

سعد الله ونوس

الحياة مسرح تجاري تزيحه الكتابة

حاورته: ماري الياس

هذه أجزاء من الحوار الطويل الذي أجرите مع سعد الله ونوس خلال فترة مرضه، الذي بدأ في صيف عام ١٩٩٤ وامتد حتى الأشهر الأولى من عام ١٩٩٧، قبيل وفاته.

وُتشر هذه الأجزاء اليوم بمناسبة الذكرى الثالثة لوفاته. وقد سبق وأن نشرت أجزاء أخرى من الحوار في مجلة «الطريق» اللبنانية في عددين مختلفين: الأول في العدد الأول في كانون الثاني / شباط ١٩٩٦ ضمن الملف الخاص بسعد الله ونوس، وتناول بشكل عام المرحلة الجديدة في كتابات ونوس. وشمل المسرحيات التي كان قد كتبها حتى عام ١٩٩٤، وكان سعد الله ونوس في حينه لا يزال يكتب.. والثاني صدر مباشرة بعد وفاته في مجلة «الطريق» أيضاً في العدد الثالث من عام ١٩٩٧. كذلك نُشرت أجزاء صغيرة متفرقة في مناسبات مختلفة منها: المعرض الفني الذي أقامه الفنان أحمد معلّا في دمشق كتحية إلى ونوس وكذلك في مناسبة عرض «منمنمات تاريخية» في قلعة دمشق. كذلك نشر جزء بسيط في الذكرى الأولى لوفاته في العام ١٩٩٨ في جريدة «السفير» في الملف الثقافي.

اخترت هنا جزئين من حوارين مختلفين؛ الأول تم في نهاية ١٩٩٥، وبالتحديد في ٩/١١/١٩٩٥، والثاني بعد أشهر من ذلك في الشهر الأول من عام ١٩٩٦. ولهذا الخيار دلالة على تسلسل الحوارات وامتدادها

وتنوعها. وأحب أن أوضح في هذه المناسبة أن الحوار الذي امتد على مدى سنوات، شمل مواضيع عديدة أساسها مسرح سعد الله ونوس، ولا سيما مسرحياته الأخيرة، التي كان قد كتب بعضاً منها عندما بدأنا. وكنا قد اخترنا أن يكون الحوار مركزاً على مسرحه على أساس أن المسرح هو عالم حيي يمكننا أن نعتبره بؤرة رمزية نخرج منها إلى الحياة.

وكان الحوار ومنطقه السجال (ولم يأخذ يوماً طابعاً صحفياً) يبدو لنا عملية موازية تماماً للكتابة متداخلة معها ومواكبة لها، لأنه كان يستند إلى عمليات قراءة متعددة لمواضيع كثيرة منها كتاباته، يليها أحياناً التعليق والنقاش. وقد شمل الحوار في النهاية سيرة الكتابة وموقعها في حياته. كنا نتطرق إلى هذه الأمور بشكل تلقائي في كل مرة في سياق الحديث، وأغلب الظن أن مجمل هذه الحوارات ستشكل في النهاية موضوعاً لكتاب متكامل.

عرفت سعد الله ونوس من خلال التدريس المشترك في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق، ولكن، بالنسبة لي، ومن منظور منهجي بحث، كأستاذة للمسرح والأدب، كانت الكتابة عن عالم درامي أو روائي لكاتب ما تعني الدخول مباشرة إلى هذا العالم وإلغاء «الأنا»، أنا الباحث، وأنا الكاتب: حياته وذاته. ولكني ولا أعرف لماذا... عندما قرأت الدفعة الأولى من مسرحيات سعد الله ونوس الأخيرة، وأقصد على وجه الخصوص «منمنمات تاريخية» وبشكل أكبر «طقوس الإشارات والتحولات» و«أحلام شقية» وكذلك «يوم من زماننا»، التي لم تكن قد نشرت بعد (ومن عادة سعد الله ونوس أن يعطي نصوصه لشلة من الأصدقاء لتقرأها قبل النشر)، وجدت نفسي أتساءل عن هذا العالم الداخلي الذي يتفجر عبر النصوص؛ لماذا كان مصير الشخصيات على هذا الوجه؟ للوهلة الأولى شعرت أن هناك علاقة حميمة بين النص والعوالم المكبوتة عند صاحبها. وهناك سؤال تبادر إلى ذهني، مباشرة بعد قراءة «طقوس الإشارات والتحولات» و«أحلام شقية»، عن معنى تداخل الخاص والذاتي بالعام في هذه المرحلة بالذات.. وكانت هذه الأسئلة أساس الحوار.

قد تبدو هذه الحوارات نصوصاً ناقصة، لم تأخذ مداها، ولا مجالاً لتعديل ذلك، فهي تتفق تماماً مع روح الحوار كما تم في حينه. وهذا مقصود في النهاية. فانا وبعد المرحلة الأولى التي كنت أجري فيها عمليات مونتاج عديدة على النص لأعطيه شكلاً تقليدياً، قررت أن أترك للحوار «حياته» الخاصة وحيويته بأن أنقله تقريباً كما هو (وقدر الإمكان)، فكان هذا الشكل الخاص.

أحب أن أوضح هنا أن سعد الله ونوس أراد هذا الحوار واهتم به، فقد كانت الأسئلة التي تُطرح عليه تشغله بشكل عميق وجدي. لذلك كان يجيب أو يؤجل الإجابة ليعود للسؤال فيما بعد. وقد أطلع على نصوص الحوار تباعاً وعدّلها أو ألغى منها بعض المقاطع.

المحاورة

في ٢٧/١/١٩٩٦

سعد الله: عندي سؤال.. هناك شيء ما يتكرر باستمرار في أسئلتك، بشكل أو بآخر.. لا أعرف هل أنا من يوحى لك بهذا الشيء، أم أنك شكلت بعض الإنطباعات المعينة عبر

القراءة وعبر هذه الأحاديث؟ من أين يأتي إصرارك على أن الكتابة بالنسبة لي هي نوع من التحقُّق؟ وبرأيك إذا لم تكن الكتابة قناعاً فماذا يمكن أن تكون؟

ماري : فعلاً، أنت أوحيت لي بهذه الفكرة... لكن دعني أشرح لك موقفي من هذا الأمر، وأنا أصر هنا على شرح وجهة نظري لكي لا يفهم هذا الموقف على أنه تعطيل للكتابة، لأنني بصراحة حريصة على ألا تكون هذه الفكرة عائقاً أمام الكتابة (وبالفعل كان يكرر أنه لم يعد يعرف كيف يكتب). وأقول هذا لأنك تردد منذ فترة بأنك لم تعد تكتب، ورغم ذلك أجدك تكتب وتكتب..

عندما أطرح هذه الفكرة، فإني أميز تماماً بين الكتابة كعملية إبداع يقوم بها الكاتب مع نفسه، وبين النتاج، وهو العمل الأدبي أو الفني الذي يسوّق ويقدم للقارئ. وأنا عندما سألت بعض الأسئلة، التي ربما خلقت عندك مثل هذا الإحساس، فإني عملياً كنت أناقش النتاج وليس الكاتب، أو أنني، على الأقل، انطلقت من النتاج، لأسأل عن آلية الكتابة وعلاقتها بالكاتب وليس العكس. قد تكون الكتابة بالنسبة لك عملية بحث في الذات، وقد تكون عملية تطهير أحياناً، وقد تعيشها كنوع من البوح أو الكشف، أو حتى كفعل، لكن الحصييلة بالنسبة للقارئ أو المتلقي ليست بالضرورة كذلك. فهو لا يستقبلها ولا يعيشها على نفس المستوى، لأن الصنعة / الحرفة تدخل بشكل كبير على العمل، أو بالتحديد على الفكرة الأولية. وهكذا تبدو الكتابة أحياناً عملية «تقنيع للذات» إذا جاز لي أن أصف الأمر بهذا الشكل...

سعد الله : في هذه الحالة، فإن كل عملية كتابة هي عملية تخفّ وراء قناع، أو عملية تحتل، ولو جزئياً، الإختباء وراء القناع بشكل ما. وعلى كل، لدي شعور شخصي لا أصر على دقته وصوابه؛ هو أن أي إنسان راضٍ عن نفسه ومتصالح معها، ولا يعاني أي قهر أو ضغوط، تكون حاجته للكتابة أقل. أو أن الكتابة التي ينجزها تكون غالباً فقيرة على مستوى الإشكاليات التي تطرحها.

ماري : بهذا المعنى نعم.. الكتابة الهامة هي التي تطرح إشكالية، والإشكالية لا بد من أن تنبع من إحساس صادق. ما أريد قوله هنا، هو أن الكتابة بالنسبة للكاتب المحترف، هي في النهاية صنعة أكثر من كونها أي شيء آخر. وأن القراءة يجب أن تمر عبر هذه «الطبقة» المتفاوتة السماكة التي أسميها مجازاً الصنعة.

سعد الله : الكتابة فيها جانب الصنعة، وفيها جانب النكتة أو المفارقة (اللعب؟)... الكتابة تنشأ بالضبط، وهنا أتكلم بصفة شخصية، ولا أحاول تفسير ظهور الشعر أو الأجناس الأدبية، وإنما أنطلق من ملاحظاتي الشخصية، حول الكتابات التي أعجبت بها أو اهتمت بها، وقد أنطلق في طرح فكري، من مثال أو مثالين من الكتاب الذين أعجبت بهم.. عند هؤلاء تنطلق الكتابة، من نفس مثقلة بالأسئلة والشكوك، ومن نوع من المعركة الداخلية التي تمزق سكينتهم الداخلية. في هذه الحالة تكون الكتابة محاولة للتغلب

على، أو لتجاوز هذه الحالة النفسية. هذا التجاوز إما أن يتم بتجاهل الأنا؛ تمرقاتها ومشاكلها الداخلية، تجاهلاً تاماً، والانغماس في مشاكل أو إشكاليات عامة تمس المجتمع والجماعة.. وفي مثل هذا التجاوز مثلاً لا يهرب الكاتب من متاعبه الداخلية بل يقدم نوعاً من التكفير العلني عن هذه المتاعب الذاتية التي تستغرقه إلى هذا الحد، أو ذاك...
ماري: هذا ما أسميه بالقناع، ولا أعرف إذا كان الخيار الآخر هو أن يكتب الأنا بصراحة، أو أن يعبر عنها بشكل ما!

سعد الله: يستحيل أن يكتبها... إلا إذا حاول رطب صدوعه الداخلية من خلال صورة تجاوزية، تتضمن ما يتمنى أن يكون. إن أبرز مثال على محاولة حل الإشكالات الداخلية للكاتب، عبر الكتابة، وأكثرها جموحاً وصراحة. هي محاولة «جان جينيه». ولكن مع هذا، وبقراءة متأنية لجان جينيه، وبالتعرف على «جان جينيه» شخصياً، يكتشف المرء أنه كان يقوم أثناء الكتابة بعملية ترتيب وانتخاب وتسويات، ليقدّم «أنا» غير منفصمة، ومتخلصة من إشكالياتها وانقساماتها الداخلية. هل يعني ذلك أن نصل إلى النقطة التبسيطية والشائعة، التي تقول إن الكتابة هي، بشكل أو بآخر، صيغة علاجية؟ يقيناً لا، لأن المسألة أكثر تعقيداً من ذلك. حتى جينيه كان يمارس مع نفسه، وإزاء جمهوره، نوعاً من المؤامرة، وإذا شئت، وحسب التعبير الذي تفضّلينه، نوعاً من اللعبة المزدوجة. كان لجينيه مرأتان مزدوجتان؛ واحدة بينه وبين نفسه، والأخرى بينه وبين جمهوره، تماماً كالغشاش في لعبة القمار، الذي اكتشف، واستخدم بصورة شخصية بعض الحيل، وهو يعتقد أن أحداً لن يستطيع أن يكشفها، وقد ربّب حياته على أساس أن أساليب الغش هذه، ستتيح له أن يربح باستمرار وطوال ما بقي له من عمر، ولكن فجأة يأتي شخص مثل «جان بول سارتر» فيكشف هذه الحيل، ويعريها، ويحللها في مجلد ضخم، مثل ذلك الكتاب الذي كتبه سارتر عن جينيه (القدّيس جينيه ممثل أو شهيد). عندئذ يشعر الكاتب بأنه جرد من أسلحته، ويحس بالخجل، لماذا؟ لأن الآخر اكتشف أنه يقوم بتسويات، وأنه يخدع أحياناً، أو يغش في اللعب، لهذا فإنه يتوقف... ولقد توقف جينيه عن الكتابة سنوات بعد صدور كتاب سارتر.

إذن.. أقول: لو كانت الكتابة عملية مصالحة عميقة وجذرية مع الذات، لما كان الكشف عنها يؤدي إلى توقف الكاتب وإلى إحساسه الخجول، بأنه غداً عارياً على المسرح، مسرح الحياة. الكتابة هي دائماً محاولة تجاوز، لا تخلو من الخداع والانتخاب والتسويات، على مستوى علاقة ذات الكاتب بعملية الكتابة نفسها. ولكن النص حين يكتمل ويغدو ملكاً للقارئ لا يجوز أن ينطوي على أي خداع أو تدليس. سأعطي مثلاً عبر الكاتب الأميركي «هنري ميللر»: لقد حرص «هنري ميللر» في كل أعماله على أن يقدم نفسه كفحل، كل شيء فيه كبير... في نصه «مدار الجدي» وغيره.. وكل من يتابع أعماله يعرف مدى إلحاحه على التأكيد على قواه الجنسية. جاءت بعد ذلك شهادة «انيس تين» التي

كانت صديقته، والتي كشفت بصراحة عبر مذكراتها، كيف أنه كان يقوم بعملية تعويضية بينه وبين ذاته. إن هذه الكذبة لا تضر القارئ وهي في الوقت نفسه تحقق للكاتب تجاوزاً مرحاً، ولو عبر الخداع بينه وبين نفسه. هذا المثال يكشف لنا تقريباً، وبما يشبه الطرفة، جوهر الكتابة. لقد سألت وألححت: لماذا كتبت «ملحمة السراب» في هذه المرحلة؟ هل اعتبرت هذا المشروع نوعاً من؟... أقول لك كانت لدي عدة مشاريع، اخترت مشروعاً يعطيني الإحساس بأني الآن، وفي هذه الفترة بالذات، أعيش زمني التاريخي، ولا أعاني من أي شيء. ولكن لا أريد أن أدخل الآن في نقاش حول «ملحمة السراب».

ماري: هذا الكلام غير دقيق.

سعد الله: كيف؟ وضحي فكرتك... عندما قلت لي: «كنت أتوقع منك أن تكتب، في هذه الفترة، أو في هذه المرحلة من حياتك أي شيء إلا مسرحية، مثل «ملحمة السراب»؟ ماذا كنت تعنين؟ هل اعتبرت كتابتها عودة إلى القناع، (سمّيتها نوعاً من القناع، بهذا المعنى هي فعلاً كذلك.. قصة القرية هي نوع من القناع)؟ إن رأيك يهمني، ولا يمكن أن أتعامل معه باستخفاف. وقد دفعتني هذا الرأي إلى التفكير بمسألة القناع والكتابة، وكيف يفكر الكاتب، وعلاقته بذاته وبكتابته. فكرت بسؤالك عن دخيلة الكاتب.. وهل الكاتب يكتب نفسه؟

سأعود، وأحاول توضيح فكرتي.. عندما كتبت «ملحمة السراب»، كان عندي أربعة أو خمسة مشاريع لمسرحيات؛ اثنتان منهما وثيقنا الصلة في مباشرة، وينفذان إلى حياتي الداخلية. لكنني وقتها أثرت أن أبدأ مشروعاً فيه من العمومية وفيه من الوضع الراهن ما يبعدني عن ذاتي، مشروعاً فيه ما يساعدني، بشكل أو بآخر، أو ما يوحي لي، ولو وهماً، أنني لا أعاني الآن من أي شيء، وأني أكتب فقط. والشعور بأني لا أعاني الآن من أي شيء، قد يكون آلية دفاعية هامة في مثل وضعي.

ماري: ولكن ما المقصود بقولك «لا أعاني الآن من أي شيء»، المرض؟؟.

سعد الله: لا أريد أن أدخل في إشكاليات «ملحمة السراب» قولي فكرتك الآن.

ماري: لست أنا من طرح أو ذكر مسرحية «ملحمة السراب» بل أنت.. والسؤال الذي يتبادر للذهن مباشرة بعد ما قلته هو.. هل إن كونك تعرف نفسك وتطرح ما بداخلك، يعني شلل الكتابة؟ أنا أيضاً... أحاول أن أوضح رأيي وفكرتي الأولى من جديد، كيلا ندخل في جدل عقيم. إن ذاتك ككاتب وعلاقتك مع نفسك، شيء، والكتابة كنتاج شيء آخر. وأنا سبق، وفصلت بين موضوع الكتابة، وموضوع تقديم النتاج للقارئ.

عندما تكلمنا عن الكتابة وعن سيرة الكتابة وعلاقتها بسيرتك الذاتية، أو ظروف حياتك، طرحنا فكرة الأقنعة، لأننا لم نكن نتكلم عن النص الجاهز، الذي يُقدم إلى القارئ، ولم نناقش ما تقوله له... أنت حر في ما تقوله للقارئ... وقتها كنا نتكلم عن الكتابة وعلاقتها بالكاتب. وقتها كنت أسأل كيف تكتب، لتوصل إلى تلمس هذا التداخل بين الذات

والعام.

أما ما نطرحه اليوم، فهو أمر مختلف... أنت ككاتب محترف، إنما تكتب لتقرأ. ولكنك أيضاً، وفي الوقت ذاته، تكتب مع ذاتك أي تصوغ ذاتك (لمتعتك أو لحاجتك الخاصة). هذا هو شعوري تجاه كتابتك الآن... قد تفكر بالمتلقي، وقد تحدد لنفسك متلقياً، تخاطبه بشكل غير مباشر. ولكن الكتاب أو النص يحتاج شيء آخر. هنا تدخل أمور كثيرة ولها دورها، كعلاقة العمل بالقارئ، وعلاقته بتوقعات هذا المتلقي أو متطلباته، وحتى صورتك المرسومة في خياله الخ... ونستطيع أن نعمم ما قلناه الآن على كل الأجناس الأدبية... ولكن يبقى هناك فرق أساسي بالنسبة للمسرح... ما الفرق بين كتابة الشعر الذي يضع فيه الشاعر أنه بشكل مباشر وبين كتابة المسرحية التي تضيع فيها الأنا في مختلف الشخصيات؟ في النهاية.. الشعر وأغلب القصائد، إلا في الحالات التي يُطرح فيها أو يُتبنى هم عام، لا يهم الناس، إنه يعجبهم يثيرهم يحرك مشاعرهم. ولكن فعل وتأثير المسرح مختلف... لذلك أقول إن كتابة المسرحية بهذا المعنى أمر مختلف.

سعد الله : لقد تركزت إجابتي على هذه المسألة بالذات. وحاولت أن أبين أن استخدام كلمة «القناع» في عملية الكتابة، على وجاهته وإغراءاته قد يكون شططاً، والتباساً، وضلالاً، لا سيما إذا اقترن القناع بمعنى التستر أو الكذب.

ماري : إذن أنت متفق معي على أن هناك التباساً ما. عملية وضع القناع، ليست أبداً عملية واعية أو مقصودة، كما أنها ليست عملية غش. لماذا تزعجك إذن؟ فهي غالباً ما تحصل بشكل لا واع، وتتحدد منذ بداية المشروع بالخيار الذي يتبناه الكاتب... وعلى مستوى أبعد، قد نجد أصول هذا الخيار أحياناً، في اللاوعي الجماعي، عندما يشعر الكاتب أنه مشدود لموضوع ما، أو أسلوب ما، أو عندما يرسم صوراً معينة، دون أن يستطيع تفسير ذلك. وقد يُغيب بعض الأمور الأخرى، لأنه لا يريد أن يقولها لذاته أو أن يشعر بها. وأظن أن دراسة الصور والوثيمات والهواجس، يجب أن تتم على هذا المستوى لتكون مجدية، بغض النظر عن عملية الربط بحياة أو رغبات الكاتب.

سعد الله : هناك جانب آخر معقد نوعاً ما. لا أعرف كيف أتكلم عنه. وهذا نابع من ملاحظتك عندما قلت لي إنك ذاتي بشكل كبير، وإن هذا يؤثر على نظرتي لكل شيء. أقلقني هذه الملاحظة. وأمل ألا تكون صائبة، لأنني عندما أقلب دفاتري ومذكراتي، أشعر أن هناك محاولة مازوشية دؤوبة لتصغير الذات أو ازديادها. وهذا التصغير يعبر عن نفسه، أحياناً عبر الخجل، وأحياناً عبر الإنزواء وجلد الذات بطريقة لا تخلو من التلذذ. (وهنا قرأ لي نصاً من مذكراته، عندما كان يافعاً في القرية، وفيه هذا الشعور.. أي الإحساس بالقرف من ذاته). عدم الثقة بالنفس، والشعور بالدونية يمكن أن يتحول إلى مشكلة. لم يسبق أن مرّ عليّ يوم أو لحظة شعرت فيها أنني إنسان هام. وأظن أن هناك حاجزاً رقيقاً جداً يفصل بين الإنشغال بالأنا والشعور المنتضخ بالأنا. لذلك من حق الآخر أن يخلط

بين الأمرين. وأن يظن أن هناك مبالغة بالإهتمام بـ «الذات» أو بالإحساس بالأهمية أو بالأنا. في حين أن الانشغال الدائم بالذات، قد يكون شكلاً من أشكال توتره الداخلي، لأن الأمر كذلك، ولأنني عجزت، على الأقل نسبياً، عن التغلب فعلياً على هذه التناقضات الداخلية. وفي هذه الحالة قد تكون الكتابة تجميداً للتوتر الداخلي أو تجاوزاً له.

ماري : لا أفهم لماذا تورد هذا التبرير.. ليس هناك قالب أو شيء مفروض على الكاتب، أو على أي إنسان. أظنك وصلت في حياتك إلى ما تريد!. لماذا تزجك هذه الجملة وتشغلك بهذا الشكل (المقصود الجملة حول الأقنعة)؟. أنا أرى أنك قمت بمحاولة هامة على مستوى البحث في الذات، وما عرفته حتى من دفاتر مذكراتك، ومن كتاباتك الأخيرة، خير مثال على ذلك.

سعد الله : نعم، ولكن إذا كان الواحد منا في سن العشرين، يكتب دفترًا من مئات الصفحات في البحث عن الشفافية والنظافة والنقاء الداخلي، وما زال وهو في سن الخامسة والخمسين يفعل الشيء ذاته، ويبحث عن النقاء الداخلي، فإن ذلك يعني أنه لم يتقدم كثيراً وأنه ما زال يحمل توفقه إلى الشفافية كنقص أو تقصير.

ماري : في رأيي... الوصول إلى الشفافية والنقاء هو أمر مختلف تماماً.. فالواحد منا لا يتواصل أبداً إلى تخطي ذاته، وليس هذا هو المطلوب. ولكن أظن أن أهمية هذا النوع من التساؤل. إنما يكمن في البحث وليس في النتيجة. مجرد البحث والقبول بضرورة الحاجة إلى المراجعة هو في حد ذاته أمر هام. إنني أقول ذلك مضطرة، لأن هناك شيئاً غير واضح بيننا. وأرجو أن تكون ملاحظتي (العابرة) قد توضحت الآن...

سعد الله : نعم توضحت.

ماري : على كل أنت في هذه الحوارات لم تضع أقنعة أليس كذلك؟

سعد الله : أنا متيقن أن ما أحاول البوح به ليس فيه أي خداع، وهو محاولة لقول كل ما أفكر به بصدق كبير. في هذه الحوارات أنا أقدم أقصى ما أراه في داخلي حتى بما يحمله من شر كامن...

ماري : هذا الحوار اتخذ شكل البحث في مسار وتطور شخصيتك وعلاقتها بالكتابة. والمفترض أنني من خلال هذا الحوار سأستخلص بعض الأفكار، لأتمكن من صياغة نص ما. أليس هذا ما وصلنا إليه؟.

سعد الله : تعودين وتساألين من جديد : لماذا تقول هذا الكلام لي؟ أو لماذا تقوم بهذا البوح لي أنا بالذات؟ أجيبك : لأنك قد أثرت أسئلة جوهرية، لم يسبق من قبل أن تعرضت لها، أو ووجهت بها، لأن قلة من الناس ترى الأدب بهذه الطريقة.

وهنا أريد أن أسأل : ما موقف كل فرد منا في مواجهة هذا الوضع (الذات / الأقنعة)؟ هل يتجمد أو يتجاهل أو يواجه؟!.

ماري : في مرحلة ما، لا بد له من أن يرى وأن يكتشف، ومن ثم يبدأ المواجهة مع ذاته.

هذا في حال توفر الوعي - وفي ما قرأته لي من المذكرات، وخاصة في المراحل المبكرة،
ألاحظ أنك كنت قد بدأت تحاول وعي الأشياء بشكل مبكر. وأنت الآن تتلمسها وتراها،
وهذا الشعور هو الوعي بحد ذاته.

سعد الله : هذا الموضوع يشغلني، حاولت أن أعود للكتاب الذين أعجبت بهم، لأرى
كيف يكتبون، ولأعرف شيئاً عن حياتهم. تعرفت على «جان جينيه»، وتابعت حياة
«ديستوفسكي»، الذي أحبه كثيراً، وحاولت قراءته في ضوء حياته. وأظن أن كتابته
كانت محاولة تتجاوز أو استكمال، لما عجز عن استكماله في داخله، كإنسان.

ماري : لا بد هنا من ملاحظة أن المثالين اللذين أعطيتهما، جينيه أو ديستوفسكي، هما
لكاتبين اختارا أن يقولوا ما يريدان قوله دون مواربة. من هذه الزاوية، المشكلة في كتابتك
أنت، هي أنك لم تقم بالخيار نفسه، بل قررت وبسرعة، ومنذ البدايات، أن تكتب وأن تركز
على الهم العام. أدخلت على عالمك المسرحي، وبصورة مباشرة، الأيديولوجيا والحدث
السياسي. وأعطيتهما، في فترة من الفترات، موقع الصدارة حد أنك همشت ودفعت إلى
زاوية خلفية كل الأمور الشخصية والذاتية.

سعد الله : تتحدثين عن العودة إلى الأيديولوجيا كعملية مواربة...؟ ولكن، رغم ذلك،
كان لا بد لبعض هذه الأمور أن تخرج بشكل أو بآخر...

ماري : هذا أكيد، وربما طرحناه فيما بعد... هناك بعض من الأمور الشخصية موجودة
في النصوص الأولى بشكل غير مباشر.
ولكني لا أعرف ما هو المطلوب الآن.

بالنسبة لمسرحية «ملحمة السراب»، التي كانت تحتل وقفة تأمل قبل النشر (خاصة
وأنت عبرت أكثر من مرة عن أنك غير راضٍ تماماً عن النص. لا أعرف لماذا تستعجل
بالتخلص من النص فور كتابته!). يومها توقفنا عند بعض الملاحظات حول النص. ما
رأيك أن نناقشها جدياً في جلسة خاصة ضمن سياق الكلام عن إشكالية الخير والشر؟
سعد الله : لم لا...

١٩٩٥/١١/٩ صباحاً.

الحوار كما تقرر هو «الإبداع وعملية الكتابة»

في البداية سألني سعد الله عن رأيي في القصص القصيرة التي سبق له أن نشرها في الستينات في
الصحف المحلية. ومن بين المجموعة كانت قصة «الذباب الجائعة»، وهي واحدة من نصين سرديين قصيرين
كان قد أعطاني إياهما للقراءة، بعد نص «الأجداد» و «عينان»، وسينشر كل هذه النصوص السردية التي
تنتمي لفترة البدايات، فيما بعد، في كتاب عن «الذاكرة والموت»... وأظنه كان يريد رأياً في هذا النمط من
الكتابة.

في هذه المرحلة كانت النقاشات بيننا، تدور حول كتابة «الأنا»، أنا، حاجته لمثل هذا النوع من الكتابة في هذه المرحلة، مدى تمسكه بكتابة المسرح الذي يخفي أنا الكاتب وراء الشخصيات... والحقيقة أنني اكتشفت، من خلال هذه الحوارات، أن سعد الله ونوس، الكاتب المسرحي، لم يتوقف يوماً خلال حياته عن كتابة النص المختلف، وأقصد هنا النص «السردى»، من الخاطرة إلى القصة القصيرة والمذكرات، إلى تدوين الملاحظات والتعليقات. لكنه غالباً ما تعامل مع نصه السردى هذا وكأنه «حيثُه الخاص» الذي يتوجه به لنفسه أكثر من توجهه للآخرين أو للقارئ.

هذا النوع من النصوص، ورغم ما يحمله من بعد رمزي، يسمح له في أحيان كثيرة، بالتعبير بشكل أوضح عن «الأنا». وأكد أستطرد لأقول إن البعد السردى دخل مسرحه عندما قرر أن يتحرر من أقنعه نوعاً ما، وأن يعبر بعض الشيء عن هواجسه الكثيرة في المرحلة الأخيرة من كتابته. عودة إلى النص وعنوانه «الذبابة الجائعة» كما ورد يومها في قصاصة الصحيفة (سيجري عليه فيما بعد تعديلات بسيطة).

«كان الوقت ظهرأ.. وألوان الغرفة النظيفة تلتمع رغم انسداد الستائر ببريق هادئ، يعطي إحساساً ممتعاً بالنظافة.

ولم يكن ذلك هو إحساس الذبابة الصغيرة، التي تتقافز على طلاء السقف الأشهب بانزعاج وضيق.. (لقد ولدت منذ يوم واحد فقط، ولم تتعلم بعد أي شيء عن تلك التراكمات الغامضة التي تزحم عينيها).

كانت وحيدة... كانت جائعة... وشيء غامض قاس يُحرك في صميمها حزناً يمتزج بالدهشة الحائرة. وطلت، كما لو أنها تستغيث ثم راحت تهوم، فيما أحاسيسها المكتئبة تنمو، وتحند.

كانت الغرفة واسعة كالعالم... وما من ذبابة أخرى تلوح على المدى البعيد... ولحظتها كان بوسعها أن تهتف ملء جوارحها صادقة :

– «إني جائعة.. وحزينة»... ولكن حتى لو صرخت فمن الذي كان سيسمعهها!؟!

حطت على منتصف الجدار المقابل لباب يلتحم بإطاره، ثم شرعت تنزلق بحركة مضطربة، يفضحها تبعثر عينيها الصغيرتين اللامعتين. (لقد ولدت منذ يوم واحد، وكان مشروعاً أن تزود ببعض الإيضاحات الأولية عن العالم الذي ستحيا فيه. وأحد لم يفعل).

قادتها أرجلها المتقافزة إلى حافة سرير واسع، وطويل... حينئذ أبصرت كتلة حمراء ذات إطار أسود، ونفذت إلى خطمها رائحة شهوانية مبهمة... فاندفعت على الفور كأن صوتاً حبيباً يناديها.

خيمت على سطح، حيث شملتها هبة من تلك الرائحة أكتف وأشد تركيزاً. (ولم تكن أمها - التي لم تعد تعرفها الآن - قد علمتها شيئاً عن هذه الروائح وأخطارها..) ولذا غرزت خرطومها بذهول في السطح اللين الذي تخيم عليه متلذذة بطعم دهني سلس. لكن، فجأة، تطوَّح نحوها جسم هائل، فقفزت إلى حافة السرير مرتعدة دون أن تدرك شيئاً البتة. وكان النداء الغامض

أقوى منها، فانهمرت ثانية على نفس البقعة، وأنشبت خرطومها. اندفع الجسم الهائل مرة أخرى تصحبه أصوات ضخمة راعدة. وبينما كانت تطير، وكل أعضائها الصغيرة ترتجف، كان السرير يئن وجسم ينهض.

تلبثت الذبابة الصغيرة التي ولدت منذ يوم واحد فقط، على الحائط القريب من السرير لاهثة... منذهلة. كان كل شيء عجبياً ومدهشاً في نفس الوقت. وإلى حزنها انضافت رعدة رعب. وما مرت لحظات حتى فرقع إلى جوارها صوت زاعق، ولمحت كما الحلم العابر شيئاً يصطدم بالحائط. ازداد لهاثها وهي تقف على الجدار الثاني حذرة، واشتد وجيب قلبها، في حين أخذت الدهشة تزداد حولها التفافاً. ولم يكن في ذهنها ما هو واضح عندما شعرت فجأة، أن رأسها يتفجر ويتطاير.. وأن اسوداداً كثيفاً يهبط كالستار. وسقطت على الأرض، ولم تكن قد عرفت شيئاً.

تأوه السرير ثانية، ثم سكن كل شيء، وما زالت الألوان النظيفة تلتصق ببريق هادئ». لم تلفت هذه الحكاية نظري بشكل خاص، أو لنقل لم تعجبني بقدر النصوص الأخرى التي كان قد طلب مني أن أقرأها (المشاجرة) أو سجلها تسجيلاً بصوته (الأجداد).. أما سعد الله فقد قال إنه أحب هذا النص كثيراً بعد أن كتبه. فسألته أن يشرح لي ما يستهويه فيه وما أراد قوله عبره... فإذا به يقول فوراً... «قصة الذبابة هي قصة كائن حي جاء إلى هذا العالم وغادره دون أن يعرف لماذا وجد أصلاً ولماذا رحل عنه». ثم أضاف إن فكرة الوجود على هذا الشكل وكذلك فكرة عبور الحياة ومغادرتها وكأنها طريق أو قدر نمر به، نعيشه دون أن نعي سبباً أو معنى لوجودنا، هو موضوع لطالما أرّقه في شبابه. لهذا فقصة الذبابة هذه تعنيه بشكل كبير. وأخذ يشرح هذا البعد الوجودي الكامن في الفكرة، لن أقول إنني أحببت الذباب بعد هذا التفسير، ولكنني فهمت معنى الكتابة عنه.

لاحظت بعد ذلك مراراً اهتمامه بالذباب واستخدامه له في قصصه ونصوصه. وعندما سألته عن معنى استخدام الذبابة في النص، ذكرني أنه، في الريف حيث عاش طفولته ومراحل من شبابه، كان الذباب يشكل وجوداً حياً ومستمراً ملازماً للحياة اليومية. «كان الحاضر / الموجود الذي لا نعي وجوده إلا كعامل ازعاج، ولكنه في الحقيقة وجود يوازي وجودنا بشكل كامل، فلماذا لا نتبنى وجهة نظره من وقت لآخر؟».

ماري : الموضوع الذي أريد أن نعالجه اليوم هو آلية الكتابة. طالما أنك الآن تكتب مسرحية جديدة («ملحمة السراب»، لم أكن أعرف عنوانها ولا موضوعها الكامل بعد. كان يذكر من حين لآخر فكرة الشر ونص فاوست). أحب أن أسأل عن آلية الكتابة... سؤال الأول : ما هو العامل الأول الأساسي في عملية الكتابة لديك؟ هل هي الفكرة؟ بمعنى أن الفكرة هي التي تشكل الدافع للكتابة، وتأتي الصيغة التي تأخذها هذه الكتابة كنتيجة، أم أنك تبدأ في ابتكار عالم روائي يفرض عليك توجهاً ما ؟ أم أن العمليتين تتبلوران معاً، وفي آن واحد؟.

سعد الله : أتمنى أن توضحي أكثر...

ماري : أنت تكتب لتقول شيئاً ما، فأنت تستخدم الكتابة لتعبر عن فكرة ما تشغلك، هذا واضح في مسرحياتك، ولكي تحقق ذلك تلجأ إلى صياغة عالم متخيل تبتكره وتعبر عنه. وقد يماثل هذا العالم الواقع المعاش أو يقترب منه. إنك تصوغ هذا العالم عبر الحكاية التي ترويها المسرحية. ولأنك في النهاية توجه ما تكتبه إلى متلق ما، إلى أناس من عالمك ومن واقعك، فإن كتابتك، ومهما كانت طبيعتها، تركز بشكل ما على الواقع، وتتوجه إليه. أريد أن تشرح لي ومن خلال تجربة الكتابة التي تعيشها الآن، هذه العلاقة بين «الفكر» أو الهاجس الفكري وبين تصوير عالم متخيل هو عالم روائي، أيهما يعنيك أكثر؟ وما العلاقة بينهما؟

سعد الله : المجانسة بين الفكرة والعالم الروائي هي شيء أساسي، ولا أعرف إذا كان يمكن للواحد منا أن يتخيل أو يكتب عالماً روائياً دون فكرة.

أنا أبدأ بالحكاية. أنطلق من حالة أو حدوتة صغيرة أجد فيها شيئاً ما يشدني.. بالنسبة لي يجب أن تكون هذه الحدوتة ساحرة بشكل كبير، لأنها هي التي ستتيح لي عند المعالجة، امكانيات واسعة لعمل الخيال، وتنمية المواقف وبلورة الأفكار.

ماري : في مسرحية مثل «الاعتصاب».. هل كانت الحكاية هي المحرك الأول؟ لا بد أنك في هذه الحالة انطلقت من الفكرة التي تريد طرحها..

سعد الله : لا ... حتى مسرحية «الاعتصاب» انبثقت من حكاية، (المسرحية كانت في البداية مشروع إعداد نص لبايخو) شدتني الحكاية، وجدت أنها يمكن أن تشكل أرضية لتأملي الشخصي حول قضية الصراع العربي الإسرائيلي. في مسرحية «طقوس الإشارات والتحولات» بدأت كما سبق وقلت لك بحكاية، حدوته صغيرة استوقفتني، وجدت فيها مغزىً فكرياً شدني، فعملت خلال فترة طويلة على بلورتها وبنائها في ذهني. عندما قرأت الحدوتة التي يسردها البارودي في مذكراته، خطرت لي فكرة معالجة اللعبة السياسية، وكيف تُستخدم مفاهيم التضامن والمحبة كستار إيديولوجي لإخفاء المطامع الخاصة. ولكن فكرتي أخذت تتمحور وتتطور عبر مراحل من التأمل، ثم بدأت تتبلور وتأخذ شكلها النهائي عبر المعالجة وابتكار الشكل المسرحي. ففي المعالجة تحولت الحكاية الصغيرة التي وجدتها في كتابات فخري البارودي إلى حكاية جديدة هي حكايتي.

ماري : هل يمكن أن تتعمق أكثر في الإجابة حول الحكاية؟ لماذا الحكاية؟

سعد الله : سأوضح؛ ما أعنيه بالحكاية، ليس القصة بالذات، بل الموقف أو الحدث، أو المفارقة. إنها الشرارة التي تثير هواجس الفكرية، وتحرض الخيال على إعادة البناء أو التلاعب به، وفق الرؤية الفنية التي تشغلني. فالحكاية بهذا المعنى هي إضاءة فريدة وفردية. أحياناً تكشف لي آلية اجتماعية نموذجية، وأحياناً تتقاطع مع مشكلة فكرية تشغلني. وإذا عدت إلى حدوتة البارودي، فقد كشفت لي في البداية، كما ذكرت سابقاً،

آلية الإستخدام الإيديولوجي الإنتهازي للقيم الأخلاقية. كيف يتم إخفاء المطامع السياسية وراء عموميات أخلاقية واجتماعية.. في البداية ها ما كشفته الشرارة، ولكن لم يبق من هذا الجانب، في النص كما كُتِب، إلا ظلالاً عابرة وبهذا المعنى فإنني أجد ملاحظتك الأساسية حول تطور الكتابة صحيحة.

ماري : ما ذكرته عن كتابة مسرحية «طقوس الإشارات والتحولات» يبيّن أن الفكرة هي الأساس.

سعد الله : الفكرة لاحقة، وهي تتوضح عبر شرارة الحكاية.

ماري : لماذا، ما الذي شدك في هذه الحكاية؟

سعد الله : هذا هو الشيء الغامض.. يمكن دهاء المفتي، وهناك الآلية الإيديولوجية، التي تخفي الشراهة والفساد خلف ستار زاه من المحبة والغيرة الوطنية. هذه الآلية التي يقدمها فخري البارودي على شكل حكاية لطيفة ومثيرة. إذن في البداية هناك حكاية جذابة، وهناك شخصية غنية ضمن هذه الحكاية. بعد ذلك أخذت حكايتي تتكون وتتشكل على نار هادئة، وتتغير في سياقات فكرية مختلفة ومتباينة، حتى استقرت على الرؤية الفكرية الأخيرة. وأؤكد لك أنها لم تكن كذلك في البداية. حين بدأت الكتابة، لم يكن كل شيء واضحاً في رأسي. كان لدي إحساس أولي، إحساس صاحب الناس وهي تمضي من نقيض إلى نقيض، وفي المسرحية خطوط (مثل خط عفصة وقد ذكرت لك كيف التمعت في ذهني فجأة فكرة طرح شدوذه) لم تكن واردة بذهني على الإطلاق في البداية، أنا أغرقك بالتفاصيل؟.

ماري : بالعكس التفاصيل ضرورية لأنها تشرح الآلية التي أستفسر عنها. إذن ليس هناك عالم روائي جاهز ومتبلور يشكل هاجس الكاتب...

سعد الله : بالعكس، أو على الأقل هذا إحساسي بنفسني، إنني من أكثر الكتاب حرصاً على عدم الانطلاق من فكرة جاهزة، وعندني نفور خاص من المسرح الذي يُكتب ليبرهن عن قضية Theatre a these مسرح سارتر الفلسفي ومسرح غابرييل مارسيل الفيلسوف المسيحي المعارض لسارتر.

ماري : والذي يقابله في المسرح العربي ما سمي بالمسرح الملتزم، والذي ساد وشكّل سمة المسرح العربي في الستينات بشكل عام.

سعد الله : لقد حاولت أن أشرح الآلية التي أنتهجها في الكتابة، لكي أوضح أنني لا أنطلق من فكرة جاهزة في البداية. وأني أتحاشى، قدر الإمكان، أن ألوي عنق العمل لكي يبرهن على فكرة جاهزة، وسأعود إلى شرح آلية الكتابة لديّ من خلال مثال آخر، يوماً ما أثارني حكاية أبو الحسن المغفل في «ألف ليلة وليلة»، ثم أثار اهتمامي أكثر عندما قرأت عمل مارون النقاش المبني على هذه الحكاية، أدرجتها ضمن مشاريعي، ولم أكن أعرف فعلياً ماذا سأفعل بها! في تلك الفترة بالذات كان قد أثار نفوري وحفيظتي، في

المسرح العربي، ظهور عدد كبير من المسرحيات التي تدّعي نقد الواقع السياسي، ولكنها تُحْمَلُ مسؤولية الأخطاء في هذا الواقع للحاشية، وتبرئ السلطان مؤكدة أنه لو علم بما يجري لأصلح الواقع فوراً، وأزال كل ظلم يتعرض له الناس. وكنت أعتبر أن هذه المسرحيات مضللة من جهة وغير جذرية ومبنية على قصور في فهم آليات النظام السياسي من جهة أخرى. كنت أريد أن أنقد هذا الموقف. فإما أن نبين أن الملك، الذي لا يعرف ماذا تصنع حاشيته، لا يستحق أن يكون ملكاً، وإما، وهذا هو الأصح، أن تكشف بنية النظام الذي تكون فيه الحاشية، هي نظام الحكم. حتى لحظة البدء في كتابة نص المسرحية، وبعد أن كوَّنت توزيع المشاهد والعناوين الأولية لها، كنت ما أزال أميل إلى المحافظة على سياق الحكاية الأصلية. أي أن يعود الملك الأصلي إلى الحكم في النهاية، بعد أن تتم تعرية الملك والحاشية معاً. في تلك الفترة كنت مدعوياً إلى الكويت لحضور حفل افتتاح مسرحية «مغامرة رأس الملوك جابر»، وكانت هذه أول مرة أזור فيها دولة من دول الخليج. في الليلة الأولى هناك وكعادتي حين أسافر، انتابتنني حالة من الأرق ولم أستطع النوم طوال الليل. عند الفجر وقفت خلف النافذة، ورحت أتأمل المشاهد التي أطل عليها. فرأيت عمالاً هنوداً، كانوا نائمين في العراء، وقد استيقظوا الآن وبدأوا يستعدون للإنطلاق بحثاً عن العمل، لماذا وكيف؟ لا أعرف فجأة وجدت نفسي وراء الطاولة، أكتب مشهداً مسرحياً، لم أكن أعرف، أو لم أكن متأكداً من أنني سأدخله ضمن مسرحية «الملك هو الملك» التي كنت أعمل عليها. كان مشهداً عن التنكُّر... وفيه تكون الرعية محكومة بالتنكُّر. انطلاقاً من هذا المشهد انتظمت المسرحية كلها فيما بعد، على أساس تحليل نظام الحكم، وومضت في ذهني فكرة هي كالرؤيا «إن ذلك الأهل الذي قاده دعاة إلى العرش، سيبقى هو الملك، ولا عودة إلى الوراثة ليسترجع الملك الأصلي مكانه».

ماري : إذن البداية دائماً مزيج من حكاية صغيرة أو موقف أو شخصية، ولكن الفكرة هي التي تشكل هاجسك، وعندها تبدأ الكتابة، وعبر آلية هي مزيج من تطوير وبناء نسيج الحكاية والفكرة معاً. هذا ما أستنتجه من كلامك، ولكن على مدى هذه السنوات الطويلة التي كتبت فيها ألم تتغير هذه الآلية؟ ألم تكن هناك فروقات بين كتابة وأخرى؟.

سعد الله : كنت دائماً أضع تخطيطات أولى وأحياناً أكتب مشاهد منفردة. وكانت هذه المواد الجاهزة تتحول دوماً إلى عبء يُربك عملي بدلاً من أن يسهله. مثلاً الآن في مسرحيتي الجديدة (ستكون ملحمة السراب)، خططت ومنذ بداية الكتابة، أن المسرحية يجب أن تتضمن في الجزء الأخير مشهداً يتضمن نقاشاً فكرياً معمقاً حول الأحداث التي مرت في سياق النص، وظلت هذه الفكرة مستقرة في ذهني طوال الفترة التي كنت أعمل فيها على هذه المسرحية، قبل ساعة من الآن كنت أفكر بالعمل، واكتشفت أن هذا المشهد مستحيل، وغير مقنع فنياً ثم انبثق في ذهني مشهد بديل، فيه شيء من فكرة المشهد السابق، ولكن في صياغة أسلوبية مختلفة. هناك عملية خلق مستمرة تتم أثناء الكتابة.

ماري : لا يمكن أن تكون قد استوحيت موضوعات مسرحياتك كلها من قراءتك، هناك مواضيع تأتي من الحياة / الواقع مباشرة أليس كذلك؟

سعد الله : طبعاً... أنا ككاتب لديّ رؤيتي للحياة، وأنا طبعاً أراقب ما يحصل يومياً وأحياناً لا أريد أن أبرهن عن شيء محدد عبر الكتابة، وإنما أريد أن أعبر عن رؤيتي هذه. تكلمنا كثيراً عن اللعب، واللعب بالمفهوم المسرحي هو وسيلة من وسائل تعرية الواقع. مثلاً بالنسبة لفكرة مسرحية «المقهى الزجاجي» أتذكر أنني كنت لفترة أنظر إلى الناس في مقهى الهافانا في دمشق، وكانوا دوماً هم ذاتهم، في الوضعية نفسها... وقد عبرت عن هذا الإحساس بالتكرار في بناء المسرحية.

في عامي ١٩٦٤ - ١٩٦٥، عندما أقمت في دمشق لأول مرة، وبدأت أتعرف على الأوساط الثقافية فيها، التقيت بشخص «منفاخ» بشكل غير معقول، لا نكاد نفتح موضوع نقاش إلا ويتلقفه ويحوّله إلى «أنا» كان يكرر «برأيي» و «أنا».. عبر مراقبة هذا الشخص بدأت تتكون لديّ صورة، وشعرت يومها أن شخصاً مثل هذا، لا يمكن أن يكشفه إلا شخص آخر خبيث وسليط اللسان، فيه شيء من الإستخفاف. من هنا ظهرت فكرة مسرحية «لعبة الدبابيس». نمت الفكرة قليلاً وتطورت وأصبحت مسرحية.

هذه النماذج الإنسانية يمكن أن تكون وجوهاً اجتماعية أو نماذج سياسية، أو صورة لنوع من القيادات. هناك نوع من الناس يعيش على حساب التصفيق لهؤلاء، وهم يجبرون هذا البهلوان على تنفيس المنفاخ الآخر الذي سبقه وهكذا دواليك. وهم سعداء بهذا الوضع. وبهذا المعنى فإن «لعبة الدبابيس» تعود وتكرر في «الملك هو الملك».

ماري : لنعد إلى الموضوع الذي لم نستكمله بشكل كافٍ، وإنما تعرضنا له بشكل سريع، وهو موضوع الصنعة في الكتابة..

سعد الله : سأطرح الموضوع عبر مثال، قرأت رواية الأمريكي جون هوكس L'homme aux louves «رجل الذئبات» التي أعرتني إياها. (بترجمتها الفرنسية) أعجبتني بشكل أنني تمنيت أن أكون كاتبها. فعلى الرغم من الطابع الفنتازي المذهل للرواية، فإننا نشعر أن هناك خلف الفانتازيا، عملية ضبط فنية وترتيب منهجي لظهور الوقائع. إنها تظهر على شكل تلميح في البداية، أو إشارة عجولة، ثم تعود وتظهر بعد ذلك على وجه أكمل حتى تتوضح تماماً في النهاية... هناك قدرة إبداعية هائلة عند هذا الكاتب.

ماري : لكنه ورغم الصنعة الواضحة، يترك للقارئ مهمة الإكتشاف والتأويل، بمعنى أنه يترك حيزاً خاصاً للقارئ في الرواية.. كيف كتب هوكس روايته هذه؟

سعد الله : الصنعة ظاهرة، وهناك قدرة فنية تجعل المتلقي، هو أيضاً، ومع الشخصية، يكتشف أغوار هذا النموذج وخصوصية حالته في اللحظة التي تتعرف فيها الشخصية على ما يحدث، وعلى نفسها.

ماري : كيف تُعرّف هذه الكتابة؟

سعد الله : كتابة واعية وهي عبارة عن نسيج محكم. لا بد أنه انطلق من فكرة مسبقة... ربما لم يكن يعرف كل شيء منذ البداية، ولكنه كان يعرف إلى أين سيصل.
ماري : بالتأكيد.. إلا أنه يجعل الأمر لا يبدو كذلك، وهذه براعة فنية. أنا لا أعرف إذا كان يتكلم عن نفسه. أو يعبر عن هواجسه في الرواية، أم يطرح حالة يعرفها بشكل جيد؟ أم أن الأمر كله اختلاق كامل؟
سعد الله : بغض النظر...

ماري : في حالة «هوكس» نستنتج بأنه ينطلق من فكرة مسبقة، ولكن براعته الفنية تجعل الأمر لا يبدو كذلك، وهذا هو الجانب الذي كنت أسأل عنه عندما وجهت لك السؤال في البداية.. لنعد إلى أسلوب كتابتك.. أنا لا أتصور أن الأمور تجري تماماً كما تطرحها. إذا عدنا للبدايات، أي مسرحياتك الأولى. وعلى فكرة، إن دراسة المسرحيات الأولى لديك. أمر هام جداً لأنها تحمل نواة كل ما سيأتي لاحقاً... أعود إلى فكرتي... ربما كانت «المقهى الزجاجي» وغيرها، تنطلق من عالم ما تراقبه، ولكن لا بد في ما بعد أن تخلق عالمك الخاص الروائي والمتخيل، انطلاقاً من هذه المراقبة للواقع، لعلك تدخل في صميم هذا العالم وتعيشه. ومن ناحية أخرى، هناك أيضاً التأثيرات التي تدخل على الفكرة أثناء الكتابة... هذا كله واضح، ولكن من الواضح أيضاً، أن الفكرة هي المسيطرة على الصيرورة، حتى في النص النهائي.

سعد الله : هناك نقطتان أود أن أطرحهما : أولاً أنا لا أتخيل أن هناك كاتباً يمكن أن يكتب دون فكرة مسبقة في ذهنه. ولكن شرط أن نعطي الفكرة المسبقة دلالات واسعة، وأكثر هذه الدلالات فقراً هي أن تكون هناك أطروحة يبني الكاتب عمله للبرهنة عليها. وفي هذه الحالة فإننا إزاء مسرح الأطروحة كما تجلت عند «غابرييل مارسيل» الوجودي المسيحي، أو الرواية الأخلاقية كما عُرفت في القرن التاسع عشر. إن الفكرة المسبقة حين تتسع لتضم هواجس الكاتب ومخاوفه والأفكار المتسلطة عليه، ورؤيته للعالم والإنسان، فإننا نعود في هذه الحالة إلى الوضعية الخصبية والرحبة، التي تجعل حياة الكاتب توقعاً متواصلاً لهذه اللحظة المذهلة، التي تتقاطع فيها شرارة خارجية مع بعض أفكار الكاتب وهو واجسه، فنتشكل الخميرة الأولى للعمل القادم. والشرارة ليست مهمة بذاتها، كما قلت سابقاً، وإنما بما تضيئه من مشاغلي الداخلية.

أما النقطة الثانية فهي أنني أحاول عبر ما سمّيته الحدوتة، أن أحافظ على مرجعية تساعد المتلقي على قراءة العمل، وتعميم ما ينطوي عليه من هواجس ومخاوف ذاتية. نعم إنني أخلق عالماً روائياً ومتخيلاً في «المقهى الزجاجي» وسواها، لكن هذا العمل الروائي والمتخيل يتكئ على عالم واقعي، يجعل التواصل بين القارئ وهذا العمل ممكناً، ولعله يضاعف إحساسه بالهواجس التي تشغل الكاتب. وفي النهاية ما فائدة أن نقدم هواجسناً ووساوسناً إذا لم تكن هناك جسور فنية تساعد القارئ على التماهي والتعاطف والفهم.

عندما غمرتنا ترجمات النصوص الروائية لكاتب أمريكا اللاتينية وتحولت الفانتازيا إلى شبه موضة، حاول أن يتسربل بها عدد من الكتاب العرب، كان من السهل أن نكتشف عندها، عبر هذه الأعمال، أن هذا التخيل وهذه الغرائبية مصطنعان، لا ينبعان من سياق الكاتب والموضوع والبيئة، كما هو الأمر عند كاتب أمريكا اللاتينية.

ماري: بغض النظر عن هذا الجانب، فأنا أ طرح موضوع الصنعة ثم موضوع العلاقة مع الواقع، وأ طرح إشكالية العلاقة مع الواقع لأنها تهمني وتشغلني شخصياً، في هذه الفترة، على المستوى النقدي، لهذا فإنني أسألك وبشكل محدد ومن منظور هذه العلاقة مع الواقع: كيف تتحول أحياناً الموضوعات التي تطرحها إلى ميلودراما، خاصة في ما يخص نهايات المسرحيات («يوم من زماننا» مثلاً)؟ هل هذا يتعلق بتكوينك أي برؤيتك للواقع وتحليلك له، أم أنه نابع من سبب آخر؟ هناك بعض المسرحيات التي تخرق التوقع في تطور الفعل الدرامي فيها، وفي خاتمتها. ففي حين نتوقع من الشخصيات ردود فعل أو سلوكاً من نوع معين... نفاجاً بما يحدث؟.

أشعر أنني أدور وأعود دائماً لنفس السؤال. أنت تعرف أن عملي يتركز على النص وأني شخصياً أكون رؤيتي عن العمل عبر النص، ومنه أستكشف الواقع الذي يطرحه هذا النص بالتحديد، ولهذا أقول كل نص يحمل رؤية معينة للعالم والحياة. ولكن ماذا سيكون رد فعل الكاتب لو قيل له إن مسار الحدث في المسرحية يحمل رؤيته للحياة؟

سعد الله: لا أدري ما هو الحيز الذي تحتله الميلودراما في أعمالي. وبما أنك قد اكتشفت، بما لديك من أدوات نقدية في قراءة النص وتحليله، تحولات ميلودرامية أو مفاجئة في بعض مسرحياتي، فإنه يكون عليّ الإقرار بأن بعض أعمالي لم تنج من بعض المثالب أو العيوب. ولكن جوهر السؤال ينصب، كما فهمت على رؤيتي للواقع.

وأنا ككاتب لا شك أن لديّ رؤيتي للحياة، ولديّ موقفني الخاص من الواقع، والآن أستطيع أن أقول لك، ودون تلعثم، أن ما يعنيني حين أكتب ليس البرهان على فكرة، وإنما استكشاف رؤيتي للحياة، وامتداداتها داخلي وفي الواقع.. إذا أردت أن أتعقق أكثر في هذه النقطة فسأطلعك على منظوري الخاص والحالي إلى الحياة والواقع.

ماري: ...

سعد الله: (نص معدّل في آب ١٩٩٦، بعد النكسة الصحية التي تعرض لها في تموز) أحس أن الحياة العامة والتي هي حياة كل يوم ما هي إلا صورة أو وجه للحياة، لو سألت أي إنسان سليم ومعافى: ما هي الحياة؟ فسيعرف هذه الحياة بتوصيفها: يستيقظ الناس صباحاً، الإنسان العامل يذهب إلى عمله، المرأة التي لا تعمل تقوم بمهامها البيتية... تبدأ عمليات اجتماعية من أنواع ومستويات مختلفة ومتباينة ومتنوعة... لقاءات اجتماعية في العمل ولقاءات اجتماعية في البيوت.. النساء مع بعضهن من جهة، والرجال مع الرجال، من جهة أخرى. لقاءات في الشارع، مشاكل الشارع ومشاكل المواصلات..

هذه الحياة العامة هي الصورة - لا أريد استخدام كلمة السالب (نيغاتيف الصورة) لأنها ليست دقيقة - هي الصورة التخيلية Fictive المتخيلة تقريباً. الحياة الفعلية تتم، وتدور في دهاليز مظلمة وغامضة في دواخل الأفراد ثم في العلاقات أيضاً، التي تبدو غامضة وسرية أحياناً وغير مفهومة... بين هذه الدواخل هناك ارتباطات لها أسماؤها طبعاً.. الأسرة، الصداقة، العلاقة، القرابة، الجيرة، ولكن هذه كلها أسماء لعلاقات سرية وعميقة بين ما يستتر داخل كل فرد وبين المجتمع الذي يحيط به، ابتداءً من المجتمع الصغير إلى المجتمع الأكبر.

هذه الحياة، التي تتم في نصف العتمة وفي نصف الضوء، هي التي كانت تشكل الهاجس الأساسي والدافع، وتشكل في الوقت نفسه حوافز كل شخص للمتظاهرات، التي يظهر فيها في العالم الخارجي. من هنا أعتقد أن هذه هي الحياة الحقيقية، هذه هي الحياة الفعلية التي غالباً لا يكشف عنها، والتي نستبدل بها حياة مظهرية خيالية مليئة بالأكاذيب، وبالمظاهر. يعني، بشكل أو بآخر، إذا أردت أن أصل للمشيء الفني وأطبق هذه الفكرة.. أنا أشعر اليوم، وقد أكون قد شعرت بذلك قبل سنة، ولكن بشكل أقل وضوحاً، أن الحياة كما تبدو في الظاهر هي مسرح، وغالباً هي مسرح تجاري.. مسرح استهلاكي.. فمهمة الفن أن يبحث عما هو عميق وحقيقي، لكي يدرجه في عمله الفني، في مسرحه. إن كتابة مسرح حقيقي، يلامس ما هو عميق في الإنسان يحتاج إلى إزاحة هذا المسرح التجاري الكبير الذي هو الحياة في المجتمع، وأن يغوص إلى الأعماق، إلى أعماق الفرد والجماعة، وأن يبحث في هذه الدهاليز السرية عن الإشارات الخفية عن الكلمات الصائبة والدقيقة، عن الرغبات الفعلية، عن عمق الأشياء عن الشهوات المغطاة والمخبأة والملتوية.. والوصول لها هو الفن.. أنا لست مبدعاً بهذه الملاحظة لأنني أعتقد أن كتاباً كثيرين اكتشفوها قبلي، ولكنهم أدرجوها في نطاق هجاء طبقي، وقالوا هذا نفاق.. أو قالوا «هذا نتاج المجتمع البرجوازي الزائف». وحتى من حاول أن يعمق الفكرة وأن يعطيها بعداً إنسانياً.. شخص مثل «هنري باربوس» في كتابه «الجحيم» أيضاً لم يستطع أن يخرج عن هذه الصيغة بأن اعتبر أن هذا الشيء موجود في هذا المجتمع، ولم يطرحه كسمة لكل المجتمعات الإنسانية.. الوجوديون اعتبروا هذا غياب الحياة، اعتبروا أن هذه الحياة الظاهرة هي نوع من الغياب، واعتبروا أن جذره الأساسي هو غياب الوعي، بما أنه ليس هناك وعي فالناس يعيشون حياتهم بالإتكاء على حياة الآخرين.. لا حياة خاصة للواحد منهم.. مثلاً صاحب المقهى في «الغثيان» حين يخلو المقهى يخلو رأسه تماماً.. بمعنى أن هناك كتاباً لاحظوا هذه الملاحظة، ولكنهم لم يمضوا بها إلى حدودها القصوى..

ماري: هل هذه صفة الأدب وحده، فخارج نطاق الأدب، وفي الرسم مثلاً أظن أن الرسام أيضاً لا يستطيع إلا أن يبحث في عمق الحياة ليعطي عملاً يلامس الآخر في جوهره. سعد الله: في هذا المجال هناك تعقيد.. فالرسام ليست مهمته القول، ولا يحاول

التواصل مع مشاهديه عبر الأفكار والمقولات. إن تواصل الرسام مع المشاهد، هو نوع من التماس الكهربائي يحصل دائماً، وبصورة فردية، حين يجد المشاهد في اللوحة، ما يلامس هاجساً أو ذكرى أو مذاقاً أو شوقاً. أما الكاتب، فميزته أو بؤسه في نفس الوقت أن المطلوب منه أن يقول ذاته، وأن يتجاوزها لقول ذوات الآخرين أيضاً، مطلوب منه أن يرسم لوحة واسعة للمجتمع. من هنا هو مطالب بأن يقول شيئاً ما، وأن يكشف حقائق مركبة يتداخل فيها الذاتي والموضوعي. في حين أن الرسام غير مطالب بأن يكون لديه أطروحة، أو أن يرسم موضوعات غائية قابلة للشرح والتعميم كأمثولات اجتماعية أو جمالية. وحين حدث ذلك، كما كان الأمر في الدول الإشتراكية، فقد انحط الرسم، وفقد الرسام خصوصيته وإلهامه الخاص. أما الكاتب فمطلوب منه بشكل أو بآخر أن يعبر.

ماري : الرسام أيضاً يعبر.. ربما كانت أداة التعبير مختلفة، ولكن برأيي ما قلته عن الأدب ينطبق تماماً على الفنون الأخرى، رغم اختلاف أدوات التعبير. كل تعبير فني (أو أدبي)، ومهما كان، عندما يطرح للآخرين يخرج عن نطاق الفرد ويصب في الجماعة يسري عليه ما ذكرت.

سعد الله : ولكن للأسف أن اللغة المكتوبة هي أداة التواصل الوحيدة الإصطلاحية التي لا يمكن الفرار منها. مهما تم تفجير اللغة يظل هناك أساس مشترك لمعنى الكلمات، وبالتالي مهما كان الكاتب ذاتياً ومعادياً لما هو اصطلاحى في اللغة وزاهداً في التواصل مع الآخرين، فإن كتابته لن تكون ذاتية... أكثر من «فيليب سولرز» لن تكون هناك كتابة ذاتية، ولكن حتى سولرز - يعرف أنه يستعمل أداة هي في النهاية أرضية مشتركة بينه وبين المجتمع.

ماري : ولكن يمكن أن نقول الشيء نفسه عن لغة الموسيقى أو الرسم أو النحت!.. سعد الله : لا .. أعتقد أن للرسم خصوصيته. والتجديدات الكبرى التي عرفها الرسم، إنما كانت في نقض كل ما هو اصطلاحى في الرسم؛ المحاكاة والمنظور والألوان. يستطيع الرسم أن يخرج عن اللغة الإصطلاحية. أينبغي هنا أن نعدد تجديدات الانطباعيين، أو أن نذكر أن فنناً مثل بيكاسو قد أوجد بمفرده، عالماً مبتكراً من الأشكال والألوان والرؤى، ينبغي أن يتدرب المشاهد عليها، كي يالفها، وينتظر مسها الكهربائي. لا شك أن لكل الفنون لغاتها وتعبيراتها، التي لا يمكن الإستغناء عنها، لفهم مرحلة من المراحل، إلا أن الأدب باعتباره لغة ومفاهيم وصوراً، فإن مسؤوليته أوضح وأكثر مباشرة. وحين ردّ جان بول سارتر على فرانسوا مورياك، في كتابه «ما الأدب» نحى الرسم والنحت والموسيقا والفنون التشكيلية، وكذلك الشعر من سياق بحثه واعتبر أن لهذه الفنون التعبيرية خصوصيتها، وأن المفاهيم ليست أدواتها، ولذا فإننا لا نستطيع أن نطالبها بموقف ومسؤولية تجاه ما يدور في مجتمعاها.

ماري : أظن أنني دفعت بالحوار باتجاه ما ولم تستكمل فكرتك الأولى.. سعد الله : نعم، هناك نقطة ثانية.. بعد ما خرجت من المستشفى.. لا أعرف لماذا خطر

ببالي أن أعيد قراءة دفاتر يومياتي القديمة، وبذهني أن أقوم بعملية تصفية.. مع قراءة هذه الدفاتر اكتشفت إلى أي حد هي عميقة فرادة كل إنسان، واكتشفت أننا نعيش مع فكرة أنه ينبغي ترويض هذه الفرادة، وتأنيسها وتخفيف حدتها من أجل ما نسميه التكيف الاجتماعي.. وبعد ذلك اكتشفت فعلاً أنني طوال حياتي كنت أعمل ضد فرادتي الخاصة، وأن عمليات التسوية التي كنت أحاولها كانت تتم على حسابي أنا، ولم تكن دائماً ناجحة. لا أقول ذلك عن نفسي لأن أعتبر أنني فرد خاص أو مختلف عن الآخرين، وإنما أقول ذلك لأنني أعتقد أن كل فرد يمتاز بهذه الفرادة، التي تميزه والتي يمكن أن تكون منجماً من الثراء ومن الطرافة والجدة، ومع هذا ولكي يكسب رضى المجتمع، ولكي يكون له حيزه في مجتمعه، فإنه لا يفعل شيئاً سوى محاربة هذه الفرادة، واخفائها أو قمعها، أو تجاهلها. الآن أكتشف إلى أي حد هذا الشيء خطأ وإلى أي حد يفقدنا الكثير من إمكانيات الإبداع ومن إمكانيات الخلق وإمكانيات المبادرة، ويساعد على أن نكون مجرد أفراد مدجنين ومتشابهين ووسطيين، يعيشون في مستوى الوسط، وضمن السائد. وأنا أكتشف أيضاً أن المجتمع لا يسمح لفرادة الفرد أن تظهر... من المؤكد أن للمجتمع الحق بأن يدافع عن لحمته وعن استمراره وعن كينونته كمجتمع، ومن حقه أن يقول كفى عندما تصبح هذه الفرادة نوعاً من العدوان على وجود المجتمع، ولكن في الوقت نفسه فإن المجتمع الذي لا يسمح للفرد بأن يحاول أن يعيش فرادته وأن يدع هذه الفرادة تتفتح، ولا سيما حين لا تكون عدوانية أو شريرة أو .. فإنه يحكم على نفسه بالفقر، وبأن يظل متخلفاً، وبأن يظل عاجزاً عن الوصول إلى مرحلة المجتمع المدني الحي، المتجدد، المتعدد..

ماري : تطالب بهذه الفرادة للفنان..

سعد الله : لا، لكل البشر..

ماري : وما علاقة هذه الفكرة بالإبداع؟

سعد الله : لم أعد أحب فكرة مهمة ووظيفة الفن ولكي لا يكون هناك التباس.. أقول إنه من طبيعة الفن والأدب، لا بل إن جوهره يكمن في أن يبحث عن هذه الفرادة وينميها وأن يعمقها، لأنه عبر هذه الفرادة سيولد التعبير الجديد، عبر هذه الفرادة ستولد الكتابة الجديدة وسيولد الإبداع الجديد. ولن يكون تكراراً ونسخاً.. لو أخذت مثلاً الإنتاج الشعري العربي خلال العشرين سنة الأخيرة، لاستطعت، ودون أن ترتجف يدك على الإطلاق، أن ترمي ستين أو سبعين بالمئة من هذا الشعر على أنه تكرار ولا يقول شيئاً لم يقل من قبل، وأن ترميه دون أن يخسر الشعر العربي شيئاً. ماذا يعني ذلك؟ بغض النظر عن الموهبة.. طبعاً الموهبة شيء مهم. ولكن برأيي أن هؤلاء الكتاب أو الشعراء محوا أنفسهم بالاندماج بنماذج حافظت على فرادتها، أنا لا أستطيع أن أعيش فرادة محمود درويش ولا فرادة أدونيس، والكاتب يضيع فرادته عندما يحاول أن يعيش فرادة الآخر..
دمشق

