سعد الله ونوس ورحلة الالتزام والوضوح

بقلم
اسماعيل فهد اسماعيل

● **مدخل : (*)**

قرن وربع لا غير .. هو عمر تجربتنا العربية في ميدان المسرح ، بيد ان هذا العمر القصير تاريخيا هو من جانب آخر غني بتعدد تجاربه ، وتنوع الميادين التي ضرب فيها .

ونظرة خاطفة على تاريخ مسرحنا العربي تقودنا الى استنتاج مفاده ان من بين أهم العقبات التي عاناها وما زال يعانيها مسرحنا وجود هوة عميقة وواسعة بين المسرح العربي من جهة ، والانسان العربي من جهة اخرى ، خاصة وان الغالبية العظمى من الجهود التي بذلت من أجل ردم هذه الهوة لا تزال في مجال التجريب ، ولم تنجح بعد في تجاوز حقيقي لهذه العقبة .

ولقد تعددت الاجتهادات في محاولة تفسير ظاهرة عدم اقبال الانسان العربي ـ وبالشكل المرتجى ـ على المسرح ، فالبعض يؤولها بأن تراثنا الادبي والفكري خال من شيء اسمه المسرح ، بالمعنى الدقيق للكلمة .

والبعض يقول : ان الانسان العربي عاطفي بطبعه ، ميال الى الطرب والغناء ، وبالتالي فهو غير ميال لالزام نفسه بمشاهدة أعمال مسرحية جادة .

وآخرون يلقون بالتبعية على المتاجرين بالفن ، وفريق رابع يحمّل أجهزة الاعلام الرسمية مسؤولية افساد الذوق العام للجمهور .

وبعد ... فان لكل رأي من هذه الآراء جانبه الصائب ، ولسعد الله ونوس ـ أيضا ـ رأيه : « ما أريد أن أقوله هو اننا لن ننجح الا اذا وجدنا شكلا ، أو صيغة من صيغ الفرجة تتضمن نقدا للاشكال المسرحية الاوروبية ... » (١) .

وفي مكان آخر يضيف : « الحل يحتاج الى تجريب مستمر ، وعمل مستمر ... عمل نقدي للاشكال المسرحية القائمة » (٢) .

هل نستنتج من هذا ان الذي يهمّ سعد الله ونوس من العرض المسرحي كوسيلة اتصال مع الجمهور هو شكل العرض بحد ذاته ؟

يجيب سعد الله ونوس على هذا السؤال في معرض حديثه عن تجربة المخرج المغربي « الطيب الصديقي » قائلا : « شهدنا الطيب الصديقي في مهرجان دمشق ... وقد بهرنا بالشكل الذي قدمه ، حتى لقد نسينا المضمون ... بهرنا لدرجة ان متفرجا واحدا لم يتوقف ليسأل نفسه : ماذا يريد هذا الرجل أن يقول ؟... ان تجربة الطيب الصديقي محاولة هامة بلا شك ، ولكن يجب ان لا ننسى أيضا مضمون هذه المحاولة » (٣) .

هذه الكلمات قالها سعد الله ونوس عام ١٩٧٧ . بيد ان تجربته مع المسرح تمتد لسنوات كثيرة أسبق . بدأت منذ عام ١٩٦٢ ، وما زالت مستمرة حتى الآن .

والمتتبع لاعمال سعد الله ونوس المسرحية يجد أن تجربته ذات شقين :

الشق الاول : ويتصل بكل ما له صلة بالمضمون . ومدى قدرته على تطويره وتعميقه . بناء على تكامل تجربته الثقافية الفكرية ونضوجها .

الشق الثاني : ويخص الشكل ، وكل ما يستطيع ان يخدم عملية التواصل بين الجمهور المتواجد في الصالة من جهة ، وبين الممثل الحاضر على خشبة المسرح من جهة أخرى .

ولعل قضية الشكل لم تطرح نفسها على سعد الله ونوس وبالالحاح الذي هي عليه الآن قبل أن يصادفه كمّ من التغير النوعي ... الجذري في مضامينه .

وبصدد هذا الموضوع بالذات يقول سعد الله ونوس : « كنت أكتب مسرحيات للقراءة ... وظللت فترة طويلة

(*) يهدف هذا البحث الى استعراض الاعمال المسرحية لسعد الله ونوس ما بين عامي ١٩٦٣ ـ ١٩٦٨ .

(١) الهلال ـ ابريل ١٩٧٧ ـ صفحة ١٨٢ « حديث من اعداد الاستاذ فؤاد دوارة » .

(٢) المصدر السابق ـ صفحة ١٨٣ .

(٣) المصدر السابق ـ صفحة ١٨٣ .

اكتب مسرحيات وليس في ذهني اي تصـــور لخشبة المسرح ... ولم يبدأ اشتغالي الحقيقي بالمسرح الا بعـد ذهابي الى فرنسا للدراسة » (٤) .

ولان تغيره النوعي سبق تغيره من حيث الشكـل اقتضت الحاجـــة ـ هنا ـ أن نبحث في أسباب التغير الاول « النوعي » باذلين جهدنا من أجل أن نتتبع بداياته، وكيفية تناميه ، بدءا من أعماله الاولى ، وانتهاء بأول عمل هام حدد مساره المسرحي الذي اشتهر به ، ونعني بـــه « حفلة سمر من أجل ٥ حزيران » .

● حول المضامين :

وانت تطالع أعمال سعدالله ونوس الاولى ـ وتتمثل في المسرحيات القصيرة والطويلة التي الفها ما بين عـام ١٩٦٣ وعام ١٩٦٥ ـ (*) لا تستطيع الا ان تعترف بتأثره بالفكر والادب الوجوديين بشكل أو بآخر ، ولا أن تنكر تأثره بأونيل وبيكيت، انما ليس بالشكل المباشر الواضح ، اذ انه وفق في أن يضفي على التجارب التي عالجها الثوب المحلي الى حد ما ، اضافة الـــى نفسه الخاص الـذي نفثه فيها .

ذاك الثوب وهذا النفس يبشران ـ بشكل واضح ـ بميلاد كاتب مسرحي واعد .

وعلى العموم ، فان مسرحياته الاولى ـ وهي ذهنية قبل أن تكون اجتماعية واقعية ـ تمثل غربـة المثقف غير المنتمي ، وتناقش مسألة احساسه بوحـــدته ، وتطرح همومه ومعاناته ، اضافة الى طموحاته ، كل هذا يأتـي مدعما بالامل المبشر في التغيير والتجـــاوز ، لكننا في الوقت ذاته لا يمكن أن نغفل ان النمط الفردي في العمل هو السمة المميزة لشخوصه في تلك الفترة .

« كان الانسان الفرد على حدة ، بصراعاته الداخلية ومعاناته ووحدته ، هو بطل هذه الاعمال ، وهو انســان محاصر ومطارد ومحكوم عليه ... » (٥) ، غريب عـلى مجتمعه ، وعلى نفسه في أحيان كثيرة . هذه الغربة أدت بالكثير من ممارساته ومواقفه أن تكون سلبية ، عدا شيء من اضاءة المستقبل أخذت تظهر من خلال السطور الاخيرة في مرحلة متأخرة من الفترة التي حددها هـذا البحث الموجز « بقصد دراستها » ، وتشتمل هذه المرحلة على الاعمال المسرحية التالية :

١ ـ لعبة الدبابيس « مسرحية قصيرة »
٢ ـ الجراد « مسرحية قصيرة »
٣ ـ المقهى الزجاجي « مسرحية قصيرة »
٤ ـ جثة على الرصيف « مسرحية قصيرة »
٥ ـ حكاية جوقة التماثيل « مسرحية طويلة »

يعد مسرحية « حكاية جوقـة التماثيل » وبالذات في « حفلة سمر من أجل ٥ حزيران » ، يتبـدى تغيره النوعي واضحا للعيان .

● لعبة الدبابيس :

منذ قراءتنا الاولى لهذه المسرحية نستطيع أن نتلمس مدى تأثر سعد الله ونوس بالفكر الوجودي ، حيث كان قد عالج ازدواجية الأنا لدى بطله « شدود » .. الـذي يتحاور مع جليس غير مرئي .

وكذا تأثره بالموقف العبثي من خلال ما اسقطه على بطله الآخر « برهوم » من ممارسات ومواقف تشبه الـى حد كبير معالجات « فرانس كافكا » العبثية لبطل قصته « المسخ » .

فالى جانب « شدود » هناك جسد آخر منفوخ ، مشدود الى الارض ، لا يملك سوى الحلم والوهم .

وبينما نجد الاثنين على تلك الحال يدخل «برهوم» الحاوي ، الذي يقرر أن يلعب هذا اليوم لنفسه ، قبـل أن يفاجئه مطارديه ، ثم يأخذ جسده بالانتفاخ ، قبل أن تختلط شخصيته بشخصية شدود .

المسرحية باعتراف سعد الله ونوس لم تكتب من اجل أن تؤدى على خشبة المسرح ، خاصة وانها كانت تحتوي على « المنولوجات الطـــويلة التي تقتـــرب من شكـل الروايـة » (٦) .

● الجراد :

وهذه المسرحية أيضا لا تكـــاد تخرج عن المنـاخ ذاته ... النفس الانسانية في صراعها مع توحدهـــا وغربتها وتوقها الى الواقع الحلم .

واذا كان الانسان الفرد هو عـدو نفسه في « لعبة الدبابيس » فان الجراد هو العدو الاكثر شراسة في هذه المسرحية .

وتبقى صلابة الواقع بموضوعيتها المطلوبة بعيدة كل البعد عن جو المسرحية ، وتظل المسرحيـة نفسها مؤلفة من كوابيس متلاحقة ، يتمازج فيها الحب والكره والقتل والتآمر ، وتتداخل فيها الشخصيات حتى تندمج ، من اجل أن تنمحي .

وفي مقالها عن « مسرح سعد الله ونوس » تقـول السيدة فريدة النقاش : « أما الجراد فهي تدور في نفس المناخ ـ مناخ مسرحية لعبة الدبابيس ـ .. الانســـان المطارد ، وتستمد مضمونها من فكرتين « قابيل » الـذي

---

(٤) المصدر السابق ـ صفحة ١٩١ .

(*) صدرت أخيرا عن دار الآداب » مجموعة من هذه المسرحيـات القصيرة بعنوان « بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى » .

(٥) فريدة النقاش ـ الهلال ـ يوليو ٧١ ـ صفحة ٧٦ .

(٦) المرجع السابق ـ صفحة ٧٦ .

قتل اخاه ، و « أوديب » الابن الشديد التعلق بأمه . المأساة الانسانية الغامضة تتردد اصداؤها بعنف داخل الانسان الفرد في عالمه الخاص ، بعيدا عن الواقع اليومي » (٧) .

● المقهى الزجاجي :

في هذه المسرحية ـ دون سابقاتها ـ تتبدى للمرة الاولى جماعية المعاناة ، على الرغم من كونها معاناة داخلية قبل أن تتجسد خارجية .

المكان : هو مقهى المعلم « ظاظا » ... حيث المتوافدون الذين لا يأبهون بما يجري حولهم من مآس .

المعلم « ظاظا » يعرف الممنوعات ، ويلزم الآخرين بالابتعاد عنها ، وكل من يعترض ، أو يتحدى يلقى به خارجا ، والاعتراض أو التحدي ـ هنا ـ يتمثل في مدى جدوى سؤال : « لماذا نوجد ؟!.. وما هو المصير ؟! » .

المعاناة من خلال أسلوب الطرح والمواجهة ذات طابع ومحتوى ميتافيزيقي أبعد ما يكون عن الواقعية الموضوعية، لكن الفرق الجوهري بين هذه المسرحية والمسرحيتين السابقتين ، ان طبيعة المعاناة المتجسدة من خلالها هي معاناة جماعية ، على الرغم من كونها سلبية .. الاشخاص الذين يلحون في تساؤلاتهم لا مكان لهم ضمن عالم «ظاظا» ولا يبقى في المقهى سوى الاشخاص من ذوي السحنات الجامدة الغامضة المتبلدة الاحساس ... فالرضوخ والاستسلام المطلق للمصير هما الشرطان الضروريان للبقاء .

كان بامكاننا أن نسقط الرمز على الواقع المعاش ، فيتلبس « ظاظا » كيان السلطة القمعية ، ويبقى الاطمئنان ـ بالنسبة للمواطنين «رواد المقهى» ـ بتنفيذ التعليمات ، ومجانبة الممنوعات ، بيد ان طبيعة التساؤلات الميتافيزيقية تلقي ظلالها المعتمة على تلك الامكانية ، وتقفز الى اذهاننا بدلا من الاسقاط الايجابي صورة غير واضحة لشكل من اشكال الرفض العبثي ذي المحتوى والمردود السلبيين .

● جثة على الرصيف :

في هذه المسرحية يطلع علينا سعد الله ونوس برؤيا اجتماعية جديدة ـ نسبة الى رؤياه في مسرحياته الثلاث السابقة ـ لا تخلو من وضوح لافت للنظر عبر موقفه الطبقي .

فالشخوص في « جثة على الرصيف » يمثلون ثلاثة مستويات متباينة الى حد ملحوظ : متسول يقف في البرد الشديد الى جانب جثة زميل له . وفي المستوى المضاد تماما سيد من علية القوم يصطحب كلبا جائعا ، وضمن المستوى الثالث يقف شرطي اشبه بحلقة اتصال ذات وظيفة واحدة ... أن يكون على أهبة الاستعداد لخدمة السيد فقط .

في البدء ... وفي الوقت الذي كان فيه المتسول واقفا عند زاوية بيت أحد الاغنياء حيث كانت تقام حفلة يجيئه الشرطي بعدما أدى خدماته كاملة للمحتفلين .

ـ ما هذه الجثة ؟!

وحالما يفهم سبب الوفاة ..

ـ انه الجوع والبرد ..

يتخذ قرارا بالتعاون مع المتسول الحي على ابعاد جثة المتسول المتوفي ، خاصة وان الناس يحتفلون ، ومن غير المناسب أن ...

في هذه الاثناء يفد السيد الذي يصطحب كلبا يكاد يقتله الجوع . السيد يعد كلبه بين آونة واخرى بوجبة دسمة .

ـ سأشتري هذه الجثة !

لكنه يشترط :

ـ لا بد من شق البطن خشية ان تكون قد تعفنت !

الكلب يموت بانفجار البطن نتيجة الجوع الحاد ، والسيد يشتري الجثة دون أن يدفع ثمنها .

ـ ما دمت لست اخا ولا قريبا للمتوفي ...

يقول للمتسول ، ويستطرد :

ـ فلا حق لك أن ترثه .

الشرطي ينفذ القانون . السيد يتكلم قانونا .

هنا ايضا نستطيع أن نحمل الرمز من الاستنتاجات كثيرها ... لكن المناخ الكافكوي يفرض نفسه .

تبقى المزاوجة ما بين الكلب والشرطي ، ويبقى وضوح الموقف الطبقي على الرغم من مناخ كافكا متجسدا من خلال الفوارق الاجتماعية بين شخوص المسرحية من جهة ، وضمن ممارساتهم السلوكية المتباينة من جهة أخرى .

● حكاية جوقة التماثيل :

هي أول عمل مسرحي طويل لسعد الله ونوس ، وتتكون من جزئين ، والتماثيل هنا هم شهود على انتهاك مدينة ما ، يمكن أن نتفق في النهاية على انها مدينتنا .

هذه التماثيل .. على الرغم من كونها تنزف باستمرار ، وتتهشم الواحد تلو الآخر ، الا ان أربعة منها تبقى صامدة حتى النهاية .

والناس في هذه المدينة عرضة للاعتقال والتعذيب والمطاردة والقهر . وان كان اهلها في البدء مستسلمين خائفين ، الا اننا نراهم في النهاية على غير ما عودونا عليه ، فها هم يتحولون الى رافضين ... بل مقاومين .

---

(٧) المرجع السابق ـ صفحة ٧٦ .

ان كان الموقف العبثي السلبي قد خفّ الى حد ما في هذه المسرحية ، فان المناخ الغامض « الاقرب الى الاسطوري » لا يزال يفرض نفسه ، بشكل يكاد يطغى على ما عداه .

● عن مكونات المرحلة الانتقالية :

في الاعمال المسرحية التي أعقبت « حكاية جوقة التماثيل » يبدأ التغير النوعي في الموقف الفكري والايديولوجي لسعد الله ونوس بالوضوح والاقتراب من النضج المطلوب ، بدءا من مسرحية « حفلة سمر من اجل ٥ حزيران » وانتهاء بمسرحية « الملك هو الملك » .

ولان التغير النوعي الجذري لا يتم بالسهولة التي قد نتصورها ... « بين عشية وضحاها » وانما لا بد وان يمر بمرحلة انتقالية متدرجة عبر خط بياني متصاعد.

ولو اننا عدنا وألقينا نظرة سريعة على طبيعة الصراعات التي جسدها سعد الله ونوس في أعماله المسرحية السابقة ، لاستطعنا ان نتلمس بشكل وبآخر ابعاد ومتغيرات تطوره التدريجي .

فبالقدر الذي تزدوج فيه شخصية الانسان في مسرحية « لعبة الدبابيس » ، سواء كان ذلك من خلال شخصية « شدود » أو شخصية « برهوم » ... وبالقدر الذي تتبدى فيه سلبيته وانهزاميته ازاء مصيره الميتافيزيقي الغامض ، بمثل هذا القدر وذاك نراه فردانيا ، متوحدا ، منغلقا ـ وبالشكل الكامل ـ على نفسه . تلك هي نقطة الصفر التي سيبدأ منها سعد الله ونوس رحلته باتجاه ايديولوجي ايجابي .

الموقف العبثي المطلق المتمثل في « لعبة الدبابيس » يميل الى التغير بنسبة رغم كونها ضئيلة الا انها ملحوظة في مسرحية « الجراد » .

وان كان الانسان في « لعبة الدبابيس » مأزوما مستسلما خاضعا لقدره فانه ـ على الرغم من تشابه المناخ والاغتراب والطبيعة النفسية ـ لا يبقى على استسلامه ذلك ، وانما يمارس شكلا من أشكال البحث عن مخرج ، وان تمثل هذا المخرج في القتل والتآمر .

كذلك نرى ان القدر الغامض الذي لا يرى في مسرحية « لعبة الدبابيس » قد تحول الى شيء آخر يكتسب الصفة المادية ، الى جانب بعده الميتافيزيقي ، ممثلا في « الجراد » .

وعندما ننتقل الى مسرحية « المقهى الزجاجي » تتبدى لنا ـ كما سبق وأشرنا ـ جماعية المعاناة من خلال رواد المقهى أنفسهم ، اذ انهم ـ جميعا ـ يتعرضون للقهر ذاته ، وان كانوا غير مبالين ، مطيعين للتعليمات والاوامر ، عدا « انسي » .. أحد الرواد ... حيث نراه على العكس منهم ، فهو وحده يعاني الخوف من المستقبل الغامض .

الحكاية ـ هنا ـ تكتسب بعدا اقرب الى الواقعية ، وكذا حال الشخوص أيضا ، وعلى الرغم من ان « انسي » قد انتهى به الامر لان يلقى بعيدا ، فان «المقهى الزجاجي» ـ من وجهة نظر نسبية ـ اقتراب آخر مضاف نحو الوضوح ، وخطوة ـ وان كانت قصيرة ـ باتجاه التغير النوعي ، ضمن الموقف الايديولوجي لسعد الله ونوس .

ولدى انتقالنا الى مسرحية « جثة على الرصيف » تخفّ النغمة الوجودية العبثية اكثر فاكثر بالنسبة الى المسرحيات التي سبقت ، ويبدأ العمل يكتسب بعدا واقعيا أكبر ، لولا الارتباط المناخي للمسرحية ذاتها بمناخات كافكا العبثية .

هذا الرأي يتعزز من خلال الوضوح ـ على قلته ـ الذي أخذ يظهر عبر تصاعد التضاد في الموقف الطبقي ، ممثلا بالمتسول كنموذج منسحق من جهة ، والسيد كنموذج للثري المستغِل من جهة اخرى .

واخيرا نستطيع ان نتلمس البوادر الاكثر وضوحا لتغيره النوعي القادم في مسرحيته الطويلة « حكاية جوقة التماثيل » .. حيث يتحول الموقف السلبي للمعاناة الجماهيرية الى آخر ايجابي في النهاية.. دون أن يتخلص بعد من البعد الميتافيزيقي والعبثي الذي لا يزال عالقا بأردان شخوصه .

وعن هذه المرحلة يقول سعد الله ونوس : « كانت فترة قلق نفسي وفكري .. كانت تصطرع في النفس نزعات ميتافيزيقية ورومانسية ووجودية » (٨) .

ولان التغير النوعي المشار اليه يرتبط بعاملين : الاول : ذاتي ، والثاني : موضوعي ، يتحتم علينا ـ هنا ـ أن نلقي نظرة سريعة على أول أعماله المسرحية، هذا العمل الذي يحمل رؤياه الجديدة « ناضجة بعد تغيرها » قبل أن نتعرض للحيثيات .

● حفلة سمر من اجل ٥ حزيران :

من حيث الشكل « عرض لعرض مسرحي » ، وفي ملاحظته التي عرّف بها المسرحية يقول المؤلف: « .. مسرح رسمي يدعو الجمهور لمشاهدة مسرحية « صفير الارواح » ... ثمة دعوات تقليدية للرسميين وأعمدة السلطة ، وأخرى لعدد من اللاجئين ومواطني الدرجة الثالثة ، بمثل هذه الدعوات الاخيرة تموه ـ عادة ـ الاوضاع القائمة ... » (٩) .

المسرح مضاء وخال. الجمهور ـ كما هو مفترض ـ

---

(٨) « الهلال » ـ ابريل ٧٧ ـ صفحة ١٩١ .

(٩) « حفلة سمر من أجل ٥ حزيران » ـ سعدالله ونوس ـ صفحة ٥

يبدأ باظهار انزعاجه من جراء الانتظار الذي لا طائل تحته. الهمهمات والاحتجاجات تتعالى ، قبل أن يظهر المخرج على خشبة المسرح . يظل واقفا .. قلقا ، ريثما تخف وطأة الاحتجاجات ، فينبري قائلا :

ـ كان لزاما على الفن أن يشارك في الاحداث ...

كما هي عادة الفن الرسمي ، لهذا السبب كان المخرج ـ في البدء ـ قد فكر أن يقدم ندوة شعرية .

ـ « الخوف نشيج بلاد لا نعرفها » .

يتم الدخول المباشر في الحدث من خلال تلبس المخرج لشخصية الشاعر ومبادرة الجوقة بالرد :

ـ « الخوف نشيج بلاد لا نعرفها » .

ويندمج ضمن تقمصه لشخصية الشاعر لفترة وجيزة والجوقة تلتزم باداء وظيفتها ، لولا أن يصفق المخرج معلنا أمره بضرورة انسحاب الجوقة . الجوقة تنسحب ، و « المخرج الممثل » ينهي تقمصه لشخصية الشاعر المنشد ليعود فيتلبس دور « المخرج » .

ـ هذا ما كان قد دار في ذهني في البدء ... لكني ـ بسبب شعوري بالمسؤولية ـ آثرت أن أقدم لكم عرضا مسرحيا ...

وبسبب ندرة النصوص ، اضطر الى طلب صديقه المؤلف عبد الغني الشاعر .

أحد الممثلين يظهر على خشبة المسرح ، ويشرع في تمثيل دور المؤلف . ففي نية المخرج أن يقدم عرضا حيا للجمهور حول ما دار بينه وبين المؤلف ، خاصة وان المؤلف قد خذله عندما أصر على استرجاع نصه المسرحي قبل العرض بفترة وجيزة . كان على المخرج ـ ازاء جمهوره ـ أن يخلي مسؤوليته عن الوضع الماثل .

ـ أهلا وسهلا ... مر وقت طويل منذ التقينا ..

المخرج يبادر ، فيجيبه الممثل الذي يؤدي دور الشاعر :

ـ حقا ... لم نلتق منذ زمن بعيد ..

لكن الشاعر الحقيقي يقاطعهما :

ـ انا هنا !

كان جالسا في الصالة . يفاجأ المخرج ، والشاعر يقترب من خشبة المسرح .

ـ ما الذي جاء بك ؟

الشاعر يصعد . المشهد يبدو كما لو انه ارتجالي ، لكنه مليء بفرحة التوقع .

ـ انا هنا !

ـ انظر !.. كم احرجتني !!

ـ ...

المخرج يريد أن يقدم شيئا ، ايما شيء . والمؤلف يسايره كأنه يرغب في أن يعريه أمام جمهور مشاهديه .

ـ ما رأيك لو نعيد ـ أمام المشاهدين ـ تمثيل لقائنا الذي ناقشنا فيه فكرة المسرحية التي كتبتها أنت ، واستعدتها ثانية !

ـ لا بأس .

المخرج يفرك يديه فرحا ، ويواصل :

ـ أنت تذكر بأني رفضت مغادرة المدينة هربا من قصف الطائرات ، واجبي كفنان دعاني للبقاء ... « أزيز طائرات ... صوت انفجارات » .

الجمهور يصفر ، ويسخر من ادعاء المخرج . المخرج يغضب . الستارة تسدل . الانوار تطفأ ، ليعاد فتح الستارة على المشهد ذاته . المخرج يقول :

ـ كان علينا أن نضع المتفرجين في قلب الاحداث.. انها الحرب !

« مؤثرات حربية » ... صفارات انذار ... بعض الممثلين يتقمصون أدوار بائعي الصحف . آخرون حيرى. طفل صغير يتطلع الى السماء ، ثم يبكي » .

احد المتفرجين يعلق :

ـ لم نكن هكذا !.. كنا فرحين بقيام الحرب . نساؤنا كانت تزغرد .

لكن المخرج يواصل :

ـ في هذه الاثناء يدخل أربعة جنود ...

ـ ممثلون أربعة بثياب جنود يدخلون . المخرج يكمل :

ـ يحفرون لهم خنادق ...

عمال المسرح يرتبون بعض قطع الديكور على هيئة خنادق . الجنود ينبطحون .

ـ يشتد القصف . الجنود يستشهدون .

« مؤثرات ... ثم اظلام » ... تعقبه اضاءة المشهد الثاني : ساحة قرية .

مؤثرات الحرب . الناس يفزعون . يتجمعون عند باب المسجد . أحدهم يطلب الهدوء .

ـ دعونا نتفاهم ونتفق على موقف واحد .

ـ نهرب !

ـ نبقى !

الجنود القتلى يظهرون بوجوه شاحبة . المختار يقترح على السكان أن يغادروا ، أحد الجنود يؤيد رأيه :

ـ حقا .. فلتمضوا ... سنبقى نحن هنا .. لن نغادر الارض ... لن نجعل البيوت تقفر ... سنظل حتى تعودوا ...

الاكثرية من السكان تغادر بعد عناق حار للباقين.. (تسدل الستارة) .

المخرج يقول للناس في المشهد الذي يليه :

ـ تلك كانت فكرة السهرة ... لكن صديقنا الشاعر أفسدها ... على العموم .. لدينا ديكور قرية ، وسنرفه عنكم بغناء ورقص فولكلوريين .

احد الفلاحين من بين المتفرجين يسأل عن اسم القرية ، قبل أن يستطرد :

ـ انها شبيهة بقريتنا ... بل هي ...

ثم يغتصب خشبة المسرح ، على الرغم من احتجاج المخرج ومعارضته . بعد ذلك يتوافد فلاحون آخرون من بين الجمهور . نفهم من حوارهم مع بعضهم انهم تركوا ارضهم لانهم لا يفقهون شيئا مما يدور حولهم، وفي الوقت ذاته تشغلهم همومهم اليومية الكثيرة .

وهنا يتبدى التناقض الحاد بين الصورة التي أراد المخرج أن يرسمها للقرية ببطولاتها وضعفها المزيفين المقدمين من خلال أجهزة اعلام تمارس الكذب والخداع ؛ وبين القرية الحقيقية بهموم سكانها ومعاناتهم وبؤسهم .

الى جانب هذا يتجذر موقف الشاعر ، وتبدو أسبابه التي استردّ المسرحية من أجلها مقنعة . هو يرفض الاستمرار بالمشاركة في التزييف والكذب .

بعدها تتسع دائرة النقاش ، ويصعد جمهور جديد على خشبة المسرح : طلبة ، وعمال ، ومثقفون منعوا من فرصة المشاركة الحقيقية . الكل يبدي رأيه ، ويناقش بحرارة وصدق ، فتتضح كافة أبعاد اللعبة الرسمية .

وفي الختام تصل السلطة لتعتقل كل الذين أسهموا في التمثيل المسرحي ، بعد أن اتهمتهم بالتآمر والتجسس .

ويتوجه الرجل الرسمي ـ من على خشبة المسرح ـ الى المتفرجين الحقيقيين هذه المرة قائلا :

ـ هي ذي سهرة عابرة تأتي لتؤكد لنا من جديد ان الاعداء يندسون بيننا ، لهذا ينبغي أن نكون يقظين ... كل مواطن خفير ... افضحوا مروجي الاشاعات ... وقل اعملوا ... والى الامام أيتها الجماهير ...

فيجيبه أحد المتفرجين الممثلين :

ـ اليوم ارتجلنا ، أما غدا ... فلعلكم تتجاوزون الارتجال .

* * *

« حدثت كارثة سنة ٦٧ وأنا في فرنسا ، كانت ضربة قاصمة ... عدت بأسرع ما أستطيع ... المسألة في نظري مأساة حادة ... أما في الشام فكان الراديو يذيع أغاني عاطفية ... الناس ... الملاهي ... المقاهي. قررت أن لا أكتب . كنت محطما .... بعد أربعة أشهر عدت الى فرنسا ، حيث الحياة الفكرية الجادة ... المناقشات . القراءات ... بعد فترة قصيرة نضج في وجداني شيء ، قررت أن أكتبه ... كانت في ذهني صورة واقعية لما رأيته في الشام لانعكاس الهزيمة على الناس والسلطة .. » (١٠) .

هناك المؤشرات الايجابية التي المحنا اليها لدى حديثنا عن أعمال سعد الله ونوس الاولى . وهناك نضجه الفني على الرغم من تأثره بالفلسفات الوجوديةوالعبثية. واقعيته أيامها كانت « بلا ضفاف » .. على حد تعبير « روجيه غارودي » لدى دراسته لكافكا .

الشيء الاهم الذي كان يفتقر اليه سعد الله ونوس هو ارتباطه الصميمي بالواقع والناس . فجاء الظرف الموضوعي المناسب « هزيمة حزيران » ، ذلك الحدث الذي هز الوجدان ، وأجبر الكثيرين من المثقفين على مراجعة مواقفهم السابقة ، يضاف اليه عامل آخر : موقف السلطة ولامبالاة الناس نتيجة التضليل الذي مورس عليهم .

هذه الهزات الحادة ادت الى فكّ ارتباط سعد الله ونوس بموقفه الفكري السابق . « المهم اني خلال تلك الفترة استعدت صحتي النفسية بعد صدمة ٦٧ عن طريق الارتباط الكامل بحركة سياسية أحسست معها بالامل .. » (١١) .

ليس هذا وحده ، لكن « بدأت أدرك ان جدوى الانسان الرئيسية أو الجوهرية هي أن يكون سياسيا ، وان على كل منا أن يعمل ما يستطيع » (١٢) .

ويبقى السؤال : ترى ما هو شكل الارتباط السياسي الذي يتحدث عنه سعد الله ونوس ؟ « من أجل ذلك كان لا بد من التخلص من أسلوب حياتي السابق بين شلل المثقفين ... كنت قد تعرفت على بيتر فايس ، وحضرت الحوار الذي دار حول بريخت » (١٣) .

ذلك هو المسار الايديولوجي التقدمي الذي وضع ونوس قدمه عليه ، آخذا باعتباره هدفين : « الوضوح الفكري السياسي .. و .. طبيعة المتفرج الذي نريد أن نخاطبه » (١٤) .

هذان الهدفان اللذان يتضحان اكثر فاكثر كلما تقدمنا مع سعد الله ونوس في أعماله المسرحية التي تلت « حفلة سمر من أجل ٥ حزيران » بدءا من « الفيل يا ملك الزمان » وانتهاء بـ « الملك هو الملك » .

الكويت

---

(١٠) الهلال ـ ابريل ٧٧ ـ صفحة ١٩٢ ، ١٩٣ .

(١١) المرجع السابق ـ صفحة ١٩٣ .

(١٢) المرجع السابق ـ صفحة ١٩٣ .

(١٣) المرجع السابق ـ صفحة ١٩٣ .

(١٤) المرجع السابق ـ صفحة ١٨٦ ، ١٨٧ .