ لعجزه عن مواجهة المشاكل وعن مواجهة المصير مع أقرانه، وذلك حينما قدّمها ونوس على أنّها تعلّم ابنها خوض التجربة بتأكيدها شعار"اللي من إيدو الله يزيدو" بمقابلة زوجها المتمسك بشعار"بعيد عن الشر وغنّ له"[٢] شبيه المغفل حنظلة، ولكنها بقيت خارج الفعل الدراميّ، ولم نلحظ لها أي حضور في المتن، تمامًا كاللواتي تمثّلهن في الواقع المعيش، على عكس امرأة حفلة سمر التي انفتحت عن طريقها أبواب أمل في نهاية المسرحية.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١ - سعد الله ونوس، حفلة سمر من أجل ٥ حزيران (دار الآداب: بيروت، لبنان، ١٩٨٠م، ط٢) ص١٤٨

٢ - سعدالله ونوس، رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة (دار الآداب: بيروت، ١٩٩٦م) ، ص٤٩

تُرى كيف كانت رؤية ونوس في معالجته شخصيات جسّدوا التيمات نفسها التي حرص على عدم تغييرها في مرحلة عطائه الأخيرة، أي في تسعينيات القرن الفائت؟

أصدر **يوم من زماننا**؛ ليدلّل على الزمن العربي الرديء في ظلّ أنظمة الفساد والقهر؛ فاروق أستاذ المدرسة الوفيّ لمهنته، لكنّه غافل عما يحيط به من موبقات، إنّه معادل حنظلة ١٩٧٧م الذي تمكّن حرفوش من أن ينقل له تعاليم أمّه في ضرورة معرفة محيطه؛ استعدادًا للثورة على مضطهديه، فاروق لم يُسجن في معتقلات السلطة كما سّجن حنظلة، ولكنه انتحر؛ نتيجة قدرة النظام في تسعينيات القرن الماضي على إخصاء الفعل السياسي والثقافي والمجتمعي، فاعتقال الملايين من السوريين وتشريدهم وقتلهم وتجويعهم منذ أوائل الثمانينيات، ثم اغتيال مدن وبلدات كمدينة حماه، وتواطؤ النظام مع إسرائيل، وإخراج الفلسطينيين من لبنان، وتنظيمه وتشجيعه وحمايته الميليشيات الطائفية، جعل المجتمع السوريّ عاجزًا عن فعل شيء، إلّا في فضاء عهر سياساته، وبؤر الفساد التي نشرها، ودجل الأحزاب الحداثوية الملتفة حوله، وقد صوّر ونوس تلك الظروف المأساوية، فالأستاذ فاروق كان مخصيًّا بالمعنى النفسي، وكان متواريًا خلف علمه غافلًا عما يجري حوله، أراده صدى لحنظلة، كما أن رجال الحكومة الذين انغمسوا في فسادهم في مسرحية حنظلة، تحوّلوا إلى متباهين بثقافة الاستهلاك التي حوّلت المدير إلى إمعة، والشيخ إلى داعية للعهر والضابط إلى قوّاد على ابنته، وقد أبقى هؤلاء كلّهم في قيد الحياة دلالة على أن ذلك الفساد باقٍ ولا أمل في الخلاص منه، وأكّد هذه الحقيقة المرّة حينما دفع بفاروق إلى الانتحار الذي شاركته فيه امرأته، وهكذا نجد أن المرأة التي استهانت برجلها في حفلة سمر١٩٦٨م وبقيت أملًا للولادات الحرة الجديدة، تحوّلت إلى خادمة السلطة السياسية في حنظلة ١٩٧٧م، ولكن حتى تلك السنة كان من الممكن أن يخرج أم حرفوش من سياق الفساد لتعلّم ابنها؛ ومن ثم حنظلة درب المعرفة والرفض، أمّا زوجة فاروق فلم يترك ونوس لها دربًا سوى الموت، أو الالتحاق ببيت الست فدوى على درب ممثلي السلطة وضباطها وشيوخ الدين الزائف.

في **أحلام شقية** يموت الشاب - الابن والأخ - بسمّ مصنوع لزوجي المرأتين اللتين حلمتا به أخًا وابنًا وحبيبًا، فيموت حلمهما، ويستمر زوجاهما – أبناء السلطة - في الحياة، وفي **طقوس الإشارات والتحولات** ينهي ونوس حياة ألماسة بجريمة ارتكبها أخوها الأصغر صيانة لسمعة عائلة بعد أن كشف في أحداثها عن مقادير عهر رجالها؛ حتّى من حاول التصالح مع جسده المثليّ شنق نفسه، وفي **الأيام المخمورة** ينتحر الابن الذي عانى من هروب أمّه مع عاشقها، ولم يبق إلّا الحفيد ابن شهيد الدفاع عن البرلمان السوري بمواجهة الجنود الفرنسيين الذي ما فتئ يسأل عن تاريخ غامض لأسرته الذي

انكشف عن ماضٍ منحرف، وحاضر لم يستمر فيه سوى الخال القاتل وشريكته الأخت التي تتباهى بعلاقتِها مع المستعمر الفرنسي، إضافة إلى إظهاره فاعليّة معدومة للحفيد، تمامًا كما آلت إليه أحوال الزرقاء مريم في مسرحية **ملحمة السراب** الناطقة بعقل ونوس، فلم يتركها الناس إكمال رؤيتها وبصيرتها التي تحذّر من قادم خطير، اجتمعوا عليها وأشبعوها ضربًا؛ حتّى ماتت الزرقاء، ولم يبك عليها سوى بسام الذي تنبأت له باعتقاله واقتياده لسجن بعيد، وربما كان سجن تدمر الرهيب الذي مات بين جدرانه وفي زنازينه مئات الآلاف من شباب سوريا، قُتلت الزرقاء، ومات ونّوس ١٩٩٧م، وتركا خلفهما إمكانية وحيدة مهددة بعدم تحقّقها، وهي زواج فاطمة من بسام في ظروف خطيرة جدًا، ليس أكثرها مأساوية اعتقال بسام المحتمل، بل رؤية ونوس على لسان الزرقاء، فالثعبان يتقيّأ فئرانًا والخراب يعمّ البلاد والموت في كل مكان، الجثامين منتشرة لا يوجد من يدفنها، والذي بقيّ على قيد الحياة سار في جلجلة التهجير القسريّ والموت المبرمج على دروب السجون والبحار والمخيمات، وفي **منمنمات تاريخية** لم يبق أمام ونوس إلّا أن يترك للجمهور والمتلقين خشبة مسرح معلّق على حائطها الخلفيّ جثمان الشيخ الشرائجي مصلوبًا منذ اقتحام تيمورلنك دمشق وحتّى عصرنا الحاليّ الأبشع؛ إذ لا يزال شعبان يركض بين الأنقاض المحيطة بمشهد صليب الشرائجي، مناديًّ: يمه يمه يمه،...

هؤلاء المعذّبون والأموات والمقتولون هم صدى الشخصيات التي صاغها ونوس في نصوص مرحلة التسييس التي أبقى بقية من أمل بأفعالها الدراميّة لاستعادة الحرية والكرامة.

قامت مسرحيات ونّوس التسعينية على أساس من توصيف واقع مأزوم وأحداث مأساويّة يجسّدها شخوص مهزومون دفعهم إلى الموت انتحارًا أو قتلًا، مما يجعل المتلقيّ في حالة استنتاج تقوم على عبثيّة الكفاح وسلبيّة الحياة وخطورة المغامرة لانتزاع الحقّ، قد يستسيغ متلقي ما قبل آذار / مارس ٢٠١١م رؤى ونوس التشاؤمية لتمثّلها الواقع المعيش، ولكن بعد ٢٠١١م تغيرت الأحوال، فالنّاس تعيش زمن ثورة، وفيها أحداث تكشف عن جلالها، وتنجب أبطالًا يتغنّى الناس ببطولاتهم في كلّ يوم، وأضحت طبيعة معاناتهم مختلفة عما ورد في موضوعات ونوس في مسرحياته، فالواقع السوريّ حاليًّا من أخطر المناطق بالعالم، فالقصف والدمار والموت والتهجير والتشرّد والتعصّب الطائفيّ والنهب والاعتقال والتغييب والتشبيح هو السائد أمام صمود شباب، أيقنوا أنّه لا حلول لمعاناة وطنهم؛ إلّا الصمود لتغيير أحوال البلاد؛ بما يكفل المساواة والحرية والعدالة والكرامة، فالسوريون - اليوم - يعيشون المسرحية الكبرى: شبابهم أبطالها على مسرح الواقع المنتظر عمارة مسرحية تعينهم على صمودهم،

وتؤسس معهم إلى حالة وعيّ جديد يكملون عبرها درب الثورة في بناء دولتهم المدنية الديمقراطية التي ينشدونها.

تُرى ألم يبتعد ونوس عن الحقيقة؟ ألم يظلم الشعب السوري كثيرًا؛ فيما آلت إليه شخوص مسرحياته في مرحلة عطائه الأخيرة؟ ألم يكن متعاليًا على التاريخ الذي يثبت انتصار الشعوب على قاتليها؟ إن الشعب الذي لم يتمكّن ونوس من رؤيته إلا شهيد الانتفاضة في فلسطين، والمنتحر المغفّل أمام فساد مجتمعه، والمقتول بسموم محبيه، والمصلوب في أمته، والعارفة المخنوقة الشهيدة صاحبة الرؤية السديدة، وبقتل امرأة استجابت لرغبات جسدها، وبانتحار مثليٍّ حاول أن يتصالح مع ميول جسده الجنسية، وموت الشرطيّ في مواجهة الفرنسيين؛ إنّ هذا الشعب هو الذي ثار في آذار ٢٠١١م على سلطة لم تعرف؛ سوى الفساد والجريمة والإفقار والقهر في حقّ شعبها.

بذلك نستطيع القول: إنّ **سعد الله ونوس** أنتج نصوصه المسرحية بين ١٩٦٨م - ١٩٧٧م ضمن سياق هواجسه المتعلقة بالتغيير والثورة على واقع متخلف ومقهور وبذلك جسد مقولة إنّ: "الأدب هو موضوع تجربة أكثر منه معرفة، وتجربة ذات جوهر روحي"[١] مبتغيًا مسرحًا معبّرًا عن إمكانية الثورة لتغيير حياة الناس في بيوتهم ومقرّات أعمالهم، في شوارعهم وساحاتهم ومدنهم، طامحًا في أن يجد لمسرحه أصداء في وعي الناس وضمائرهم وعواطفهم.

لكنّ ونوس على الرغم من نضج تجربته المسرحية على صعيد البناء الفنّي والجماليّ، وتوسّع آفاق تجربته المعرفيّة، وقدرته الفذّة على تصوير شخصيّات مائزة، تحمل غنىً إنسانيًّا ونزوعًا في تحقيق الذات الفاعلة الطامحة للتغيير، فإنَّه كان يمثّل في رؤاه الفكرية مرآة لتيار فكر سياسي حداثوي الذي كانت أحزابه، كمن يستمني طوال نصف القرن أمام عذابات السوريين وقهرهم على أيدي نظام امتطى أفكارًا تقدميّة، مماثلة فكر معارضته؛ التي لم تضلل الشعب وتحرفه عن درب الثورة فحسب، بل أسهمت مع سلطة الفساد والجهل في قمع شعبها وقتل شبابه وتدمير مدنه وتهجير أهل البلاد إلى خارج ديارهم.

إنّ ونوس - نفسه - استنتج بعد خوضه مشروعه التجريبيّ ذاكرًا: "... إننا مهزومون حتى العظم.. وحتى الحفيد الرابع أو الخامس، أقصى حدود الإيجابية هو أن نقبل الهزيمة لا أن نراوغها أن نواجهها صراحة لا أن ندفن رؤوسنا في الرمال.. ومن كوجيتو أنا مهزوم ينبغي أن أبلور أنا موجود، أن أتدرّب على تحمّل هذا الوجود

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- مجموعة من المؤلفين، م. س، ص ١٢٠

ومفارقته في آن واحد، لقد انهزمنا دون عزاء.. دون تظليلات..."[1] تّرى أليس هذا الشعور بالهزيمة هو فقدان الثقة في شعب طيب وعظيم يحمل إرثًا تاريخًا نضاليًّا في مواجهة الطغاة والغزاة؟

إنّ فضح سياسات السلطة وسلوك رموزها لا يكفي لمواجهتها، وتغيير المجتمع لا يكفيه توصيف أحواله المأساوية، وكثيرًا ما كان المثقف متواطئًا مع الطغاة الفاسدين من دون دراية منه، لا سيّما حينما يقرَأ الفكر أو التاريخ أو الواقع من موقع المتعالي على وعيّ البشر وثقافتهم؛ البشر الذين وحدهم يصنعون الفكر والتاريخ ماضيًّا وحاضرًا، ومن موقع المتعالي لا ينتج المثقف إلّا هراء ومقولات هشّة لا سيّما إذا كان لا يمتلك عدّة فكرية مناسبة، وهذا ما أثبته شباب الربيع العربيّ، الذين لم يرضوا بالهزيمة عنوانًا لحياة شعوبهم؛ على الرغم من طغيان روح الهزيمة في أدبيات ونصوص الكتّاب العرب قبل تفجّرها.

لو قيّض لونوس الحياة، ورأى هدير شباب ساحات الكرامة وميادين التحرير وبطولاتهم؛ لعرف أن المسرح لن تنطفأ جذوته، ولن يتداعى في غياهب القمع والشمولية والتكفير، كما صوّره في مسرحياته الأخيرة، منكسرًا مع أحلامه المنهارة على ما صرّح به إلى عبلة الرويني. وها هيّ ذي الثورة السورية، هذه المسرحية العظيمة بحقّ، تحاول أن تؤسّس مسرحًا جديدًا عندما اختارت خشبة مسرحها المدن السورية وقراها كلّها، ساحاتها وشوارعها، وشخوص مسرحيتها: كبارها وصغارها، نساءها ورجالها.

كان ونوس من القلائل؛ الذين تنبأوا بردّة فعل السلطة التدميريّ في مسرحيته ملحمة السّراب؛ إذ أكّد صحّة بصيرة الزرقاء وصحّة تنبؤاتها بالنهايات المأساوية لمجتمع الاستهلاك وسياسة الارتهان لساسة الغرب؛ التي يقودها عبود الغاوي بائع نفسه للشيطان؛ ليحرف منجم قريته الزراعي المنتج، ويحوّله إلى عالم من الأوهام والمتعة المؤقتة، لذلك قتلها أهل بلدها، وأضحوا مجرمين في حقّ من يدلّهم على درب الخلاص والخير، قتلوها وتبعوا عبود الغاوي حتى لو انكشف غشّه لهم، هكذا أراد ونوس أن يتنبأ بموته، وهو يقول: ماتت الزرقاء، وماتت القدرة على الرؤية والنظر إلى الأمام، ماتت المعرفة التي كانت تمتلكها من دون أهل بلدها، ماتت؛ بعد أن تنبأت بموت ابنها الفلاح بيد أخيه موظف الحكومة، ماتت بعد أن تنبأت بفقد الأعيان أرزاقهم وبعد سقوطهم في أحضان الغواني بتوسط من الشيطان الأحدب، وتنبأت بهرب عبود بالأموال والخيرات وبأجمل صبية؛ التي جنّ أبوها بعد تهاونه بمنحها للشيطان؛ من

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- عبلة رويني، م. س، ص١٧

أجل المال، وانزوت زوجته في زاوية الصلاة بعد خياناتها المتكررة لـه مع فاسق آخر متحالفٍ مع عبود. ثم أبصرت، وقالت:

- "الثعبان يبصق فئرانًا تملأ الحقول المتروكة، والبيوت المهجورة ونفر من الأهل يتحالفون مع الغرباء، ويعلون، والأكثريّة لا يجدون إلّا السراب... "[1]، ثمّ تطلب من بسام وفاطمة أن يخبرا:

- "لو أنكم لم تستعجلوا موتها لكان ممكنًا أن تبصر في البعيد شمسًا تشرق بعد انقشاع هذا الليل"[2] ثمّ مات ونوس، ورحلت الزرقاء:

- "لقد قتلوها كما كانت الأقوام المتوحّشة تقتل أنبياءها"[3] وسط موقف تمثيليّ بين رجلين يتشاجران: أحدهما يشهر سكينًا والآخر دبوسًا؛ إنّ ما كانت الزرقاء تريد أن تتنبأ به لأهلها حدث في ٢٠١١م، وحراك الثورة الذي رمز له ونوس على شكل دبوس في الموقف التمثيليّ الأخير من المسرحية، تمكّن من الانتصار على حامل الخنجر، رمز سلطة الموت، ولو قُدّر لونوس الحياة حتى هذه الأيام لشهد على الدبوس؛ الذي يستعد لدفن جثة السلطة الموبوءة بالطائفيّة المقيتة ووجهها الأكثر قبحًا من الجماعات التكفيرية والظلامية الآتية من قبور التاريخ التي اتسعت وتتسع حاليًّا للأنظمة القهرية الفاسدة الطائفية التكفيرية كلّها.

## دور اللغة والخطاب المسرحيّ في تجسيد الشخصية المسرحية

ترتبط لغة المسرح في النصّ المسرحيّ بالحوار **Dialogue** المحكي بشكل رئيس، وإلى جانبه الإيمائي والمناجاة والوصف والسرد، بوصفها أدوات التعبير المؤلّفة من علامات المنظومات اللغوية السمعية المتضمنة أيضًا الموسيقى والأصوات الأخرى، إضافة إلى المؤثرات البصرية كالديكور والألوان والإنارة.

ويتوجّه البحث في اللغة الدلالية للنصّ منتقلًا إلى فاعليات المثاقفة وملامح التناصيّة فيهما، وحين عرضه على خشبة المسرح، لا بدّ من البحث في طاقات العرض التواصليّة والآليات والتقنيات التي اشتغل عليها المخرج، والتنقيب في الحوار

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- ملحمة السراب، م. س، ص١٥٩
٢- ملحمة السراب، م. س، ص١٦٠
٣- ملحمة السراب، م. س، ص١٦٠

المسرحي الموجّه للمتفرج أولًا؛ الذي يقوم بإعادة بنائه من جديد، ثمّ تقصي الجمهور المتشكّل على أرضية مقولات المسرحية لتشكيل حالة وعيّ جمعية تتعلق بخلق قيم فكرية وجمالية مغايرة لما هو سائد، وفضح العيوب النسقيّة السائدة، والتأسيس لتشييد إنساق ثقافيّة جديدة، ولعلّ العتبات النصيّة والإرشادات المسرحيّة التي كان ونوس يوليها أهميّة مناسبة زمن صدور مسرحياته من ضمن ما يبحث عنه بصفتها أدوات تواصلية ودالّة خلف الحوار وباقي التقنيات، وقد تكون ليست مناسبة للزمن الذي نعيش فيه، حيث تداعيات ثورة التكنولوجيا الرقميّة والقيم المعرفية والجمالية والتقنيات التي يشتغل جيل الألفيّة الرقمي وفق مقتضيات مغايرة لما سبقها، وبالتالي فعروض مسرحيات ونوس بحاجة إلى إخراج خلّاق.

أمّا الخطاب المسرحي **Teatralical discourse** فيتشكّل حينما: "يتحدّد القول كفعل له فاعل هو صاحب الخطاب"[1] وصاحب الخطاب في نصوص ونوس الأخيرة اتسم بالجديّة، ولم يترك لشخصياته مجالًا للثرثرة والحشو، فطبيعة مقولاته المحمّلة على حوار الشخوص - التي تمثّل رؤى المؤلّف غالبًا - احتاجت منه تكثيفًا ليكون دلاليًّا، ولم يكتفِ باهتمامه بالحوار، بل افترض حضور النصّ والقارىء أو العرض والمتفرّج في عمليّة التواصل، مما دفعه للاعتناء بخلق شخصيات نصوصه كونها وسيطًا بين مخرج أو منتج النص أو العرض؛ المتواري كلٌّ منهما خلف حوار الشخصيات المنتجة لأفعال درامية، وبين المتلقي الذي يحتاج لتحديد معاني الخطاب وتأويل تيماته، ليدرك السياق الذي تسير فيه الأحداث، ويعيد صياغة النصّ بما يتوافق مع ميوله.

ولا بدّ من الإشارة هنا؛ إلى أن يكون المتلقي مدركًا للأعراف المسرحية السائدة، بما يسمح له بمعرفة الروامز التي توصله بالمرسل - إن كان مؤلّفًا أو مخرجًا أو فريق عمل مسرحيّ متكامل - إلى أن تتشكّل بنية النصّ المسرحيّ من **حوار** و**شخوص** معبّرين عن أحداث، بتقنيات **حواريّة**، أو **سردية** أو **حكائيّة**، أو **إيمائية** أو **وصفيّة**، وليس سرًّا على أحد القطيعة الحاصلة بين الجمهور والمسرح؛ لأسباب كثيرة تناولتها هذه الأطروحة بأكثر من مكان، وستتناولها في الفصل اللاحق.

والسؤال ما هي ركيزة قراءة المُنتَج إن كان نصًّا مكتوبًا أو عرضًا؟ وهل يستقيم التلقّي أو القراءة خارج اللغة؟ إنّ اللغة هي التي تفضي إلى الكشف عن النظام الصياغي الذي يستخدمه الكاتب في صياغة نصّه، ولا شكّ انّ ونوس أدرك أهميّة اللغة بصفتها

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي (مكتبة لبنان، ناشرون: بيروت، ط٢، ٢٠٠٦م) ص١٨٦

شرطًا لازمًا لكتابة النصوص، وهو لم يخرج عمّا صاغته الحداثة حول الخطاب واللغة؛ ولعلّه فهم رؤى الما بعد حداثيين للّغة والخطاب؟

أخضعت اتجاهات ما بعد الحداثة اللغة المسرحية للتشتيت والتفكيك، وأخرجوها من سياقاتها التاريخيّة والثقافيّة، وجعلوها هي التي تقود النص، وليس الكاتب، إذ احتسبوه كائنًا لغويًّا تصنعه اللغة، التي لم تعد وسيلة للكاتب؛ من أجل التعبير عن عواطفه وأفكاره؛ إذ إنّ اللغة أضحت تعبّر عن نفسها بشكل مستقل عن توجيهات مدونها في مرحلة ما بعد الحداثة، وفي أواخر القرن العشرين انتشرت المدارس التجريبية في المسرح العالمي، وتسيّد المخرجون فيها العمل المسرحي، إلى أن أنكروا دور المؤلّف الذي يخضع بتأليف نصوصه لقواعد تتعلق بتسييج بنية نصّه باللغة والأحداث والحوار والفعل الدرامي والحبكة وإلخ... بالضرورة، ثمّ ألغوا الحبكات في نصوصهم أو عروضهم، لأن الشخصيّة الخالقة الأفعال الدراميّة؛ لم تعد تعني لهم شيئًا ذا أهمية في صنع الأحداث أو إدارتها وتوجيهها، فأماتوها ولم يعدْ لها حقّ تقديم الأفكار، وأناطوا بهذه المهمة لتوليفية عمادها العدميّة في بلورة فكرة واضحة معتمدين على عدة من نصوص أو في اقتباس نصّ وإعادة معالجته، في تضمين عبارات أو اقتباسها والتعليق عليها، وفي تشجيع الراقص إبداع الحركات المعبرة عن حالته الوجدانية أو الشعورية، وبذلك ميّزوا بين المسرح الذي يعتمد على حركة الجسد، ومسرح الصور الذي يمنح الأفكار أهمية أكبر، وانتصروا للأول منها، وتعاملوا مع أصحاب الأداء في العرض المسرحيّ كلّهم الطريقة نفسها، ليعلنوا موت المؤلف النهائيّ بعدما كان الجدل حوله حينما طرحها رولان بارت، ثمّ هللوا لانتصار المخرج صاحب التوليفات المختلفة لإنتاج الحركات والدلالات، عن طريق التجربة الجماليّة التي من الممكن أن يشارك بها جمهور الصالة.

إن عرض رؤية ما بعد الحداثة للغة والخطاب، لا يضعف من أهميّة نصوص ونوس، فقبل أن نعرض للفروق بين الحداثة وما بعدها هناك مرحلة تحديد نصيّة االنصّ وأدبيته، أو لا نصيّته؛ إذ تتطلب النصيّة قدرًا من الانسجام بين مكوّنات النصّ ومن التساوق بين لغته والخطاب الذي يحكمه، وفي المسرح ينظر إلى المستويات اللغوية؛ لكلّ شخصيات النصّ وإلى مناسبتها للفعل الذي تؤدّيه، ويؤخذ بعين الاعتبار عدم الوقوع في تسطيح المعاني المبتغاة ومن دون ابتذالها بالخطابية أو المباشرة أيضًا، ولا بدّ من النظر إلى مستويات الخطابات اللغوية في نصوص ونوس بعين العارف للمسرح وبعقل المدرك لعلاقة القارئ بالوجود؛ إذ امتصّت التجربة اللغويّة التاريخيّة، واستوعبت الجغرافيا، والناتج عنها نصوصٌ المرحلة الثالثة من عطائه في الكتابة الإبداعية، التي تمكّنت أن تحمل سمات الجماليّة: "باستعاريتها وخطابها البلاغي،

بوصفها رحم منتج يعرّف الاجتماعي ويجعله متاحًا كغاية للفعل ومن أجل الفعل، فالنصيّة ليست مجرد تعبير أيديولوجي من مرتبة ثانية او عَرَض لفظي من أعراض ذاتٍ سياسيةٍ متعيّنة مسبقًا"[1]، بل النصيّة قبل كلّ شيء علاقة بين المرسل والمتلقي، عمادها اللغة بكل تجلياتها الحوارية والحركية والإيمائية والسيميائية و...إلخ، ولكن النصوص المكتوبة أو المنطوقة منها تبقى هي الأساس لأنّه: "يمكن للمسرح أن يقوم دون ماكياج، دون أزياء مناسبة، دون سينوغرافيا، دون خشبة مسرح متصلة بالصالة، دون لعب بالضوء، دون خلفيّة موسيقية...إلخ، ولكنّه لا يمكن أن يوجد دون أن تكون هناك علاقة تتخلّق ما بين الممثل والمتفرج، دون تواصل حميميّ بينهما"[2] ولا يزال النص اللغوي بطرق تعبيره المتعدّدة هو الذي ينظّم العلاقة بين خشبة المسرح والمتفرّج، لا سيما في واقعنا الذي لا يحتاج إلى موارية في قول ما يجب قوله ببيان صريح، لا سيّما أننا ننتمي إلى أمّة انتصرت للقول ولعلوم البيان منذ صعودها في القرون الأولى لقيام الحضارة العربية الإسلامية.

**التجربة اللغويّة لدى ونوس في نصوصه الأخيرة**

لا يتحقّق المسرح إلّا باللغة ذات الأبعاد المتعددة، والحاجة ماسّة إلى اللغة المكتوبة التي يمكن تحويلها إلى فاعلة؛ حينما ينطقها الممثلون متحوّلة إلى: "علامات ممتزجة بالإيماءة والحركة، أي أنّ التمثيل يعيد ترجمة الكلمة إلى الفعل؛ الذي كانت قد حلّت محله، وتقوم اللغة بدور البطولة حينما لا تؤدّي وظيفتها في التواصل على النحو المألوف بين الناس"[3]؛ مما يستدعي ضرورة وجود كاتب للنصّ متحصّل على مادة نصّه الأولية من الوجود الذي يشغل هو نفسه جانبًا بسيطًا منه، ومتمكّن من أدواته: اللغة أولًا ومن معرفته أصول الكتابة الدراميّة ثانيًا ابتغاء تشييد بنية درامية للنصّ يكشف في سياقها عن الأفعال وعن حدود الصراع وعن صفات الشخصيات وأفكارها مجسدًا الأحداث؛ التي تعني المجتمع عبر شخصيّات متصارعة بلغة حواريّة منطوقة إلى جانب أشكال التّعبير الأخرى المتضمّنة حركة الجّسد والغناء والموسيقى والعتبات النصيّة والمونولوج والمؤثرات الصوتية والضوئية واللونية...، شرط أن تكون أحداث النصّ قابلة التمثيل على خشبة المسرح، وفي الحالتين كلتيهما، في النص والعرض، تشكّل اللغة المنطوقة نظامًا دلاليًّا مهمًّا؛ بهدف إنتاج المعاني وتبيان دلالاتها ومدلولاتها.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- هومي ك. بابا، موقع الثقافة، ترجمة: ثائر ديب (المركز الثقافي العربي: الدار البضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م) ص٧٣

٢- زبيجنيف تارانييكو، مسرح ما بعد الحداثة، ترجمة: هناء عبد الفتاح (مهرجان القاهرة الدولي، ط١، ٢٠١٠م) ص٣٩

٣- صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية: م.س، ص٢٤٥

اللغة الحيّة - كأيّ كائن حيّ - لها تاريخ موغلٌ في القدم، واللّغة العربيّة حيّة مرّت بمراحل متعاقبة عديدة؛ حتّى أضحت على ما هي عليه الآن، وإنْ كانت قد افتقدت الكثير من مكوناتها البدئية بوصفها نتيجة طبيعية للتطور، فإنّها تكتسب ألفاظًا وتعابير جديدة؛ نتيجة انفتاحها على ثقافات أخرى، وعبر استخدام اللغة في مجالات الإبداع تمنح ألفاظها الكثير من الدلالات المتجدّدة وَفق السياق التي توضع فيه، وقد ذكر تيري إيغلتون: "إن سبيل التعبير في الأدب هي اللغة، وكل كلمة نستعملها تُبلى ويبهت لمعانها وتُستهلك وتفقد ملامحها.."[1]، ومن ثَمَّ حينما لا نجد تجديدًا في أساليب اللغة، ولا توليدًا لمعانيها وصورها، فيكون الحكم هو وقوع النصوص المكتوبة في التقليد والتكرار أو الإسفاف في المعاني وافتقاد الأمة الإبداع الضروري واللازم لوعي ذاتها، وهذا شكل من أشكال احتقار اللغة، ومن ثمّ إهمالها لأساليب تحطّ من سموها إلى الحياة المعيشة، وهو ما شهدته السّاحة الثقافيّة السوريّة في ظلّ العدميّة، التي كان أحد أخطر تمظهراتها هو القطيعة مع تجربة ونوس واللجوء إلى ثرثرات زعموا أنها ما بعد حداثيّة على ما سنتوسّع فيه في الفصل الآتي.

لقد افتقد أصحاب المسرح في سوريا بعد ونوس إلى طاقة التجديد والتوليد باللغة فـ: "اللغة لا تتمثّل في استعمال بضعة ألفاظٍ متناثرة – عاميّة أو حتّى أجنبيّة – داخل إطار الفصحى وفي ظلّ قواعد نحوها وصرفها وبلاغتها"[2] بل بتفجير طاقاتها عبر النصوص الإبداعيّة؛ ومنها المسرحيّة وصقل أدوات التعبير بها المحتاجة إلى الفصحى منها، من دون العاميّة التي تصلح للاحتياجات الحياتية اليومية، وهذا ما كان في بداية وعي ونوس واهتماماته؛ إذ انتصر للفصحى، ورأى بدعوات استخدام العاميّة في إنتاج الأعمال الإبداعية التي انتشرت في تاريخ العرب الحديث؛ أنّها لا ترتقي إلى مستوى الأعمال الإبداعيّة الراقيّة، ولا شكّ أنها محاولات باءت جميعها بالفشل الذريع، ومنها دعوات مسرحيي سوريا، الذين اشتغلوا على العروض المسرحية السورية في تلك الحقبة بالعاميّة من دون اهتمام بالبناء الدرامي.

تّرى ألا يحقّ للمرء أن يتساءل عن المسؤولية المتعلّقة بصقل اللغة المسرحية وتجديدها؛ لتكون مولّدة المعاني المستجدّة ضمن سياق التاريخ والمجتمع؟ الكاتب والفريق المسرحي هم المعنيّون بتشكيل اللغة التي تتحوّل مع المبدع منهم إلى رموزٍ للرسالة المتضمنة في النصّ أو العرض، اللغة التي لا بدّ أن تصل إلى متلقٍ يقوم بتفكيكها ويعيد بناءها بعد تأويلها بما يلبي احتياجات بيئته ورغباته الفردانيّة التي تحقق

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- تيري إيغلتون: م.س، ص٢٢٣

٢- محمد زكريا عناني، قراءات نقدية في المكتبة العربية (دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية، ص٦٢

ذاته الفاعلة، والسؤال أين هو الكاتب المسرحي الذي يفعّل دور اللغة في نصوصه التي ترتقي بالجمهور نحو تجاوز الذات الخاملة؟

توخّى ونوس الحذر في الصياغة اللغوية لنصوصه التي كتبها بين ١٩٨٩م - ١٩٩٧م، واستمرّ استخدام اللغة الفصيحة تماشيًّا مع الموضوعات التي عالجها، مجرّبًا استنهاض نصّ مسرحيّ ضمن مشروع ثقافيّ عربي؛ ملتمسًا أجوبةً للمشكلات الكبرى؛ مجتهدًا حسب الإمكانيات المُتاحة وسط ظروفٍ موضوعيّة معقّدة، وقد استمدّ الألفاظ والتراكيب المستخدمة في نصوصه الأخيرة من البيئة الزمكانية التي تجري أحداث المسرحيّة داخلها، ففي نصّ **الاغتصاب** تناوبت اللغة بين فضائين منفصلين عن بعضهما، الفضاء الفلسطيني وكانت لغة شخوصه محمّلة بالأسى والغضب ومنفتحة باتجاه البطولة والحرية، وها هي ذي الفارعة تقول:

- "الأرض لا تتسع لنا ولهم. إما نحن وإمّا هم"[١] ثم تنفتح لغته لدلالات تحمل تحديًّا مستمدّة من بسالة الانتفاضة الفلسطينية (******)، كما تأتي لغته المعبّرة عن الفضاء الإسرائيليّ المنغلق على جهاز الأمن الممتدّ إلى بيت الأم، مقتبسًا نصوصًا كاملةً من العهد القديم اليهوديّ في الكتاب المقدّس، وقد تمكّن من توظيفها في الحوار بين شخوص مواقف سفر النبوءات التي شكّلت أكثر من نسبة ٧٠% من صفحات مسرحيته، وهذا ينسجم مع انغلاق العقل العسكري القمعيّ الإسرائيليّ على تعاليم العهد القديم؛ التي تحضّ على كراهية الأغيار والاستهانة بحيواتهم أمام مصلحة اليهود، ثمّ نجده يوضّح فكرة؛ بأسلوب خطابيّ ومباشر أرادها حقيقة لدى متلقيها مفادها: "للصهيونية امتدادها العضويّ في النظام العربي الراهن، الحكّام الذين استسلموا لإسرائيل مائير العدوانيّة، والذين يستعدّون للاستسلام لها، الذين يقمعون شعوبهم، ويدوسون على كراماتهم، والذين ينهبون ثروات هذه البلاد ويبددونها.. هؤلاء جميعًا بعض امتدادات الصهيونية في الجسد العربي. إن الورطة على ضفتنا معقّدة وإنّ الخروج منها يقتضي نضالًا مركبًا وصعبًا"[٢] ومن ثمّ أوضح نقاط التماس بين الشعبين وركزها في موقعين الأول توافقي، بين الكاتب نفسه ود. منوحين اللذين يمثلان عقلين منفتحين على التحضّر المعاصر، ثم صداميّ، لقاء الضحية الفلسطينية في أقبية التعذيب الإسرائيلية، الذي أوضح كم هو الإسرائيلي محملًا بالأحقاد عبر تاريخ قديم ارتبط بخطاب العهد القديم المشبّع بالكراهيّة، ثم يبرز لغة الفلسطينيّ بلغته اليوميّة البسيطة المتناسبة مع حجم طموحاته التي تخلّصه من الاعتقال والاغتصاب والموت؛ موظّفًا لغة زكريا تامر القصصيّة والعصريّة على لسان الفارعة مثلًا.

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- الاغتصاب: م. س، ص٥٨
٢- الاغتصاب، م. س، ص٩٥

في مسرحية **يوم من زماننا** أقام ونوس الحوار على بساطة اللغة اليومية، ولم يجعلها معقّدة، ومنها: "كان صباحًا غائمًا وباردًا. كان صباحًا ككل صباحات أوائل الشتاء، وكانت الساعات تدور"[١] لغته واضحة بمقدار وضوح الحياة التي يعاني منها السوري - وأيضًا - كانت اللّغة في أحلام شقية مشابهة سابقتها، واضحة ولصيقة بالحياة اليوميّة الاعتيادية، على الرغم من أنّه كان يخرج بلغته عن البساطة إلى شاعرية الصور والألفاظ عندما يدخل في عالم أحلام اليقظة مع شخصيات تحيا مع أحلامها.

واختلفت لغته في منمنمات تاريخية حينما اقتبس كثيرًا من أفكار ابن خلدون ولغة خطابه مثل:

- "في غياب العصبية والشوكة لا تنفع الفكرة والمصلحة، والعزم الذي يبدونه ليس إلّا وهمًا يخدعون أنفسهم به"[٢]، حتّى الألفاظ التي اختارها تتنمي لبيئة زمن أحداث المسرحية التاريخي مثل:
- "لا يمكن أن أجازف بالقلعة، هي حصننا، وهنا سنرفع شرفنا، ونؤدي واجبنا، ثمّ ما لنا ولهذه المدينة المتقلّبة، مدينة، أعيانها وعلماؤها خائرون، ويتسابقون كي يلحسوا مؤخرة العدو"[٣]، ثم يقول تناصيًّا مع كتابات ابن خلدون:
- "وكأنما نادى الكون في العالم بالخمول والانقباض، فبادر بالإجابة، والله وارث الأرض ومن عليها، وإذا تبدّلت الأحوال جملة، فكأنما تبدّل الخلق من أصله، وتحوّل العالم بأسره..."[٤]

في مسرحية ملحمة السراب مستويان في اللغة مستوى عبود وخادمه الشيطان الذي امتدّ لكلّ من صدّقه وتعامل معه لدرجة التماهي مع فسقه وفساده، ويشكّلون أكثر من نسبة ٧٥% من شخوص المسرحية، ويغُطّون أكثر من نسبة ٨٠% من أحداثها؛ وتتسم لغتهم بقدرتها على التعبير عن تطلعات مستجدة تتناسب مع مشهد من النصّ الموازي الذي أورده ونوس في بداءة النصّ في أثناء جلسة عبود وشيطانه الأحدب في مكان لا ملامح واضحة له:

- "ولعلّ الشيءَ الوحيد الذي يستوقف الانتباه هو مزهرية سوداء فيها وردة ضخمة صفراء اللون، ولكنّ الذبول يجعل الصفرة تنحلّ إلى ألوان بنيّة تتدرج؛ حتى الاهتراء،

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- يوم من زماننا، الأعمال الكاملة، م. س، ص١٩٣
٢- منمنمات تاريخية، م. س، ص١٢٥
٣- منمنمات تاريخية، م. س، ص١١٤
٤ - منمنمات تاريخية، م. س، ص ١٢٢

تتساقط أوراق الزهرة بإيقاع غريب، وصوت يشبه جرس زجاجي صغير"[١]، الإيقاع سريعٌ في حوارات فريق الشيطان، والجمل قصيرة، وبعض ألفاظها نابية، واستمد صياغة أفكار شخوصه من الأمثال الشعبيّة، واقتبس بعض الآيات القرآنية، أو ما يوحي بها، تبعًا لما يستلزم من أصحاب القول إثبات ما هو غير صحيح، على غير ما يقرأه المتلقي في مستوى اللغة الآخر على ألسنة الزرقاء وفاطمة وبسام ورباب، عندما كانت على علاقة حبّ مع بسام، إذ أنطقها ونّوس شعرًا قبل زواجها من عبود:

- "مشاعري تموج متغيّرة كتقلبات الريح، إن لديّ أحلامًا كثيرة، وأحيانًا أحسّ أن الدنيا أضيق من أن تتسع لطموحي .."[٢] كما أنّ جمل الزرقاء طويلة والحوارات التي تصطنعها أكثر طولًا من مستويات الحوار الأخرى في النصّ، لا سيّما حينما كانت تحاور بسام أو فاطمة، كما أنّ ألفاظها أكثر جزالة وتماسكًا من ألفاظ بقيّة حوارات النصّ، أمّا لغة خطاب بسام وفاطمة فكانت تختلف وَفق مخاطبيهم، وكانت تميل لِتَحمِل حمولةً معرفيّةً بحضور الزرقاء، ومن الشواهد خطاب الزرقاء لبسّام وفاطمة:

- "ذات يوم سيلمس الناس، أن ما تدافعوا نحوه لم يكن إلّا الموت والخراب، وعندئذ سيحتاجون من يزوّدهم بالمعرفة، ويدلّهم على مخرج"[٣]

أما طقوس الإشارات والتحوّلات فقد حملت في طياتها استثمارًا موفقًا للغة، وإن كثر في متنها الوصف والمناجاة، فهذا لم يُعِبْ لغتها التي جمّلها ونوس باللغة الشعريّة الحاضرة في حنايا النص؛ إذ أطال في الحوارت وضمّنها مزيدًا من خفايا الذات الإنسانية التوّاقة وعوالجها؛ حتّى يكشف عن الصراع بين رغبات روح الشخصيات الجامحة وحاجات جسدها المقموعة، أراد ونوس من أبطال هذا العمل أن يكونوا: "ذوات فرديّة تعصف بها الأهواء والنوازع وترهقها الخيارات"[٤] كما كان بها جرأة في توصيف الملذات الجسدية الآتيّة من بوح الجسد برغباته.

في المسرحية السابعة والأخيرة الأيام المخمورة لم تكن اللغة فيها متوازنة وقد ظهر في حواراتها مقاطع فيها إطالة واستطراد فـ: "اللغة الجيدة في المسرح ترفض المعاني المتعرجة أو التعبيرات المعقدة أو الاستطرادات والوصفات ذات الصور الكثيرة"[٥] ولعلّ الاستطراد نتج عن تقنية السرد التي غلبت على بنية النص بهدف توثيق

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- ملحمة السراب، الأعمال الكاملة، م. س، ج٢، ص٦٠٣
٢- ملحمة السراب، الأعمال الكاملة، م. س، ج٢، ص ٦٤٢
٣- ملحمة السراب، الأعمال الكاملة، م. س، ج٢، ص٧٣٣
٤- طقوس الإشارات والتحوّلات، الأعمال الكاملة، م. س، ج٢، ص٦٠١
٥- كمال الدين عيد، م. س ص٥٤٧

أفعال الرواة أنفسهم، وهذا يتعارض مع دوافع فعل الشخصية المسرحيّة من أجل ترتيب الحاضر وتأسيس مستقبل للمتلقي، أمّا نص الأيام المخمورة فقد أفقد اللغة توهجها ودلالاتها بتعبيراتها المباشرة أحيانًا لرغبة المؤلّف بتوثيق مرحلة ماضيّة، مثل:

- "نعم يا بني.. في خريف عمري، وهبني الله بعض السعادة، لا أستطيع أن أشرح لك، لأنّ ذلك يستغرق عمرًا كاملًا"[١]

هذا اللغة الناتجة عن تسرّع الكاتب في الكشف عن وقائع عدّت من المسكوت عنها، ومن ثَمَّ لم ترتق للحالة الوجدانيّة المرافقة موقف الشخصيّة التي تجابه لحظات موت مثلًا، مواقف الموت التي تحتاج إلى لغة مناجاة شعريّة.

كتبت نصوص ونوس المسرحيّة **باللغة الفصيحة**، كونها اللّغة التي يستطيع المسرحيّ أن يطوّر بها الحوار والموقف والوصف والسرد والمناجاة، بهدف تكوين بنية لغوية متكاملة مع نصّ يحمل رؤى فكرية وجماليّة للمستقبل على امتداد ساحة الناطقين باللغة العربية، وقد ذكر ونوس أنّه: ".. لم تكن هناك أية مشاكل في التلقي بين المتفرجين على الرغم من أنّ المسرحية كانت مكتوبة بالفصحى..."[٢] واستخدامه للعربيّة الفصيحة أبعده عن التعبيرات الرائجة المستخدمة بالعاميّة، والتي قد تؤثر آنيًّا، ولكنها لا تراكم وعياً جادًّا وجديدًا لدى المتلقين، وقد عدّ ونوس اللغة كائنًا يتطوّر مع البشر ويعيد تكوينهم، كلما خاضوا تجربة جديدة معها؛ لأنّ النصوص الإبداعية تلمِّح للمقاصد المتواريّة خلف السطور؛ لتعين متلقيها على التفكير، ومن ثَمَّ فكلّ مقطع لغويّ لا بدّ أن يطرح عددًا من الفراغات التي يجب على المتلقي ملؤها، وإن على نحو لا شعوري، كي يستشرف المستقبل، ويسعى لامتلاك مصيره، إذ يتوجب على المتلقين أن يعوا الفرق بين ما يظهره العرض أو السرد والمسكوت عنه، أو ما يريد أن يقوله أو الذي يخفيه بهدف التحفيز على التفكير، ومن الأمثلة في التفصيل ٢ حوارات العلماء وابن مفلح وابن النابلسي وابن العز والتاجر دلامة في منمنمات؛ إذ لم يتمّ تصريح أيّ منهم بالخيانة المتوافقين عليها وتسليم المدينة لتيمور لنك، ولكن يستطيع المتلقي من معرفة مساعيهم بتخليهم وخيانتهم للمدينة وأهلها[٣].

تتناسب لغة الحوار عامّة عند ونوس مع الشخصية المعبّرة عن الأفكار التي تطرحها، ومع الوظيفة المنوطة بأفكارها؛ ولهذا نجد أن لغة مثقف معارض وسجين

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١ االأيام المخمورة، م. س، ص١٠٣

٢- نبيل حفار، مع الكاتب المسرحي سعد الله ونوس، (مجلة الطريق: بيروت، العدد الثاني، نيسان وأيار، ١٩٨٦)، ص٩٨

٣- منمنمات تاريخية، م. س، ص١٠١ وما بعدها

سابق مدرك خطورة الأحداث لم تكن في حواراته سطحيّة، بل مكثّفة ويحمّلها مقولات فكريّة مؤسّسة لوعيّ جديد، وبشكل مغاير، ولغة الأنثى التوّاقة للانعتاق أو لغة الشخصيّات الوجدانيّة التي تنزع لتحقيق ذواتها حمّلها ونوس ألفاظًا وتراكيب شعريّة.

وقد قال ونوس أن الاستخدام الإبداعي للغة الفصيحة: ".. سيؤدي ذات يوم إلى إمحاء الفروق بين الفصحى والعامية ..."[1] وذلك بعد تراكمات تحصل في استخدامها المستمرّ والواعي معرفيًّا وجماليًّا على المستويات الثلاثة للعمليّة الإبداعية المرسل والرسالة والمتلقي، وقد آمن بـ**اللّغة الفصيحة** التي أثبتت عبر تاريخ المسرح العربي تمكّنها التواصل مع جمهور جادّ، حينما تنتمي إلى التجربة المسرحيّة بصفتها رؤية منسجمة مع بنيتها وتكون مسيّجة بدلالات وأفكار ومحمّلة على لغة خطاب تمنح النص طاقات مفتوحة نحو الاختباريّة المسرحيّة، هذه اللّغة الممثّلة نبض الإبداع التي لا يمكن التفكير وإنتاج المعرفة إلّا بها، هي أحد مرتكزات مشروع ثقافيّ عربيّ، همومه ترتقي إلى درجة المقاومة الثقافيّة.

تُرى ما مدى نجاح سعد الله ونوس في اختراق سكون المجتمع؟ هل حملت تجربته سمات جماليّة مائزة بتقنياتها وأساليبها ولغة خطابها؟ هل نجح في خلق حالة وعيّ جديد في المجتمع؟ هل تمكّن من تأسيس تجربة مسرحية سوريّة، أو إسهامٍ عربيٍّ؟ ما الذي بقيّ من تجربة ونوس في الأنشطة المسرحية السورية بعد وفاته؟

DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO DEMO

١- نبيل حفار، م. س، ص١٢٤

# هوامش الفصل الثالث

(*) **الهجنة:** تعني التعدّدية الثقافيّة التي تشكّل أساس بلورة هوية ثقافية جديدة لشعوب الأرض كلّهم.

(**) **الأسلبة:** أسلوب من أساليب التهجين، وهي المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظٍ لغويّ وأسلوبيّ واحد، وهذا يعبّر عن التعدّدية اللغوية القائمة على تعدّد الأصوات واللغات والأساليب...

(***) **الباروديا:** عبارة عن محاكاة ساخرة يتقاطع فيها الواقع واللاواقع، الحقيقة واللاحقيقة، الجدّ والسخرية، النقد والضحك اللعبيّ...

(****) **مرتكزات نظرية جماليات التلقي** تنحصر في المفاهيم الآتية: ثنائية القارئ والنصّ، التأثير والتواصل، العمل الأدبي بين القطبين الفنيّ والجماليّ، التحقّق والتأويل، القارئ الافتراضي المثالي، أفق الانتظار، ملء الفراغات والبحث عن النصّ الغائب، والنص المفتوح، والمسافة الجمالية.

جميل حمداوي، مناهج النقد العربيّ (مكتبة المعارف: الرباط، ط١، ٢٠١٠م) ص٣٢

(*****) **الحقبة النفطية:** ظهرتْ الحقبة النفطية بعد حرب أكتوبر/ تشرين ١٩٧٣م، وشكلتْ مناخًا سياسيًا واجتماعيًّا مختلفًا عمّا سبقه؛ نتيجة الارتفاع المتسارع لأسعار النفط على الصعيد العالميّ؛ مما انعكس على البلدان النفطيّة على شكل فوائض ماليّة كبيرة، وقد صوّر النظام الدوليّ -حينئذ- للمستفيدين منها؛ أنّها خارج قوانين التطور والسّياسة، وأنّهم سوف يزيلون ما كان عالقًا من أزمنة سابقة، يقال عنها وطنيّة وقوميّة وعلمانيّة، وذلك لمصلحة أمارات تستلذّ الموبقات والفساد وفئات أقلويّة فاسدة في النظم الجمهوريّة متكئة على أوهام تقليد السلف الصالح، وهي موصوفة بالجهل لواقع بيئتها المعيش وللمستجدات المحلّيّة والعالميّة؛ لذلك وعلى الرغم من أنّهم كانوا يسبحون فوق بحر من النفط، ومنحت أسعاره المرتفعة وخيراته الوفيرة تلك الأمارات المهيمنة عليه فرصًا للحاق بركب التحضّر الإنسانيّ، فإنّ مناخًا مناسبًا لهيمنة الأوهام السياسيّة التي ارتفعت فوق القوانين السببيّة للمجتمعات؛ طغت على عقولهم، ووسمت سلوكهم بكثير من الفساد وارتكاب الفواحش والموبقات، ولم تر تلك الأمارات من الفائض المالي الذي حصلت عليه نتيجة ارتفاع أسعار النفط سوى السلع والبضائع الاستهلاكية المصدّرة

إليها، فتبدّلت حياة المجتمعات البسيطة وغاصت في زيف الاستهلاك؛ بعد أن كانت في حضيض العوز والحاجة، ففقدت التوازن المجتمعيّ والفكريّ، واضّطربت سياسيًا، وترسخت قيم جديدة تخدم قلة فاسدة من دون أن تفيد الأمة والمجتمع والوطن من فوائض هذه الحقبة.

**(******) الانتفاضة الفلسطينية الأولى ( ١٩٨٧- ١٩٩٣م):** هي انتفاضة الحجارة، لأنّ الحجارة كانت سلاحًا رئيسًا بيد الفلسطينيين، لا سيّما الأطفال، والانتفاضة شكل من أشكال الاحتجاج العفويّ الشعبيّ الفلسطينيّ على جرائم الاحتلال الصهيوني وعلى أوضاعهم المعيشية المزريّة، ويحمل معنى الانتفاضة: الخروج أو التمرد أو العصيان، ولكنها لا ترتقي لمفهوم الثورة؛ التي تعدّ شأنًا حتميًّا أو ضروريًّا ووصولها إلى أهدافها مؤكّد وحتميّ.

وكان السبب المباشر لقيامها هو دهس سائق شاحنة إسرائيلية عمالًا فلسطينيين؛ ثمّ توقفت هذه الانتفاضة بعد توقيع اتفاقية أوسلو ١٩٩٣م التي تمّت بين الإسرائيليين والفلسطينيين، واستشهد في أثناء أحداثها نحو ١٣٠٠ فلسطيني على أيدي جنود الاحتلال، وقتل ١٦٠ إسرائيليًّا، كما قتل الفلسطينيون نحو ١٠٠٠ متعاملًا فلسطينيًّا مع العدو الصهيوني.

عزمي بشارة، في الثورة والقابلية للثورة (المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات: الدوحة، ط٢، ٢٠١٤م) ص٥٨ وما بعدها