مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية - سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (19) العدد (12) 1997
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research – Arts and Humanities Series Vol. (19) No (12) 1997

الأيام المخمورة

قراءة في مسرحية سعد الله ونوس

الدكتورة. ماري الياس*

(قبل للنشر في 1997/12/16)

❐ ملخص ❐

هذه الدراسة تتوقف عند أخر مسرحية كتبها المسرحي السوري سعد الله ونوس قبل أشهر من وفاته . والدراسة تنطلق من اعتبار هذا النص خطوة جديدة في الكتابة أكثر تركيبية من المسرحيات التي سبقتها في هذه المرحلة مثل مسرحية "منمنمات تاريخية " ، وكذلك "طقوس الإرشادات والتحولات" . وكذلك تعتبر هذه الكتابة محاولة لإيجاد تركيبة مسرحية، من خلال استخدام عناصر متنوعة ، تسمح بأنواع من الإسقاطات والقراءات المتعددة منها الاجتماعية والنفسية والمسرحية.

فإذا كانت " الأيام المخمورة" – مسرحية سعد الله ونوس الجديدة- بعالمها تشكل استمرارية لما سبقها، فإنها يمكن أن تعتبر أيضاً بداية محطة في الكتابة بالنسبة لمسرح ونوس والمسرح العربي بشكل عام. فيها يتم التوقف عند أساسيات الكتابة المسرحية ومكوناتها، ويعاد النظر بالبديهيات. والكتابة بحد ذاتها تُطرح كموضوع بحث وكإشكالية ،بغض النظر عن المضمون الذي تقدمه.

من ناحية أخرى فإن مضمون المسرحية لا يمكن أ، يُقرأ بشكل متكامل إلا ضمن لعبة الكتابة هذه. الجديد هنا يكمن في محاولة تعميق البحث المسرحي، وإمكانيات التعبير في المسرح، بحيث تصبح إشكالية الكتابة مجالاً لطرح قضايا إنسانية وذاتية ،ومحاولة سبر علاقتها بالسياق الذي تتم فيه. وهذا جديد يبرز على مستوى الكتابة أساساً في نقطتين هما كيفية التعامل مع البنية الدرامية،وكيفية بناء الشخصية المسرحية.

تأتي هذه المسرحية كإضافة نوعية للمنحى الخاص الذي بدأ مع مسرحية "الجراد" وهي من فترات البدايات،وتطور بعد ذلك مع "طقوس الإشارات والتحولات" و "أحلام شقية" وغيرها من مسرحيات المرحلة الأخيرة، وهو خط في الكتابة يتبنى الهم الإنساني والذاتي، عبر إبراز الهواجس الشخصية والجماعية،وهو موجود في مسار عالم الكتابة بشكل مواز تماماً للمسرحيات ذات الطابع السياسي- الإيديولوجي الذي ميز مسرح سعد الله ونوس لفترة طويلة. هذه المسرحية تدخل تماماً ضمن الخط الذاتي/الإنساني،ولكنها في الوقت نفسه يمكن أن تعتبر تتويجاً له، عبر محاولة دمج الخاص بالعام والبحث في تشابكهما وتوازيهما.

* مدرسة في كلية الآداب قسم اللغة الفرنسية – جامعة دمشق – سوريا.

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية - سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (19) العدد (12) 1997
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research – Arts and Humanities Series Vol. (19) No (12) 1997

Las Journées Saouls
Lecture Dans une Pièce de Saad Allah Wannous

(Accepted 16/12/1997)

***Dr.Mare Elias**

❐Résuumé❐

Cette etude de la dernière pièce de theâter, " les journées Saouls par le dramaturge syrien Saad Allah Wannous,(en 1997) juste av ant sa mort, cherche á analyser le texte dans sa spécificité. Et á montrer la place que tient ce texte dans l'éciture dramatique arabe, et dans l'itinéraire de l'écrivain. Partant d'une comparaison avec les texts écrits par Wannous, dans la mêw époque, á savoir les texts de la troisième étape, l'étude montre le nouveau de ce texte, en se basant sur un travail de recherché de la relation entre le dramatique et l'épique deux niveaux quasiment presents dans le texte. Le nouveau de Wannous est de se libérer des règles qui determinant le genre, et de toutesles formes de tabous. Il donne une composition très structure, de personages, de temps, d'espaces et de forme d'expressions. Ainsi il passé du privéatde l'intime et par le biais social et politique, au public.

*Enseingwante á la Faculte ds letties, department de Franais –Universite de Damas- Damas- Syrie

إذا كانت "الأيام المخمورة –مسرحية سعد الله ونوس الجديدة– بعالمها تشكل استمرارية لما سبقها،فإنها يمكن أن تعتبر أيضاً بداية محطة جديدة في الكتابة بالنسبة لمسرح ونوس والمسرح العربي بشكل عام. وفيها يتم التوقف عند أساسيات الكتابة المسرحية ومكوناتها، ويعاد النظر في البديهيات . إن الكتابة بحد ذاتها،تُطرح في هذا النص كموضوع بحث وكإشكالية، بغض النظر عن المضمون الذي تقدمه. من ناحية أخرى فإن مضمون المسرحية لا يمكن أ، يُقرأ بشكل متكامل إلا ضمن لعبة الكتابة هذه. والجديد هنا يكمن في محاولة تعميق البحث المسرحي، وإمكانيات التعبير في المسرح، بحيث تصبح إشكالية الكتابة مجالاً لطرح قضايا إنسانية وذاتية ،ومحاولة سبر علاقتها بالسياق الذي تتم فيه. وهذا الجديد يبرز على مستوى الكتابة أساساً في نقطتين هما كيفية التعامل مع البنية الدرامية، وكيفية بناء الشخصية المسرحية.

تأتي هذه المسرحية كإضافة نوعية للمنحى الخاص الذي بدأ مع مسرحية "الجراد" وهي من فترات البدايات ،وتطور بعد ذلك مع "طقوس الإشارات والتحولات"و"أحلام شقية" وغيرها من مسرحيات المرحلة الأخيرة،وهو خط في الكتابة يتبنى الهم الإنساني والذاتي،عبر إبراز الهواجس الشخصية والجماعية،وهو موجود في مسار عالم الكتابة بشكل مواز تماماً للمسرحيات ذات الطابع السياسي–الإيديولوجي الذي ميز مسرح سعد الله ونوس لفترة طويلة.هذه المسرحية تدخل تماماً ضمن الخط الذاتي/الإنساني،ولكنها في الوقت نفسه يمكن أن تعتبر تتويجاً له، عبر محاولة دمج الخاص بالعام والبحث في تشابكهما وتوازيهما.

هذا الاتجاه في الكتابة يدعم ويطور تياراً في المسرح العربي،بدأ منذ الستينات من هذا القرن،وكان محطة هامة في البحث في خصوصية المسرح العربي، الذي حاول أن يجد لنفسه فرادة عبر تبني منطق الحكاية والسرد في المسرح .. وتكمن أهمية المسرحية من حيث الكتابة، في التساؤل الذي تفرضه حول ماهية الدرامي والسردي في المسرح، وفي طرح موضوع وأسلوب الحكاية كإشكالية للبحث، وفي إعادة النظر في وضعها بالمسرح،وكذلك في تخطي فكرة فصل الأجناس الأدبية التي أخذها الأدب العربي عن الغرب.

ماهي الحكاية؟ومن يحكيها؟ وكيف يحكيها؟ أسئلة بديهية يطرحها النص وتصب هنا في عمق العملية المسرحية من كتابة وموضوع وعرض. ذلك أن هذه الأسئلة تسمح للكاتب بأن يلامس مواضيع عديدة،منها وضع الحكاية في الواقع أي وفي المسرح عالم الخيال، وكذلك فكرة كيف نقرأ أو كيف نفهم الحكاية؟ وكيف يتم تناقل أحداث الحكاية أو سردها عبر الزمن؟ وهذه الأسئلة البسيطة توصلنا إلى موضوع جوهري ألا وهو وجهة النظر أو الزاوية التي نرى من خلالها الأمور.

تطرح هذه المسرحية أيضاً العلاقة بين الخاص والعام، عبر عملية مركبة، قوامها تفتيت مكونات الحكاية إلى جزيئات أولية، هي الأحداث التي تمت في الماضي، ثم محاولة جمع هذه الأجزاء في حاضر بعيد عنها زمنياً، ولكنه ليس بالضرورة مختلف عنها. وهذا ما يعطي نوعاً من التراكب الزمني، بين زمن البحث والقص وزمن الحدث،الذي يُعرض في الماضي الذي تم فيه،أي سياقه الجغرافي والتاريخي. والحكاية هنا تتوضع في زمن مفصلي هو زمن انتقالي بين مرحلتين تاريخيتين، مما يسمح بطرح مختلف المواقف وانعكاسها على الحاضر المعاش،انطلاقاً من هذا السياق.

وأظن أن هذه الأسئلة هي قديم/جديد سعد الله ونوس. فإذا كانت بذور هذه الأسئلة موجودة في عالم ونوس الإبداعي منذ زمن، فإن الإجابة عليها تبدو أكثر دقة وأقل حدة في هذا النص وهذا ما يجعلها أقرب إلى الواقع وأكثر مصداقية.

ومن الواضح أيضاً من مضمون الحكاية، أن الكاتب في هذه المرحلة في حياته يكتب مواضيع لها علاقة حميمة بهواجسه الشخصية، حياته بشكل عام والحالة المرضية التي عاشها لسنوات،ولكنه في الوقت نفسه ورغم كل هذا كان يفكر بشكل عميق بموضوع الكتابة بحد ذاته، أي الكتابة في المسرح أو كتابة المسرح، ولهذا فإن عمله على موضوع الكتابة والبنية المسرحية في هذا النص واضح بشكل جلي، ويرتبط ارتباطاً عضوياً بالموضوع المطروح. وكأن خصوصية الكتابة للمسرح بالنسبة له هي هذان الشيئان المتلازمان مضمون وموضوع المسرحية من جهة،وإعادة نظر في المسرح ذاته كأداة تعبير أو كجنس أدبي وفني، من جهة أخرى.

إن سعد الله ونوس في عمله الجديد هذا يحاول نسف شكل ما من أشكال المسرح المعروف والمطروق سابقاً،ويحاول إناء إمكانيات التعبير في المسرح عبر تحريره من القوالب التي سار عليها حتى الآن. ففي هذه المسرحية هناك اعتماد كبير على أشكال متنوعة من السرد. بمعنى أن السرد لم يعد مجرد عنصر خارجي عن الحدث أو قالبا للحدث ، عبر راوٍ أو حكواتي كما في مسرحياته السابقة . وإنما دخل هنا في صلب الرؤية المسرحية، وفي صلب عملية البناء. في هذا النص يأتي السرد كجزء من عمل الشخصية، أو حوارها أو تعبيرها عن نفسها ويخلق تعديات في مستويات السردية.. وهذا ما يعطي بنية مسرحية مختلفة عن البنية التي استخدمها في مسرحه السابق. فالحكاية الأساسية هي بناء مركب على عدة مستويات.

ورغم أن ونوس قد استخدم سابقاً في مسرحه تقنيات عديدة مثل اللعبة والسرد الراوي والتي تكسر شكل المسرح التقليدي، إلا أنه هنا وعبر استخدامه لمستويات متعددة من السرد، وفي نفس الوقت أستخدم مستويات من ال démystification أو من "كسر القدسية" (القدسية بكافة أنواعها)، من خلال إدخال عنصر فرجة شعبية وهي الأرجوز،(والأرجوز في النص عنصر

من خارج"أسرة العمل المسرحي"،أي من خارج أسرة الحكاية الأساسية) يدخل الحدث الرئيسي في لعبة مرايا وتكرار بين الحدث الأساسي والحدث الآخر الذي يقدمه الأرجوز بحيث تتعدل الرؤية، إلى كل المواضيع المطروحة عبر الحكاية وخاصة إلى الحدث المأساوي الذي تطرحه المسرحية.

عنصر الفرجة هذا،أي الأرجوز يتدخل في المرة الأولى في نقاش إيديولوجي؛ وفي المرة الثانية يتدخل ليحكي لنا حكاية موازية، وهي تبدو كحكاية واقعية، ولكنها تتقاطع مع الحكاية الأصلية لأنها تشكل، بصورة أو بأخرى، حافزاً لاتخاذ القرار بالنسبة لشخص متردد. ويعود الأرجوز ويتدخل مرة ثالثة في نهاية المسرحية فيبدأ بسرد حكاية المسرحية نفسها،وبذلك تبدو الحكاية التي تحكيها المسرحية مثل كل الحكايات.. وفي هذه محاولة لفصل المسرح عن الواقع، وإغناء إمكانيات المسرح للتعبير عن هذا الواقع، بحيث يصبح تعبيراً موازياً له أو خطاباً حول الواقع. ومن الواضح هنا أن المسرحية لا تسعى إلى محاكاة الواقع ولا إلى نقده ...من هنا فإن الشخصيات في هذه المسرحية، ورغم أنها تصل أحياناً في بعض المواقف إلى حد الميلودراما، أو المأساوية، لا تقع في مطب الميلودراما. وكأن هناك بحث مقصود، يتم هنا، وعبر التقنيات المذكورة، من قطع النص وتقطيعه إلى مشاهد مفككة، لتخفيف من حدة المواقف. حتى لا تصل إلى أي نوع من التصاعد الدرامي وهذا واضح في شكل تقطيع النص، الذي لا يحوي مشاهد بالمعنى التقليدي للكلمة؛ ليس هناك فصول أ، مشاهد، ليس هناك أي تقطيع تقليدي، هناك مشاهد أو مواقف متسلسلة، تتقطع بالسرد و الأرجوز (وفي هذا تذكير بشكل التقطيع القديم في النصوص العربية، ففي الكتب العربية القديمة كانوا يستخدمون في التأليف فقرات وكانوا يسمونها فصولاً، ولكنها لم تكن فصولاً بالمعنى الحديث. قد يكون هناك نوع من الترابط بين الفصول، ولكن قد يخطر للكاتب أن يقوم بنوع من الاستطراد ليقول فكرة لا علاقة لها مباشرة بالموضوع، وبما أنه لا يرتبط مباشرة بالموضوع الأساسي يمكن ربطه عبر التناظر أو التعاكس ألخ).. وعبر هذه العلاقة نصل إلى المعنى العام أو إلى لا وعي الكاتب ..

هذا النص أكثر تركيبية من مسرحية "منمنمات تاريخية" وكذلك من مسرحية "طقوس الإشارات والتحولات". وقد نقول أننا نجد هنا وفي هذه التركيبة محاولة لإيجاد مادة مسرحية تحتوي على عناصر متنوعة، تسمح بأنواع مختلفة ومتعددة من الإسقاطات، ومفتوحة على قراءات تؤويلات عديدة اجتماعية ونفسية وغير ذلك .

الدراسة التفصيلية:

لدى قراءة نص المسرحية، ومن القراءة الأولى، نخرج بانطباع أولي، هو أن هذه المسرحية تقوم على وجود نواتين وكأنهما حكايتاً، الواحدة تستوعب الأخرى، الأولى، وهي تشبه الحلقة أو الإطار الأوسع، هي الحكاية التي يجمع فصولها الحفيد .وهناك الحكاية الأضيق، وهي تلك التي تعيشها سناء، الشخصية المركزية في العمل.ونشعر أننا لكي نفهم هذا النص لابد من أن ننظر بدقة إلى بنيته، وإلى العلاقة التي تربط بين المكونين الأساسين وهما الحكايتين. وكذلك فإن قراءة النص ومعناه لا يكتملان،إلا إذا تم ذلك بشكل يتخطى مستوى المضمون المباشر الذي توحي به النواة الدرامية التي تشكل الحكاية المركزية في المسرحية، وهي حكاية سناء، ليتركز على أسلوب معالجة الموضوع.الإنطباع الثاني الذي تشكله القراءة يتعلق بموضوع الكتابة المسرحية فهناك في هذا النص وقفة ومراجعة لماهية البناء المسرحي، عبر معالجة مفهومي الحكاية والفعل الدرامي في النص . والمقصود هنا "الفعل الدرامي" كما نجده في المسرح الغربي التقليدي، وهو مجمل ما يتم فعلياً من أحداث من بداية المسرحية إلى نهايتها، وهذه الأحداث تقدم على أنها أفعال تتم هنا/الآن، أمام عين المتفرج، ولمرة واحدة غير متكررة... هناك في النص نية مقصودة لإزالة التفاوت الذي نجده عادة في المسرح بين الحكاية والفعل الدرامي، وعلاقتهما ببعضهما البعض، كما هناك قصد أيضاً لكسر طوق قواعد وأسس الكتابة المسرحية التقليدية. فالحكاية التي تشكل عادة الوعاء الذي يحمل الفعل الدرامي ويستوعبه بحيث يكون مجالها وامتدادها الزمني أوسع، تأتي هنا مطابقة له تماماً. من ناحية أخرى فإن البنية المسرحية هنا تعيد النظر بصياغة العلاقة بين المفهومين بحيث يأتي الفعل الدرامي على شكل الحكاية الأبعد زمنياً عن زمن المتفرج، وهذه تقنية روائية أكثر منها مسرحية، لأن النص في الحقيقة يعطي الأولوية للحكاية بكونها سرداً لأحداث مضت وانتهت في الماضي.(فهي تذكر مثلاً برواية "قصة موت معلن"لماركيز).

على مستوى أخر فإن هذه النواة الداخلية تطرح شخصيات ذات كثافة درامية عالية ولها طابع إنساني، بشكل يتخطى كل ما سبق في مسرح ونوس، وكانت شخصيات مسرحياته السابقة أصواتاً تتحاور وتتجابه، أو أفكاراً تتجسد في شخصيات قد تحمل فرادتها الخاصة دون أن تعطيها هذه الفرادة الكثافة الدرامية الكافية، لأن وجودها لا يتخطى قالب الحكاية التي تتحرك ضمنها، ذلك أن الحكاية في تلك النصوص تطرح نفسها كعبرة أو كأمثولة...في هذه المسرحية الحكاية ليست أمثولة وهي لا تعطي عبرة، وهذا التغير الذي يطرأ على مفهوم الحكاية يؤثر مباشرة على وضع الشخصية وعلاقة المتلقي به،ويعدل تماماً من كيفية قراءة النص، فهناك شيء ما على مستوى كتابة الشخصية يشد القارئ ويوحي إليه مباشرة أنه أمام

شخصية أكثر كثافة وأكثر إنسانية، ويستدعي منه نوعاً من التعاطف(أو العكس) معها.. وهذا فخ. إن شخصية سناء في النص تذكر ألماسة في مسرحية "طقوس الإشارات والتحولات" وبغادة في مسرحية"ألام شقية" ويجمع بين الثلاثة هذا التوق للحرية والخلاص، الذي هو جزء من وعي الذات ومحاولة تحقيقها، وتجمع بينهن أيضاً، تلك النهاية المفجعة لكل منهن.. ولكن إذا كانت مسرحية"طقوس الإشارات والتحولات" تنتهي بهذه الإشارة على لسان ألماسة التي تقول لأخيها في المشهد السادس عشر "أنا يا صفوان حكاية،والحكاية لا تقتل"."أنا وسواس وشوق غواية، والخناجر لا تستطيع أن تقتل الوسواس والشوق والغواية." وبعد أن يغمد الخنجر في صدرها" إن حكايتي ستزدهر الآن كبساتين الغوطة بعد شتاء ماطر..." فإن ذلك يؤكد على ان الشخصية هنا، هي تجسيد لفكرة ما أو لحالة.ألماسة هي المرأة التي تخترق حواجز الممنوعات والمحرمات، بينما ترى نرى أ، شخصية سناء وحكايتها في "الأيام المخمورة" تُعالج بصورة مختلفة تماماً وقد أقول مغايرة. فسناء ليست شخصية أحادية الجانب وليست تعبيراً عن فكرة، إنما وجود متكامل.. إنها منذ البداية أم، وزوجة، وعاشقة وامرأة تسعى إلى الحرية،وهي أيضاً إنسانة مترددة تحاور ذاتها عبر وجود المرأة الأخرى في النص.وعندما تقرر تبدأ بالتحول بناءاً على معطيات محددة، لكنها تعيش بشكل دائم حوارها مع ذاتها،ولا تتحول إلى فكرة أو موقف وإنما تبقى محافظة حتى النهاية على وجهها الإنساني، من خلال البعد النفسي العميق الذي يبرر المواقف والأفعال. والقصة التي تعيشها سناء لا تتحول إلى أسطورة، على العكس تماماً، إنها تضيع مع الزمن كـ"حقيقة"، مما يتطلب من الحفيد عملية بحث لكشف حيثياتها، والقصة تتحول بالنسبة لأصحاب العلاقة (العائلة) إلى "دمل"يجب أن يفقأ، كما يقول الحفيد، وبالنسبة إلى الآخرين، أي العالم الخارجي، إلى مجرد حكاية "إبرة في مزبلة" يتداولها الناس كما القصة التي يحكيها الأرجوز في عرض "جريمة العصر".

إذاً يدخل البعد النفسي بكثافة في الحدث، ويبدو مبرراً ودافعاً للفعل إلى جانب الظرف الاجتماعي.. وهذا ما يعطي تغييراً على مستوى طبيعة الشخصية لتصبح أكثر إنسانية. وهذا ينطبق على كل الشخصيات.. فبينما كانت شخصيات "طقوس الإشارات والتحولات" صوراً ونماذج اجتماعية وإنسانية، رغم فرادة كل منها، فإن وضع الشخصية في هذا النص يتغير تماماً، لأن كلاً منها تملك فرادتها الخاصة ومكوناتها الخاصة النفسية والاجتماعية التي تفسر أفعالها. وهي تُقدَّم بأسلوب يحافظ على ذاتية وخصوصية كلاً منها، وفي الوقت ذاته، يطرح الاختلاف بينها بحيث ترسم بمجملها صوراً ونماذج مختلفة للسلوك الاجتماعي والنفسي الذي يمكن أن يسلكه الناس في ظروف ما. فكل من هذه الشخصيات يقع على نقطة التماس بين

الذات الإنسانية والتكوين الخاص وبين الظرف الاجتماعي المؤثر لأنها كلها تدخل في شبكة علاقات واضحة ومبررة.. وهذا ما يعطيها بعدها الذاتي والرمزي.

قد يكون النص يكرر هواجس مثل البحث عن الحقيقة، والبحث عن الحرية، وتأثير الفعل الذي يضمن تحقيق هذه الحرية الفردية على الآخرين، وعلى الأخص علاقة فعل الفرد بالمجموعة."أحلام شقية"و"طقوس الإشارات والتحولات" تقول كل هذا، ولكن هذه المسرحية تقول وتطرح الأمور بشكل مغاير.

"..المعلم الماهر.. الساحر.."

كما الساحر البارع، يفتت الكاتب الحكاية ليعيد ترتيب أجزاءها، وفي عملية إعادة الترتيب هذه يبني عالماً بكامله. وكأن عملية البناء والتركيب هذه صارت صنعته، وكأن براعته تكمن في تعددية الخيوط والحكايا. في عملية الفك والتركيب وعرض مختلف خيوط الحكايا يكشف علاقة الخاص بالعام، من حكايات الحب والزواج والنضال والرياء الاجتماعي والفساد، إلى الظرف الاجتماعي السياسي، الذي يتحكم بمصائر الناس وضمائرها.. وهذا ما يسمح للكاتب بتملك النظرة النقدية التي تطمح من جهة إلى الرؤية الشمولية، وإلى المحافظة على مسافة الأمان، التي تفصل بين المبدع وإبداعه، هذه المسافة الضرورية ليظل متحكماً بما يريد التعبير عنه. هل تم ذلك فعلاً ؟ في المسرحية تركيز على موضوع تعددية الحكايا والأصوات..

والملفت للنظر هنا هو أن الحكاية تقع تماماً على نقطة التماس بين المضمون والشكل، فهي الشكل الذي يحمل الفكرة،وهي الغاية التي تتم من أجلها الكتابة، وهي مضمون الكتابة. هذا البحث في ماهية الحكاية يؤثر بشكل واضح على البنية الدرامية التي تقوم عليها المسرحية. إلا أن الكتابة هنا ارتأت أن تذهب إلى أبعد من ذلك في هذه المجال، فجعلت من الحكاية إطاراً وموضع تساؤل أوسع من حدود البناء الدرامي، فكسرت سياقها التسلسلي وفتحتها للتمكن من أن تحمل بعداً أكثر شمولية من القصة التي كان يمكن أن تروى أو تقرأ بطريقة أخرى لو أنها عرضت بذاتها ولذاتها.ولكن هذا أيضاً لا ينفي البعد الدرامي الذي تحمله هذه القصة عبر أسلوب عرضها، فالسرد ينقطع فجأة، ليفتح نافذة على الماضي هي أشبه بعملية فقئ الدمل التي يتم الحديث عنها في النص، لتعطي مشاهداً من الدرجة الأولى.. هذا دون أن يقتصر أسلوب تقديم الموضوع على كونه يعطي حبكة درامية عادية تستدعي من المتلقي متابعة عاطفية، رغم أن المسرحية لا تنفي كلية هذا المستوى من المتابعة، إذ أن قصة سناء فيها هي التي تشد القارئ قبل كل شيء .

من ذا الذي يقول؟ من يسرد الحكاية ؟ ما هي الحكاية ؟ يبدو أن كلاً منا يحكي الحكاية على هواه! وكما يراها أو كما يعيشها هو! ولكن هل يُترك المجال لصاحب الحكاية أن يروي حكايته؟ في هذا النص بالذات، لا ..الوحيدة التي تُسأل في هذا النص هي سناء، سناء تعيش

الحكاية ولا تحكيها لماذا ؟ . فالحفيد في النص يطرح السؤال على المجموعة كلها ويتفادى سؤال صاحب العلاقة سناء.. أهي شخصية ميتة في زمن الكتابة ؟

يقع النص في /26/ فصلاً يتعاقب الواحد تلو الآخر في إطار سرد الحفيد، والنص يبدأ مع شخصية تنتمي إلى الحاضر وهي الحفيد الذي يريد أن يعرف الحكاية ويحكيها .. والذي يبدو هو الآخر شخصية رئيسية. فهو الذي يبرر ويحرك الفعل في المسرحية أدواته هي البحث، السرد أو الحوار السردي الذي يتم إما على مستوى القص أو السؤال عن وضع ما أو واقعة ما . ومبرره البحث عن الحقيقة. ويبدو هذا البحث جوهرياً في النص،والحفيد يعلن منذ البداية أن البحث عن الحقيقة لابد أن يمر في متاهات الأوهام والأكاذيب.. ويعلن أيضاً أنه لن يصل إلى الحقيقة الكاملة. فالحقيقة نسبية وتضيع مع الزمن. الحكاية هي قصة عائلته، وبالتحديد ما فعلته جدته يوماً ما عندما رحلت مع حبيب، الإنسان الذي أحبته، عندما كانت في السابعة والثلاثين من عملاها. والحكاية تتابع تطور هذه العلاقة، ووقعها على الآخرين وتأثيرها على حياتهم على مدى سنوات . الحكاية تسأل الأبناء وتتابع حياتهم حتى بعد انتهاء العلاقة.. ويخصص النص ثلاثة فصول لعروض الأرجوز التي تقطع تسلسل الحكاية لتطرح عرضاً يرد بشكل ما على أحداث الحكاية.

تقطيع النص يجزئ الحكاية إلى فصول، تُقدم في إطار سردي يتبناه الحفيد، فهو صاحب النص. بعض المشاهد تبدو وكأنها عملية إعادة تمثيل، فيها يعلن السرد أو الحوار لإبلاغي على أن يُقدم هو إعادة تمثيل لما حدث في الماضي.(عبر انتقال دائم من الحاضر إلى الماضي) وفيها يتحدد الأداء والقول بشكل واضح في سياق زماني-مكاني هو الماضي ضمن منطق تسلسل أحداث الحكاية، وعبر الإشارة إلى الأحداث التاريخية التي تعصف بالبلاد. وفي النص إشارة إلى وقائع تاريخية معروفة تسمح بهذا التحديد منها وصول المفوض السامي الفرنسي"دانييل دو مارتيل" الى سوريا ولبنان في عام 1933، ومنها الحرب العالمية الثانية، ومنها حادثة شهداء البرلمان في 29 أيار 1945،الخ .. أما بالنسبة للفصول التي تعرض مسار العلاقة التي تنشأ بين سناء وحبيب وعددها ستة أو سبعة(في واحد منها بغيب حبيب وفيه تلتقي سناء بابنها عدنان في بيت حبيب) فإنها تقدم بشكل مباشر،قد أقول مسرحي، أي دون أن يقدم لها السرد بشكل معلن، كما يفعل بالنسبة للفصول الأخرى، وهذا ما يعطيها خصوصياتها خاصة بالنسبة لعملية استقبال هذه الحكاية من قبل المتلقي. إن تركيبة هذه الفصول تسمح بإطلالة أكثر عمقاً على الهواجس والبعد المأساوي الذي يميز نص ونوس وعالمه، وعلى الأخص في هذه المرحلة. فهي، ورغم وجودها ضمن الإطار السردي المتعدد الجوانب المسرحية، ورغم شكل التقطيع الذي يكسر التسلسل السردي، عندما تُقدم ضمن فسحة خاصة بها، تبدو وكأنها تجري الآن/أمامنا. وهذا ملفت للنظر في بناء النص.

والأرجوز الذي ينتمي إلى زمن الحدث الدرامي الذي يتمحور حول قصة سناء، يظهر في ثلاثة مقاطع هي ثلاث محطات أو مفاصل في مسرحية: أول مرة في فصل القبعة والطربوش الذي يؤسس لسياق اجتماعي انتقالي بين الماضي والحاضر والمستقبل تعبر عنه صورة الانتقال من طربوش (تركي) إلى قبعة (الغرب) وهي صورة اصطلاحية في النص تطرح فكرة التقدم. في المرة الثانية يكون المشهد ذو علاقة مباشرة بالحدث ضمن لعبة مرايا في عرض "جريمة العصر" وفيه سناء على الشرفة تتابع المشهد وتسمع ما يُقال فتحسم أمورها وترحل مع "الحبيب"، وفي المرة الثالثة يعود الأرجوز ليستكمل الحكاية الأصلية في الفصل الأخير وهو الفصل /26/ "فصل الملاعب والخواتم" في هذا المقطع يتم تحويل الدراما إلى حكاية، فالأرجوز يحكي حكاية سناء.

"ما هي الحقيقة؟" إنها "إبرة ضاعت في مزبلة"..

الحفيد،الصوت الأول في المسرحية هو شخصية من الحاضر تبحث ولا تعرف فتتوجه إلى الذين يعرفون، وهي شخصيات لها امتدادها في الماضي، ولكل منها وجهة نظرها الخاصة بها، لأنها عاشت الحدث ولا زالت تذكر بعض أجزائه.. الحفيد هو ذلك الذي يبحث عن الحقيقة، والحقيقة/الحكاية تبني عبر الذاكرة وكما ترويها مختلف الشخصيات التي عاشتها. وأغلب هذه الشخصيات تتحول إلى راو، ضمن مستويات السرد المتعددة في النص، في مرحلة ما من البحث، الحفيد ومن ثم الأخرين. والحوار يحمل أحياناً معنى السرد ويكون بديلاً عنه وتندرج في هذا السياق الحوارات العديدة ضمن سياق السرد بين الحفيد الذي يسعى للحقيقة والشخصيات التي عاشت الماضي ولكنها مازالت موجودة في الحاضر.. وأظن أن العنصر الأهم هنا هو عملية فصل الراوي(أو جامع الحكاية) في المسرحية عن الذي يقول أو يسرد أجزاء الحكاية. هذا يؤدي إلى تعددية وجهات النظر، وتعددية زوايا الرؤية، التي تشمل المواقف في حاضر الحدث، والموقف في حاضر السرد.. لذلك فإن النص ينتقل بشكل دائم بين ماض وحاضر.. وهذا يعطي أيضاً للنص نوعاً من الانفتاح ماضي/حاضر..

والسرد يجد مبرره أحياناً انطلاقاً من حوار إبلاغي في النص، الحفيد يسأل أمه ليلى،أو خاله سرحان، أو خالته سلمى، وفي هذا أبعد من البحث وعملية جمع أحداث، فهو نوع من القراءة للماضي، وقراءة متعددة الأصوات، قراءة لقصة سناء وكذلك لبقية شخصيات الماضي التي يسألها أو يسأل عنها، عبر النظرة التي يفرضها علينا اتجاه هذه الشخصيات.

إلى أين يقود البحث عن الحقيقة؟

الحفيد ليس مجرد راو، وموقفه ليس حيادياً، على الأقل بالنسبة للشخصيات التي يعرفها ولا زالت على قيد الحياة: الخال سرحان والخالة سلمى.. إنه يقول في بداية النص "أيقنت أن في العائلة دملاً يستتر عليه الجميع.. وأيقنت أني لن أستقر في اسمي وهويتي إلا إذا اكتشفت

الدمل وفقأته"، وبهذا يبدو البحث ضرورة، ومبرره واضح، هو تحقيق الذات، أو البحث في الهوية والتعبير عنها..وهو يقول لخالته سلمى في الفصل 11،"ألا يحتاج المرء أن يعرف أهله والناس الذين يحمل هويتهم"فتجيبه"كأنك تحيي تاريخاً مخجلاً يلطخ صباك وكبريائك". إذاً هذا ليس رأي الجميع، هناك من يفضل نسيان الماضي.. وذات الحفيد ليس ذاتاً فردية طالما أنه في النص يجمع بين وظائف عديدة هو عضو في هذه العائلة وهو تقنياً صاحب النص ومؤلفه. وهو الوحيد من بين الشخصيات الذي لا ينتمي إلى زمن الحدث، وإنما يحاول جمع أحداث الماضي عبر السؤال، عبر المعرفة. إلى أين توصل هذه المعرفة؟ فكونه جامع المعلومات لا ينفي إمكانية الموقف الذي قد يحمله أو يخرج به، رغم أن هذه الموقف يأتي فقط على شكل تعاطف ونفور من الشخصيات الأخرى التي يعرفها أو يسألها، ورغم أن صاحب النص يسعى جاهداً للإبقاء على المسافة بينه وبين الحدث الذي يعنيه.. هو يحكي ما يعرفه ويراه ولا يصدر حكماً غيابياً لهذا مثلاً لا يفسر انتحار عدنان، وإنما يجمع فقط المعلومات الخاصة بالشخصية وموقفها.

ولكن الحفيد ينسحب في نهاية النص فلا يعود لتقييم ما اكتشفه، وهو يعطي الكلام للأرجوز في نهاية المسرحية ليترك النص مفتوحاً. وهذا يؤدي إلى نفي الثوابت وتحجيم ما قد يبدو دراماياً،أو مأساوياً.. فالأرجوز يقول في نهاية المسرحية رداً على سؤال "ما هي الحقيقة؟" إنها "إبرة ضاعت في المزبلة" وعلى الرغم من وجود شخصية مركزية هي سناء، ووجود شخصية رئيسية هي الحفيد، فإن وضع نهاية المسرحية لا يمكن أن يجعل منها خاتمة بالمعنى التقليدي، لأن الحكاية تعطي الكلام لمن ليس هو جزءاً منها فتترك النص مفتوحاً للتأويل، وهذا ما يحجم من وقع المأساة، مأساة سناء، مأساة حبيب، ومأساة عدنان، ومأساة العائلة، ومأساة الحقيقة التي اكتشفها الحفيد.

من الحبكة إلى الحكاية..

الحبكة بمعناها التقليدي لا تغيب تماماً في هذه الكتابة، إنما تفقد ماهيتها، ويطرأ تعديل على وضعها، عندما تتوضع ضمن القالب السردي. ووجود الحبكة عادة يفترض وجود خيوط متعددة للحدث، بعدد أطراف الصراع المحتملة في النص، واحتمال تعقدها في ما يسمى العقدة أو الذروة أو الحبكة. لكن الحبكة لا تتكون في هذه المسرحية كتعقيد، وإنما تحافظ على توازي الخيوط الحدث المتعددة، الذي يعكسه بشكل واضح توازي مستويات السرد وتعديدية الأصوات والمستويات الزمنية المتعاقبة.. وهذا يعني أن الكتابة تعطي هنا هذه الحبكة معنى جديداً من خلال البناء المركب. وهذا الأسلوب في الكتابة موجود في نصوص سعد الله ونوس لا سيما في مسرحية"منمنات تاريخية" حيث يتم عرض مواقف متنوعة من موضوع واحد. لكنه هنا يذهب إلى أبعد من ذلك ففي "الأيام المخمورة" يغيب الصراع تماماً، والتعددية في الأصوات

والمواقف لا تؤدي بالواقع إلى أي صراع، يمكن أن يُدخل الحكاية في إطار ضيق. فالحدث أو الفعل الدرامي فيها يبدأ ويتكون انطلاقاً من "رغبات" تريد الشخصيات تحقيقها،(الحفيد يريد أن يعرف وسناء تريد"الحب"والحرية) ولكن ما يحدث بعد ذلك يُطرح من منظور البعد الزمني الذي يفصل الحدث عن الكتابة. وكل هذا يؤكد على أن عملية سرد الحكاية بكونها سلسلة من الأحداث تترابط بعلاقات سببية دون أن تتعقد، هي الأساس، وأن الذي يقدم عبر هذا النص هو مسار أكثر منه وقفه.. وذلك على الرغم من أن القراءة الأولى للنص قد توحي بهذه الوقفة التي تتركز على قصة سناء والعائلة.

ومن الحكاية التي يعيشها أصحابها على المستوى الفردي أو على مستوى العائلة، إلى عروض الأرجوز تصبح الحكاية حكاية ليس إلا، أي موضوع حديث وموضوع عرض شعبي عام. فهي عبر فعل الرواية والنقل تصبح شأناً عاماً، ولكنها أيضاً وعندما تتناولها الألسن تأخذ طابعاً خاصاً حسب أسلوب الرواية(مأساوياً أو بالعكس).

ولكن هذه العلاقة بين الخاص والعام وعملية الانتقال مما هو استثنائي وخاص إلى عام. تبدو أكثر تركيبة من ذلك، في نتاج لعلاقة الظرف العام بسلوك الفرد، ولتعددية ردود الأفعال والأصوات والمواقف، ومنها الانتقال من مستوى درامي/ذاتي إلى ماهو سردي/عام. هذه التعددية في المستويات تُعبر عنها بشكل ما كل عناصر النص، ومنها وضع المكان والزمان. فالتركيبة والتعددية تبدو واضحة جداً عبر العناصر والمكونات المكانية الزمانية.

إن وضع المكان والزمان في النص يعكس، بشكل واضح، علاقة الفعل(أي ما يحدث) بالظرف الذي يحمله، ويعكس أيضاً فكرة التحول وتغير معنى وطابع هذا الحدث أو الأحداث. وإذا كان بالإمكان اختصار هذا الوضع أو هذه العلاقة، بصورة مجازية فسيتكون لدينا صورة الداخل و الخارج، والمغلق والمفتوح.

فالزمن كما يبدو في النص هو هذه الازدواجية الجدلية بين زمن محدد ومغلق، وزمن مفتوح ممتد. ويبدو كأنه يدور في حلقات، حلقة صغيرة مركزية تتركز حول قصة علاقة خاصة جداً بين سناء وحبيب، وهذا الحدث يبدأ بقرار سناء الرحيل مع حبيب، وينهي بقرارها وضع حد لهذه العلاقة، والإنتقال مكانياً من بيت الزوجية والعائلة، إلى بيت حبيب .. هذا الزمن هو زمن مغلق، رغم امتداده(فالنص يوحي بمرور زمن ما من بداية العلاقة إلى نهايتها)،وهو يدور في مكان معزول ومغلق، ويؤكد على إنغلاقه السور الذي يحيط به في لحظة من اللحظات. هذه العلاقة بين الحدث والزمان والمكان تعبر عن فضاء الانغلاق. في صورة البيت الذي يتحول من فضاء الإنعتاق والحرية، إلى سجن، عبر فكرة الاستحواذ التي يجسدها مادياً وجود السور. وهو فضاء داخلي مغلق على نفسه، وليس له امتداد مستقبلي. مجاله هو الماضي كما يبين النص، عبر فكرة لعبة الاستحواذ والذكريات، ولا يمكن أن ينفتح على المستقبل. ودخول

عدنان إلى هذا المكان/الزمان يمكن أن يقرأ ضمن نفس المنطق. هنا نصل إلى الحلقة الثانية، وهي تشمل الزمن الذي يفصل واقع هذه الحكاية عن عملية سردها. وعملياً فإن هذه الحلقة أو النواة الصغرى في النص، تندرج في سياق حلقات أوسع منها، والحلقة الأوسع مباشرة تشمل ظرف الحكاية، وهذا الظرف يُدخلنا في سياق تاريخي جغرافي، أي في سياق واقعي، يتلخص بمكان هو بيروت /دمشق، وبزمن هو فترة الانتداب الفرنسي والحرب العالمية الثانية.

من ناحية أخرى فإن الحكاية تقع في ظروف محددة، هو زمن انتقالي، أو سياق اصطلاحي يتلخص بالانتقال من الطربوش إلى القبعة. وهذا ما يعبر عنه في النص" فصل التمدن والرقي" الذي يصور وضع العائلة، وفي عروض الأرجوز"فصل المفاخرة بين سياقاً اصطلاحياً لظرف انتقالي يعبر عنه الأرجوز عندما يقول "وتفرج يا سلام على الأمة ذات الهمة أرادت أن تستعجل النهضة، وأن تحقق التقدم في قفزة، فأنفقت عقداً من الزمان، في السجال بين الطربوش والقبعة" وقد يكون هذا التحديد الاصطلاحي للزمن الذي هو العنصر الأوضح الذي يسمح لنا بربط أو مقارنة ما يجري في الماضي بما يمكن أن يحصل في الحاضر. كذلك يتم تحديد الحدث ببيروت، ولكن تعددية الأمكنة التي تجرب بها الأحداث وانفتاحها على سياق مكاني واسع يشمل العلاقة بين مدينتين دمشق(الشام) وبيروت، والمسيحي والمسلم في النصف الأول من هذا القرن، يفتح الموضوع ليدفعه لأن يبحث لنفسه عن موقع أو صدى في حاضرنا اليوم.

هناك أيضاً إضافة إلى ذلك حلقة زمنية أوسع تشمل مصائر الشخصيات الأخرى وتحولاتها من اللحظة الأولى للحدث حتى الحاضر .. والحاضر هو زمن الحفيد (زمن البحث وعمل الذاكرة وزمن الكتابة) وزمننا نحن، وتقاطع هذه الأزمنة وعلى الأخص الحاضر والماضي هو الزمن الدرامي في النص.

من ناحية أخرى تكون فعالية المكان واضحة إذا ما حاولنا التمييز بين الأمكنة التي يبدو وجودها الملموس أو الرمزي على الخشبة ضرورة في حال العرض، لأنه فعلاً يشكل فضاءً خاصاً (وهو هنا بالتحديد البيت). أو تلك التي لا تشكل إلا إشارة اصطلاحية إلى سياق تاريخي جغرافي اجتماعي ومنها المقهى، الميناء، بيت سونيا.. وهي ترسم سياقاً ولكنها تبدو لنا أكثر مكان الكلمة أو تعبير الشخصية الخاص بها. إن هذه الأمكنة المتعددة تحدد سياق الحكاية وتوحي بوجود علاقة بين الأمكنة والعوالم (سياق جغرافي- تاريخي للأحداث دمشق بيروت/ زمن المفوض السامي الفرنسي/ الحرب العالمية الثانية/ حادثة 29 أيار 1945 التي يتم فيها استشهاد شامل). وأحياناً تتكلم الشخصيات ولا نعرف أين هي.. وهذا هو حال العديد من المقاطع السردية أو الحوارات بين الحفيد وأمه أو خالته في بداية الفصول. وهذا يعني أن

المكان وخشبة المسرح في مواضع كثيرة هما مكان القول، ليس إلا، مكان القول/ الكلام وليس الفعل الدرامي.

ونلحظ أن الكاتب يبتعد واعياً، في بعض الأحيان، عن التعامل مع المكان المسرحي من وجهة نظر درامية، (أي يربط بين المكان والحدث)، وأنه بالمقابل في حالات خاصة مقصودة يربط تماماً بينهما بحيث يتحول المكان إلى فضاء، مثل فضاء البيت (العائلة والأم تتفرج ولا تشارك بما يجري) في "فصل التمدن والرقي" ، وبيت حبيب "(والسور) في الفصول التي تحكي العلاقة بين سناء وحبيب. حيث يقدم فضاء العالم الداخلي للعلاقة الخاصة وأصحابها. وهذا الاختلاف بين وضع الأمكنة بكونها مكان الكلام أو فضاء خاص، حيث يرتبط المكان ترابطاً عضوياً بوضع الشخصية، يلحظ الفارق بين الحكاية ككل وبين الدرامي أو المأساوي في القصة المركزية.

من الخاص إلى العام، ومن الدرامي إلى السردي.

إن التركيز على الذات الإنسانية بمعاناتها ومشاكلها، لا يقف النص عند حد التركيز على ما هو درامي.. فالكاتب يعطي القصة كما يعيشها أصحابها وكما يراها الآخرون في آن واحد. وهو عبر تقنية معالجة الموقف من الداخل والخارج، عبر الانتقال الدائم بين الحاضر والماضي يقدم طرحاً مزدوجاً وجدلياً للموقف الواحد، حيث الشخصية تطرح ذاتها وتبررها، وبعد ذلك يتم طرح ردود الفعل والتأثير على الآخرين. وبهذا يتم الابتعاد عن الميلودراما والمواقف التقيمية الأخلاقية كما أراد الكاتب. إضافة إلى ذلك يبدو أن الزمن يخفف من حدة المواقف ويعدل من ميزان تقييمها.. وهنا يبدو الزمن كعامل فعال، إذ أن النص يقول ما معناه أن الزمن يغير كل المعطيات، وربما يبدو فعله، من خلال النص، وكأنها الحقيقة الوحيدة الممكنة. وهذا يسمح للكاتب بالانتقال من الخصوصية المطلقة إلى العمومية..ومنت النظرة الضيقة إلى الوعي الأكثر عمومية..

هناك توازن واضح في النص بين قصة سناء والوضع السياسي الذي يسود في البلاد. وهناك توازٍ أيضاً في المواقف أو ردود الأفعال أمام قضية ما.. أمام المشكلة هناك مواقف و مواقف.. فكما أنه هناك اختلافاً واضحاً بين المواقف من قضية رحيل سناء، فهناك أيضاً العلاقة مع الوطن ومع الاحتلال.. شامل السيروان مثال الوطنية وسرحان والبوري عكس ذلك.. ورغم أن ميول الشخصيات وطبيعتهم تتوضح قبل قرار الأم بالرحيل، ففي الفصل السابع مثلاً وهو "فصل المراودة على الفساد" نتعرف على الاختلاف بين الأخوين عدنان الدركي المستقيم، وسرحان طالب الجامعة غير المقتنع بجدوى الدراسة والذي يقرر سلوك طريق الربح السريع" بين الجامعة والحياة خندق كبير". أما عدنان فإنه يستغرب هذا الموقف الذي يعوه إليه أخوه.."أتطلب..أن أكون منشاراً، يلهف على الطالع وعلى النازل".الأب نراه

قبل الحادثة ونتابع سلوكه وبعد ذلك ويبدو الأب نموذجاً للرجل التقليدي الأناني، الذي لو قبل التحول فسيكون تحوله على مستوى الشكل فقط.. لهذا نفهم ردة فعله بعد ذلك على رحيل زوجته،" سنقول أنها مريضة ورحلت إلى الشام".

والنص يتابع تحولات الشخصيات أو تطورها ضمن نطاق منطق ما يرسم لها مسارها بناءً على معطيات ذاتية وخارجية بغض النظر عما تفعله الأم، وبذلك لا ترتبط أفعال الشخصيات وتحولاتها فقط بالقصة المركزية وإنما بشروط أوسع بكثير.. في الفصل /15/ فصل"الحكاية الناقلة" نتعرف على لسان الحفيد على أهم التحولات الاجتماعية والسياسية في البلاد فهو يحلل الوضع كما كان وكما آل إليه. وبعد ذلك مباشرة يعرفنا بوضع سرحان، وإحساسه تجاهه فيقول"بين أهل أمي، كان خالي سرحان يسبب لي ما يشبه الحكة.." "كان خالي غامض الارتباطات".." توثقت الصلة بين خالي والبوري"الآن هو ملك اللذة في المدينة".ويقول لنا أن تأثير الحدث الاستثنائي عليه، لم يكن بالغ الخطورة رغم أنه هزه. الخالة سلمى تعترف للحفيد" يومها شعرت أني أفقد رفعتي وتميزي، أما كان يمكنها أن تتخذ عشيقاً بالخفاء(حوار مع الحفيد قبل الفصل 11)..

إضافة إلى ذلك نلحظ أن النص يرسم ثنائيات، ويطرح بشكل غير معلن، مقارنات بين مختلف الشخصيات.. علاقة ثنائية سناء/وذاتها، سناء وحبيب، سناء/الأم وليلى، وخاصة سناء الأم وعدنان، وهناك أيضاً عدنان وشامل هناك الذي يرتبط بالحدث العام ارتباطاً نوعياً والأخر الذي يبقى أسير عالمه الداخلي.. هناك مقارنة أخرى واضحة بين سناء وليلى الأم والبنت وعلاقتهما الحب، وهناك مقارنة ممكنة بين عدنان وليلى.. إن وضع ليلى في النص، لا يُطرح ضمن منطق مأساوي رغم كل معاناتها.. لماذا يكون وضع عدنان في النهاية مأساوياً خلافاً لليلى؟ هل لأنها شخصية تحمل بعداً مستقبلياً مفتوحاً على العالم الخارجي؟ فهي بعد المعاناة تصل لهذا الانسجام بين ذاتها والعالم الخارجي (عبر الحب)، وتتخطى المشكلة الذاتية من خلال ارتباطها بشامل، بينما يبقى عدنان سجين ذاته؟.

المأساوي يتوضع فقط في العلاقة الثلاثية حبيب/سناء،سناء/ عدنان.. إن وضع عدنان في النص يبرز تقاطع وتنافر الذاتي والعام. عدنان القلق الذي يريد أن يجد أمه ويغسل العار. فردة فعل عدنان عن رحيل الأم دافعها اجتماعي أخلاقي، وهو الإنسان الذي يبدو في بداية المسرحية أخلاقياً ونزيهاً يصر على موقفه، حتى عندما يتخلى الأب عن هذا الموقف. وهو يقرر قتل أمه عندما يجد مكانها، لكنه لا يتمكن من قتلها، بل يقتل نفسه كردة فعل عن عجزه قتل أمه.وأسباب ضعفه ذاتية، لها علاقة بتكوينه النفسي والعاطفي.. ولهذا يبدو مصيره فاجعاً لأنه لا يتمكن من التحرر من سجن ذاته.. أما سناء الضحية الأولى فهي تعيش حياتها ومأساتها ولكنها لا تستطيع أن تتخطى ذاتها وحكايتها. وهي تعترف في النهاية بحجم مأساتها

ولكنها لا تستطيع أن تتخطى ذاتها وحكايتها. وهي تعترف في النهاية بحجم مأساتها"هو لديه أشواق ورؤى عجيبة، لا تستطيع امرأة ضعيفة وعاجزة أن تفهمها، وتخوض مجاهلها"..."العجز يكمن في رحمي بالذات"(فصل الهذيان والأحزان 24).

هل يقول النص أنه لا مكان للضعف في هذا العالم.. وما هي القوة؟ كل واحد يعرفها كما يراها.. هل هي قوة سلمى وسرحان، أم قوة الأب البرغماتي؟ يقول سرحان للحفيد في الفصل 24،"والسر في قوتي ونجاحي، هو أني لم أدع الأوهام تتسرب إلى داخلي"، أم قوة ليلى التي تتخطى ذاتيتها لتكون الأكثر انفتاحاً على الداخل والخارج، فهي دوماً تجد معنى لحياتها يتخطى ذاتها. وهناك موقف الحفيد الذي لا يصدر حكماً على سناء في النص، بل يصور حكايتها، على أ،ها عملية تحقيق الذات. ويصور أنها تجري على مستوى استثنائي، ميتافيزيقي يتخطى ذلك الذي يقوم بع عبر عملية السرد و البحث..

سعد الله ونوس، يعطي حيزاً كبيراً من النص، للشخصية المركزية سناء. وسناء إن كانت حالة خاصة جداً،لها قصتها الخاصة والاستثنائية، تنتظم ضمن سياق المسرحية كشخصية لها دلالات متعددة(وربما كانت هذه أساس مشكلتها وغناها كشخصية) كإمرأة كعاشقة وكزوجة وكأم. وهي عبر وضعها في النص ومن خلال وجود المرأة الأخرى وحوارتها مع حبيب، تبدو كشخصية مركزية تدور حولها شخصيات عديدة أهمها حبيب والابن.. ووجود المرأة- التابعة، التي سرعان ما تتوضح على ذات سناء الداخلية أو الأنا الأخرى، لا تترك مجالاً للمبهم في داخل سناء. لأن يضعنا أمام عملية سبر للدواخل والذات البشرية. وكذلك الأمر بالنسبة لشخصيتي حبيب وعدنان وهي أيضاً لها وضعها الخاص في النص، لأنها مع سناء تدور في حلقة صغيرة هي نواة المسرحية. هذه العلاقة الثلاثية تغري، ولكي تفهم بشكل عميق، بدراسة نفسية ليس هنا مجالها، ذلك أن المشاهد التي تجري بين حبيب وسناء تسمح لنا أيضاً بأن نعرف ما يفكر به ويسعى إليه حبيب.

من ناحية أخرى فإن إعطاء الكلام بهذا الشكل للشخصيات لتعبر عن نفسها للكاتب بأن يشرح العلاقة التي تنشأ بينها، بحيث لا تبدو مجرد حادثة حب/زنى، أو قصة أم تخلت عن أولادها، وإنما تطلّع إلى تحقيق الذات عبر الحب، لا بل إن النص يذهب بعيداً في اتجاه إعطاء معنى لهذه العلاقة .. وهذا التفسير يترك للتأويل أيضاً، لأن وجهة سناء لا تطغى على الأصوات الأخرى، من الأب إلى الأبناء بتعددية مواقفهم، إلى الأخ ومن ثم الأرجوز، وضمن انفتاح السرد تتوضع النواة الدرامية ضمن سياق أوسع..وهذا الانتقال إلى السياق الأوسع هو الذي يبين نسبة الأشياء. في الفصل20، تقول الأم لابنها عدنان يوم المواجهة بينهما " من يستطيع أن يجزم أن قتلي عادل؟ ولكن ما أهمية العدل؟".

خاتمة.

وعودة لعنوان المسرحية "الأيام المخمورة" الذي يحمل دلالات عدة تلخص هذا التقاطع بين الخاص والعام وبين المأساوي والعادي. "الأيام المخمورة" أيام استثنائية ولكنها أيضاً قد تعني حادثة استثنائية(ككل الأحداث التي يرويها سعد الله ونوس في مسرحه) بعيداً عن اليومي والعادي، ولهذا فهي تحمل بعدها الدرامي الخاص بها. ولكن النص يقول أيضاً أن هذه الحكاية تفقد بعدها الدرامي والذاتي الحاد لتصبح مجرد حكاية، منبعها الأول هو ذوات أصحابها الذين عاشوها وذاكرتهم، ومصبها الناس بتنوعهم وعلى مدى الأزمان . وقد تكون "الأيام المخمورة" هي الظرف الذي يتم فيه الحدث فالحفيد يذكرنا بين الفصلين الخامس والسادس بمعنى"الأيام المخمورة" عندما يقول متكلماً عن هذه الأيام "جاء السيد دو مارتيل مفوضاً سامياً". وقد تكون "الأيام المخمورة" هي أيام "سناء وحبيب" والظروف التي تعصف بالبلاد وهي كل شيء. على كل حال ليس هذا المهم. المهم هو أن النص، بتركيبته وبناءه، يكسر كل ما نتعامل معه في حياتنا اليومية والثقافية على أنه "مقدس" لا يجوز الاقتراب منه.. وتبدو عملية كسر المقدسات ومركبة معقدة يطرحها النص على كل المستويات؛ الاجتماعية والأخلاقية والأدبية.

ولهذا يجوز هنا السؤال هل هذه الحكاية هي مجرد حكاية تقص كما حكاية "جريمة العصر" التي يعرضها الأرجوز؟ أم أنها أيضاً بحث في الظرف الاجتماعي وفي النفس الإنسانية؟.. هل يمكن لمثل هذه الحكاية أن تحدث اليوم؟ لم لا .. وهل اختلف الظرف؟ هل يمكن أن يكون لها نفس الواقع؟ لم لا.. وهل اختلفت الذهنية؟.. ويقول الأرجوز في نهاية المسرحية "حين تعلم الأنسان كيف يحول مصائبه إلى حكايات، تتقاسمها الأذان والرياح والأزمان، كان يكتشف بلسماً سحرياً للجرح والألام" ويضيف في النهاية " الحكايا وحدها هي التي تخفف العذاب وتداوي الجروح" وأظن أن هذه الجملة تحمل معنى وجدوى الكتابة بالنسبة لسعد الله ونوس في تلك المرحلة من حياته.

مراجع البحث

[1]. هلتون (جوليان)، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1992.

[2]. هيلتون (جوليان)، اتجاهات جديدة في المسرح، ترجمة أمين الرباط وسامح فكري، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1995.

[3]. إيلام (كير)، سيماء المسرح والدراما(1980)، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، طبعة أولى، بيروت،1992

[4]. اسماعيل فهد اسماعيل، الكلمة –الفعل في مسرح سعد الله ونوس(دراسة) الطبعة الثانية دار المدى للنشر دمشق 1996

[5]. خالد عبد اللطيف رمضان، مسرخ سعد الله ونوس (دراسة فنية) شركة المنار للنشر، الكويت 1984.

[6]. د. محمد محمود رحومة، جامعة المنيا، النص الغائب، دراسة في مسرح سعد الله ونوس دار آتون للنشر، العباسية، 1991

[7]. محمد اسماعيل بصل، نحو نظرية لسانية مسرحية،(مسرح سعد الله ونوس نموذجاً تطبيقياً)،دار الينابيه دمشق 1996.

[8]. سعد الله ونوس الأعمال الكاملة (3 مجلدات) دار الأهالي دمشق 1997.

[9]. سعد الله ونوس الأيام المخمورة، دار الأهالي ، دمشق 1997.

[10]. مجلة الطريق، ملف خاص عن سعد الله ونوس (سعد الله ونوس في مسرحياته الجديدة)، العدد الأول كانون الثاني/شباط 1996، بيروت لبنان.

[11].Dictionnaire de critique littéraire, TAMINE GARDES joëlle et HUBERT Marie-Claude.Paris:Armand Collin(Coll.Cursus)1993

[12]. Dictionnaire du théâter, terms et concepts de l'analyse théâtral, Patrice Pavis. Paris :Editions socials, 1980. Messidor,1997.

[13]. Dictionnaire encyclopédique du theater,Collectif, sous la direction de Michel Corvin.Paris: Bordas,1991

[14]. Vocabulaire de l'esthétique, SOURIAU Etienne et collaborateurs, publié sous la direction s'Anne Souriau. Paris: PUF,1993.

[15]. Confluences, Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains, Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld, sous la direction de Patrice PAVIS .Paris: Prépublications du petit bricoleur de Bois-Robert.

[16]. Esthétique Théâtrale,. Textes de Platon á Brecht. BORIE Monique, POUGEMONT Martine de SCHERER Jacques.Parise : Société d'Edition D'enseignement Supérieur,1986.

[17]. Le Corps en jeu, Textes réunis et présentés par Odette ASLAN.Paris : edition, du CNRS (coll.l'Art du Spectacle),1993.

[18]. COLLECTIF. (Sous la direction d'Anne –Marie Gourdon) Théâtre, Public, Perception, Paris: CNRS,1982.

[19]. COLLECTIF. Théâtre, modes d'approche, Belgiqe: Meridiens Klincksieck, Editions Labor, 1987.

[20]. Le Théâtre, Sous la direction de Daniel COUTY et Alain REY. Parise: Bordas, 1980.

[21]. Spectacle, histoire, société. Le corps en jeu, Ouvrage collectif, réuni et présenté par Odette ASLAN.Paris : CNRS,1993.

[22]. COLLECTIF. Théorie des Genres, Paris : Seuil (coll.Points) Paris, 1986.

DUCROT Oswald. Dire et ne pas dire, Paris : Hermann, 1972.

DURAND Régis et alii. La Relation Théâtrale, Lille: Presses Universitaires de Lille (coll. Littérature Française),1980.

DUVIGNAUD jean. Sociologie du Théâtre, Sociologie des ombres collectives. Paris : PUF,1965.

DORT Bernard. La Représentation émancipée, Arles : Actes Sud, 1988.

DORT Bernard. Théâtre en jeu, Paris : Ed. Seuil, 1979.DORT Bernard. Théâtre Public de 1953 á 1966, Paris:Seuil, 1967.

DORT Bernard. Théâtre Réel,(Essais de Critique 1967-1970), Paris: Seuil, 1971

ECO Umberto. La Production des signes, Indiana: University Press, 1976.Librairie Générale Française, 1992.

GOUHIER Henri. L'Œuvre théâtrale, Paris:Flammarion, 1958.

GOUHIER Henri. Le Théâtre et L'existence, Paris: Aubier,1973.

GENETTE Gérard. Esthétique et Poétique, Paris: Editions du Seuil,1992.

HELBO André et alii. Sémiologie de la representation, Théâtre, Télévision, Bande dessinée, Paris: editions Complexe, 1975.

KOWZAN Tadeusz. Littérature et spectacle, LaHaye: editions Mouton,- Paris 1975.

LOTMAN Youri. La Structure du Texte artistique, Paris: Gallimard, 1973.

MANONI Octavio. Clefs Pour l'Imaginaire ou l'autre scene, paris : Seuil,1969.

LARTHOMAS Pierre. Le Langage dramatique, Paris: Cedic, 1977.PAVIS Patrice. Le Théâtre au croisement des cultures, Paris: José Corti, 1990.

PAVIS Patrice. Problémes de sémiologie Théâtre Montréal : Les presses de l'université du Québec, 1976.

PAVIS Patrice. Voix et Image de la scene, pour une sémiologie de la reception,. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1986.

ROUBINE Jean Jacques. Introduction aux grandes theories du théâter, Paris: Bordas, 1990.

RYNGAERT Jean-Pierre. Introduction á l'analyse du théâter, Paris: Bordas, 1991.

SARRAZAC Jean Pierre. L'Avenir du drame, Ecritures Dramatiques Contemporaines (coll.L'Aire théâtrale), Lausanne : Editions de l'Aire, 1981.

THORET Yves. La théâtralité, Etude freudienne. Paris : Dunod, 1993.

STAYN J.L.Modern drama in theory and practica, 3vol, Cambridge university Press,1981.

VINAVER Michel. Ècriture dramatique, Essais d'analyse de texts de theater, Arles : Actes Sud, 1993.

SZONDI Peter. Théorie du drame moderne, Lausanne : L'Age d'homme, 1980.

UBERSFELD Anne. L'École du spectateur, Paris : Editions Sociales, 1981.

UBERSFELD Anne Lire le theater, Paris : editions Sociales (coll. Assentiel), 1982 (4iéme édition).