ظاهرة الاغتراب السياسي في مسرح سعد اللّه ونوس

دراسة تحليلية

د/ فرج عمر فرج

مدرس الإعلام والدراما والنقد بكلية التربية النوعية
جامعة المنوفية

ملخص الدراسة

تأثر مسرح سعد الله ونوس بكل المدارس المسرحية، وبكل التيارات، وبكل أشكال المسرح السياسي؛ فمسرحه لا يتبع بالتحديد شكلًا معينًا من أشكال المسرح السياسي المعروفة. وكان هم ونوس هو خلق مسرح توعية. مسرح تعليمي، مسرح موجه إلي شريحة معينة من البشر في مجتمع معين، يتميز بسمات وصفات معينة، قد لا تجدها في مجتمع آخر. وكان المهم عند سعد الله ونوس هو الناس، وأحوالهم المتردية، وحقوقهم الضائعة، وحريتهم المستلبة، اغترابهم المتعمد من السلطة الحاكمة، وغير هذا من قضاياهم المصيرية. ومن هذا المنطلق سعى ونوس إلى تحقيق حالة من عدم الاغتراب من خلال الوعي بالاغتراب، ومن خلال الوعي بالظروف المحيطة سياسيًا واقتصاديًا واجتماعيًا، والعمل على محاولة فضح الواقع، وعلى تغييره، وعدم اغترابه. وعروض سعد الله ونوس أغلبها عروض مستفزة؛ حيث تحرض المشاهد على الأوضاع القائمة في بلده، وتحرضه علي كسر حدة الاغتراب الذي يعانيه في بلده. وظاهرة الاغتراب – وخاصة الاغتراب السياسي – في مسرح ونوس واضحة وضوحًا كبيرًا، ويمكن رصدها في كل مسرحياته، فمعظم الذين عبر عنهم ونوس في مسرحياته مغتربين ومنتظرين الخلاص.

مقدمة

لعل الواقع العربي لم يشهد من أحداث وتغييرات وتقلبات على مختلف الأصعدة مثلما شهد في الحقبة التاريخية التي بدأت منذ حرب ١٩٤٨وحتى الآن. تلك المرحلة التاريخية المتفجرة، والمليئة بالتضليل والكذب والعنف والتحول المستمر. إننا لسنا في منعطف تاريخي واحد، بل في مرحلة تكثر فيها المنعطفات، فيمكننا القول بأن حرب ١٩٤٨ وإعلان دولة إسرائيل منعطف، نتج عنه عده منعطفات، منها حرب ١٩٥٦، والمنعطف الأكبر كان نكسة ١٩٦٧ وما تلاها من منعطفات كثيرة على جميع الأصعدة، سواء كانت عسكريه أو سياسيه أو اقتصاديه أو اجتماعيه أو ثقافية، حتى نصل إلى المنعطف الحالي، وهو الوضع المتردي في فلسطين، وفي المنطقة العربية، وثورات ما يسمي بالربيع العربي، وما نتج عنها من تداعيات، ما زالت المنطقة العربية كلها تعيشها حتي الآن، مرورا بغزو العراق للكويت التي كانت جرحًا أليما في صدر الأمة العربية، وبعدها غزو أمريكا للعراق، واحتلالها واعدام رئيسها صدام حسين، في ظل تخاذل عربي مرير وقاس.

وكان لابد لكتاب المسرح أن يتخذوا موقفا من هذا الوضع المتردي للامة العربية، وكان ونوس على رأس هؤلاء الكتاب الذين حاربوا بالكلمة حربًا ضارية، محاولًا كشف وتعريه هذا الوضع المؤسف، وعمل جاهدًا على كسر حدة الاغتراب الذي صنعه الحكام العرب عن عمد في شعوبهم. ولذلك ارتأ الباحث أن يبحث في مسرح سعد الله ونوس عن أسلوبه في التصدي لقضايا الأمة العربية التي عاصرها، فوجد أن ونوس غلبَّ علي مسرحه ظاهرة الاغتراب، فعمد الباحث إلي البحث عن هذه الظاهرة وأسبابها في مسرح سعد الله ونوس. وقد استنتج الباحث أن الاغتراب عند ونوس هو اغتراب سياسي في الأساس. ومسرح ونوس بشكل عام مسرحا سياسيا يتجه نحو مناقشة قضايا طبقة الأغلبية.

ولآن مسرح ونوس مر بعدة مراحل مختلفة. حددها الباحث بثلاثة مراحل، المرحلة الأولي: وهي بدايات ونوس في الكتابة، والتي تأثر فيها بالفكر الوجودي والمسرح العبثي، وتنتهي هذه المرحلة قبل حرب ١٩٦٧، وبدأت المرحلة الثانية بعد النكسة مباشره بكتابة مسرحيته "حفله سمر من أجل ٥ حزيران"، ثم مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر"، و"الملك هو الملك"، و"الفيل يا ملك الزمان" و"سهرة مع أبى خليل القباني"، ونجد أن ونوس قد تأثر في هذه المرحلة بالفكر الماركسي، وانتهت هذه المرحلة في نهاية السبعينيات واستمرت حتى نهاية الثمانينيات. وبدأ ونوس مرحلته الإبداعية الثالثة والأخيرة بكتابة مسرحياته "الاغتصاب" و"منمنمات تاريخيه"، و"يوم من زماننا" و"طقوس الاشارات والتحولات"، وملحمة السراب"، و"أحلام شقية"، و"الأيام المخمورة".

مشكلة البحث

الاغتراب ظاهرة قديمة قدم الإنسان في هذا الوجود، فمنذ أن تكونت المجتمعات الأولي نشأت معها المشاكل والأمراض الاجتماعية الناتجة بشكل أو بآخر عن الاغتراب الذى صاحب أفراد هذه المجتمعات، وبدأ بعض الأفراد يعانون حينًا من الانعزال والانكفاء على الذات والاستسلام، وحينًا آخر يتمردون ويعصون ويواجهون سلبيات مجتمعهم، مما يعرضهم أحيانًا إلى الاضطهاد من البعض. "والإنسان هو المخلوق الوحيد الذى يستطيع أن ينفصل عن نفسه أو عن مجتمعه، وقد يعيش الاغتراب ويكابده بصفته جزءًا من حياته ومكونًا مكوناته النفسية والاجتماعية والوجودية دون أن يعي أنه مغترب، أي أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذى يحس ويستشعر ظاهرة الاغتراب. ويمكن اعتبار الاغتراب "ظاهرة" إنسانية توجد في مختلف أنماط الحياة الاجتماعية وفي كل الثقافات، وقد ازداد الانتباه إليها في المجتمع الصناعي الحديث نتيجة الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية"(١).

إن الاغتراب كان وما زال مادة أساسية وهَم من هموم المسرح السياسي، فعلى سبيل المثال، كان بريخت يؤمن بأن الاغتراب هو الصفة المميزة للبناء الداخلي للشخصية وللمجتمع في القرن العشرين وعمل على تحرير التاريخ من الاغتراب، كذلك الحال عند سعدالله ونوس، الذى رصد الباحث الاغتراب في مسرحه، وتوصل إلى أن الاغتراب عند هذا المؤلف المسرحي ليس اغترابًا عابرًا، بل هو ظاهرة عنده تستحق البحث والدراسة، حيث نجد أن الاغتراب موجود بقوة في أغلب مسرحياته، بل كان الاغتراب هو السمة المميزة للإبداع المسرحي لهذا المؤلف، وقد غلبَّ علي مسرحة ظاهرة الاغتراب السياسي. لهذا سوف يتناول الباحث – في بحثه هذا– رصد وتحليل ظاهرة الاغتراب السياسي في مسرح سعد الله ونوس.

وبناءً على ما سبق يمكن تحديد مشكلة هذا البحث في الإجابة على التساؤل الرئيس التالي:

لماذا كان الاغتراب السياسي ظاهرة في مسرح سعدالله ونوس وكيف تناوله

تساؤلات الدراسة :

يطرح هذا البحث عدة تساؤلات لعل أهمها :

أولًا : لماذا تناول سعد الله ونوس "الاغتراب" بهذا الشكل الواسع في مسرحه؟ .

ثانيًا : ما أهم القضايا التي أراد سعدالله ونوس طرحها من خلال تناوله الاغتراب في مسرحه؟.

ثالثًا : كيف تناول سعد الله ونوس الاغتراب في مسرحه؟.

رابعًا : لماذا غلبَّ علي مسرح ونوس الاغتراب السياسي بالذات دون الأنواع الأخرى من أنواع الاغتراب؟.

خامسًا : ما خصائص الاغتراب السياسي كما عكستها النصوص المسرحية لسعد الله ونوس؟

أهمية البحث :

أولًا : تناول البحث لإشكالية حيوية وخطيرة وهي الاغتراب، وخاصة الاغتراب السياسي.

ثانيًا : خطورة الآثار المترتبة عن الاغتراب على الفرد وعلي المجتمع.

ثالثًا : ندرة الأبحاث التي تناولت الاغتراب السياسي في المسرح.

رابعًا : البحث يُلقى الضوء على الوضع السياسي المتردي في الأمة العربية.

أهداف الدراسة :

أولًا: التعرف على الأسباب التي دفعت سعدالله ونوس لتناول الاغتراب السياسي بهذا الشكل الكبير في مسرحه حتى تحول إلى ظاهرة عنده.

ثانيًا: التعرف على أهم القضايا التي أراد سعدالله ونوس طرحها في مسرحه من خلال الاغتراب.

ثالثًا: التعرف على طبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم كما تعكسها النصوص عينة الدراسة.

رابعًا: التعرف على الدور الذى قام به مسرح ونوس في فضح وتعرية السلطة الحاكمة في البلاد العربية، وذلك من خلال رصد ظاهرة الاغتراب السياسي في المسرحيات عينة الدراسة.

خامسًا: التعرف على الآثار المترتبة على الاغتراب السياسي كما تعكسها المسرحيات عينة البحث.

حدود البحث : الفترة الزمنية الممتدة من بداية الستينيات وحتى نهاية التسعينيات.

مجتمع البحث: جميع النصوص المسرحية التي قام بتأليفها سعدالله هي مجتمع الدراسة .

نوع البحث ومنهجه : يعد البحث من البحوث الوصفية في تحليل المضمون، حيث يستهدف الباحث من بحثه "تحديد أو تقدير سمات موقف ما أو جماعة من الناس"[٢]، كما يُعد هذا البحث أيضًا من البحوث الاستدلالية في تحليل المحتوى، حيث يتجاوز وصف المحتوى الظاهر إلى "الكشف عن المعاني الكامنة، وقراءة ما بين السطور" [٣] .

تحليل المضمون (Content Analysis): سيعتمد الباحث بشكل رئيس علي تحليل المضمون لأعمال سعد الله ونوس المسرحية في جمع البيانات الخاصة بالبحث.

طريقة اختيار العينة : اختار الباحث بطريقة عمدية الأعمال التي تناولت ظاهرة الاغتراب بشكل واضح وصريح من أعمال سعد الله ونوس.

عينة البحث: اختار الباحث مسرحيات: "مأساة بائع الدبس الفقير"، و"الرسول المجهول في مآتم أنتيجونا"، و"جثة على الرصيف"، و"الجراد"، و"عندما يلعب الرجال" كنماذج للمرحلة الأولي من إبداعات ونوس. واختار مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" كنموذج للمرحلة الثانية. ومسرحية "يوم من هذا الزمان" كنموذج للمرحلة الثالثة والأخيرة.

سبب اختيار العينة:

اختار الباحث لكي يرصد ظاهرة الاغتراب في المرحلة الأولي عند ونوس عدة مسرحيات وهي: مأساة بائع الدبس الفقير والرسول المجهول في مآتم أنتيجونا، وعندما يلعب الرجال، وجثه على الرصيف، والجراد كنماذج للمرحلة؛ لآن الاغتراب فيها متنوع؛ فالاغتراب في مسرحية "مأساة بائع الدبس الفقير" هو اغتراب فردى – اغتراب خضور – ، أما في مسرحية "الرسول المجهول في مآتم انتيجونا" فالاغتراب فيها هو اغتراب الأمه كلها، والتي ترمز لها خضرة في النص، وفي مسرحية "عندما يلعب الرجال" نجد ان الاغتراب فيها هو اغتراب مجتمع، أما في مسرحية "جثه على الرصيف" فيأخذ الاغتراب شكلًا قاسيًا وحادًا عن غيره من اغتراب هذه المرحلة، وفي مسرحيه "المقهى الزجاجي" فان الاغتراب فيها يشبه الاغتراب في مسرحية "عندما يلعب الرجال"، فالناس ما كادوا ينتهوا من شيء جماعي حتى يعودوا مرة آخري؛ لذلك أسقطها الباحث. كذلك أسقط الباحث مسرحيتي "ميدوزا تحدق في الحياة"، و"فصد الدم"؛ لآن الاغتراب فيهما يشبه – إلى حد كبير – الاغتراب في مسرحية "حفله سمر من أجل ٥ حزيران"، – والتي سيتناولها الباحث بالتفصيل في هذا البحث – فالأولي يهاجم فيها ونوس السلطة التي أحبطت مشاعر البشر وحجرتها، مثل الساحرة ميدوزا التي كانت تحيل الأشياء التي تقع عليها عينها إلى حجر، فالاغتراب هنا من صنع السلطة، وفي الثانية كان الكاتب يفضح ويكشف السلطة التي تتاجر بالقضية الفلسطينية، والاغتراب هنا متعمد أيضا. وفي المرحلة الثانية أخذ الباحث مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" كنموذج للمرحلة؛ لآن الاغتراب فيها اغتراب جماعي وواضح وضوحًا كبيرًا، فالمسرحية تكاد تقوم من بدايتها وحتى نهايتها على الاغتراب، وأسقط الباحث باقي مسرحيات المرحلة نظرًا لتشابه ظاهرة الاغتراب فيها باغتراب مسرحيه حفلة سمر. أما المرحلة الثالثة فاختار الباحث مسرحية "يوم من زماننا" كنموذج للمرحلة؛ لآن ظاهره الاغتراب فيها واضحة ومباشرة، وسوداوية في نفس الوقت، كما أنها تُعد أكثر مسرحيات المرحلة اغترابًا.

مصطلحات البحث :

[١] الاغتراب : "اشتقت كلمة الاغتراب من الكلمة اللاتينية Alienatia ونجدها في اللغة الفرنسية Aliênation الدالة على الاغتراب، وفي اللغة الانجليزية Alienation"(٤). وكل هذه الكلمات تعنى "الشرود الذهني أو التوهان العقلي"(٥). ويرى البعض أن "الاغتراب يعنى وعى الفرد بالصراع القائم بين ذاته وبين البيئة المحيطة له بصورة تتجسد في الشعور بعدم الانتماء والسخط والقلق، وما يصاحب ذلك من سلوك ايجابي أو الشعور بفقدان المعنى واللامبالاة ومركزية الذات والانعزال الاجتماعي وما يصاحبه من أعراض إكلينيكية"(٦). وهناك من يعرف الاغتراب على أنه "نوع من المرض الاجتماعي"، أو هو "الشعور بالانعزال عن الآخرين"(٧). والفعل يغترب يعنى حرفيًا "يغدو غريبًا، أو يجعل شيئًا ما ملكا لأخر، إنه حالة للوجود الانساني حالة كون المرء مغتربا أو مفارقا لشيء أو شخص"(٨). و"القول بأن شخصا ما مغترب يعنى القول بأن علاقته بشيء آخر لها سمات معينة تسفر عن سخط وعن افتقاد للرضى لا يمكن تجنبهما"(٩). والاغتراب هو "انفصال الانسان عن ذاته وعن العالم، انفصالًا يصبح معه غير قادر على التناغم والانسجام لا مع نفسه ولا مع العالم"(١٠).

٢- الاغتراب السياسي: تتشابه دوافع وأسباب الاغتراب السياسي بدوافع وأسباب الاغتراب الاجتماعي؛ لأن المفاهيم السياسية المسيطرة على مجتمع ما، هي التي تسيطر بدورها على المفاهيم الاجتماعية. حيث "إن النظام السائد في بلد ما هو الذى يفرض النظام الاجتماعي. ومن ثم يكون المؤثر الأول مؤثرًا ذا دلالات سياسية، هذه الدلالات تكمن في النظام السائد ومدى صلاحية أو عدم صلاحية هذا النظام فإذا كان النظام قد أثبت عدم صلاحيته فسيحدث انفصال بينه وبين الفرد. هنا تكون أول دواعي التمرد، والذى تكون الغلبة فيه للنظام. حيث لا يجد الفرد فيه مهربًا من الاغتراب"(١١).

[٣] المسرح السياسي: هو استخدام المسرح لتصوير جوانب مشكلة محددة مع تقديم وجهة نظر محدودة بغية التأثير في الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية تعتمد على كل أدوات التعبير التي تميز المسرح عن كل ضروب الفنون الأخرى(١٢).

الدراسات السابقة :

١ــ دراسة أحمد عبد الله العشري (١٩٨٣) [١٣] بعنوان :

المسرح السياسي في الوطن العربي في الفترة من ١٩٦٧ ـــ ١٩٨٠

تناول الباحث في دراسته الواقع الحضاري العربي، بمكوناته السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ومدى تأثير هذا الواقع على المسرح السياسي بأنواعه. وذلك من خلال الإشارة إلى مسرحيات "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" لسعد الله ونوس، "النار والزيتون" لألفريد فرج، و"باب الفتوح" لمحمود دياب، و"ثورة الزنج" لمعين بسيسو، و"بلدي يا بلدي" لرشاد رشدي، ووغيرهم. وقد خرج الباحث بعدة نتائج هامة منها: حاجة العالم العربي إلى استخدام المسرح السياسي كسلاح أو أداة للتغيير، ومنع اغتراب الشخصية

٢ – دراسة: خالد عبداللطيف (١٩٨٤) [١٤] بعنوان: **مسرح سعدالله ونوس.. دراسة فنية** تناولت الدراسة الواقع الاجتماعي المحيط بالكاتب، والعوامل الثقافية التي أثرت فيه، وماهية المسرح عنده، ووظيفته، واتجاهاته، وأهم القضايا التي تناولها. وتوصلت هذه الدراسة إلـــى عدة نتائج من أهمها: استخدم سعدالله ونوس تكنيك المسرح الملحمي في مســـرحيته "الملـــك هو الملك"، ونجح في أن يكثف الدراما بها لبناء الحدث بشكل جيد .

٣ – دراسة: حسن سعد السيد (١٩٨٦)[١٥] .. بعنوان:

الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق من ١٩٦٠ – ١٩٦٩

تناول الباحث في دراسته مفهوم الاغتراب ودلالته، ومشكلة الحرية والاغتراب، كما تناول الاغتراب في مسرحية بريخت "السيد بنتلا وتابعه ماتي"، والاغتراب في مسرحية "الخرتيت" ليونسكو، والاغتراب عند الكاتب السويسري "ماكس فريش" من خلال مسرحيته "أمير الأراضي البور"، كما تناول الاغتراب في مسرحية "وفاة بائع متجول" لآرثر ميلر، كما تناول الاغتراب في المسرح اليوناني المعاصر متمثلًا في مسرحية "جسر أرتا" للكاتب اليوناني المعاصر "جورج ثيوتوكا". كما تناولت الدراسة الاغتراب في دراما توفيق الحكيم من خلال ثلاث مسرحيات وهم "يا طالع الشجرة"، "كل شيء في محله"، و"السلطان الحائر". كما تناول الاغتراب في دراما صلاح عبدالصبور من خلال مسرحيات "مأساة الحلاج"، "مسافر ليل" و "الأميرة تنتظر". وتناول أيضًا الاغتراب عند الكاتب ألفريد فرج من خلال مسرحياته "على جناح التبريزي وتابعه قفه"، "الزير سالم"، و"عسكر وحرامية". وتناولت الدراسة كذلك الاغتراب عند الكاتب "ميخائيل رومان" من خلال مسرحياته: "الدخان"، "ليلة مصرع جيفارا العظيم"، و"الزجاج". وقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج من أهمها: أن القرن العشرين هو قرن الاغتراب، حيث أصبح الاغتراب مرضًا يصيب هذا القرن. وقد ساهم العلم الحديث في حالة الاغتراب التي سادت القرن العشرين .

٤ – دراسة: فاطمة حميد السويدي (١٩٩٧)[١٦] .. بعنوان: الاغتراب في الشعر الأموي

تناولت هذه الدراسة ظاهرة الاغتراب وناقشت أسبابها وأنواع الاغتراب، وقد تناولت الدراسة الاغتراب المكاني والاغتراب السياسي الذى رصدته الدراسة على مستويات عديدة، وعند فئات مختلفة عانت من الاغتراب السياسي، ولكنها لم تنضم لأى حزب، كما تناولت الاغتراب الاجتماعي، كما تناولت الدراسة الاغتراب في الشعر الأموي. وتوصلت الدراسة إلى عدة نتائج أهمها: أن الاغتراب المكاني في العصر الأموي كان نتيجة طبيعية لمجموعة من العوامل المعقدة أبرزها العامل الاقتصادي، والعامل السياسي، ثم العامل الاجتماعي الذى يمكن اعتباره محصلة لتشابك العاملين السابقين. كما كانت الخلافة الإسلامية وما دار حولها من حروب وفتن هي الحلقة المكونة للاغتراب السياسي، وكان المغترب سياسيًا يحاول تحقيق توازنه النفسي عن طريق تحويل نمط السلطة، لكن ذلك لم يكن بالأمر السهل، لذا كثرت الإحباطات، والانكسارات، والانهيارات النفسية.

٥ – دراسة: إيمان صابر سيد محمود (٢٠٠٠)[١٧].. بعنوان:
مسرح سعد الله ونوس .. دراسة نقدية تحليلية

تناولت الدراسة عرضًا تحليليًا ونقديًا لأعمال سعد الله ونوس المسرحية، وقد خرجت الباحثة من دراستها بعدة نتائج، أهمها أن مسرحيات ونوس – ككل– تبدو كعمل واحد متكامل، فهو يقدم سهرة منوعات مدهشة؛ حيث التداخل بين الأساطير والحكايات الشعبية وحكايات الليالي، وكذلك أشكال الفرجة الشعبية من الحكواتي والأراجوز إلي المقهى الشعبي الذي يعد المكان الأساسي للسمر، وكذلك استخدام الحوادث المستوحاة من التاريخ العربي، والإسلامي، والمسيحي، واليهودي.

٦– دراسة: فاروق وهبة (٢٠٠١)[١٨] .. بعنوان: ظاهرة الاغتراب في فن التصوير المعاصر

تناول الدراسة تعريف الاغتراب، والأصول الفلسفية والنفسية للاغتراب، ونشأة الاغتراب السياسي، وأنواع الاغتراب. كما تناول القيم الجمالية للاغتراب الابداعي، والقيم التشكيلية للاغتراب الابداعي، كما قدمَّ الباحث نماذج لاغتراب الفنان المعاصر. وقد خرج الباحث من دراسته بعدة نتائج منها: يعانى فنان العالم الثالث من التمزق الفكري والثقافي، حتى أنه أصبح غريبًا عن كل فكرة يود الانتماء إليها، وإن كان نضاله منصبًا على استرداد فكرة القومية.

الاغتراب

بالرغم من أن الاغتراب ظاهرة اجتماعية المنشأ والجذور، إلا أن أعراضها نفسية سلوكية تظهر في مساوئ توافق الإنسان مع واقعه المعاش بشكل يصبح الإنسان غريبًا عن ذاته، وعن واقعه، فالاغتراب ظاهرة اجتماعية لا سبيل لدراستها بمعزل عن البعد السياسي، وأيضًا ظاهرة نفسية لا سبيل لفهمها إلا من خلال حاضنتها الاجتماعية، حيث أن "مفهوم الصحة النفسية يعنى تلك الحالة التي يعيش فيها الإنسان في سلام نسبى مع نفسه ومع العالم مستغلًا قواه وإمكانياته المختلفة إلى أقصى مداها بما يعود عليه وعلى الآخرين بالرضا والسعادة، وهو مفهوم يعكس علاقة تتضمن تحقيق وجود الفرد، وتأكيد ذاته واستقلاله في حضور الآخرين لتغيير نفسه وتغيير الآخرين، ومشاعر الاغتراب تأتى نتيجة للنبذ والحرمان وافتقاد العلاقة بالعالم الميتافيزيقي، أو فقدان العلاقة مع الآخرين، ومن ثم تتولد مشاعر عدم الانتماء والولاء، والاغتراب"(١٩).

والاغتراب مصطلح له تعريفات كثيرة، فالاغتراب في الطب النفسي يعنى "الاغتراب العقلي المرادف للجنون ذاته Alienation Mental إذ ينفصل جزء من الذات انفصالًا تفكيكيًا من الجزء الآخر بشكل ينتهي إلى تناثر الشخصية وتباعد مكوناتها وأجزائها"(٢٠). وقمة الاغتراب نجدها عند المريض عقليًا والذى يعيش في عالمه الخاص ناقدًا لذاته تمامًا كمحور لخبراته ونشاطه، أي "أنه الاغتراب الذى يفقد فيه الفرد الإحساس بذاته"(٢١). وكلمة الغريب، وإن كانت تطلق على هؤلاء الذين يخرجون في سلوكهم وتفكيرهم عن المألوف والشائع، لم تكن وصفا يحمل دلالة سيئة أو مستهجنة، بل – على العكس– "كانت تقال على سبيل المدح (فقد كان اسم الحلاج مثلا يتبع بهذا النعت: "العالم (السيد) الغريب، إعلاء من قدره بين معاصريه) أما كلمة "غريب" التي تستخدم الآن في اللغة العربية الدارجة فعلى الرغم من أنها تدل هي أيضا على الخروج عن المألوف فإنها تقال على سبيل الاستهجان، مثلما نقول عن الانسان الذى ينحرف في سلوكه النفسي أو الاجتماعي: أنه "غريب الأطوار" للتعبير عن شذوذه ومرضه، وقد تقال في أحيان أخرى على سبيل الشكوى من بؤس الحال مثل كلمة "غريب الدار" التي يقولها الانسان الذى يحرم من خيراته أو خيرات وطنه"(٢٢). وهناك من يعرف الشخص المغترب بأنه هو "ذاك الذى يفتقد المشاعر الودية الحقيقية نحو المحيطين به ومجتمعه، فهو في حالة انسلاخ ويعيش العزلة والانعزال ويشعر بالعجز عن التلاؤم، بل والإخفاق في التكيف والشعور باللامبالاة وعدم الولاء والانتماء، بل ويشعر بالافتقاد لمعنى الحياة ومغزاها"(٢٣).

كما أن الاغتراب يعنى الانتقال المكاني، والنزوح عن الوطن، ورجل غريب عن وطنه أي بعيد عنه. كما يعنى الاغتراب "الزواج في غير الأقارب"(٢٤). أما الاغتراب في تعريفه العام فيعنى "الانفصال وعدم الانتماء، ويعرف أيضًا بأنه وعى الفرد بالصراع القائم بين ذاته، والبيئة المحيطة به والمحبطة له، وبصورة تتجسد في الشعور بعدم الانتماء والسخط والقلق"(٢٥). وهناك من يعرف الاغتراب بأنه الشيزوفرينيا، أي "انفصام الذات عن ذاتها لتغترب عنها كآخر، أو انفصام الذات عن العالم لتغترب عنه. الشيزوفرينيا إذن هي أم الاغتراب، أو هي المرض وأعراضه شتى مظاهر الاغتراب"(٢٦). وبرغم تعدد أنواع الاغتراب إلا أنه من الصعب الفصل بين أنواع الاغتراب. "إذ أن الاغتراب السياسي يؤثر في الاغتراب الاجتماعي، وبدورهما يؤثران في الاغتراب النفسي، وهكذا في الاغتراب الديني"(٢٧).

أنواع الاغتراب

الاغتراب الروحي: يعنى "اغتراب الإنسان عن الزمن الحالي الذى يعيشه والالتجاء إلى تمجيد الماضي الذى يكون له موضوعًا جماليًا فقط، والإشادة به؛ فينفصل عن تاريخه الحالي ليعيش بوجدانه وعقله في الزمن القديم"[٢٨].

الاغتراب الذاتي: يعنى "الغربة عن النفس، ومعها يشعر الفرد بانفصاله عن ذاته"[٢٩]. "والاغتراب عن الذات مرتبط بالاغتراب عن المجتمع، وهو تعبير عن حالة نفسية فى الأصل لأنه معها يشعر الفرد بانفصاله عن ذاته وعن مشاعره الخاصة وعن اتجاهاته وميوله بالعالم الخارجي، فينتابه إحساس بالإحباط والمرارة والاستياء من العالم حوله"[٣٠].

الاغتراب الاجتماعي: الاغتراب الاجتماعي مرتبط بالاغتراب النفسي، وهو يتعلق بما يحدث للفرد من اضطرابات نفسية وعقلية، وما يستشعره من غربة في العالم وفتور أو جفاء في علاقته بالآخرين؛ لآن "أغلب المغتربين نفسيًا كانوا أيضًا مغتربين اجتماعيًا، بمعنى أن اغترابهم أي اضطرابهم كان في جانب كبير منه أثر من آثار نبذ المجتمع، أو تجاهله، أو مطاردته لهم... إلخ. ومن ثم كانوا غرباء بين الآخرين"[٣١].

الاغتراب الديني: وهو يعني الانفصال والبعد عن الله.

الاغتراب الاقتصادي: ويقصد به "نقل، أو تحويل، أو تسليم أي شيء إلى شخص آخر. وعلى ذلك، فإن ما هو ملكي، عقارا كان أو مالًا أو غير هذا من الأشياء التي هي في حيازتي، ليصبح خلال عملية النقل هذه، شيئًا آخر غيرى وغريبًا عنى، لأنه قد دخل ضمن نطاق ملكية انسان آخر"[٣٢].

الاغتراب الثقافي: وهو "النقل دون الاستيعاب للثقافة الأجنبية توهمًا بأنها الطريق إلى التقدم والتحضر، والتبني الأعمى لأفكار أو معتقدات أو نظريات أو قوالب أيديولوجية جاهزة الصنع في ثقافة مختلفة عن ثقافته، ويحاول فرضها بالقوة على ثقافة جماعته دون مراعاة للواقع الاجتماعي التاريخي لكل ثقافة من ثقافات المجتمع الإنساني"(٣٣).

الاغتراب السياسي: وهو الذى ينشأ وينتشر في ظل الأنظمة الديكتاتورية. (وهو محور بحثنا هذا).

وهناك أنواع أخري من الاغتراب غير التي ذكرها الباحث، ومنها "الاغتراب السيكولوجى"، و"الاغتراب الإبداعي"، ويعنى حالة الوعى التي يخرج فيها الفنان عن الذات. وكذلك يوجد "الاغتراب التكنولوجي"، "وهذا النوع هو الذى يميز –في نظر البعض– عصرنا الحاضر"(٣٤).

ظاهرة الاغتراب في مسرح سعد الله ونوس

سعد الله ونوس: ولد سعد الله ونّوس في قرية حصين البحر شمال سوريا عام ١٩٤١م وفي عام ١٩٦٦م حصل على إجازة لدراسة الأدب المسرحي في جامعة السوربون، عمل في عدد من المجلات السورية كمجلتي (أسامة) و(المعرفة)، ثم تفرغ للكتابة المسرحية. وتوفي عام ١٩٩٧م بعد صراع مرير مع المرض. ويمثل سعد الله ونوس منذ أن بدأ الكتابة المسرحية عام ١٩٦٣م اتجاهًا متميزًا في التأليف المسرحي في الوطن العربي عامة وفي سورية خاصة. لم يكن سعد الله ونوس كاتبًا مسرحيًا أو ناقدًا، أو حتي منظرًا، ولكنه "كان صاحب مشروع ثقافي وطني كبير، فهو مواطن عربي يعمل بالفكر والأدب والثقافة والسياسة، وينتمي إلي الجيل الراديكالي الذي لا يساوم، وهو مثقف ثائر ومبدع لا يؤمن بالمسلمات ولا يستقر علي ما توصل إليه، ولكنه يثور حتي علي ما ينتجه. إنه صاحب مشروع ثقافي لم يكتمل إلا لحظة رحيله؛ فبرحيله تتفتح صورته كاملة، وهو الذي كان يسعي إلي التغيير الثوري بكل أدواته التي كان يمتلكها(٣٥).

ويهيمن الوعي التاريخي علي كل أعمال ونوس المسرحية، منذ أول عمل منشور له وهو "ميدوزا تحدق في الحياة" (١٩٦٣) حتي آخر أعماله "رحلة في مجاهل موت عابر" (١٩٩٦)، مع تباين لا شك فيه في وعيه التاريخي هذا وتشابكه فكريًا مع حركة الواقع خلال مراحل إبداعه المسرحي، التي يقسمها النقاد والباحثون إلي ثلاثة مراحل، تفصل بينها فجوات توقف، ويفجر كل واحدة منها حدث واقعي (تاريخي) ساخن يفرض علي الفنان أن يتجاوب معه، كما يفرض علي مجتمعه بأكمله أن يتخذ موقفًا منه، داخل إطار الفكر السائد والأنظمة السياسية والاجتماعية المهيمنة أو ضدهما"(٣٦).

المرحلة الأولي من إبداعات ونوس

امتازت المرحلة الأولي من إبداعات ونوس– التي امتدت لقرابة السنوات الثلاث (١٩٦٣– ١٩٦٥) "برؤية ذهنية تجريدية كانت تلامس خيوط البنية المسرحية وتخترق إشكالاتها الموضوعية بالسعي نحو كتابة تبني علي أسس ثابتة"(٣٧). وقد تأثر ونوس في هذه المرحلة بالفلسفة الوجودية وفكر كتاب مسرح العبث، وسيطر الاغتراب علي هذه المرحلة مثلما سيطر علي بقية المراحل، ففي مسرحية "المقهى الزجاجي" نجد أن الزبائن يحسون بالغربة تجاه بعضهم البعض، وحينما يخطف الموت أحدهم يعودون إلي حياتهم الرتيبة ثانية، وفي مسرحية "عندما يلعب الرجال" يصور ونوس حياة أناس ليس لهم هدف ولا معني، أناس مغتربون تمامًا مثل الناس في مسرحية "المقهى الزجاجي".

أما في مسرحيتي "مأساة بائع الدبس الفقير" و"لعبة الدبابيس" يطرح ونوس قضية الحاكم المغترب عن شعبه والشعب المغترب عن حاكمه. ففي الأولي نجد الحاكم ليس جدير بالحكم، وفي الثانية نجد أن الكرسي هو الذي يتحكم في الحاكم. وفي مسرحية "ميدوزا تحدق في الحياة" نجد ونوس يهاجم السلطة التي أحبطت مشاعر الناس وحجرتهم مثل الساحرة ميدوزا التي كانت تحيل الأشياء التي تقع عليها عيناها إلي حجر. وفي مسرحية "قصد الدم" نجد أن ونوس يفضح السلطة التي تتاجر بالقضية الفلسطينية. وفي هذه المرحلة كتب ونوس مسرحيات: "ميدوزا تحدق في الحياة"، "الحياة أبدًا"، و"جثة علي الرصيف"، و"قصد الدم"، و"مأساة بائع الدبس الفقير"، و"الجراد"، و"الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا"، و"المقهى الزجاجي"، و"لعبة الدبابيس"، "عندما يلعب الرجال".

وما تمتاز به مسرحيات هذه المرحلة هو قصرها، فهي في معظمها ذات فصل واحد، هي أشبه بالقصة القصيرة، وتمتاز بالتكثيف والإيجاز، كما تمتاز بالحدة وقوة التأثير، ويغلب عليها الرمز، "وفي معظم تلك المسرحيات يظهر الإنسان وهو في الحضيض، يعاني من القهر والظلم، ويشقي بالفقر والحرمان، وهو فرد، وغالبًا ما يسحق، ليثير الشعور الحاد بالرغبة في التعبير، ولكن من غير أن يتحقق شيء من ذلك"(٣٨). وسوف نتناول مسرحيات "مأساة بائع الدبس الفقير"، و"الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا"، و"جثة علي الرصيف"، و"الجراد"، و"عندما يلعب الرجال" كنموذج للمرحلة، وعرض ظاهرة الاغتراب فيهم.

الاغتراب في "حكايا جوقة التماثيل"

لعل ونوس وضع عنوان "حكايا جوقة التماثيل" لمسرحيته "مأساة بائع الدبس الفقير" و"الرسول المجهول في مآتم أنتيجونا"، ليرمز لنا من خلاله أن الناس في زماننا الغابر كانوا كالتماثيل الجامدة، التي لا تستطيع فعل شيء سوي الحديث والحكايات عن الذي حدث، ولكنها لا تتحدث أبدًا عن الذي يجب أن يحدث. فعلي سبيل المثال تقول الجوقة في مسرحية "مأساة بائع الدبس الفقير":

الجوقة : (...) لا تطلبوا التفاصيل الكثيرة. فنحن مثلكم. الخوف يلجمنا، والريبة منهجنا.

(...)

لا تتوقعوا تدخلنا في الأحداث. فما نحن إلا تماثيل في الساحة. نحن الناس الذين كانوا والذين ليسوا الآن[٣٩].

وفي مسرحية "الرسول المجهول في مآتم أنتيجونا" يكرر ونوس نفس العبارات السابقة:

الجوقة : (...) ما نحن إلا تماثيل في الساحة. نحن الناس الذين كانوا، والذين ليسوا الآن[٤٠].

مسرحية "بائع الدبس الفقير"

مسرحية "بائع الدبس الفقير" التي كتبها ونوس عام ١٩٦٤م تحكي عن بائع دبس فقير، يسعي طوال اليوم من أجل أن يجد قوته وقوت أسرته، ويشاء حظه العاثر أن يوقعه في أحد جواسيس السلطة (ملفقي التهم) ويدعي "حسن"، والغريب أن حسن هذا كان جارًا قديمًا لخضور، ولكنه أصبح الآن من أتباع النظام القائم. ويبدأ حسن وبمكره وبأساليبه الملتوية في جرجرة لسان خضور في الانزلاق ناحية الكلام السياسي. وما كاد خضور يودع جاره القديم حتي يتصل حسن برؤسائه ويرشدهم عن خضور؛ فيتم اعتقاله، ويعذب عذابًا شديدًا:

خضور : (...) منذ ستة أشهر وأربعة أيام، وأنا أذوق أقسي أنواع التعذيب. يظنني أهلي مفقودًا. وما أكثر المفقودين! كانوا بالمئات تتحد صرخاتنا يوميًا. من يدري لماذا؟ أهلي ماتوا، أو انقلبوا متسولين.. من يدري لماذا؟ (يغيب صوته في النحيب) لم يسألوني عن شيء. كانوا يزعقون: يا ابن المومس أمثلك يعرف النقمة؟ ثم تنهال القبضات والركلات ولسعات الكهرباء والماء المغلي والماء المثلج والبول[٤١]

وما كاد يخرج خضور من معتقله بعد ستة أشهر وأربعة أيام حتي دخله مرة ثانية، حيث أوقعه حظه العاثر في نفس الشخصية التي قابلها في المرة الأولي، ولكن هذه المرة تحول اسمه من حسن إلي حسين(٤٢)، ويفزع خضور عند رؤيته لهذا الشخص، ولكنه سرعان ما ينخدع بأسلوبه مرة أخري؛ حيث يقنعه الأخير بأنه ليس حسن، بل هو شخص آخر يدعي حسين، وبرغم حرص خضور إلا أن حسين يستطيع أن يفعل في خضور ما فعله حسن في المرة الأولي، ويدخل خضور في المعتقل مرة أخري، ولكن في ظل مسئولين آخرين، فقد سقط سادة وارتفع سادة آخرون:

خضور : ... إني ضائع وهذه هي الحقيقة.

حسين : ... وضع مقرف. منذ أسبوع فقط سقط سادة، وارتفع سادة آخرون (هامسًا) والمركبة تنحدر نحو الأسوأ (٤٣).

وتزيد مدة اعتقال خضور هذه المرة، حيث استمرت ثمانية أشهر وستة أيام، ويخرج من المعتقل حطام إنسان، ولكنه برغم شدة تعبه يحاول أن يسرع ليري أهله وابنه إبراهيم الذي يخاف أن يكون هو نفس الطفل الذي مثلت بجسده السلطة وبعثت بأشلائه لأهله، كذلك يرغب في أن يري طفله الذي ولد صباح ذلك اليوم النحس ولم يراه بعد حتي الآن. وفي طريقه إلي بيته يقابله للمرة الثالثة شيطان من شياطين السلطة، هو نفسه ذلك الشيطان الذي قابله في المرتين السابقتين، ولكن باسم آخر "محسن"، ويحاول محسن الايقاع بخضور للمرة الثالثة في ظل تغير سلطة جديدة – أسياد آخرين – فقد ارتفع منذ ثلاثة أيام أسياد وانخفض أسياد:

خضور : أما أنا فلا أدرك شيئًا.. (برهة) أميز بين الدبس الجيد والدبس الرديء.. ذلك فقط ما هو ممكن..

محسن : إنه الجو المشوش الذي نحيا فيه.. منذ ثلاثة أيام كما تعلم، اندثر كبار، وتولي كبار آخرون(٤٤).

ولكن هؤلاء الأسياد هم امتداد للذين سبقوهم ويفر خضور بذكاء من محسن، ويعتقد أنه نجا هذه المرة، ولكنه أثناء عودته لبيته يقابل مجموعة من الأشخاص المتماثلون تمامًا، هم بشر، ولكنهم ليسوا ببشر، ويفهم سعد الله ونوس في نصه المرافق لهذا النص المسرحي بقوله: "بعد وقت قصير جدًا يرتفع الستار عن شارع عادي لا نلمح له بداية أو نهاية. يروح ويجيء فيه أشخاص متماثلون تمامًا. القامات واحدة. المشية المنتظمة الإيقاعية واحدة. اللباس بزات موحدة. وكلهم بلا وجوه. رؤوس كروية تتسطح في مقدمتها بشكل مائل. لا عيون. لا أنوف. لا خدود. لا أفواه. الجميع يسيرون بخطوات عسكرية ذات إيقاع منتظم ومتعجرف. علي الرصيف الأيسر يدب خضور كأنه شبح. رأسه منكس، ونظراته كليلة تجس بلاطات الرصيف أمامه. وخطواته الراعشة توحي بتهاو وشيك"(٤٥).

ويتصيد هؤلاء الأخطاء لخضور– ذلك الرجل الطيب المغترب عنهم–ويكيلون له الصفعات والركلات والشتائم والسباب:

الشخص : ... أنت أيها الضفدع.

خضور : (متلعثمًا، ومصفرًا) نعم يا سيدي.. إني أقسم.. والله.

الشخص : اخرس.. لماذا تسير علي اليسار؟

خضور : (ناحبًا) اليسار.. الحقيقة.. يجب أن أشرح لكم.

الشخص : تشرح؟

خضور : يا سيدي.. والله..

الشخص : ضفدعة تسير علي اليسار.. ها.. ماذا تريد أن تثبت.. **(يصفعه بقسوة فينهار)**.

خضور : نعم.. اليسار.. لعنة الله علي الرجلين.. لابد أنها خيانة الرجلين يا سيدي.

الشخص : (يعلو صوته) خذ إذن جزاء الخيانة.. (يركله ركلتين شديدتين، فينقذف علي الرصيف) لو فعلتها ثانية، فسأجعلك تلعن أمك التي ولدتك.

خضور : لا.. لن أفعلها وحق ما هو مقدس.(٤٦)

وينتهي الأمر بخضور أنه لا يعرف أن يتعامل مع هؤلاء الذين يعذبونه ويهينونه في بلده، فهو مغترب عنهم تمامًا، وهم مغتربون عنه في كل شيء، إلي درجة أنه لا يستطيع السير مع هؤلاء فيقع علي الأرض، ويصبح بقايا إنسان؛ فيسير عليه هؤلاء ذوات الايقاع المتناغم ليجعلوه صورة ممحوة، مغتربة في النهاية. وتنتهي المسرحية بأن تعلن الجوقة باندثار خضور، لأنه غريب علي هذا المجتمع، فكان لابد من محوه وطرده مثلما اندثر كثيرون غيره ممن سبقوه في الاغتراب؛ لأنهم كانوا مثله غرباء، وجبناء، والخوف يمليء قلوبهم فرضخوا لما هو قائم ولم يحاولوا تغييره، ولم يحاولوا كسر حدة اغترابهم هذا داخل مجتمعهم:

الجوقة: ... اندثر.. اندثر. وتحطمت تماثيل أخري. وفي ضمير الساحة ما تزال هناك حكايات لم تروّ... كلا.. كلا.. ليس نعاسكم ما يقتل في الحلوق الكلمات. لا تنسوا أن التماثيل تُهشم وتُضرب. الخوف.. الخوف والريبة. لكن لا تلحوا.. كل الحكايات متشابهة، وثغرات التفاصيل الصغيرة، تسدها الخيالات الذكية. صمتًا.. صمتًا. ما نحن إلا تماثيل في الساحة. نحن الناس الذين كانوا والذين ليسوا الآن.(٤٧).

ونجد في هذه المسرحية انعكاسًا واضحًا للواقع المغترب، القمعي التي كانت – وما زالت – تمارسه السلطات في أغلب الدول العربية، خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين. ويجمع سعد الله ونوس في هذا النص سمات من المسرح البريختي والتحريضي والمسرح الأرسطي القائم علي الحبكة والاندماج التمثيلي، فالمسرحية تدعو إلي التغيير عن طريق حل المشكلة واستفزاز المشاهد، وتلك سمة من سمات المسرح التحريضي، وأيضًا استعمال الجوقة كمعلق علي الأحداث ومكملًا لها، وخاصة في المشهد الأخير، حيث تقوم الجوقة بتكملة الأحداث، وهنا تكسر الجوقة عملية الإيهام المسرحي، وتذكر المتفرجين أن ما يحدث ليس إلا لعبة مسرحية، المقصود منها هو توعية الناس بحقوقهم المشروعة، وأن عليهم أن يثوروا للحصول علي هذا الحق. ومن ناحية أخري، جعل ونوس الممثلين – ما عدا الجوقة – يندمجون في تمثيلهم اندماجًا كاملًا لدرجة أن المتفرجين يصدقون ما يحدث علي خشبة المسرح، وهذا من سمات المسرح الأرسطي، هذا علي الرغم من عدم وجود البطل التراجيدي الذي يجعل المتفرج يشعر بالشفقة والتطهر؛ لأن البطل في هذه المسرحية ليس بطلًا فرديًا، وإنما هو إنسان يمثل المجموع، فهو جزء من هذا المجتمع، هو فقط مثال لألاف الأفراد الذين لقوا نفس مصيره.

ويري "علي الراعي" أن "بناء هذه المسرحية يعتمد علي المنولوجات الطويلة التي تقترب من شكل الرواية"(٤٨). ويري الباحث عكس ذلك؛ فهذه المسرحية شبه خالية من المنولوجات الطويلة، بالرغم من أن عدد الممثلين الأساسيين هما اثنان فقط، وحتي في تلك المنولوجات الطويلة التي اضطر إليها المؤلف يري الباحث أنها ضرورية جدًا لتوضيح الحدث، وأنها مثيرة ومشوقة وليست مطاطة، بدليل أنه يصعب حذف أي جملة منها، بل إن ونوس يتميز في مواضع كثيرة من النص بالحوار السريع والقصير والمختصر، واستطاع أن ينقل للقارئ صورة عما يحدث للمواطنين في عصره في زمن مسرحي ليس بالطويل ولا الممل.

الاغتراب في مسرحية "بائع الدبس الفقير"

التقط سعد الله ونوس ثلاث صور من صور الإنسان العربي المغترب، الأولي: صورة الإنسان الضعيف المغترب الذي لا يطمع في شيء إلا أن يعيش هو وأسرته في حالهما. وهذا الإنسان هو إنسان جاهل بمصيره وبمصير من حوله، وقانع بوضعه، ومؤمن بأن الذي هو فيه من ذُل وهوان واغتراب إنما هو قدره المكتوب عليه، ولا سبيل للخلاص منه. والسلطة الحاكمة في البلاد تعمل علي ترسيخ هذا المفهوم لدي الشعب، لذلك فهي تعاقب وتعذب كل من يحاول الخروج من هذا المفهوم القدري. الصورة الثانية: فتتمثل في هؤلاء الناس من الطبقة الاستغلالية والمرتزقة، عديمة المبدأ، والتي تسعي إلي السلطة وتتقرب منها، لكي تستفيد منها بأي وسيلة، حتي لو كان هذا علي أنقاض الأهل والجيران، وتتمثل هذه الصورة في شخصيات "حسن" و"حسين"، و"محسن". وهؤلاء مغتربون أيضًا؛ لأنهم انسلخوا عن مجتمعهم من أجل مصلحتهم الشخصية.

والصورة الثالثة المغتربة هي السلطة الاستبدادية الديكتاتورية التي لا تري سوي مصلحتها، وهذه المصلحة تتمحور في بقاء الحاكم علي كرسي الحكم، وبقاء وتدعيم نظامه. والسلطة في هذا النص – كما في أغلب نصوص ونوس – سلطة استبدادية قهرية قمعية مهما تغيرت وتبدلت، وتعمل علي اغتراب المحكوم بكل السبل الممكنة.

حسين : منذ أسبوع فقط سقط سادة وارتفع سادة آخرون.. والمركبة تنحدر نحو الأسوأ(٤٩).

خضور : ... هم أنفسهم الوجوه ذاتها... الأيدي المتوحشة ذاتها... لا يتغيرون ولا يتبدلون(٥٠).

والاسم في نص "بائع الدبس الفقير" يرمز إلي الاغتراب؛ فخضور يرمز إلي الأخضر، رمز الخير والقوة والصحة والازدهار والأمل، وبالفعل اسم خضور متوافق مع بنيانه الجسدي، ومع ما كان يحلم به، كما أن اسمه متوافق مع حياته التي كانت – رغم فقرها وبساطتها – مزدهرة وسعيدة، فخضور هذا كان راضيًا عن حياته، وسعيدًا بمولوده الجديد. لكن هذا الاخضرار، أو هذا الخضور زبل رويدًا رويدًا حتي تهاوي وسقط، وصار غريبًا وسط طوفان النبت الشيطاني المتمثل في شخصيات حسن وحسين ومحسن. وأسماء حسن وحسين ومحسن هي أسماء جاءت متشابهة لكي يثبت بها ونوس أن كل هذه الطبقة جنس واحد، وعجينة واحدة، منسلخون ومغتربون عن مجتمعهم. ويتجلي الاغتراب في أوضح صورة – في هذا النص –من خلال شخصية "خضور، فخضور غريبًا عن مجتمعه، فهو لا يعرف فيه أي شيء سوي بيته وأسرته، ونوع الدبس الذي يبيعه، فهو مهمش ومغيب ومغترب في مجتمعه، حتي أنه لا يعرف جاره القديم الذي تحول إلي تابع من أتباع السلطة:

الرجل : ولو.. ألم تعرفني؟ أنا حسن.. ونحن جيران.

خضور : ... لا تعتب عليّ.. إني لا أجد الفرصة لزيارة المعارف والأصحاب(٥١)

ولا يعرف أحوال مجتمعه:

حسن : أيامنا مظلمة.. أليس كذلك؟

خضور : لا أدري...(٥٢)

خضور : (بخوف) ورب الكعبة لا أعرف شيئًا(٥٣).

ومفقود في مجتمعه:

خضور : يظنني أهلي مفقودًا وما أكثر المفقودين!(٥٤)

ولا يعرف ذاته أيضًا:

الشخص: ومن أنت؟

خضور : لعلني.. ماذا يسمونه؟ (يحاول التذكر)(٥٥).

خضور : آه.. لا أعلم.. سيدي، وحق الرب.. لا أعلم من أنا.. لعلني لست شيئًا البتة.. لعلني حجر أو غصن شجرة يابسة أو مخلطة دبس.. إني لا أعلم من أنا والله(٥٦).

الاغتراب في مسرحية "الرسول المجهول في مآتم أنتيجونا"

المسرحية تناقش فكرة مؤداها "ما فائدة التاريخ إن لم يكن يسمح لنا بالتنبؤ؟". وهذه المسرحية التي تتداخل فيها الأسطورة مع الحاضر، هي امتداد لمسرحية "بائع الدبس الفقير" فشخصية "حسن أو حسين أو محسن" – في مسرحية "بائع الدبس الفقير" – أصبحت هي الحاكم الفعلي للبلاد في مسرحية "الرسول المجهول في مآتم أنتيجونا". ويمارس هذا الحاكم نفس ممارسات الحكام السابقين من جبروت وطغيان علي الناس لكي يزيد من اغترابهم في وطنهم ويسهل عليه اقتيادهم. ولأن المكان ليس مكانه، فهو غريب فيه، وليس من حقه، فإن "خضرة" – رمز الأمة – ترفض محاولاته للتودد إليها ورضائها عنه، ولكنها لا تعيره أي اهتمام، فكيف ترضي عنه وهو المتسلط القاتل، الغريب عنها، كيف تستريح له وهو جلس علي العرش عنوة وبطريق غير شرعي، كيف تحبه وهو يفترسها كالذئب ويحاول تغريبها بشتي الطرق، فهذا ليس بفارسها، وهي تنتظر طوال أحداث المسرحية قدوم فارسها الشجاع لكي يخلصها من هذا العار، من هذا الطغيان، ومن هذا الاغتراب الذي تعيشه، ولكن انتظارها طال، فمنذ زمن بعيد والذئاب تنهش فيها وهي صامدة، صابرة علي اغترابها في أرضها، تنتظر الخلاص، ولكنها أوشكت علي الذبول، وأوشكت علي الفناء بسبب هؤلاء الذئاب الذين يخنقونها ويريدون موتها، ولكنها – وبالرغم من ذلك – تبقي هي وتندثر الذئاب وتتحول إلي تراب؛ لأنهم هم المغتربون، فهذا حسن – الحاكم– يعتقد نفسه أنه مخلد:

حسن : ... وعلي كلّ لم يعد الوقت يطاردنا.. أصبح لدينا كل الزمن.. كل الزمن يا خضرة(٥٧)

ولكن الحاكم يأتي إليه من يُربك حياته، وهو ذلك الرسول الذي يأتي من عند التاريخ.. في هيئة صبي، ليذكر الحاكم أنه هو الغريب، وليس أحد غيره، وأن مصيره لن يختلف عن مصير من سبقوه، وهو الزوال:

الصبي : ... يقول لك سيدي التاريخ.. إنك لن تنجو، ولن يختلف مصيرك عن مصير الذين سبقوك.(٥٨)

ويعتقد الحاكم – المستبد – أنه قادر علي إيقاف عجلة التاريخ، فيقطع لسان الصبي، ولكنه يفاجأ بنفس الصبي بعد فترة يعود ويقول له:

الصبي : يقول لك سيدي التاريخ.. إنك لن تنجو ولن يختلف مصيرك عن مصير الذين سبقوك(٥٩).

ويكاد حسن – الحاكم – أن يصاب بالجنون، ويعتقد أنه لم يُحسن قطع لسان الصبي في المرة الأولي، فيفعل نفس الفعلة للمرة الثانية، والذي يُدهش الحاكم أن الصبي لا يحرك ساكناً، ويعتقد هذا المتغرطس أنه تخلص من الصبي، ولكن بعد فترة يفاجأ به مرة ثالثة ليقول له – نفس العبارة – "يقول لك سيدي التاريخ إنك لن تنجو" فيزداد جنون الملك ويقطع الصبي إربًا إربًا. ولكن الصبي يعود مرة أخري مبتسمًا، ولكن هذه المرة ليشاهد جثة حسن وقد أصبحت كومة من التراب. والمؤلف في هذا النص يمزج الأسطورة بالحاضر، فيستدعي "أنتيجونا" تلك الشخصية المعروفة في الأدب الإغريقي، هذه الفتاة المتمردة، الشجاعة التي تتحدي كل الأوامر، وتتحدي كريون الملك في سبيل أن تدفن أخيها وتواريه التراب، هذه الشخصية التي يتمني المؤلف أن تصبح خضرة – رمز الأمة العربية في النص – مثلها معاندة وشجاعة، مؤمنة بمبادئها، وتتحدي الكل بمن فيهم الحاكم في سبيل تحقيق هدفها. ولكن – للأسف – الفرق كبير بين زمن أنتيجونا وزمن خضرة، فزمن أنتيجونا كانت الحرية متاحة فيه، ولم يكن هناك السجون والمعتقلات والأسوار العالية التي هي موجودة في عصر خضرة، لم يكن عصر أنتيجونا قد عرف وسائل التعذيب ووسائل قمع الحريات وقمع الفكر:

التمثال الثالث : ... لكي تتكرر أنتيجونا.. لابد أن تملك المرأة يدين.. وخلوة تولد فيها الأفكار وتبين.

التماثيل الثلاثة: حبسوا اليدين في الشلل.. والعيون الذئبية أحرقت الثياب. وألغت الخلوات. ومضت من الذهن كل الأفكار.

التمثال الثالث : ... ملعونة هذه المدينة التي لا تشبه "ثيبة" القديمة، حيث الأرض فضاء.. والإنسان حرًا ما يزال.(٦٠)

وهذه المسرحية تجمع بين مسرح الإسقاط السياسي والمسرح التحريضي والمسرح الملحمي والمسرح الأرسطي، فيمكن تصنيف هذه المسرحية علي أنها مسرح إسقاط سياسي؛ لأن المؤلف استعان بالأسطورة وأسقطها علي الوضع الراهن، كذلك يمكن تصنيفها علي أنها مسرح تحريضي؛ حيث يقدم ونوس المشكلة بشكل يستفز المشاهد ويحرضه علي التغيير، كما يمكن تصنيفها ضمن المسرح الأرسطي القائم علي التقمص في الأداء التمثيلي. ويمكن تصنيفها– أيضًا– علي أنها مسرحية ملحمية نظرًا لوجود الجوقة التي تعلق علي الأحداث؛ فتكسر عملية الإيهام لدي المتفرج، "وفي الواقع أن استخدام ونوس للجوقة في هذه المسرحية، لم يكن اضطرارًا بل اختيارًا، وقد اختارها لتقوم بمهامها القديمة في المسرح الإغريقي، أي التقديم للحدث بطريقة السرد، أو التعليق عليه، أو القيام ببعض الأدوار. وهنا

تقوم التماثيل بدور الجوقة، وتقدم الأحداث عن طريق السرد الجمعي. لكن ما يهمنا هو أن ونوسًا كان قد أجري علي لسان الجوقة حوارًا، مزج فيه بين المسرحي والسرد الروائي. فإذا قرأنا الجزء الخاص بهذا السرد – دون الالتفات إلي الشخصيات – وجدنا تتابعًا سرديًا متصلًا"(٦١).

ويمكن رصد الاغتراب في هذه المسرحية من خلال شخصية "خضرة"؛ حيث نجد خضرة حزينة ووحيدة، وتقف وحدها في انتظار من يخلصها، ولكن الذئاب يفترسونها، وهي تواجههم بعزم وصلابة:

التمثال الثالث : ... ونالها الكائن الذئبي.

التماثيل الثلاثة: وافترس الجمال.

(...)

التمثال الثالث : ومساء يوم قتل الكائن الذئبي. وبرز كائن ذئبي آخر. كائن ذئبي، بعد كائن ذئبي. كلهم متشابهون. وسوط الذي علا، هو سوط الذي هوي(٦٢).

وتبقي خضرة وحيدة بلا ناس، بلا فرسان يحمونها، فهي أرض مغتربة، لا يسكنها أحد يدافع عنها:

التماثيل الثلاثة: ... واختفت المدينة وناسها أمام العيون والوجوه الممحوة(٦٣).

لقد قاربت خضرة علي الذبول والجفاف، وعلي الموت لأنها وحيدة:

خضرة : (... باكتئاب عميق) الكابوس.. ورويدًا رويدًا يزحف الموت.

(...)

خضرة : ... موت ثقيل يابس.. يتنفس فينتشر الجفاف والعقم. ولكل جاره بعل. وأنا وحيدة جفّت الحياة في صلبي.(٦٤)

وبالرغم من أن خضرة يحوطها أناس كثيرون يعيشون علي أرضها إلا أنها تشعر بالغربة، وتشعر بأنها وحيدة.. وأنها لم تنجب حتي الآن.. وتنتظر الفارس الذي سينجب منها فرسان كثيرين، ليخلصوها من هذا العذاب، ومن هذا الاغتراب:

خضرة : ... وتنسحق الأماني، الموت غصّة. يا جارات. لن أموت. لكن توقفت الحياة فترة رهيبة، أخشي أن يكون رحمي قد تحجّر خلالها(٦٥).

الاغتراب في مسرحية "جثة علي الرصيف"

تبلغ ذروة الاغتراب بالإنسان في نص "جثة علي الرصيف" عندما لا يجد مكانًا يدفن فيه داخل بلده، فهو داخل مجتمعه كائن آخر غير الإنسان ليس له أي حقوق، حتي أبسط حق للإنسان وهو أن يدفن تحت التراب، فهذا أيضًا ليس من حق المقهورين والمعذبين في الأرض. والمسرحية تدور حول اثنان من المتسولين، مات أحدهما والآخر لا يعرف كيف يفعل بالجثة، فهو لا يعرف أين وكيف يدفنه، ثم يصادفه أحد أفراد الشرطة، ويشرع في طردهم من المكان، لكنه لا يعرف لأن احدهما متوفي، ولكنه يحاول بشتي الطرق أن يبعدهما عن هذا المكان، وخاصة أنه قريب من قصر أحد الأسياد، فلا يصح أن يموت العامة بالقرب من سكن الأسياد، ويراهما هذا السيد، وينتهي الأمر ليس بدفن الجثة، وإنما بشرائها لكلب السيد لكي يسد بها جوع هذا الكلب.

ونجد الاغتراب واضحًا جليًا في مسرحية "جثة علي الرصيف" من خلال الشخصيات التي تمثل الطبقة الكادحة، فهم مغتربون جميعًا، فالمتسول مغترب، لأنه لا يمتلك أي شيء، وليس له سكن ولا أهل ولا عمل ولا رزق غير التسول، ولا أي شيء، بل إنه حطام إنسان يشرف علي الموت:

المتسول : يوم سادس خلف خامس، لا يبدو أن لهذا نهاية (...) كلما نويت أن أنزع قميصك كان الخوار يشتد فأحس بالموت يقترب(٦٦).

المتسول : ربما.. لست متيقنًا من شيء علي كل حال ... كان مؤلمًا جدًا أن يتركني وحيدًا.. تمنيت ألا أبقي بعده طويلًا(٦٧).

السيد : ... (إلي المتسول) والآن ماذا قلت أيها الذي لا اسم له؟

المتسول : بيد أن لي اسما ككل الناس.

السيد : لا يهم إني لا أعرفه

المتسول : أستطيع أن أقول لك.

السيد : ليس ضروريًا.. أفضل أن تظل بلا اسم(٦٨).

والشرطي أيضًا في حالة اغتراب فهو لا حول له ولا قوة، ليس لديه ولا يعرف شيء سوي تنفيذ أوامر الرقيب وتنفيذ أوامر الأسياد، أيًا كانوا هؤلاء الأسياد، المهم أنهم يرتدون ملابس الأسياد أو ملابس الرؤساء:

السيد : القانون لا يبالي بالصداقة.. أليس كذلك يا شرطي؟

الشرطي : (كالصدي) نعم يا سيدي.. القانون لا يبالي بالصداقة(٦٩).

ويزداد الاغتراب قسوة وعنفًا وضراوة في شخصية الميت، ذلك الذي لا يجدون له مكانًا ليواروه التراب فيه:

المتسول : أعتقد أن العمل الوحيد الممكن هو دفنه.
الشرطي : (كالمصفوع) دفنه.
المتسول : أجل.. وأؤكد أنه لن يكترث لو كان القبر ضيقًا أو عاريًا من الزخرفة، المهم فقط حفرة يتكوم فيها ولا شيء آخر.
الشرطي : وأين نجد هذه الحفرة(٧٠).

وبالفعل لا يجد المتوفي مكان يدفن فيه داخل بلده، بل يكون مصيره طعامًا لكلاب الأسياد.

الاغتراب في مسرحية "الجراد"

كتب سعد الله ونوس مسرحية الجراد عام ١٩٦٤م، وهي مسرحية عبثية، استخدم فيها الحلم كمادة أساسية لمسرحيته للتعبير عن قضية الظلم، ومدي القهر والاضطهاد التي تمارسه السلطة الحاكمة تجاه المحكومين، هذا الظلم الذي نتج عنه انعدام القيم والأخلاق في المجتمع، الأمر الذي نتج عنه نوع من الاغتراب المتعمد في المجتمع، فأصبح كل إنسان منعزل عن الآخر، لا يعنيه شيئاً سوي تحقيق رغباته وشهواته، فها هو "يوسف" – بطل المسرحية – يحلم وهو نائم علي الأريكة، وبجواره زوجته التي أخذت تعنفه علي وقوفه بجوار أخيه المريض وإنفاق أمواله علي علاج أخيه، وفي الوقت التي كانت هي فيه تعنفه بكلامها كان هو مغترب عنها ويغط في حلم مزعج، هذا الحلم يدور حول قتله لأخيه بسبب أنه يحب زوجته، بالإضافة إلي أن أمهما كانت تفضل أخيه عنه.

وتتداخل المشاهد – أو الأحلام – بعضها داخل بعض دون اطار درامي معين، فمرة نجد مشهدًا يجمع بين يوسف وإلي جواره رجل آخر، ويدور حوار فيما بينهما، نفهم منه أن يوسف ضرب هذا الرجل، فسدد الأخير بدوره قبضاته تجاه فك شقيق يوسف. ونلاحظ أن الحوار يدور حول أشياء غير مترابطة ومغتربة عن بعضهما البعض، ولكنها موظفة دراميًا، ويمر علي يوسف وصديقه رجل ذو هيئة غريبة، بلا وجه وبلا أنف وبلا ملامح، له حفرتان مجوفتان في الأعلى للعينيين وشق للفم في الأسفل:

الغريب : أعرف ما تنوي.

(يقفز يوسف مرتعدًا، ويسقط علي الأرض)

يوسف : أوه **(يحاول التماسك)** أحاول نزع المسامير، وقع ضجتها يزعجني. **(بعنف)** إنه يهيِّج عيون الناس(٧١).

ثم بعد حديث طويل بينهما ينتقل الحديث حول حنان الأم، وبعدها يخرج الرجل الغريب حبلًا قصيرًا، يتخيله يوسف ثعبان. وفي نقلة أخري نري يوسف مع نادية – زوجة

أخيه – يتناجيان الحب، فقد أحبها يوسف منذ أن خطبها لأخيه، ويتفقان علي قتله بالسم، وفي نقلة أخري نراه وحيدًا غريبًا وسط الصحراء يقف علي رمال ساخنة ويلتقي بالرجل الغريب مرة ثانية، ويريد هذا الغريب أن يقيده بالحبل ويرميه في كهف مظلم، إلا أن يوسف يستطيع الهرب منه، وتأتي ناديا لتقول له إنها قتلت أخيه:

ناديا : ... وضعت له كمية تقتل فيلًا.

يوسف : أردت السرعة، وقد ساعدنا الحساء علي مضاعفة الكمية.

ناديا : نعم.. كان يحب الحساء.. ولم يتأخر. قال إن طعمه غريب. ثم صمت.(٧٢)

ثم يتحدثان عن الحب، لكن الخوف يبعد يوسف عنها فتتركه نادية وتمض إلي البحر:

يوسف : لا تتركيني يا ناديا. لا أستطيع التحرك بعد. قدماي ساقا شجرتين ميتتين.

(تختفي ناديا، وتنبت في المقدمة قبور أخري معشوشبة وبينها تتناثر زهور "مؤنس الغرباء").(٧٣)

وفي تلك الأثناء تنبت في مقدمة المسرح عدة قبور.. يقف يوسف وسط المقابر.. فيمر عليه نعش أخيه يحمله أبوه وأمه وسط جمع من الشيوخ:

يوسف : يا ساتر. أبي وأمي يحملان الجثة. كيف عرفا؟ آه. أريد أن أجري فلا أقف حتي الطرف الآخر من العالم. (يعاود المحاولة فيخيب) لا فائدة (بضراعة خاشعة) أنقذني يا رب. (تنظر إليه الأم بعينين حاقدتين يتطاير منهما الشرر. أما الأب فيغضي حزينًا، مهدمًا) لا تنظري إليّ هكذا. اسمعي نظراتك الحارقة تقتلني. (إلي أبيه) كنت تحبني يا أبت.

الأب : تعيس أنت يا يوسف(٧٤).

وتمد الأم يدها المضمومة نحو يوسف ببطء ثم تفتحها تدريجيًا، فتنطلق من قبضتها جرادة هائلة سوداء تهاجم يوسف في بطنه، ثم تنفصل جرادة أخري تهاجمه في بطنه أيضًا، يبذل يوسف جهدًا جبارًا لتحريك يديه أو رجليه فلا يفلح، وتنطلق جرادات أخري تهجم بطنه، فتنهش أمعائه:

يوسف : ... إنها تنهش أمعائي. لا أستطيع التحرك.(...) النجدة يا أبت ... أبتِ.. الجراد ينهش أسفل بطني.. أسفل بطني ينقضم.. آخ.. النجدة.. النجدة(٧٥).

ثم يصحو يوسف من نومه قائلًا.. اللهمّ اكفنا الشر.

ونلاحظ أن سعد الله ونوس تأثر في هذه المسرحية بكتاب مسرح العبث تأثرًا واضحًا، كما نجدها لدي أونيسكو وصمويل بيكيت، كما تأثر بالفلسفات الذاتية. كما نلاحظ في هذه المسرحية – المعتمدة علي الحلم – "اختلاط وجوه الشخصيات بعضها البعض كما تظهر عقدة أوديب لدي يوسف الذي يزيح أخاه بسبب حب أمه الزائد له إذ حل الأخ محل الأب فكان علي يوسف أن يزيحه من طريقه بالقتل"(٧٦). وتعكس هذه المسرحية مدي الاغتراب الذي يعان منه المجتمع، فالإنسان أصبح لا يعنيه أخيه ولا يخاف عليه ولا علي عرضه، بل هو الذي يستلب حق أخيه، ويمنح لنفسه كل شيء، دون مراعاة لحقوق الآخرين، وهذا الاغتراب هو اغتراب ناتج عن ظُلم السلطة الحاكمة في البلاد، التي لم تعمل علي نشر العدل والمساواة بين المحكومين، بل هي التي عملت علي اغتراب الشعب، بفلسفة "فرق تسد". وهذا الاغتراب والذاتية المبتعدة عن الجماعة نتج عنهما انعدام القيم في المجتمع واندثارها، وذهاب الأخلاق أدراج الرياح، ، وهذا ما قام عليه مسرح العبث وهو الذاتية والتعبير عن الذات المغتربة.

الاغتراب في مسرحية "عندما يلعب الرجال"

مسرحية "عندما يلعب الرجال" هي أخر أعمال المرحلة الأولي من مراحل الكتابة المسرحية عند سعد الله ونوس؛ حيث كتبها في عام ١٩٦٦م، وهي من الأعمال التي عبرَّ من خلالها ونوس عن الواقع العربي المغيب والمغترب، الواقع الذي يلعب ويلهو ويتحرك دونما هدف، إنه رغم حركته ولعبه فإنه واقع كسيح يضع أقدامه علي أوهام، ولا يعرف أين تقع أقدامه.

وفي هذه المسرحية يصور لنا ونوس حياة أناسًا ليس لهم هدف ولا معني، حتي الإنسان الوحيد الذي يحلم بالتغيير، والذي جعل من حياته هدفًا، يقتلوه هؤلاء الناس. إن الفكرة الأساسية لهذه المسرحية قائمة علي الاغتراب، اغتراب الناس في أوطانهم، واغترابهم عن ذواتهم الشخصية. فعندما يرتفع ستار المسرحية، نري ديكور يرمز إلي مكان ما في احدي الحدائق العامة، وهناك في قاع المسرح شابان، نتبين فيما بعد أنهما يلعبان بالدحلة، في المقدمة يجلس عبد العليم تحت شجرة علي أريكة خشبية، وهو شاب في الثامنة والعشرين تقريبًا، يبدو عليه الذكاء والاتزان والبراءة والشرود. في يمين المسرح يوجد مجموعة من العجائز المسنين جدًا، ثلاثة رجال وامرأتان يلعبون لعبة "قطوم العوراء"(٧٧) لمدة قصيرة من الوقت ثم يخرجون. ثم يدخل إلي المسرح تيسير وهو رجل تعدي الخمسين من عمره، ما أن يري عبد العليم حتي يدور بينهما حديث طويل حول الحياة ومشاكلها وأحلام عبد الحليم الوردية، ونتبين من الحديث مدي مثالية عبد العليم واغترابه عن مجتمعه، وكذلك مدي نجاحه وتفوقه علي أقرانه، ويودعه تيسير ويخرج من المسرح. ويتقدم الشابان اللذان يلعبان بالدحلة علي خشبة المسرح، ويدور بينهما عراك بسبب القمار،

ويزداد العراك شراسة ويتدخل عبد العليم لفض الاشتباك، ويكون جزاءه هو القتل، ويخرج الشابان مسرعان واحدًا وراء الآخر هربًا من جريمتهما، ويبقي علي المسرح عبد العليم مدرجًا في دمائه. وتدخل مجموعة العجائز مرة أخري وهم يلعبون "المعصوبة" ويخرجون دون أن يروا عبد العليم. ويدخل العم تيسير أيضًا ولكنه لا يري شيئًا أيضًا؛ فالاغتراب هو المسيطر هنا، ويخرج وهو يردد "لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم".

وهذه المسرحية كتبها ونوس – كما ذكر الباحث – قبل النكسة بعام واحد، وهي تبين لنا مدي الاستهتار واللامبالاة والاغتراب لشباب هذه الفترة، ومدي الاغتراب والتفكك السائد في المجتمع آنذاك، فمجتمع قائم علي اللعب هو مجتمع فاسد، ومغيب، ومغترب، لا يعرف طريقه، لا هدف له ولا معني. ولعل المسرحية بهذا تعكس لنا سببًا من أسباب هزيمتنا ونكستنا في عام ١٩٦٧م، وكأن سعد الله ونوس كان يدق ناقوس الخطر. كان يحذر وكأنه محللا استراتيجيًا.

ويمكن رصد ظاهرة الاغتراب في هذه المسرحية منذ بدايتها وحتي نهايتها، بحيث يمكن القول بأن الاغتراب هو الأساس أو العمود الفقري للبناء الفني للمسرحية. وتعمد سعد الله ونوس أن يبرز الاغتراب في كل شيء في مسرحيته، في شخصيات المسرحية، وفي الديكور المسرحي، وفي حركة الممثلين، وفي الجو المحيط بهم، فالحديقة اصطناعية وليست حقيقية ويعمد إلي إبراز اصطناعيتها وبعدها عن الواقع، وهو يوضح هذا في نصه المرافق بقوله: "إن المسرح جزء من حديقة اصطناعية

المرحلة الثانية من إبداعات ونوس

في هذه المرحلة التي جاءت بعد توقف حوالي عامين عن الكتابة المسرحية، والتي بدأت بعد هزيمة حرب حزيران ١٩٦٧م، وتحديدًا في عام ١٩٦٨م، وانتهت عام ١٩٧٨م، كتب ونوس عدة مسرحيات هي "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران"(ستناولها بالتفصيل في بحثنا هذا)، ثم تبعها بمسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر"، ومسرحية "الفيل يا ملك الزمان"، ومسرحية "الملك هو الملك"، والثلاث المسرحيات الأخيرة استقاهم ونوس من الحكايات الشعبية التي "كانت مصدرًا ثريًا استقي منه ونوس العديد من موضوعات مسرحياته؛ إذ ساعدته الحكاية الشعبية بحكم مرونة بنيتها التي تسمح بالإضافة والحذف والتغيير، علي التدخل بثقافته وبراعته الإبداعية في إنشاء صيغ جديدة للحكايات الشعبية"[٧٨]. ثم كتب – في هذه المرحلة أيضًا – مسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني"، والتي يسجل فيها حياة رائد فن المسرح في سوريا أبي خليل القباني، كما "يصور فيها اضطراب أحوال الدولة العثمانية، وتغير الولاة السريع وغلاء الأسعار، كما يصور اضطراب الأحوال في بلد الشام، وانقسام الناس في أثناء زحف تيمور لنك عليها ليغزوها"[٧٩].

نموذج المرحلة الثانية

مسرحية "حفله سمر من أجل ٥ حزيران"

مسرحية "حفله سمر من أجل ٥ حزيران" يمكن إدراجها على أنها مسرح تحريضي، ومسرح ملحمي، ومسرح تسجيلي وثائقي أيضًا. إنها تحريضيه لأنها تعرض واقع مرير، وتعرى اغتراب المجتمع وتكشف زيف وكذب المسئولين واغترابهم عن مجتمعاتهم، ومدى سلبيه واغتراب السلطة، وعدم قدرتها على تحمل المسئولية ولذلك فهي تحرض على الاثارة والتغيير من أجل التخلص من الاغتراب. وكان ونوس نفسه يعتقد أنه عندما تعرض المسرحية سيهزم الاغتراب وستخرج الجماهير في مظاهرات حاشده فور انتهائها، ولكن أمله قد خاب. فهو يقول: "كنت أتصور أن الناس في بلدنا عندما تتاح لهم الفرصة للتعبير عن أنفسهم، وللتعلم على القول، سيملكون تدريجيا الجرأة على إعلان الحقيقة، ومن ثم القوة الداخلية للإمساك بقدرهم"(٨٠)، ويضيف "فأنا كنت أعلم أن حفلة سمر لا تكتب إلا مرة واحدة، وهي إما أن تنتهي بمظاهره أو تنتهي إلى عرض مسرحي عادى"(٨١).

كذلك يمكن إدراج المسرحية ضمن المسرح الملحمي؛ فونوس – في هذه المسرحية – يكسر الاغتراب بين الصالة والجمهور بشكل واضح وصريح، بل جعل المتفرج ينزلق في العملية المسرحية، و يتورط فيها؛ فجاءت "حفلة سمر" كشكل جديد للفرجة على المشاهد العربي. وواضح أن ونوس تأثر ببريخت تأثرًا شديدا، ليس في الفرجة فقط، بل في عناصر عديده من عناصر العرض المسرحي.

ويمكن أيضا أن نقول إنها مسرحيه تسجيليه وثائقية؛ لأن سعد الله ونوس لم يهتم بالتركيز الدرامي، أو الصراع بمعناه التقليدي، أو حركة الحدث من عرض أزمة وانفراج، وإنما اهتم بعرض الوقائع التاريخية، وبإمداد المتلقي بالمعلومات والوثائق والأرقام، واشراكه في الأحداث، وهذا هو صميم المسرح التسجيلي الذى "تدخل في تركيبته الفنية عناصر متعددة كالوثيقة، والصورة الفوتوغرافية، والمقاطع القلمية، والأرقام والإحصائيات والأغنية والموسيقى واللافتة، وكل هذه العناصر ينبغي أن تدين موقفًا مرفوضًا"(٨٢) . كما أن أسلوب المسرح التسجيلي "لا يهتم بالتركيز الدرامي أو الصراع بمعناه التقليدي أو حركة الحدث من عرض أزمة وانفراج"(٨٣).

لذلك نجد أن مسرحية "حفلة سمر" هي مسرحية تعتمد على الجدل والحوار بين الصالة وخشبه المسرح؛ لكسر الاغتراب، كما أنها تقدم واقع تاريخي يعتمد على الحقائق والمعلومات، كما أن بناء المسرحية لا يعتمد على الصراع بمعناه التقليدي القائم على الأزمة و الانفراج، وإنما قائم على معالجة مشكلة جوهرية وهي اغتراب المجتمع؛ لذلك فهي مسرحية تسجيلية بالدرجة الأولي، وجاءت خالية – تقريبًا – من الصراع الصاعد المتدرج، وبالتالي خلت المسرحية من الحبكة الجيدة، لأنه "لا حبكة بدون صراع"(٨٤)، كما

أن الحبكة كما يعرفها أرسطو هي "بنية التفاعل أو ترتيب الأحداث للقصة . ويتطلب أن يكون في الحبكة بداية ووسط ونهاية – يتم فيها الوصول إلى حل للأحداث"(٨٥).

وفي هذه المسرحية سنجد أن ونوس قد تأثر بمسرح كل من بيسكاتور وبريشت وبيتر فايس؛ فحاول أن يلحم خشبة المسرح بالصالة، وأن يناقش فوقها هزيمه ٥ حزيران بشكل يبدو ارتجاليا، كما لم نعد نعثر في هذا النص على بناء تقليدي، أو ملامح شخصيه أرسطية، ولكنها أحداث تسير وكأنها مرتجلة؛ لتعطى مساحه لمشاركه الجمهور في اللعبة المسرحية.

والمسرحية لا تعدو أن تكون مجرد مناقشة فضفاضة حول العوامل والأسباب التي أدت إلي هزيمة العرب في حرب ٥ حزيران ١٩٦٧م. وهذا النوع من المسرح يُطلق عليه مسرح الفكر. ومسرح الفكر هذا لا يخلو من الصراع، ولكنه ليس صراعًا دراميًا وإنما صراعًا تتناطح فيه الأفكار، فهو "صراع بين فكرة وفكرة، بين فلسفة وفلسفة وليس بين بشر مثلنا . وصراع كهذا عادة ما يكون صراعًا يحاول كل جانب فيه أن يثبت صحته ووجاهته، أو أن يحاول أن يثبت أنه هو الحقيقة والباقي زيف"(٨٦). وقد غلب على المسرحية السرد التاريخي للوقائع والمباشرة في طرح أسباب الهزيمة. وليس معنى أن المؤلف استخدم أسلوب المسرح التسجيلي أنه لم يعرض وجهة نظرة، كلا، بل عرضَّ رأيه بكل تأكيد بين ما قدَّمه ؛ لأن الكاتب التسجيلي مهما كان مستعيناً بملفات ووثائق ومستندات ومهما نقل الواقع التاريخي كما هو فإنه يعبر عن رأيه في النهاية، "لأنه لكى يقدم أحداثًا تاريخية على المسرح لابد له أن يختزل هذه الأحداث وهذه الوقائع التاريخية، واختصاره للزمن والمكان والوقائع يتطلب بالضرورة وجهة نظر المؤلف مهما حاول أن يكون حياديًا"(٨٧).

كما يري الباحث أن شخصيات المسرحية جاءت بلا ملامح محدده، وخالية من سمات الشخصية التي حددها علم النفس؛ حيث "إن الشخصية "هي مجموعة خصائص الفرد النفسية والجسمية، وتشمل إلى جانب التكوين الخلقي عادات الفرد السلوكية التي يتعلمها ومستواه العقلي ونسبة ذكائه واستعداده المزاجي المؤثرة في انفعاله وطبعه الخلقي وظروف بيئته التي عاش فيها"(٨٨).

ويمكن رصد ظاهرة الاغتراب في هذه المسرحية منذ بدايتها وحتى نهايتها؛ بحيث يمكن الجزم بأن الاغتراب هو العمود الفقري للبناء الفني للعمل. ويبدأ ونوس مسرحيته بشكل جديد تماما على المسرح العربي، فهو يبدأ مسرحيته بتوضيح الجو المحيط بها، وأسباب تقديمها، وكيفية تقديمها، ونوعية الجمهور الموجود في العرض المسرحي، ويعمد ونوس الى تقديم شريحتين من المجتمع ليبين لنا من البداية أن هناك اغتراب بين طبقات المجتمع الواحد، فهم بالرغم من أنهم ينتمون إلى مجتمع واحد وبلد واحد إلا أنهم مختلفون ومغتربون عن بعضهم البعض. فهناك شريحه السلطة، وطبقة اللاجئين، ومواطن الدرجة الثالثة. ثمة دعوات تقليدية للرسميين وأعمدة السلطة، وكذلك دعوات تقليدية أخرى لعدد من اللاجئين ومواطن الدرجة الثالثة. "بمثل هذه الدعوات الأخيرة تموه الأوضاع القائمة في العادة ملامحها وحقائقها الجوهرية"(٨٩).

ومنذ لحظه دخول المتفرجين يفاجئون أنهم في مسرح مختلف عما كانوا يرتادونه، فالمسرح كله مضاء، وخشبة المسرح بلا ستار أيضا، كذلك يعرف المشاهد منذ البداية مضمون المسرحية والقضية التي ستطرحها من خلال اللوحة السوداء المتدلية في مقدمة المسرح، والمكتوب عليها ما يفهم منه أن العرض سيدور حول النكسة، وعلى هذه اللوحة أيضا يبين ونوس للجميع أنهم مغتربون، لا يعرفون أنفسهم؛ حيث يدعوهم لرؤية أنفسهم في المرايا لعلهم يجدونها، فهو يقول في مسرحيته واصفًا الهجوم الإسرائيلي علي الأراضي العربية "لئن كان الهجوم قد كشف بجلاء شراسة الإمبريالية(٩٠) وأخطارها المحدقة؛ فإنه قد كشف بجلاء أكثر حاجتنا لأن نرى أنفسنا، لأن نتطلع في مرايانا، لأن نتساءل من نحن ولماذا؟"(٩١).

وبعد أن يصف لنا المؤلف شكل المسرح والصالة ونوعية الجمهور المشاهد للعرض(٩٢)، وكيف أنه مغترب عن بعضه يشرع في تقديم العرض، فهو يقترح أن يظل المسرح خاليا دون ظهور أى ممثل على الخشبة، ودون أيه اشارة تؤذن بالبداية إلا بعد مرور حوالى نصف ساعه، ولعلنا ندرك منذ هذه اللحظة ما يقصده ونوس من هذا الانتظار، فهو يريد كسر حدة الاغتراب المتأصلة بين الناس بصفه عامة، وبين الناس وخشبة المسرح بصفه خاصة. وبذلك جعل ونوس ظاهرة الانتظار المرتبطة بالاغتراب داخل بنيان المسرحية، وهدفها هو كسر الاغتراب.

ولعل ونوس تعمد هذا لكى يستفز جمهوره، ويحرك مياهم الراكدة، فكأنه يقول لهم: لن تشاهدوا شيء إذا انتظرتم وظللتم مغتربين، ومهما طال هذا الانتظار لن تشاهدوا شيء، لابد لكم من ردة فعل تجاه هذا الاغتراب. إن الاغتراب ممل ومميت وقاتل، لابد وأن نواجهه، لا نستسلم له ونعرف من يقف وراءه. وكان هذا أول الدروس الونوسية في هذا النص، وهو كسر حدة الاغتراب؛ حيث يقول سعد الله ونوس في مسرحيته:

"كان من المفروض أن تبدأ الحفلة في الثامنية والنص، (...) وها إن الوقت يمر دون أن يظهر أى ممثل على الخشبة، ودون أيه إشارة تؤذن بالبداية، لقد بدأ المتفرجون يتذمرون (....)، وتناثرت عبارات مختلفة:

- ما هذا ؟ لسنا عبيد أبائهم

(....)

- احتقار للجمهور على أية حال
- لكن هذا لا يجوز
- الساعة التاسعة تقريبا(٩٣).

وهكذا نرى أن ونوس جعل المتفرجين مغتربين حوالى نصف ساعه تقريبًا. إن هذا الزمن لم يذهب هباء، وإنما من صميم العرض المسرحي، بل هدفًا من الأهداف التي قصدها سعد الله و نوس؛ ليبين للمتفرجين كم يكون الاغتراب صعبا، وكأنه يقول لهم: "لا تغتربوا بعد ذلك لأن الاغتراب لن يغير شيء، ففي المسرحية لو لم تتذمروا وتطلقوا صيحاتكم وتحدثوا الضوضاء التي أحدثتموها لتعرفوا سبب اغترابكم لن تشاهدوا مسرحا، ولن يخرج عليكم المخرج أبدا لكى يعلن لكم اعتذاره، وهو خائف من مجرد تذمر وضوضاء أحدثتموها، لن يخرج لكم لكي يهدأ من روعكم وينفذ مطالبكم:

"**يدخل المخرج بخطوات تحاول أن تكون ثابته (...) يواجه الجمهور، ثم بعينين لا يخفي قلقهما يتفرس في الحضور فتره (...) ثم يبدأ كلامه بصوت مرتبك**"

المخرج : ما أصعب ذلك! حقا ما اصعب ذلك.. لكن أرجوكم الا تسيئوا الظن بنا، وإن جاز أن يسمى الأمر خديعة، فنحن ضحاياها قبلكم"(٩٤).

ويشرح المخرج للجمهور الظروف التي جعلت العرض يتأخر هذه المدة، ويتحدث ايضا عن الظروف التي اهتزت تحت أقدام العرب وتذوقوا مرارتها، وطعم الصراع المرير، وأن المسرح قد تظاهر في مناسبات عديده، ولذا يدعو للتظاهر هذه المرة بشكل أعنف، ثم يتحدث عن مشكلة اختيار النص الذى يتلاءم مع الظروف الراهنة، ويلقى المخرج الضوء على لقائه بالكاتب المسرحي "عبد الغنى الشاعر" حين أرادا أن يصنعا مسرحية عن الأحداث العصيبة التي مرت بها البلاد، فهما قد عملا سويا في عام ١٩٥٦، وعليهما الآن أن يعملا، ليقدما نصا عن هزيمة ١٩٦٧م، في غضون أسابيع قليلة.

ثم يشير المخرج إلى كيف أنه خُدع من قِبل صديقه المؤلف عبد الغنى الشاعر، فبعد أن كتب مسرحية "صفير الأرواح" لتعرض في هذه المناسبة جاء ليرفض عرضها بعد صدمة هزيمة ٥ حزيران، وهنا يعلن المخرج عن المأزق الذى وجد نفسه فيه، ثم يقص على المتفرجين بداية لقاءه مع عبد الغنى الشاعر، وكيف انهما توصلا إلى فكرة مسرحية "صفير الأرواح"، وما يكاد يبدأ في تشخيص اللقاء حتى ينهض من بين المتفرجين عبد الغنى الشاعر نفسه، ويتقدم نحو خشبة المسرح ليجسدا الاثنان – المخرج والمؤلف – ما دارا بينهما، وكيف فعلا، ولماذا تراجع المؤلف قبل العرض بساعات عن عرض مسرحيته صفير الأرواح، ويسير الحوار – العرض المسرحي – كأنه مرتجلًا. وهنا يتداخل الحدث مع الصالة، ليتطور الفعل الدرامي، ونري أربعه جنود أبطال يختلفون حول البقاء أو الانسحاب، البقاء لمواجهة العدو المسلح أم الانسحاب للبقاء على الأطفال وأرحام الأمهات.

وبذلك تتشكل أمامنا المسرحية في الفعل المضارع، يُذبح الاطفال، تُقتل النساء، كما يُقتل الأهل والجيران، ويحسم الخلاف بين الرجال، فيرحل البعض مع الأطفال والنساء وعلي رأسهم "مختار"، ويبقي الآخرون وعلي رأسهم عبد الله، وهنا تتعالي الموسيقي، وينسدل الستار، وبعدها يتقدم المخرج إلى الجمهور قائلا "كانت هذه فكرتي"

يتداخل المؤلف مع المخرج في الحوار، ونفهم من حوارهما أن المؤلف الذى كتب عن هذه الفكرة مسرحية "صفير الارواح" جاء ليرفص عرضها بعد صدمة هزيمة ٥ حزيران، وهنا يعلن المخرج عن المأزق الذى وجد نفسه فيه، ولذلك يقترح أن تقدم فرقته حفله غناء الريف و رقصات شعبية، فالقرية ما تزال رسومها على المسرح.

وفي الجزء السابق "من حفلة سمر"، أو بالتحديد مسرحية "صفير الأرواح نستطيع ان نلمس ظاهرة الاغتراب التي سادت في المجتمع العربي في تلك الفترة، تلك الظاهرة التي فرضها الوضع والنظام القائم، ولم يسلم منها حتى مثقفي المجتمع، فها هو المؤلف عبد الغنى الشاعر نفسه يشعر بالاغتراب، وبالقسوة، والمرارة، وينفذ كل التعليمات:

عبد الغنى : (بمنتهي المرارة) أؤكد لك أنى قرأت صباحًا الجريدة الرسمية، واستمعت إلى نشرات الأخبار الثلاث، وكل التعليقات على الأنباء. تحاشيت الحديث مع أى من المواطنين، ورفضت بإباء نقل الشائعات. مشيت على الرصيف. لم انظر حولي، أو أمامي. عيناي مطرفتان في الأرض، حتى أنى أستطيع أن أصف لك بلاط الأرصفة في كل الشوارع التي عبرتها. فعلت ذلك كأي مواطن صالح"[٩٥].

ويستمر الاغتراب في حفلة سمر؛ فيصل بنا لمرحلة قاسية من الاغتراب، فمن المعروف أن الاغتراب يحدث غالبا عندما يكون المجتمع مفكك ومبعثر ولكن أن يحدث الاغتراب في وقت التجمع، وفي وقت الشدائد والملمات فهذا صعب واغتراب من؟!، من يذود ويدافع عن المجتمع، ومن يحمى حماها، ومن يصونها ويدافع عن نسائها وأرضها، فهذا منتهي القسوة والألم:

المخرج : (...) أمن المفيد أن نخلط أشياءها اليومية بموقف بطولي كهذا؟
عبد الغنى: ماذا تريد أن تقول؟ لا أفهم ما تعنيه بأشيائنا اليومية.
المخرج : أعنى (بتردد) أريد ان أقول أن الجندي كما تعلم هو بالدرجة الأولي رمز.

عبد الغنى: أي أنه فوق البشر العادين المخرج وفوق أشائنا الصغيرة

عبد الغنى: فوق الصلات العاطفية والمشاعر التافهة التي تعبر صدورنا فوق الحب والخوف و القلق والأسف

عبد الغنى: ما أعرفه شخصيا هو أن الجنود يتزوجون وينجبون، أن لهم أهلا وأقارب، ويحبون مباهج الحياه مثلنا، ويمتلكون منا اكثر منا.

المخرج : (بعد التفكير قصير) أعلم، إنما لا أهمية لذلك[٩٦]

وفي موضع آخر، الجنود مغتربون حتى في معسكراتهم:

الجندي : ضائعون لا أوامر وبلا اتصال[٩٧].

وليت الاغتراب مقصور على الأفراد فقط، بل قد يمتد الى مجتمع بالكامل فيغترب عن مجتمعه الكبير، ينعزل عنه لا يعرف عن مجتمعه الكبير شيئا:

المخرج : ... إن القرية مسلوخة عن جسد الوطن . لكن بقدر انسلاخها عنه ، هي رمز له. على هؤلاء الناس وحدهم، وبإرادة حرة أن يختاروا مصيرهم[٩٨].

وبعد انتهاء المخرج والمؤلف "عبد الغني الشاعر" من عرض فكرة مسرحية صفير الأرواح. يبدأون من خلال حوار متبادل بينهم تارة، وبينهم وبين الصالة تارة أخري في توضيح لماذا رفض عبد الغني الشاعر عرض مسرحية صفير الأرواح؟، ونعرف أنه فعل ذلك عندما شعر أنه مغترب عن واقعه، وعن مجتمعه، وعن الأحداث الجارية، وليس هو فقط بل كل أفراد وطنه مغتربون عما يحدث لهم من كوارث ولا يعرفون شيئا عن الحقيقة، ولا يفعلون شيئا غير الاستسلام لما يحدث وتنفيذ أوامر السطلة.

عبد الغني: ... حين تعبر حياتنا أحداث جسيمة، يعتقد المرء أنه سيجد كل شيء قد تغير بعد ذلك. الأرض تترنح في الفضاء بلا ضابط. والبشر تتبدل أيامهم وتتقلب أحوالهم.

المخرج : تباطأ في كتابتها أيام وأسابيع، لكنه كتبها.

عبد الغني: بعد واحدة من تلك الغارات خرجت إلى المارة شعرت برجفة إذ رأيت كل شيء في مكانه، الناس يتبادلون من الكلمات ما كانوا يتبادلونه، ويفعلون من كانوا يفعلونه، والشوارع ما زالت كسلى تتلوي بين البيوت

متفرج : **(من الصالة)** كنا ننفذ الأوامر العليا .

المخرج : وضع المسحية بين أيدينا فأسرعنا نعدها.

عبد الغني: تردد طويلا، ثم قلت لنفسي لعلى مخطئ لا الجرائد بدلت تبويب أعمدتها ولا الكتاب غيروا كلماتهم أما الأفكار فقد توالت دون أن تعبر تسلسلها الغارات[٩٩].

ولذلك جاء عبد الغني الشاعر يرفض عرض مسرحية بعدما أحس كم هو مغترب، هو وأفراد مجتمعه، فأحس بمسئوليته كمثقف إذا عرضها سيكون خائنا لنفسه ولمجتمعه:

المخرج : جاء السيد عبد الغني الشاعر قبل ساعات من بدء السهرة ليقول انه يرفض بأي شكل من الأشكال عرض مسرحيته[١٠٠].

ثم يعود عبد الغني الشاعر الى مقعده في الصفوف الأمامية مع المتفرجين، وما كاد المخرج يبدأ في تقديم فقرات حفله حتي ينهض البعض من الصالة الذين يتعرفون على قريتهم فوق خشبة المسرح، وهنا يتداخل الحدث بين خشبة المسرح والصالة من خلال تعليقات تبدو مرتجلة.

عبد الرحمن: أسأل أيها المحترم عن اسم هذه الضيعة العجيبة؟[١٠١].

وتتصاعد الأمور بين الصالة وخشبة المسرح ويتصاعد معها الاغتراب بصورة قاسية، والاغتراب هنا اغتراب مجتمع بأثره، مجتمع صغير داخل المجتمع الكبير، حيث إن المجتمع الكبير يتكون من عدة مجتمعات صغيرة وبما أن تلك المجتمعات الصغيرة مغتربة عن بعضها البعض، ومغتربة بالضرورة عن السلطة، فالمجتمع كله مغترب، ولكنه اغتراب عن عمد، وحتي عندما يحاولون أن يزيلوا بعضًا من همومهم بالشكوى وبالكلام لا يجدون من يصغي إليهم:

عبد الرحمن : السيد يصرخ في وجهنا .

أبو فرج : لا أحد يريد أن يصغي إلينا .

عبد الرحمن: إننا غرباء يا أبا فرج .

أبو فرج : وإننا لا نملك شيئا .

عبد الرحمن: والناس يثقون بالغرباء الذين لا يملكون شيئا[١٠٢].

ويوضح هؤلاء الفلاحين الذين تعرفوا على قريتهم (أبو فرج، وعبد الرحمن، وعزت) كيف أنهم ذاقوا العذاب المرير وهم يهرولون لا يعرفون إلى أين تاركين أرضهم وزادهم وزوادهم وراءهم خوفا من العدو الذي هاجمهم واحتل أرضهم وهم لا يعرفون لماذا. ويقابلون في طريق هروبهم أهالي قري كثيرة، كان مصيرهم نفس المصير، فالكل يجري

ويهرول الى أين؟ لا يعرفون؟ .. فهم كانوا مغتربون في قراهم .. والآن يذهبون الى اغتراب آخر، ولكنه أشد قسوة وعنف، إنهم يذهبون إلى المجهول:

أبو فرج : وكلما تقدمنا، انضمت الينا جماعات أخري، يتصايح فيها الكبار والصغار.

عبد الرحمن: ضيعة التخاريم، وضيعة الكفر وضيعة الرويسه وضيعة بني عز، كلها هجرها سكانها ليتزاحموا خائفين في دروب ضيقة.

أبو فرج : أينما توجهنا تناولتنا الألسنة الغاضبة .

عبد الرحمن: وكذلك الوجوه العابسة .

أبو فرج : لم نكن نعرف أين نسير، أو ماذا يجري حولنا[١٠٣].

إنهم يتركون أرضهم وقمحهم، ولا يعرفون لماذا؟!، الحرب تقوم وتدمر كل شيء، ولا يعرفون لماذا؟! فهم مغتربون بعيدًا عن العالم من حولهم:

عبد الرحمن : .. أرأيت يا عزت كيف تميل السنابل تحت أثقال الحب؟

عزت : نعم رأيتها ، ولكن ماذا ينفع يا أبي ؟ حقولنا الان بعيدة عنا.

عبد الرحمن : بعيدة جدا ولا نعرف لماذا؟

أبو فرج : ما الذي يجري ؟ ما الذي يجري ؟ أكور كأنها حزورة.

أبو فرج : الحرب تقوم عندنا ، ولا احد يفكر فينا ، أو يقول لنا ماذا نفعل![١٠٤]

انهم مغتربون أشد ما يكون الاغتراب، إنهم لا يعرفون شيئا عن العالم من حولهم.

عبد الرحمن: حيث تقوم حرب كهذه، ولا تفهم شيئا لا يبقي لك إلا أن تقفل بيتك وترحل مع أهلك .

أبو فرج : وخرجنا لا نعرف إلى أين![١٠٥]

إن المجتمع الكبير مقسم إلى عدة مجتمعات صغيرة مغتربة عن بعضها البعض:

عبد الرحمن : وكلما وصلنا الى بلد وجدنا أهله قد سبقونا في الخروج[١٠٦].

عزت : قرود بلا أرض وبلا كرامة[١٠٧].

أبو فرج : وكيف نعلم؟ لا أحد يكلمنا، لا أحد يجيبنا، والأسئلة تتجمع كالشوك على ألسنتنا[١٠٨].

الجميع مغتربون، حتي من يخاطبهم في المذياع هو الآخر مغترب:

أبو فرج : لا يرشدنا أحد ولا نعرف ما نفعل.
عبد الرحمن : نسمع الراديو، ولا نفهم ما يقول.
متفرج : هذا اذا كان ما يقوله يفهم .
متفرج : كلنا مثلكم(١٠٩).

ويصف عبد الرحمن وعزت وأبو فرج أهوال الطريق، وكيف أنهم كلما وصلوا الى بلد وجدوا أهله قد سبقوهم في الخروج، وكيف أنهم التقوا في طريقهم ببعض الجنود المغتربون مثلهم فهم أيضا لا يعرفون ما يحدث:

أبو فرج : كانوا مثلنا لا يفهمون ما يحدث(١١٠).
عزت : نعم .. الجنود أنفسهم كانوا لا يفهمون ما يحدث١١١.
عزت : كانوا ينهزمون ولا يعرفون لماذا؟ كانوا مثلنا لا يفهمون ما يحدث.
عبد الرحمن: والتقينا بآخرين لا هم على قلوبهم، يضحكون ويتسلون في تبديد ما بقي لديهم من الرصاص(١١٢).

ثم يستطرد الثلاثة رغما عن أنف المخرج – المضجر مما يحدث – ويوضحون كيف استقر بهم الحال، هم وأمثالهم ممن تركوا قراهم في مخيمات الإيواء، وكيف أنهم يعاملون من قبل الحكومة معاملة المغتربين بل معاملة العبيد، وحتي هذا المخرج يعاملهم بازدراء وباستحقار شديدين:

المخرج : ... أقفلوا أفواهكم الزربة، وعودوا الى أماكنكم .
عبد الرحمن: يا سبحان الله وهل نكذب يا أبا فرج؟.
أبو فرج : فليقطع الله ألسنتنا قبل أن يلامسها الكذب.. لكن لا تنس أننا غرباء(١١٣).
عبد الرحمن: وإن نتجرأ ، ونسأل وحدًا من الكبار عما سيحدث لقمحنا، يضحك من خفة عقولنا، أو يغضب في وجوهنا.
أبو فرج : يقولون ألا يشغل بالهم غير حصيدنا.
عبدالرحمن: يقولون أيضا، لنذهب والقمح الى جهنم.
أبو فرج : ماذا تريد؟ هم لم يبذروه ، ولم يتعبوا فيه.
عبد الرحمن: يا سبحان الله ولو أننا نعلم ما سيحدث.

أبو فرج : وكيف نعلم ؟ لا أحد يكلمنا لا أحد يجيبنا. والأسئلة تتجمع كالشوك على ألسنتنا.

عبد الرحمن: منذ ذلك اليوم، وكأن عيوننا معصوبة لا تري شيئا، ولا نعرف شيئًا(١١٤).

وهذه المعاملة القاسية هي نتيجة اغتراب المجتمع، ذلك الاغتراب المتعمد المصنوع بأيدي خبيثة، لا تحب غير مصلحتها فقط. ولذلك أصبح هؤلاء المقهورين – أصحاب الارض – مغتربون، ويعاملون معاملة الحيوانات:

عبد الرحمن: لأننا غرباء ولا نملك شيئا ، يعتقدون أن الإحساس ميت فينا.

أبو فرج : وهكذا تجري الأمور، لا البقاء ممكن، ولا العودة ممكنة(١١٥).

وتتداخل بعض الأصوات من الصالة، فتتخلل السهرة بعض من الاضطراب، كما يقول المخرج الذي يطلب من المتفرجين أن يعودوا إلى أماكنهم في محاولة لمتابعة برنامجه، ولكن المتفرجين يصرون على طرح القضايا الجوهرية بدلا من طمسها بالرقص والغناء:

المتفرج : أنت وفرقتك الشعبية، يا للعيب! أتظن أن كل ما يشغلنا هو ساعة من الرقص والغناء. أذهب وفرقتك الشعبية إلى بلاد ليس لها مشاكل، استقر هناك ورفه عن الناس، أما هنا فنحن في بلاد فيها خيام، فيها ناس تركوا قراهم ولا يعرفون لماذا، أتسمعني، الدمل ينزف(١١٦).

ويطرح المتفرج هنا سؤالًا علي عبد الرحمن الذي خرج من قريته، لماذا خرجتم من قريتكم؟، ويرد عبد الرحمن بقوله: لأن الحرب تقوم، ويضيف عزت: ومن يعرف إن كان يجب البقاء حين تقوم الحرب؟ ويكمل أبو فرج ويؤكد على أن السبب الرئيسي في تركهم لقريتهم انهم مغتربون، فهم لا يرشدهم أحد: "لا يرشدنا أحد ولا نعرف ما نفعل"(١١٧).

وتتوالى الإجابات على هذا السؤال الجوهري الذي يطرحه المتفرج، لماذا خرجتم من قريتكم؟. وكل الإجابات تؤكد ان السبب هو الاغتراب، هذا الاغتراب الذي صنعته السلطة عن عمد، كي لا يفهم الناس شيئا، وتستقر كراسيهم ومصالحهم وتزداد ثرواتهم:

عبد الرحمن : آه .. على أيامنا لم يكن المرء يحتار، ولا تصبح الأشياء من حوله كأنها الأسرار، قبل أن يصلح الله ما بيننا وبين ضيعة التخاريم كان الحال

مختلفاً، ينهض واحد من وجوه الضيعة ويتحدث إلينا. كنا نفهم ما يقول. يشرح لنا ما فعله أهل التخاريم بكلام بسيط . فما قولكم؟. والرأي في آخر الأمر ما تقولون[١١٨].

ويتطرق ونوس إلى أسباب الهزيمة، وكيف أن الاغتراب الذي أوجدته السلطة عن قصد هو أحد أسبابها:

أبو فرج : حاشا لم نهرب مرة، ولا ارتجفت في يد واحد منا عصاه، لكن كم كان ذلك مختلفا!.

عبد الرحمن : الآن، لا أحد يجمعنا، ولا أحد يزورنا، فيشرح لنا ما يحدث[١١٩].

إن هذا الاغتراب – كما ذكرنا – متعمد، صنعته السلطة عن عمد، فالحاكم لا يسأل في المحكوم ولا يتصل به ولا يرسل له من يسأله عنه إلا اثنين، رجل شرطة يرهبهم، وجابي الضرائب ليمص دمائهم:

أبو فرج : الفقراء مثلنا لا يزورهم أحد.

متفرج : (من الصالة) لا تنسوا الدرك.

متفرج : (من الصالة) وجابي الضرائب[١٢٠].

المتفرج٢ : (...) معزولون في قراهم البعيدة، لا يزورهم أحد ولا يعرفون ماذا يدور في العالم حولهم، يساكنهم الفقر والجهل وإرث طويل من العذاب والذل، فكيف يمكن أن تتوقع منهم غير ذلك؟![١٢١].

نكرر، هذا الاغتراب حدث بفعل فاعل، ألا وهم الحكام .

عزت : (...) ثم كيف منعه الحكام طوال سنوات من الانتقام، يجعلوننا فقراء لكي نصبح عاجزين، ويحكمون علينا بالذلة لكي نظل عاجزين[١٢٢].

عبد الرحمن: الذين يجعلوننا فقراء جائعين، الذين يجعلوننا كالحيوانات، لا نعرف الشرق من الغربي، الذين يحكمون علينا بالذلة هم بعض حماة اللصوص[١٢٣].

ولكن، وبرغم كل هذا يصر المتفرج– الذي طرح سؤاله السابق– على أن "البقاء ضروري"

المتفرج : إذن، فلتسمعوا الآن ماذا يفعل فلاحوا وفقراء هذه البلاد البعيدة، يخيطون أجسادهم الى الأرض، يشرشون فيها، يجعلون من الحجارة شياطين أو من التراب ثعابين، يموتون بالمئات، بالألوف، لكن أرضهم تبقي لهم، وأقوي دولة في العالم تهتز رعبا منهم(١٢٤).

والمتفرج بذلك يؤكد على أن الذين خرجوا من قراهم هم المسئولون عما حدث لهم. ولكن هذا صحيح؟. هل هذا هو سبب الهزيمة؟. لا، فشتان بين فلاحي فيتنام وفلاحينا، ففلاحينا مغتربون عن أرضهم ولا يمتلكون منها شيئا، يعيشون في وطن لا يعرفون عنه شيئا. أي وطن هذا الذي لا يعترف بمواطنيه؟، أي أرض هذه التي تذل أبنائها؟. وبعد هذا تريد أن يدافعوا عنها، إنها لا تستحق ذلك، لا تستحق حتي أن يعيش عليها الإنسان، وهذا هو الفرق بيننا وبين الفيتناميين، فالفيتناميين دافعوا عن أرضهم لأنها ملك للجميع، وليست مقصورة على أفراد بعينهم، وزادوا عن ترابهم ودُفنوا فيه؛ لأن لهم هوية. هذا هو الفرق بين فلاحي العرب الذين تركوا الأرض للعدو وفلاحي فيتنام الذين استبسلوا ودُفنوا في تراب أرضهم:

المتفرج : أولئك الناس أيضا فلاحون، أولئك الناس أيضا يجوعون إذا تحرق القنابل أرزهم

متفرج : (من الصالة) الفيتناميون!

متفرجون : (من الصالة بصوت واحد) وأين نحن الفيتناميين!

المتفرج : لكنهم ليسوا غرباء في أرضهم، لكنهم لا يعيشون في جزر منفية، لكنهم ليسوا أرقاما مبعثرة في سجلات نفوس مهترئة.

متفرج ٣ : (من الصالة) أيضا ليسوا حشرات على الأرض كالنمل أو كالدود.

متفرج ٤ : وليسوا دوابًا غذاؤها أعشاب الأرض والأماني البائسة.

متفرج ٣ : هناك الفلاحون والفقراء لهم حجوم.

متفرج ٤ : هناك .. الفلاحون والفقراء بلادهم لهم.

المتفرج ٣ : يشرشون في الأرض لأنها أرضهم.

المتفرج ٥ : ولأنهم يعرفون أن لهم هوية .

المتفرج ٥ : قادتهم ليسوا دبابات.

المتفرج ٤ : ولا قصور نوافذها مدافع وشرفاتها مراصد ومباحث.

المتفرج ٥ : يتعلمون كيف يتحركون، وكيف يتحرك العالم من حولهم.

المتفرج ٣ : تحت القنابل يتعلمون.

المتفرج ٥ : في شقوق الأرض يتعلمون.

المتفرج ٤ : معلموهم ليسوا نصابين، ولا يغشون المعرفة.

المتفرج ٦ : ليسوا إذاعات كاذبة ولا صحفا تافهة .

المتفرج ٥ : ليسوا جهلة ولا تجارا سفلة.

المتفرج ٢ : **(مشيرًا بيده إلي الذين تكلموا)** هو ذا.. الفرق بين هناك وهنا. لقد سمعتهم. مثلنا سمعتهم يصفون في أى زمن يعيشون، وفي أي منفي كئيب فاجأتهم أحداث أوسع منهم وأكبر من بساطتهم. مجهولون، منبوذون، لا أحد يعطيهم شيئا. لا أحد يعلمهم شيئا. لا أحد يتذكر وجودهم إلا حين يريد أن يستغله(١٢٥).

ويعترض المخرج على هذا الحوار لأنهم – من وجهة نظره – ليسوا في معرض أمخاخ أو عضلات، ولكنهم في مسرح. وهنا يعطي المخرج أوامره للفرقة أن تبدأ، ولكن الجمهور يعترض بدوره فهذا – من وجهة نظر الجمهور – معيب، فمن حق الجميع أن يعبروا عن وجهة نظرهم وكفاهم اغتراب. ويحاول المخرج بكل الطرق أن يعيد الجمهور إلى الصالة ويفصلهم عن الخشبة – أي يعود بهم إلى اغترابهم – لكن الجمهور يرفض، وتشتبك بذلك الصالة مع الخشبة:

المتفرج١ : ونحن هل تحسبنا دمي بين اصابعك؟ تحشرنا في صالة ضيقة، تغلق الأبواب، وتسد النوافذ، وتطفئ الأضواء، ثم تجبرنا على أن تشاهد أوهامك وتفاهات خيالك(١٢٦).

ويواصل هذا المتفرج اعتراضه، ويلقي بالمسئولية على الجميع:

المتفرج١ : إن عدوا مغتصبًا أعلن علينا الحرب واقتحم حدودنا، فوجد البلاد أمامه مفتوحة الساقين، انخلعوا من الأرض بأسهل مما يبولون، ثم ولوا الادبار(١٢٧).

وهنا تتعالى صيحات الاستفسار كالصدى، هل بالفعل الجميع مسئولون؟. وهنا نجد متفرجا ينتفض فجأة وكأنه اتخذ قرارا، ويرسم مستطيلا في الفراغ يمثل مرآة كبيرة تسع كل القامات مهما علت. ويدعوا الجميع الى النظر فيها، ويعلن على الملأ إجابة السؤال السابق:

المتفرج٢ : (...) لكي نتحمل المسئولية ألا ينبغي أن نكون موجودين، وأن تكون لنا في المرأة صورة أحسن. هل نحن موجودون؟!(١٢٨).

ويستمر الحوار، ويصل إلى قلب ٥ حزيران، ذلك اليوم الذي اجتمع فيه البشر بلا موعد، فالانفعال يشوي وجوه الجميع، جاء الفلاحون من القري المجاورة، يتسابقون في طلب السلاح، وها هم المتفرجون يطلبون السلاح أيضا. يطفئ المخرج أضواء المسرح

ويضئ أنوار الصالة. يهبط المتفرجون ويتوزعون في الصالة فقد كانوا جميعا يريدون السلاح، كانوا جميع يريدون كسر اغترابهم:

المتفرج ٧ : كلهم، المسنون والشباب وحتي بعض الصغار اندمجوا في جموع ذلك اليوم من حزيران. وسالت بنا الشوارع، الحماسة تحرق دماءنا. والانفعال يشوي وجوهنا. وليس في آذاننا إلا دوي ذاك النداء العميق، كنا جميعا نريد ألا نقبل. نريد أن نكون مسئولين. كنا جميعا هذا الهتاف الوجيز الواضح، ماذا تطلبون؟!.

المجموعة : السلاح(١٢٩).

وكانت هذه جريمتهم، فقد تمنوا أن يكونوا كالجنود يحملون البنادق في حزيران:

المتفرج ٥ : وتمني كل منا ان يكون ذلك الرجل الذي يحمل بندقية، لكنه لا يلبس ثيابا خضراء وعن الجنود يختلف(١٣٠).

ولكن، كلما حاول أفراد الشعب التخلص من اغترابهم أعادته السلطة إليهم مرة آخري، باللين تارة والقهر تارة أخري، فهم بعدما توحدوا، وذابوا في مجموعهم، فرفتهم السلطة ثانية، وأعادتهم من حيث جاءوا فرادي، فلم تعطهم السلطة السلاح واستقبلتهم بوجوه عابسة قائلة لهم: "الحرب ليست من شئونكم":

المتفرج ٧ : ثم أفضت بنا الشوارع إليهم. بوجوه عابسة استقبلونا.

المتفرج ٥ : لن أنسي ما حييت نظرة التهديد في عيونهم.

المتفرج٧ : قالوا لنا من علي الشرفات ووراء المكبرات، نقدر عواطفكم، ولكنكم تسهلون مهمة أعداء الشعب والمتآمرين علي النظام.

المتفرج : وقالوا لنا الحرب ليست من شئونكم.

المتفرج٧ : من علي شرفاتهم ووراء مكبراتهم قالوا لنا بوجوه عابسة

المتفرج٥ : وعيون مهددة.

المتفرج٧ : عودوا إلي بيوتكم، وتابعوا من وراء مذيعاتكم بطولات جيشنا الباسل. وفي لحظات تفرقت جموعنا، التي احتشدت بها الشوارع دون موعد(١٣١).

وعاد الاغتراب مرة أخري بسرعة خاطفة، وعاد معه ضعف الإرادة، وعاد كلا منهم الي حارته وبيته. إلي المقاهي. إلي الاغتراب الموحش:

المتفرج ٧ : عدنا إلي حاراتنا. إلي بيوتنا. إلي المقاهي والشاي وهدير الإذاعات(١٣٢).

ويبدأ ابو فرج، وعبدالرحمن، وعزت – كما الصدى – يرددون المقطع الذي تحدثوا فيه عن الجنود، وكأنهم بشكل عابر يتذكرون انطباعات قديمة، ويحكون كيف رأت عيونهم جنودًا يبكون كالنساء، كأنهم ينهزمون ولا يعرفون لماذا؟، ومن فَهِمَ منهم ما يحدث التصق بسلاحه والأرض، وماتوا بالمئات وهم يقاتلون، لكنهم كانوا مغتربين:

الشاب : بينهم من فَهِمَ ما يحدث؛ فالتصق بسلاحه والأرض، عشرات ومئات توارت أشلاؤهم في الرمال وهم يقاتلون.

المتفرج ٧: كانوا وحيدين. قاوموا وماتوا وحيدين(١٣٣).

هنا، وفي هذه اللحظة، تلك اللحظة التي شعر فيها المتفرجون باغترابهم، وحاولوا كسر هذا الاغتراب، ولو لدقائق، وأن يكونوا إيجابيين ولو لبرهة من الوقت، لم تمهلهم السلطة، فسرعان ما قام رجل من الرسميين، كان يجلس بالصف الامامي، وأعطي إشارة للرجال الذين يحرسون الأبواب، ويتوزعون كالمرصاد في جنبات الصالة بمحاصرة الصالة وإخراج مسدساتهم وتوجيهها نحو الجمهور، وعلي الأخص العناصر التي اشتركت في الحديث، ويتهم الرجل الرسمي الجمهور بالتآمر، ويقبض علي الكاتب المسرحي عبدالغني الشاعر، فهو البلاء ذاته، كما يقبض علي كل من فتح فاهه، ويخطب الرجل الرسمي، ويعطي الدليل علي أن المقبوض عليهم هم أعداء الشعب، الذين يزدادون وقاحه وشراسة يوما بعد يوم:

الرجل الرسمي : هذه السهرة عظيمة الدلالة جليلة الأهمية. إنها البرهان الاكيد علي ان المتآمرين لا ينقطع لهم دابر، وأن أعداء الشعب يزدادون وقاحه وشراسة اليوم بعد اليوم، وقد رأيتموهم يخرجون من جحورهم في وضح النهار (...)، لكن نظامنا الراسخ بتقواه وعظمة إنجازاته لا ييأس أيضا، وسيظل يفضح مخططاتهم، ويضرب أعوانه، ويهدم قواعده أينما وجدت(١٣٤).

ثم يعلن عن استمرار المسيرة المقدسة – استمرار الاغتراب – ويستخدم كلمات من القرآن، يؤكد بها كلامه. وبالفعل يستمر الاغتراب، فها هو الجمهور يصفق بحرارة مؤيدا ومباركا لاستمرار اغترابه. ولزيادة الحرص والحيطة خوفًا من عودة كسر هذا الاغتراب، ولو للحظات، يعمد البوليس في محاصرة من تكلموا ويخروجهم من الكواليس إلي مصير مجهول، بينما يخرج بعض المتفرجون مندهشون، يحشرون ألسنتهم في أفواههم خوفًا من الجحيم الذي ينتظر من سوف يتكلم، ويخرج من اغترابه.

ومن الملاحظ على أسلوب ونّوس في هذه المسرحية أنه يتشابه مع أسلوب بيراندللو الفني في تقنية المسرح داخل المسرح، وفي اعتماد صيغة تشبه إلى حد ما صيغة الارتجال. وسعد الله ونوس في مسرحيته هذه – حفلة سمر من أجل ٥ حزيران – "لم يهتم كثيرًا بالصيغة الفنية إلا بمقدار قدرتها علي إنتاج المشاركة والحوار، ولم يهمه كثيرًا ان العرض المسرحي يمكن أن يتوقف في لحظة من اللحظات، ويتشعب إلي حوارات حية بين المتفرجين والممثلين، أو بين المتفرجين بعضهم وبعض. بل إن صيغة الحفل، بشكلها السياسي التحريضي الذي أدي إلي الدفع بمؤلفها للمثول أمام المخابرات العامة، وبشكلها الفني بفاعليته المباشرة، قد دفعت سعد الله ونوس إلي المراجعة حين اكتشف أن العرض المسرحي لم ينته بخروج الجمهور في مظاهرة عامة، وأن المسرح كما قال بريخت: "لا يستطيع أن يقوم بثورة أو أن يبدل بنيان مجتمع""(١٣٥).

المرحلة الثالثة من مراحل إبداعات ونوس

لقد أوصلت القصص الأسطورية والمجردة سعد الله ونوس، في مرحلته الأولي، إلي الابتعاد عن جماهيره، والانزواء في كهف النخبة، كما أوصلته الحكايات الشعبية والتراثية إلي طريق مسدود، يقف– هو وجماهيره الشعبية – وسط ظلمته غير قادر علي تبين الأرض التي يسير عليها، فالأنظمة الاستبدادية ارتدت أقنعة ديمقراطية تبرر بها وجودها غير الشرعي، وتلهي بها جماهيرها عن افتقادها لمشروع وطني، وتبعدها عن المطالبة بالعدالة الاجتماعية، وتزيد في الوقت ذاته من قوة أجهزتها القمعية باستحداث أدوات جديدة لها، وبالتحالف مع التيارات السلفية في المجتمع، سعيًا للإطاحة بكل فكر رافض للانكسار العربي، وعامل علي تجديد الحلم القديم وعصرنته. وقد دفع هذا الوضع ونوس إلي التوقف عن الكتابة لعقد كامل من الزمان، بعد أن حاول إعداد أو استلهام نص بيتر فايس "رحلة السيد موكنبوت" في نص درامي له باسم "رحلة حنظلة من الغفلة إلي اليقظة" (١٩٧٨)، ثم يعاود الكتابة الدرامية باستلهام آخر لنص الكاتب الإسباني أنطونيو بويروباييخو "القصة المزدوجة للدكتور بالمي" في نص جديد باسم "الاغتصاب" (١٩٨٩)، تدور وقائعه في أجواء القضية الفلسطينية(١٣٦).

وكتب مسرحية "منمنمات تاريخية" سنة ١٩٩٢م ، وهي مسرحية "تُعد من أروع المسرحيات العربية في القرن العشرين نظرًا لكثافتها التاريخية، وابرازها لمتناقضات عصرها، ولأبعادها الحضارية، وتفاعلها مع الأحداث المعاصرة. وتروي المسرحية حصار

التتار لدمشق في عهد تيمور لنك، وكيف كان رد فعل المدينة وأهلها على قدوم الغازي"[١٣٧]. وكلمة منمنمة تعني "التصويرة الدقيقة في صفحة أو بعض صفحة من كتاب مخطوط، واشتقاقها من الفعل "نم" الذي يفيد معني الإظهار والإفشاء والإنابة والكشف، ومنها "النمّة" وهي لمعة البياض في السواد، أو لمعة السواد في البياض، و"النمنمة" هي النقش والتصوير، وهي كتابة الريح علي الرمل والماء حين تترك الريح عليها أثرًا شبه الكتابة، وهي الكتابة الدقيقة المتقاربة السطور علي أوراق المخطوط. وعندما تقترن "المنمنمة" بالصفة "تاريخية" في مسرحية سعد الله ونوس الجديدة "منمنمات تاريخية"، فإنها تضيف إلي معني الزينة والزخرفة المأثور خاصية الكتابة التي يختزل التاريخ في حضورها، وتنقشه علي صفحاتها"[١٣٨].

ثم كتب ونوس مسرحية "يوم من زماننا" سنة ١٩٩٣ (سنتناولها بالبحث في السطور القادمة). وتلاها سنة ١٩٩٤ بمسرحية "طقوس الإشارات والتحولات" والتي استوحاها ونوس من حادثة في الشام في أواخر القرن الثامن عشر؛ حيث يتم القبض على نقيب الأشراف بصحبة غانية، وبالرغم من أن ذلك شائع، إلا أن الحادثة لم تكن سوى ستار انزاح ليكشف فساد مدينة يختبأ سكانها تحت أستار واهية من الفضيلة، فينقلب العربيد إلى زاهد، ورجل الدين إلى فاسق، وتصبح الشريفة غانية، كأن الجميع كان في الانتظار ليكشف عن وجهه الحقيقي.

وفي سنة ١٩٩٤ أيضًا يكتب ونوس مسرحية "أحلام شقية" وتدور أحداثها حول اسرتين متجاورتين داخل بيت واحد، الاولى مكونة من رجل وزوجته تجاوزا الخمسين من عمرهما، والثانية مكونة من رجل الامن الشاب وزوجته الفتاة، في كلا الاسرتين يوجد ضعف وتنخر عواصف القلق والشك والخوف العلاقة بين الشركاء، شك في الزوجة بالمعنى السيكولوجي وليس بالمعنى الاخلاقي، والشاب والشابة هما بالنهاية صورة واقعية للعائلة الاساسية الرجل والمرأة، وتجسيد للمرأة التي فقدت انوثتها منذ اللحظة الاولى لارتباطها بذلك الزوج الذي نقل لها مرض افقدها امكانية الحمل، وأن تعيش حياتها الطبيعية كأم، فقد حملت منه، ولكن بسبب مرض نقله اليها، طرحت جنينها في الشهور الأولى، ومنذ تلك اللحظة وهي تعيش موجات هائلة من الحطام النفسي والاجتماعي، ومعادل هذه المرأة تلك جارتها الشابة التي تورطت أيضا في شراكة زوجية بشاب لا يختلف كثيرًا عن ذلك الرجل العجوز[١٣٩].

ويكتب ونوس سنة ١٩٩٥م مسرحية "ملحمة السراب"، وهي "مسرحية ذات أبعاد سياسية واقتصادية واضحة رصدت تفاعل القرية العربية الصغيرة أمام موجة الاستثمار الاقتصادي. وعالجت المسرحية سير العديد من الشخصيات أهمها شخصية الشاعر الذي لا

يجد له مكانا في عالم الأضواء والضجيج، ورجل الدين المتواطئ، والفلاح غير القادر على التمسك بأرضه، والنساء المنبهرات، والانتهازيين، والمستثمر وخادمه الذين اقتبسهما ونوس من شخصية فاوست وخادمه، وتمثل المسرحية فسيفساء من الشخصيات في المجتمع."[١٤٠] . وكتب مسرحية "بلاد أضيق من الحب" سنة ١٩٩٦، ومسرحية "رحلة في مجاهل الموت" سنة ١٩٩٦ أيضاً. ثم كانت مسرحيته "الأيام المخمورة" أخر أعماله المسرحية (١٩٩٧)، والتي "اعتمد بناءها المسرحي علي القطيعة المعرفية مع الماضي؛ حيث يقوم الراوي بإعادة ترتيب ماضيه، بل يخصص النص بعض المشاهد لهذه الفكرة، حين تقوم "سناء" في حياتها الجديدة مع "حبيب" علي تذكر ذلك الماضي لحظة بلحظة، لا لاستعادته وإنما لإعادة موضعيته وترتيبه ضمن الحاضر، لتأسيس مستقبل جديد"[١٤١].

نموذج المرحلة :

الاغتراب مسرحية: "يوم من زماننا"

في عام ١٩٩٣ كتب سعد الله ونوس مسرحية يوم من زماننا، وهي تعد من أشد أعمال ونوس قسوة علي العصر، هذا العصر التي تفاوتت فيه الهوة بين الغني والفقير بدرجة كبيرة؛ فأصبحت هناك دول لا تعرف أين تنفق نقودها وأخري لا تجد قوت يومها، وتغيرت التقاليد والعادات والقيم، حتي الإيمان أصبح ضعيفًا، وتهرئت وتفسخت العلاقات الاجتماعية، وزاد الاغتراب بشاعة وقسوة؛ فلم يصبح قاصرًا علي الأفراد فقط، بل انتشر الاغتراب حتي أصبح سمة من سمات العصر، وصار المجتمع كله مغتربا. لقد نشأ مجتمع جديد، مجتمع قائم علي المصلحة الذاتية، وعلي المادية. مجتمع لا يعرف قيمًا، ولا يعرف تقاليد ولا مبادئ، وأصبح الإنسان – الذي ما زال يعيش علي أطلال المجتمع العربي القديم – هو المغترب، وهو المنبوذ، وهو الرجعي.

وفي هذه المسرحية يكشف سعد الله ونوس عن قبح العصر الذي نعيش فيه، مثلما كشف عن طبيعة ما يحدث علي المستوي السياسي في هذا العصر من خلال مسرحيته "الاغتصاب"، وأيضا كما تعرض لمستقبل الأمة من خلال تحولات اليوم والواقع الذي نعيشه في "ملحمة السراب" ولعلنا نلاحظ أن اليوم أو العصر هو المحور الذي تقوم عليه أعمال ونوس في المرحلة الثالثة والأخيرة عنده، فحتي "منمنمات تاريخية"، و"طقوس الاشارات والتحولات" يعبر ونوس فيهما عن عصرنا الحالي من خلال وقائع تاريخية ماضوية.

أما ظاهرة الاغتراب في هذه المسرحية فيمكن القول: إن الاغتراب هو بطل المسرحية؛ حيث إن فاروق بطل العرض إنسان مغترب عن هذا الزمان، ويدور كل شيء

من خلال اغترابه هذا. وتدور أحداث المسرحية كلها في يوم واحد فقط من أيام عصرنا الحالي، وهذا إن دل علي شيء فإنه يدل علي بشاعة وقسوة هذه الأيام، فيوم واحد فقط يكتشف فيه فاروق كل هذا البلاء، وكل هذا الفساد. ذلك الفساد الذي وصل إلي بيته، ويعمد ونوس إلي أن يجعل هذا اليوم يومًا من أيام الشتاء البارد والغائم لكي يجعل اليوم نفسه مغتربا، بل موحشا ومخيفاً في اغترابه.

تتكون المسرحية من خمسة مشاهد. تدور أحداث المشهد الأول في غرفة الإدارة في مدرسة ثانوية؛ حيث تبدأ أولي معالم الاغتراب عند بطل المسرحية المدرس فاروق، فهو يقتحم باب الإدارة كأنه عاصفة، وهو في حالة ذهول تام؛ حيث إنه اكتشف عن طريق الصدفة، ومن خلال مشاجرة بين طالبتين من فصله، أن هاتين الطالبتين منحرفات السلوك، وأن أغلب طالباته في الفصل يترددن علي بيت "الست فدوي" القوادة، بمن فيهن الطالبة ميسون بنت القاضي. حتي الطالبة حنان، تلك الفتاة التي كانت تبدوا في غاية الأدب والأخلاق، اتضح أنها تخفي في إهابها نمرة شرسة.

ويقص المعلم فاروق وهو مذهول ما سمعه وشاهده علي المدير، لكن المدير لا يعبأ بما يقوله فاروق، فهو مشغول بأمر آخر أكثر أهمية من هذا الموضوع التافه، الا وهو، أن هناك بعض الفتيات كتبن بعض العبارات علي جدران المراحيض تتجه اتجاها مباشرًا نحو السلطة، وبالتالي فهو مهموم كثيرًا، ومشغول أكثر في البحث عمن كتبت هذه العبارات، ويتداخل الحديث، وتحدث مفارقة درامية، فالمعلم فاروق يتحدث عن الكارثة التي شاهدها وسمعها والتي تمس شرف طالباته، بل تمس شرف المدرسة كلها، والبلد كلها، وتشير أكثر إلي مدي انحلال الأخلاق في مجتمعنا، ولابد من علاج هذا الوباء بأقصى سرعة. أما المدير فلا يعنيه إلا البحث عمن كتبت تلك العبارات السياسية علي المراحيض. ويعتقد كلًا منهم أنهما يتكلمان عن موضوع واحد، حتي يكتشف المدير في النهاية ان فاروق يتكلم عن موضوع آخر. موضوع يراه المدير موضوعًا أقل أهمية بكثير من موضوعه؛ فيصدم فاروق، وتدور الأرض به:

فاروق : أرجو أن تتمالك أعصابك، ما سأقصه عليك غاية في البذاءة والشناعة. كانت هيفاء تصيح في وجه ابنة القاضي: "يا ميسون يا قوادة الست فدوي"، يا فاطر السموات والأرض، نعم كانت هيفاء تتهم ميسون بأنها قوادة الست فودي، وأنها أغوت لها عدة طالبات كانت حنان الزمر آخرهن، وتبينت أن حنان الوديعة والهادئة تخفي في إهابها نمرة شرسة، هجمت علي هيفاء،

وأنشبت أظافرها في وجهها، وكانت ميسون تقول باستهتار صفيق: "لو كان فيك عرق جمال لزرت البيت قبلنا".

المدير : أرهقني بالحكايات العرضية ولم تصل بي إلي الجوهري.

فاروق : ألا تجد ما رويته لك جوهريا.

المدير : والكتابات ماذا قلت عن الكتابات؟

فاروق : ما قيمة الكتابات والاعترافات صريحة؟

المدير : ما كُتب هو الفضيحة، وهو الخطر الفعلي، لم يقولوا لك إذن أنها كتابات سياسية...

فاروق : ..أيمكن أن تشغلك هذه الخربشات الصبيانية عن الوقائع الفاضحة التي ذكرتها لك؟!

المدير : واجبي الفعلي هو أن أحمي المدرسة من جرثومة السياسة، وأن أربي الطلاب علي الولاء والطاعة.

فاروق : واجبك كمعلم ومرب وقدوة

المدير : اما قلت لك ما زلت تعيش في عالم من المثل والأفكار الملوثة، هذا جميل ولكن الواقع مختلف.

فاروق : كيف يمكن أن تكون الدعارة مجرد هنة هينة أيضًا[١٤٢].

وتزداد الامور غرابة في ذهن فاروق، ومنذ هذه اللحظة يبدأ الاغتراب التسلل إلي فاروق، فها هو يكتشف أن موضوع الكتابات السياسية علي المراحيض أكثر أهمية من موضوع البنات المنحرفات، ثم يكتشف أن موضوع الدعارة هذا شيء عادي جدًا عند المدير وعند زميلته المدرسة ثريا أيضًا، فهي تطالبه أن يغمض العين والفم عما شاهده وسمعه اليوم في فصله، وتدعوه إلي مشاركتها في البحث عمن كتبت تلك الكتابات السياسية علي المراحيض، فهذا هو الموضوع الذي يستحق الاهتمام وليس موضوع دعارة الطالبات:

ثريا : أرجو من الأستاذ فاروق يغض الطرف عما حدث في صفّه.

فاروق : أتعرفين ما حدث في الصفّ

ثريا : مهمتي أن أعرف كل ما يحدث من فتيات ناضجات ولاؤهن لا تشوبه شائبة وآباؤهن لهم مراكز ونفوذ.

فاروق : المسألة تتعلق بالشرف ومستقبل المدرسة.

ثريا : قلت ما لدي، والسيد المدير يستطيع أن يقدر الأمور أفضل مني، سأذهب الآن(١٤٣).

وتزداد حدة الاغتراب عند فاروق، فها هو يكتشف أن المدير نفسه، ذلك المربي الفاضل، والقدوة والمثل، يذهب هو الآخر إلي بيت الست فدوي القوادة:

فاروق : من يجهل ما يحدث في بيتها، ...، بيتها لا يخفي أسرارًا، كم تحدث المدرسون عن البيت وخطره علي الحي، حتي أنت، إذا لم تخني الذاكرة، سمعتك تستنكر ممارسة الرزيلة بهذه العلانية.

المدير : لا أذكر أني تناولت الست فدوي بسوء، لا سيما بعد أن تعرفت عليها(١٤٤).

وحينما يلاحق فاروق مديره يرفض الأخير أن يباشر تحقيقًا مع الفتيات اللائي يمارسن الدعارة، فما يعنيه هو التحقيق في قضية أكبر، وهي ما تكتبه الفتيات علي جدران المراحيض في السياسة، وهي قضية مصيرية وتاريخية بالنسبة لهم. ولحظة خروج فاروق تدخل المدرسة "ثريا"، التي قبضت علي أول خيط من الاتهام، فهي تمسك بالطالبة "مني زيدان"، التي تقرأ كتاب طبائع الاستبداد لعبدالرحمن الكواكبي، وهو الكتاب الذي مُنع من التداول بالمدرسة، وبالطبع فهي كارثة كبري من وجهة نظر المدير، ولذا يبدأ في التحقيق علي الفور، ويشاهد فاروق – الذي لم يكن قد خرج حتي هذه اللحظة – ما يحدث، وكيف أن قراءة كتاب عبدالرحمن الكواكبي أصبح من كوارث الزمان، ويخرج فاروق من عند المدير وهو يكاد يجن أمام هذا المنطق الغريب. خرج وكأنه يفر من بناء يتصدع، ولكنه كان مصمما علي متابعة القضية. كان مصمما علي المضي في الطريق، وكان مصرًا علي معرفة الحقيقة. ونلمح هنا ملامح تشابه بين شخصية فاروق عند سعد الله ونوس وشخصية أوديب عند سوفوكليس، فالأول مُصر علي متابعة القضية وتحدي هذا الاغتراب الذي بدأ يظهر عليه، وأوديب كان مصرًا هو الآخر علي معرفة الحقيقة وتحدي القدر.

ويهيم فاروق في الشوارع علي وجهه، بحثا عمن يزيل عنه هذا الكابوس الذي بدأ يجسم علي أنفاسه، وهو الاغتراب، وأثناء سيره في الشوارع سمع فاروق بعض الآيات القرآنية؛ فاتجه إلي الجامع، والذي ستدور فيه أحداث المشهد الثاني من المسرحية، وفيه نري "الشيخ متولي" إمام المسجد يتصدر أروقة الجامع، وإلي جواره مذيع يسجل له برنامجه اليومي حيث يجيب الشيخ متولي علي أسئلة الحاضرين من خلال برنامج أسئلة وفتاوي، فيتحدث عن أداب الاستنجاء، ثم تنتهي الحلقة والشيخ متولي يسأل عن الجوهري، أي عن فلوسه التي لم يقبضها بعد، وهو الذي تجاوز عشرين حلقة دون أن يقبض ثمنها، وتتضح هنا علاقة الشيخ متولي بالدين، وعدم مصداقيته، ثم ينهض المذيع ويحيي الشيخ ويخرج؛ فيزحف فاروق حتي يصير إلي جوار الشيخ، إلي جوار من يعتقد أنه الملاذ من اغترابه، ويسأل الأستاذ فاروق الشيخ متولي إذا كان يجوز أن يسكت المؤمن عن المنكر، وهنا يستنكر هذا الشيخ السكوت، فيستنجد به فاروق – معتقدًا أنه سيعالجه من كابوس

اغترابه هذا- ويخبره فاروق عما يحدث في المدرسة من رذائل، وما يغرق فيه الحي من الموبقات، ولكن الشيخ بدلًا من أن يحل طلاسم الاغتراب عند فاروق يزيدها تعقيدًا وتشابكًا، فها هو يصرخ في وجه فاروق معلنًا أن المدارس هي الموبقات بعينها، ويهاجم علومها ومعارفها؛ حيث إنها من وسوسة الشيطان:

الشيخ متولي: تخبرني أن الموبقات وصلت إلي المدرسة. ولكن هذه المدارس التي سميتموها مدنية هي الموبقات بعينها.

فاروق : أتعني أن المدارس بذاتها!

الشيخ متولي : نعم.. إن المدارس بذاتها هي الموبقات(١٤٥).

ويفاجأ فاروق برأي الشيخ، ويتطرق الحديث إلي ما يحدث في المدرسة، وكيف أن الطالبات يترددن علي بيت الست فدوي، ويعلن له فاروق أنه لجأ إليه؛ لأنه رجل دين وإمام الجامع، هذا بالإضافة إلي أنه استنكر في احدي خطبه ما يحدث في هذا البيت؛ فيفاجأ فاروق بأن الشيخ يصده حتي لا يخوض في أعراض الناس:

فاروق : (...) جرت، وما زلت تجري أحاديث كثيرة عن الفجور الذي يحدث فيه.

الشيخ متولي : هل تعلم يا أستاذ أنك تخوض في أعراض الناس بلا احتشام؟، وهل تعلم أن الغيبة أشد من ثلاثين زنية في الإسلام؟ فأنت مغتاب ظالم(١٤٦).

فيرد فاروق علي الشيخ أنه لا يخوض في أعرض الناس، ولكنه يعلم أن الناس يتحدثون عن ذلك وكأنه بداهة، وهنا يقذف الشيخ بقنبلة أخري أشد فتكًا وتدميرًا مما عداها، تلك القنبلة التي تنفجر في وجه فاروق فما يزيده دخانها الكثيف إلا توسيع نطاق اغترابه، وهذه القنبلة هي دفاع الشيخ متولي عن الست فدوي وتعدادها من الصالحين الأطهار؛ لأنها تبرعت للمسجد، وأغدقت عليه من الهبات والصدقات.

الشيخ متولي : ما دفعته الست فدوي لرفع مآذن هذا الجامع وتزيين قبابه يربو عما دفعه أي محسن في الحي، وهي تغدق الهبات والصدقات، ولديها الكثير من المشاريع التي سيعم خيرها الحي كله، ومع هذا تأتي لتسبها بالنمائم والشبهات.

فاروق : شيء لا يصدق، يا فاطر السموات والأرض، قلبت رأسي. لا أعرف ماذا أقول. إن أفكاري تتشابك وتختلط، تدافع عنها بحمية وحماسة، هذا شيء لا يصدق، شيء غريب وغامض(١٤٧).

ويكتشف فاروق أن الشيخ متولي يتفق مع مدير المدرسة، وهنا ينصح الشيخ متولي فاروق أن يغتسل من الجنابة، ويسمع دروسه حول الجاهلية التي يغرق في كفرها مجتمع هذا الزمان. ويمضي الشيخ ويبقي فاروق جالسًا ومذهولًا لفترة، ثم يجتاز صحن الجامع مترنحًا، وفاضت معدته ودهمه غثيان حاد ومؤلم؛ فخرج مسرعا واتكأ علي حائط الجامع، محاولًا أن يتقيأ، وجاشت معدته، وارتفعت في تشنجات متلاحقة، ولكنه لم يخرج شيئًا، ومضي فاروق هائما في الشوارع مرة آخري، وفي رأسه تتزاحم الأسئلة، كلها تؤدي به إلى مزيد من الاغتراب، وبدأ يستشعر اغترابه، فها هو يمشي و يسأل نفسه: "أين يعيش؟. ماذا حدث بالضبط؟. أهو يوم ككل الأيام، يوم حقيقي، أم أنه حلم وهلوسة، ودَّ أن يعود إلي بيته. حقا، لماذا لا يعود الى بيته"(١٤٨)؛ لكي يحتمي فيه، وينعزل فيه عن العالم البغيض، والكريه. هذا العالم الذي ظهر له اليوم وكأنه عالم مختلف تماما عما كان يعتقد. هل هذه هي المدينة التي يعيش فيها أم أنها مدينه أخري؟!. ماذا حدث؟!.

ولم يذهب فاروق إلى بيته، بل صمم على المضي في طريقه، طريق الخلاص من هذا الاغتراب الذي هو فيه، فهو لم يكن يستطيع التراجع. ويتجه فاروق إلى السراي، وهو الاسم الذي يطلق على المبني القديم الذي يوجد فيه مدير منطقة المزرعة، وميسون القاضي هي ابنته، ويدخل فاروق إلى مكتب مدير المنطقة – عدنان القاضي – والذي تدور فيه أحداث المشهد الثالث من المسرحية. ويرحب عدنان القاضي بفاروق فهو يسمع عنه من مدير المدرسة، ومن تلميذاته. ثم ينتقل المدير للحديث عن الموظف الذي يعمل لديه، وقد اختل عقلة، لأنه متزمت، وغير قادر على التكيف، في الوقت الذي يتغير فيه العالم – فهو مغترب عن عالمه الذي يعيش فيه؛ فالأخلاق والمبادئ تتحول وتتحلل وتصير غباراً، فالثورة الحقيقية – كما يري مدير المنطقة – هي الانفتاح على العصر والاندماج فيه، وعدم الاغتراب عنه، وإلا فمصيرنا الموت أو الجنون.

مدير المنطقة :(...) أما أنا فأظن أن مشكلته الأساسية ومشكلة كثيرين أمثاله هي باختصار الجمود عن التكيف، نعم، هذه المشكلة الجوهرية التي تواجه مجتمعنا اليوم(١٤٩).

ويتجرأ فاروق – بعدما كان مرتعدًا من الموقف – ويطلب سيجارة، وهو الذي يرفض التدخين، ويدخل فاروق في الموضوع الذي أتى من أجله مباشرة، وشجعه على هذا مدير المنطقة الذي أخذ يتحدث عن ابنته ميسون، وكيف أن ثقافتها وإيقاعها والألية التي يعمل بها عقلها تدهشه وتسعده سعادة غامرة، وخاصة أنها تندمج في العصر وتتغير بتغيره. وهنا يتشجع فاروق بعض الشيء، ويقول لمدير المنطقة بعد تردد أن ابنته تتردد على بيت الست فدوي:

فاروق : (...) بل هو أمر خطير، كيف أقول لك!، يا فاطر السموات والأرض، هل تعرف يا سيادة المدير انها.. أرجوك لا تؤاخذني. ولكني سمعت ذلك بأذني.. إحدى زميلاتها قالته، وهي لم تكذبها.. هل تعلم أنها تتردد على بيت الست فدوي!(١٥٠).

ويعتقد فاروق أن مدير المنطقة سيثور ويغضب، وسيشاركه همومه وكابوس اغترابه، علهما يستطيعان أن يتخلصا منه. إلا أن مدير المنطقة يعلن له بكل هدوء أنه يعلم أن ابنته ميسون تردد على بيت الست فدوي، بل الأكثر من هذا هو أنه يعلن له أيضًا أن زوجته – زوجة المدرس فاروق – تتردد هي الأخرى على الست فدوي مثلها مثل ابنته تماما!:

فاروق : ولكني جئت كي أتحدث معك عن ميسون، (...) هل تعلم أنها تتردد على بيت الست فدوي!.

مدير المنطقة : نعم، وهي تحب زوجتك كثيرا .

فاروق : زوجتي؟!.

مدير المنطقة : تلتقيان عند الست فدوي، وهي تقول لي أن ابنتك هي الوحيدة التي استحقت صداقتها.

فاروق : ماذا تقول؟!، يا فاطر السماوات والأرض، زوجتي عند الست فدوي؟!.

مدير المنطقة : والست فدوي هي الأخرى تحب زوجتك كثيرا و تدللها(١٥١).

هنا يندفع فاروق خارجًا، و هو يردد كالممسوس "يا فاطر السّموات و الأرض". لقد أيقن أنه مغترب عن هذا العالم، وأنه لا يعرف هذه الأرض الذي يقف عليها، لقد وصل إلى مرحلة شبه كاملة من الاغتراب، فهو كما يصفه المؤلف – الراوي – في ربطه بين مشاهد المسرحية "يسير في مدينه لا يعرفها، ولم يسر في شوارعها، أيمكن أن تتغير المدن في يوم واحد؟ وأسرع الخطي. كأن الجحيم يناديه، وكان محكوما بالذهاب إليه... لا.. لم تعد المدينة هي المدينة"(١٥٢).

ويدور المشهد الرابع من المسرحية في بيت "الست فدوي"، والتي ذهب اليها فاروق ليعرف منها الحقيقة التي وصلت إلى أسماعه، وما كاد أن يصل إليها فاروق حتي يجدها في انتظاره، فهي تنتظره منذ زمن، وكم تمنت هذا اللقاء لأنه الرجل الوحيد الذي يأتي إليها غير راغب فيها، وهو الرجل الوحيد الذي تقتنع به:

فاروق : انك تخربين البيوت، وتغرقين الجميع في وحل الفساد والرذيلة.

فدوي : ربما كنت شيئًا من هذا كله. أتعلم . لم تخيّبني.. كنت أنتظر رجلاً يقول لي ذلك في وجهي، كنت أنتظر رجلا لا يأتي إليَّ متلهفًا. لأنه سيكون الوحيد الذي يغريني بأن أشرح له نفسي قليلًا. هل تصدق؟.. رغم كل شيء أني أشعر بالوحدة مثلك(١٥٣).

وتقدم فدوي له الطعام والعصائر، ويأخذ منها سيجارة. وترغب أن تتلامس معه، وأن تعرف عنه ويعرف عنها شيئا مًا، فهذه المعرفة الوحيدة الممكنة، تسأله في أي عام تخرج في الجامعة؛ فيكتشف أنها كانت معه في سنوات الدراسة نفسها. زوَّجها أهلها لأنهم أرادوا أن يشفوها من قصة حب كئيبة، وفي هذه اللحظة تدخل نرجس حاملة صينية عليها شطائر متنوعة؛ فتطلب منها فدوي أن تلعب لعبتها؛ فتجلس نرجس علي حافة السرير، كما كان زوج فدوي يجلس في ليلة الزفاف يأكل بشراهة، ويضع ساق علي ساق، تندس فدوي في الفراش، وكانت العملية كما تصفها فدوي مقرفة وسريعة:

نرجس : والشطائر؟، ألا نلعبها عادة، وهو يأكل بشراهة، ويتساقط مع الكلام فتات من الطعام؟.

فدوي : طيب.. تناولي شطيرة بسرعة.. كنت متكورة في فراش. كانت العملية مقرفة وسريعة. كان قد نهض كالفاتح. تناول طبقا وضع فيه أفخاذ دجاج و فطائر، وأشياء أخري، جلس علي حافة السرير عاريًا. وضع رجلًا علي رجل، وملأ فمه بفطيرة **(تجلس نرجس علي حافة السرير تضع رجلًا علي رجل، وتملأ فمها بلقمة كبيرة من الشطيرة).**

الزوج : (وهو يمضغ) هذا هو الأمر إذن! لم تخبروني أن البضاعة مغشوشة

فدوي : أرجوك لا تكن مبتذلا.

الزوج : أنا المبتذل!.. وماذا تسمين ما اكتشفناه منذ لحظة.. أهو وقار؟! قولي.. أهو وقار أن تكون القناة سائبة بلا باب أو مغلاق؟!، أهو وقار أن أشتري بضاعة مختومة فأجدها مستعملة وبلا ختم؟(١٥٤).

وتحاول فدوي أن تشرح للزوج موقفها، ولكنه يقرر أن يحيل الأمر إلي الأب، وعبثًا تحاول أن تثنيه عن هذا، فأبوها رجل ضعيف تخشي عليه من المهانة، لكن الزوج لا يبالي بتوسلاتها ولا ببكائها، فهو يطمع أن يساوم أباها علي السكوت، وينجح بالفعل في أن يحصل علي جزء من تجارة والدها كتعويض يساوي نصف عمره وحياته، ثم يعود إلي زوجته سعيدًا، فها هو يقول لها – بعد أن أخذ من أبيها نصف تجارته – "استطيع الآن أن

أصيح ومن فوق المئذنة، كانت عذراء، تلك الفتاة، الجميلة الكريمة الحسب والنسب، كانت عذراء، وفي ليلة عرسنا تدفق دمها فبلل الشرشف والفراش"(١٥٥).

وكان ذلك المنعطف هو الذي حول فدوي إلي إنسانة آخري، واستطاعت فدوي الجديدة أن تسترد تجارة أبيها، وتحول زوجها إلي مستخدم في متجر صغير لها، وهي الآن تبني مملكة من الثروة والمشاريع. وما تزيد تلك الحكاية فاروق غلا اغترابا فهو يشعر لأول مرة في حياته أنه يتعرف علي دنيا جديدة:

فاروق : .. ما هذه الدنيا التي أتعرف عليها؟!

وتجيبه فدوي علي الفور لتحاول أن تدخله إلي عالمها، عالم الدنيا الحقيقية، كما تقول:

فدوي : إنها الدنيا الحقيقية يا فاروق. الدنيا المبنية من الطين والدم والشهوات والشراهة. الدنيا الملموسة والعنيفة والقاسية. باختصار.. الدنيا الفعلية التي نحيا بها. أما تلك التي كنت تظن أنها الدنيا فليست إلا أوهاما ونفاقا وتزاويق كاذبة(١٥٦).

ثم تعرض عليه أن يكون إلي جوارها، وهنا ينتفض فاروق، ويثب واقفًا، ويسألها سؤالًا واحدًا، سؤال جاء من أجله.. أكانت زوجته تأتي إلي هذا البيت؟؛ فتأتيه الإجابة بـــ نعم:

فاروق : ... سألتك.. هلي تأتي إلي هذا البيت فأجيبيني؟

فدوي : نعم.. إنها تأتي، وإنها أحب بناتي إلي قلبي(١٥٧).

وهنا يكتمل اغتراب فاروق عن مجتمعه، فهو كان يعيش في مجتمع لا يعرفه، كان يعتقد أنه جزء منه. مندمج فيه، يسير في شوارعه ويعرف دروبه ويعرف ناسه، ولكنه اكتشف الآن – والآن فقط – أنه غريب عن هذا العالم. غريب حتي عن بيته. عن زوجته. ويتهالك فاروق علي المكتب ويخفي وجهه بين يديه. وتتركه فدوي وحيدً في الغرفة. وبعد قليل يرفع يديه عن وجهه. يتطلع حوله، عله يجد نفسه في المرآة؛ فتباغته صورته المتكررة والمتعاكسة إلي ما لا نهاية. يحملق بذهول فترة من الزمن. ثم ينهض بإعياء، ويجرّ قدميه خارجًا. وهنا أيضا، يصل فاروق إلي الحقيقة كاملة. تلك الحقيقة التي أصر علي معرفتها.

ويذهب فاروق إلي بيته، ويجلس في المطبخ ممسكًا بسكين في يده. وحيدًا وضائعًا، لم يعد له زمان ولم يعد له مكان وقواه خائرة. إنه يعيش في اغتراب تام. فهو كما يقول المؤلف الذي يربط مشاهد المسرحية بعضها ببعض "ماذا يعرف هو عن الحياة؟. ماذا

يعرف عن العالم الذي يديره الشيخ متولي. والست فدوي وعدنان القاضي، وثريا ومدير المدرسة"[١٥٨]. وفي هذه اللحظة يعلن فاروق بنفسه أنه أصبح في حالة اغتراب كامل:

فاروق : لا.. لا المكان مكاني ولا الزمان زماني"[١٥٩].

وفي هذه الأثناء يدار مقبض الباب بارتباك، وتدخل نجاة – زوجة فاروق – فهي تعرف أنها جرحته جرحًا عميقًا وأن ما يفكر فيه هو الحل؛ فحياتها لا تساوي شيئا أمام هذا العذاب الذي يعانيه. إنها تدفعه لكي يغرس السكين في نحرها ليحررها من دمها الملوث من قذارتها ليدفن شقائه في لحمها:

نجاة : أعرف أني جرحتك جرحا عميقًا، وما تفكر به عادل وسليم. **(تقترب بحياء وتقف إلي جواره تمد أصابعها إلي السكين)** نعم هذا هو الحل.. تخلص مني ومن هذا الهم.. إن حياتي الوضيعة لا تساوي شيئًا أمام هذا العذاب الذي تعانيه.. ارفع هذه السكين واغرسها في نحري. حررني من دمي الملوث. حررني من قذارتي. ادفن شقائك في لحمي[١٦٠].

ولكن فاروق يتخاذل. يسحب اليد والسكين، فهي – كما يقول المعلق علي الأحداث – ابنة خالته، وقد أحبته كما لم تحب أحدًا من قبل، وكانت جوهرة حتي تقوض العالم وانهار في غرابة النهار، وها هو الآن أصبح وحيدا مغتربا في هذا العالم، وعليه أن يواجهه وحيدًا أيضًا، ولكنه كيف سيواجهه وهو غريب عنه، وهو ليس موجود فيه، فلم يعد له زمان ولا مكان، وليس أمامه سوي فراغ مظلم.

وتمسك نجاة بالسكين. تريد أن تغرسها في دمها، وتحرره من هذا الثقل المريع. يحاول أن يأخذ السكين منها؛ فترفض، فهي تريد أن تصبغها بدمها بعد أن تركت البريق الكاذب يخدعها:

نجاة : ها هي السكين التي اشتريتها من عند اللحام، وبيدي هذه سأغرسها في قلبي الذي تلوث دمه.

فاروق : هاتي السكين.

نجاة : لن تأخذها إلا بعد أن أصبغها بدمي. أليس هذا ما تريده؟، وما تريده عادل. قبل أن نفترق أريدك ان تعرف يا فاروق أني أحبك، وأن الحب هو الذي دفعني إلي التهور والبحث عما يريحك... بدأ الأمر كما تعرفه تمامًا. علمت انها تريد مطرَّزات، وأنها تدفع اسعارًا مجزيه. كنت أراك مرهقا في ترتيب معاشك كي نمضي الشهر دون عون وديون، كنت أريد أن اساعدك،

ووجدت التطريز فرصة سانحة، فانهمكت في العمل. أحيانا كنت انهض في الليل، وانت لا تدري، كي أتم قطعة ينبغي ان اسلمها في الصباح. لماذا أقول لك هذا كله!. في البداية كانت تريد مطرزات، ولكن لم يمر وقت طويل حتي اكتشفت أن المطرزات ستار. وأن.. قاومت يا فاروق أكثر مما تظن، وكنت أشعر دائمًا أني أنوس بين الثلج والنار. الحياة تزداد عسرًا وسعادتنا العائلية لا يمكن أن تصمد إذا ضغط عليها الفقر والحرمان، وكان يغمني أن تستهلك نفسك في الدروس الخصوصية، وأن تنفق وقتك وأعصابك مع اولاد مدللين لا يستحقون تعبك، لا.. لا.. إني لا أبرر نفسي.. أردتك أن تعرف أني أحبك وأردت أن تغفر لي إن استطعت(١٦١).

وتحاول نجاة اغماد السكين في صدرها، لكن فاروق يندفع نحوها مسرعا، ويمسك السكين من يديها، ويوقفها، ويصرخ فيها أن لا تفعل، فهي لا يجب أن تموت؛ لآنها ليست مغتربة مثله عن عصرها، فهي تسبح في بحرها، والمدينة مدينتها، ولا يلائمها أن تطلب الموت، ولكن الموت يجب أن يكون له هو؛ فهو إنسان آخر. لم يعد له وجود ولم يعد له مكان؛ فهو غريب عن هذا العالم، أما هي فلقد تكيفت مع هذا العصر وأصبحت تسبح في تياره:

فاروق : أنا لا أفهم لماذا تطلبين الموت؟. أنت تسبحين في مائك، تكيفت مع التيار وتعلمت كيف تزدهرين فيه، المدينة مدينتك، والبيت المتلألئ بالغواية والمرايا بيتك. إن الوقت وقتك يا نجاة، ولا يلائمك أن تطلبي الموت. هناك واحد آخر. واحد لم يعد له وقت، ولم يعد له مكان، هو الذي يجب أن يغيب(١٦٢).

ولكنها لم تتكيف مع هذه الحياة كما يقول فاروق، فهو إن كان غريبًا عن هذا العصر فهي أشد اغترابا منه:

نجاة : أنا تكيفت!.. لا.. ما تكيفت، وكيف يمكن أن يتكيف المرء مع حياة ممزقة، ومشروخة!. إن غربتي أعمق مما تظن، واليوم حين أخبروني، صعقت، وتثلجت أطرافي، ولكن بعد قليل هدأت أنفاسي، وشعرت بالارتياح. نعم.. ارتحت؛ لآني اليوم سأنتهي من تمزقي وعذاباتي الطويلة. سأودع القلق ولسعات الندم، وأستريح، أنا التي أخطأت، وتورطت، وأنا التي ينبغي أن تموت(١٦٣).

وهنا يصرخ فاروق: "أين كان يختبئ هذا الشقاء كله؟!". هذا الشقاء الذي جعله وحيدًا مغتربًا، وجعله يقرر الرحيل عن هذا العالم؛ فهو لم يعد له مكان أو زمان، فما اكتشفه في المدرسة، والجامع، والشارع، والمديرية، وبيت الست فدوي، وبيته جعله وحيدًا وضائعًا:

فاروق : لم يعد لي زمان ولم يعد لي مكان. إني وحيد ضائع سقط النقاب عن وجه العالم فبدا دميما مشروم الشفتين.. ياالله، ما أبشع وجهه. كل شيء غريب ولم يبق لي إلا الرحيل(١٦٤).

وتقرر نجاة الرحيل مع زوجها؛ ليزفا معًا في الرحيل الأخير مثلما زفا من قبل:

فاروق : أحقا تريدين الرحيل معي؟!

نجاة : نعم ولن أفارقك أبدًا(١٦٥).

ويغلق فاروق باب المطبخ، كما يغلق النوافذ جيدًا، ثم يقطع الأنبوب الذي يصل جرة الغاز بالبوتاجاز، ثم يمضي إلي الجرة الاحتياطية، ويفتحها هي الآخري، ويتمدد إلي جوارها علي أرضية المطبخ، ويخلعان ثيابهما ويتطارحان الحب. وتنتهي المسرحية بانتحار المغتربان ورحيلهما عن هذا العالم المتوحش.

لقد وضع الحدث الدرامي نقطة الختام له بالموت انتحارًا، عقب الوصول إلي نقطة المعرفة الفاصلة بين وعي مغترب ومغيب ووعي صحيح بالواقع المعيش. وهذه النهاية يراها "حسن عطية" نهاية منطقية، "فالموت بسبب عدم القدرة علي التكيف، هو النتيجة الطبيعية لاستبداد السلطة السياسية، وفساد السلطة الأخلاقية، وإرهاب السلطة الميتافيزيقية، وانهيار القيم في ظل نظام السوق الحر، لقد انهزم المثقف هنا، المعلم الصغير، أمام السلطة بأشكالها كافة، واختلت المعادلة بعد انسحابه من الحياة، تاركاً الطاغوت يحكم العالم، ويزيف حركته، ويغطي عوراته بأقنعة براقة، وينسف أي أمل في التحاور بين أطراف أية معادلة، وذلك بإنكاره وجود الطرف الآخر من المعادلة"(١٦٦).

ولعلنا نجد هنا أن شخصية فاروق تشبه شخصية أوديب؛ ففاروق بطل تراجيدي، مثله مثل أوديب، فبطلنا في هذه المسرحية تحدي مجتمعه، وسعي إلي معرفة الحقيقة، فوجد نفسه مغتربًا؛ فرحل عنه ونال عقابه، تمامًا، مثلما تحدي أوديب قدره وسعي إلي معرفة الحقيقة؛ فنال عقابه، ورحل عن مجتمعه هو الآخر. ولكن هل يعني هذا أن سعدالله ونوس يريد من مسرحيته التطهير والشفقة كما في المسرحيات التراجيدية؟. يري الباحث أن المسرحية تتحقق فيها الصفات التراجيدية من حيث أن من يشاهد المسرحية ويتتبعها يشفق علي مصير البطل الذي جره بحثه إلي الحقيقة القاسية، وهي أن زوجته داعرة، فلو أنه لم

يعاند ولم يصر علي تحدي قوانين مجتمعه، مثلما تحدي أوديب قواعد وقوانين مجتمعه وخرج عليها، لظل يعيش عيشة هانئة راضية، تمامًا، كما كان من الممكن أن يكون أوديب كذلك.

كما يري الباحث أن الزوجة الخائنة لزوجها كان يجب ألا ترحل مع زوجها. كان يجب أن تبقي لآنها خانت زوجها، ومارست الدعارة. خرجت عن حياة زوجها النقية، فالماديات وصعوبة الحياة لا تبرر لها فعلتها هذه، ولا حبها لزوجها وعملها لكي تسعده وتريحه، فهل حب المرأة لزوجها يبرر لها الزنا كي توفر له حياة هانئة. لذلك، فإن الباحث يري أن فاروق لو رحل منفردًا عن العالم لكان أفضل؛ لآنه لم يكن في البداية غريبًا عن العالم، وعندما اكتشف اغترابه عنه قرر الرحيل. أما نجاة فقد عرفت المجتمع منذ فترة طويلة، وعرفت أنها مغتربة عنه، فكان يجب أن ترحل فور اكتشاف هذا الاغتراب، لكنها حاولت كسر هذا الاغتراب واندمجت في الحياة البذيئة، وبالتالي أصبحت غير مغتربة عنها.

من السطور السابقة نستنتج أن ظاهرة الاغتراب في النص المسرحي "يوم من زماننا" هي سياسية في المقام الأول؛ لآن المجتمع فسد وتعفن بفعل فاعل، حيث تعمدت السلطة الحاكمة في البلاد أن تنشر الفساد، وتعمل علي تلهية الناس في الرذائل والشهوات تارة، وبالتهديد والوعيد واستخدام القسوة تارة آخري، حتي لا يطالبوا بحقوقهم المشروعة في الديمقراطية، وتغيير النظام إذا لم يعجبهم. لذلك نجد مدير المدرسة لا يعنيه الانحراف الأخلاقي للطالبات، بل كل ما يعنيه هو معرفة الطالبة التي تجرأت وكتبت علي جدران المراحيض عبارة تنتقد فيها النظام الحاكم للبلاد. إن مسرح سعد الله ونوس هو مسرح الطبقات الشعبية التي تتواطأ عليها القوي الحاكمة كي تظل مغتربة، وغير مسيسة، تلك الطبقات التي يؤمل أن تكون ذات يوم بطلة الثورة والتغيير. من هنا – كما يقول سعد الله ونوس – كان التسييس محاولة لإضفاء خيار تقدمي علي المسرح السياسي. والتسييس "هو مسرح الحوار الحقيقي الحي بين الخشبة والصالة، أو إلغاء هذين المستويين تمامًا، واندماج الخشبة مع الصالة"(١٦٧).

الخاتمة والنتائج

من بحثنا السابق نستنتج أن مسرح سعد الله ونوس تأثر بكل المدارس المسرحية، وبكل التيارات، وبكل أشكال المسرح السياسي؛ فمسرحه لا يتبع بالتحديد شكلًا معينًا من أشكال المسرح السياسي المعروفة، فلا نستطيع في مسرح ونوس أن نحدد بالتحديد إلي أي شكل تنتمي إليه أي مسرحية من مسرحياته. وونوس كان لا يهمه ذلك، لا يعترف بهذه الشكليات، ولا يتعمد أن يسلك أي منها، ولا أن يخلق مسرحًا ذو نوعية خاصة، وإنما كان هم ونوس هو خلق مسرح توعية. مسرح تعليمي، مسرح موجه إلي شريحة معينة من البشر في مجتمع معين، يتميز بسمات وصفات معينة، قد لا تجدها في مجتمع آخر، فأخذ ونوس يتعامل مع هذه الشريحة، وحاول أن يعلمها، ويوسع مداركها، ويلقنها الدرس بذكاء، ولكن أي درس؟، هذا هو المهم عند سعد الله ونوس، إنه هموم هؤلاء الناس، وأحوالهم المتردية، وحقوقهم الضائعة، وحريتهم المستلبة، اغترابهم المتعمد من السلطة الحاكمة، وغير هذا من قضاياهم المصيرية. هذا هو الدرس الذي أراد سعد الله ونوس أن يعطيه للطبقة الكادحة من الأمة العربية، أو بمعني آخر درس "التسييس"، والعمل علي جر هذه الطبقة إلي معرفة حقوقهم المشروعة، أو قيادتهم – بأسلوب مسرحي – إلي معرفة الوضع السياسي الذي هو سبب اغترابهم، وبالتالي عليهم تغيير هذا الوضع نحو حياة أفضل لهم وللأجيال التي من بعدهم. ويمكن القول: إن ونوس أضاف شكلًا جديدًا للمسرح السياسي لم يكن موجودًا من قبل، وهو "مسرح التسييس"، مدرسة يتعلم منها المسرحيون، مثلها مثل مدرسة بريخت، ومدرسة بيسكاتور، ومدرسة بيتر بروك، وغيرهم.

إن سعد الله ونوس بمفهومه عن المسرح السياسي يمضي خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي، ويجعله يحمل مضمونًا سياسيًا تقدميًا. ومسرح ونوس موجه في المقام الأول والأخير إلي الطبقات الشعبية التي تريد أن تفهم وأن تعي وأن تتعلم؛ لأن الطبقة الحاكمة مسيسة أصلًا، سواء كانت الحاكمة بمعني السيطرة علي أدوات السلطة، أو الحاكمة بمعني السيطرة علي وسائل الإنتاج الاقتصادي في البلد. أي أن ونوس بدأ بالجمهور أولًا. وكان علي ونوس أن يبحث عن أشكال جديدة ومبتكرة للاتصال بهذا الجمهور، أشكال قد تكون متوفرة دائمًا في التراث الموجود سواء في المسرح العربي أو العالمي، وخاصة أن مسرح ونوس يتوجه إلي جمهور محدد في هذا المجتمع، جمهور وعيه مستلب، وذائقته مخربة، ووسائله التعبيرية تزيف، وثقافته الشعبية تسلب، ويعاد توظيفها في أعمال تخدم السلطة وأهدافها.

ومن هنا بحث ونوس عن أشكال جديدة للاتصال بالجمهور، أشكال نابعة من البيئة ويمكن التفاعل معها بصورة فورية وراهنة، أشكال تسمح للمتفرج بالانزلاق في العملية المسرحية والتورط فيها؛ فلجأ ونوس الي الحكواتي، ولجأ أيضا إلي الغاء المسافة الفاصلة بين الخشبة والصالة؛ فكانت مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" شكلًا جديدًا للفرجة علي الجمهور العربي، وكذلك مسرحية "مغامرة المملوك جابر"، وغيرهما، واعتمد ونوس كذلك علي الحكايات الشعبية خاصة في "الفيل يا ملك الزمان"، و"الملك هو الملك"، و"مغامرة المملوك جابر".

لقد بني ونوس مسرحه علي طرح اشكالية المجتمع العربي، فهو لا يصنع مسرحًا من أجل المسرح، بل يصنع مسرحا لآنه يريد تطوير وتغيير عقلية وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي للأمة العربية. ومن هذا المنطلق سعى ونوس إلى تحقيق حالة من عدم الاغتراب من خلال الوعي بالاغتراب، ومن خلال الوعي بالظروف المحيطة سياسيًا واقتصاديًا واجتماعيًا، والعمل على محاولة فضح الواقع، وعلى تغييره، وعدم اغترابه.

وعروض سعد الله ونوس أغلبها عروض مستفزة؛ حيث تحرض المشاهد على الأوضاع القائمة في بلده، وتحرضه علي كسر حدة الاغتراب الذي يعانيه في بلده. وقد استطاع سعد الله ونوس – إلى حد كبير – أن يعكس في مسرحه اغتراب الانسان العربي بصدق ووضوح، والتقط عده صور ونماذج عبر بها عن اغتراب الشخصية العربية، ولكننا نجد صورتين واضحتين تمامًا، الأولي: هي صورة اغتراب الانسان العربي المهزوم والمقهور، والذي يتلمس مع هذا إمكانية أن يتفتح وأن يحمل قدره، لكنه لا يجد حوله إلا الصعوبات والعراقيل. عراقيل – كما يقول ونوس – سببها الوضع السياسي الذي يعيش فيه، والقمع المنظم الطويل الذي خضع له، وشراسة القوي الخارجية التي تحاول هزيمته ومنعه من أن يتفتح ويحمل قدره بنفسه.

ونجد هذه الصورة المغتربة في أكثر من مسرحية، وبأشكال مختلفة، فمثلًا الفلاحين في مسرحية "حفل سمر من أجل ٥ حزيران" هم صورة لاغتراب الإنسان في أرضه. كذلك المجموعة التي يعقد لسانها الخوف أمام أبهة القصر، وأمام وجود الحراس في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" تمثل صورة لهذا الاغتراب أيضا، وغيرهما من الصور الكثيرة، التي تمثل الإنسان العربي المغترب، وتكثر بالتحديد في مجتمع "الطبقات الشعبية". أما الصورة الثانية: فهي صورة الطبقة الحاكمة، سواء الحاكمة بمعني السيطرة على أدوات السلطة، أو الحاكمة بمعنى السيطرة علي وسائل الإنتاج الاقتصادي في البلد. والتي كانت سببًا مباشرًا لهذا الاغتراب، نتيجة للقمع المنظم من السلطة تجاه الشعب، والذي حول الشعب إلى شعب مهزوم ومقهور وخائف.

وظاهرة الاغتراب – وخاصة الاغتراب السياسي – في مسرح ونوس واضحة وضوحًا كبيرًا، ويمكن رصدها في كل مسرحياته، فمعظم الذين عبر عنهم ونوس في مسرحياته مغتربين ومنتظرين الخلاص. ينتظرون التغيير، ينتظرون غدًا أفضل ومشرق. وينتظرون حتى يأتي هذا المخلص. ولكنه انتظار سلبي مقترن بالاغتراب. تأثر ونوس بالمسرح البريختي تأثرًا واضحًا، وخاصة في المرحلة الثانية من إبداعاته. كما قدمّ ونوس محاولات لإحياء التراث؛ حيث استخدمه في طرح قضايا معاصرة، عن طريق الإسقاط السياسي.

توصيات الدراسة: توصي الدراسة الحكام في جميع الدول العربية أن يراعوا الله في شعوبهم، وأن يعملوا علي نشر الحرية والعدالة والمساواة بين أفراد شعوبهم، وأن يعملوا جاهدين علي رفاهية هذه الشعوب؛ لأن هذا هو السبيل الوحيد لتقدم الأمة العربية من ناحية، واستتباب الأمن والأمان للحاكم والمحكوم علي حد سواء. ولعل ثورات الربيع العربي التي عاشتها وتعيشها الأمة العربية الآن هي خير دليل علي ما نادي به سعد الله ونوس في مسرحياته؛ من المحكوم سيثور حتماً علي الحاكم إذا استمر الحاكم في استبداده وظلمه للمحكوم. كما توصي الدراسة الباحثين في دراسة مسرح سعد الله ونوس دراسة متأنية؛ لأنه يعالج قضايا كثيرة هامة ومتنوعة.

المراجع

١- صلاح الدين أحمد الجماعي: الاغتراب النفسي والاجتماعي وعلاقته بالتوافق النفسي والاجتماعي، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط١، ٢٠٠٨م، ص ص ٤٢ – ٤٣.

٢- محمد عويس: البحث العلمي وممارسة الخدمة الاجتماعية، القاهرة ، دار النهضة العربية، ١٩٩٩، ص ١٥٧ .

٣ – راجية أحمد قنديل: صورة إسرائيل في الصحافة المصرية (أعوام ١٩٧٢، ١٩٧٤، ١٩٧٨) ، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة ، كلية الإعلام، ١٩٨١، ص ٤ .

٤- محمود رجب : الاغتراب ، سيرة ومصطلح، القاهرة، دار المعارف، ط١، ١٩٨٦، ص ٥ .

٥- أيمن منصور أحمد ندا: العلاقة بين التعرض للمواد التليفزيونية الأجنبية والاغتراب الثقافي لدى الشباب الجامعي المصري، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الإعلام، ١٩٩٧، ص ٢٧ .

٦- صلاح الدين أحمد الجماعي: الاغتراب النفسي والاجتماعي وعلاقته بالتوافق النفسي والاجتماعي، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط١، ٢٠٠٨م، ص ٢٧.

٧- ريتشارد شاخت : مستقبل الاغتراب ، ترجمة وهبة طلعت أبو العلا ، الإسكندرية ، منشأة دار المعارف ، ٢٠٠١ ، ص٣٧ .

٨- يمنى طريف الخولى: العلم والاغتراب والحرية، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ١٨.

٩- المرجع السابق، ص ١٨.

١٠- المرجع السابق، ص ١٩.

١١- حسن سعد السيد : الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق من ١٩٦٠ – ١٩٦٩، القاهرة ، دراسة منشورة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م . ، ص١٩.

١٢- عبد العزيز حمودة : المسرح السياسي، القاهرة ، الأنجلو المصرية، المقدمة، ص ص أ –ب

١٣- أحمد عبد الله العشري : المسرح السياسي في الوطن العربي في الفترة من ١٩٦٧- ١٩٨٠ ، القاهرة، رسالة دكتوراه –المعهد العالي للنقد الفني – ١٩٨٣ .

١٤- خالد عبداللطيف رمضان: مسرح سعدالله ونوس دراسة فنية ، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٤.

١٥ – حسن سعد السيد: مرجع سابق.

١٦- فاطمة حميد السويدي: الاغتراب في الشعر الأموي ، القاهرة ، دراسة منشورة ، مكتبة مدبولي ، ١٩٩٧م.

١٧- إيمان صابر سيد محمود: مسرح سعد الله ونوس، القاهرة، جامعة الدول العربية، معهد البحوث والدراسات العربية، قسم البحوث والدراسات الأدبية، رسالة ماجستير، ٢٠٠٠م.

١٨ – فاروق وهبة: ظاهرة الاغتراب في فن التصوير ، القاهرة ، رسالة منشورة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، ٢٠٠١ .

١٩- لطيفة إبراهيم خضر: التقوى وقهر الاغتراب، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠١١، ط ١، ص٤٣.

٢٠- صلاح الدين أحمد الجماعي: الاغتراب النفسي والاجتماعي وعلاقته بالتوافق النفسي والاجتماعي، القاهرة، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٧، ط١، ص ٤١.

٢١- صلاح الدين أحمد الجماعي: الاغتراب النفسي والاجتماعي وعلاقته بالتوافق النفسي والاجتماعي، القاهرة، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٧، ط١، ص٣٢.

٢٢- محمود رجب: الاغتراب .. سيرة ومصطلح، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٨، ط٣، ص ص ٢٣- ٤٥.
٢٤- لطيفة إبراهيم خضر: التقوى وقهر الاغتراب، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠١١، ط ١، ص ص ٢٥ - ٣٧.
٢٦- فاطمة حميد السويدي: مرجع سابق ص ٣.
٢٧ - المرجع السابق، ص ٣.
٢٨ - يمنى طريف الخولى: مرجع سابق، ص ٨.
٢٩ - حسن سعد السيد: مرجع سابق، ص١٧.
٣٠- صلاح الدين أحمد الجماعي: الاغتراب النفسي والاجتماعي وعلاقته بالتوافق النفسي والاجتماعي، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط١، ٢٠٠٨، ص ٣٩.
٢٩ 3- Lewis A. Coser and Bernard Rosenberg, Sociological Theory, A book of Reading, N.y.
The Macmillan company, 1971, p:512.
٣٠ - لطيفة إبراهيم: مرجع سابق، ص٥٦.
٣١ - محمود رجب: مرجع سابق، ص ص ٣٦ - ٣٧.
٣٢- محمود رجب: المرجع السابق، ص ٣٢.
٣٣- لطيفة إبراهيم خضر: مرجع سابق، ص٥٣.
٣٤- فاروق وهبة: مرجع سابق، ص٢٥.
٣٥- أحمد سخسوخ: مشروح ونوس الثقافي الوطني، القاهرة، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد ١، صيف ١٩٩٧م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٣٣٧.
٣٦- حسن عطية: الوعي التاريخي ومعادلة المثقف – السلطة في أعمال سعد الله ونوس آنية الوقائع، القاهرة، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد ١، صيف ١٩٩٧م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٣٤٥.
٣٧- وطفاء حمادي: الأيام المخمورة، القاهرة، مجلة المسرح، ع ١١٧،١١٨، أغسطس / سبتمبر ١٩٩٨، ص٢٥.
٣٨- أحمد زياد محبك: مسرح سعد الله ونوس.. المرحلة الأولي، القاهرة، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد ١، صيف ١٩٩٧م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٣٧٢.
٣٩- سعد الله ونوس : مأساة بائع الدبس الفقير، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، سوريا، الأهالي للطباعة والنشر، ص ٢٢٥.
٤٠- سعد الله ونوس : الرسول المجهول في مآتم أنتيجونا، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، سوريا، الأهالي للطباعة والنشر، ص ٢٦٧.
٤١- سعد الله ونوس : مأساة بائع الدبس الفقير، مصدر سابق، ص ص ٢٣٤- ٢٣٥.
٤٢- يري الباحث أن سعد الله ونوس يقصد من تغيير الاسم من حسن إلي حسين ومن حسين إلي محسن –كما سنري في السطور التالية – إلي أن رجال الأمن جميعهم شخص واحد، أو إنهم يشبهون بعضهم البعض في كل شيء إلي درجة التطابق.
٤٣- المصدر السابق، ٢٣٩.

٤٤- سعد الله ونوس : مأساة بائع الدبس الفقير، مصدر سابق، ص ٢٤٨.
٤٥- المصدر السابق، ص ٢٥١.
٤٦- المصدر السابق، ص ص ٢٥١ – ٢٥٢.
٤٧- المصدر السابق، ص ص ٢٥٤ – ٢٥٥.
٤٨- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، الكويت، عالم المعرفة، ط٢ ، ١٩٩٩م، ص ١٨٥.
٤٩- سعد الله ونوس: مأساة بائع الدبس الفقير، مصدر سابق، ص ٢٣٩.
٥٠- المصدر السابق، ص ٢٤٦.
٥١- المصدر السابق، ص ٢٢٦.
٥٢- المصدر السابق، ٢٢٨.
٥٣- المصدر السابق، ص٢٣١.
٥٤- المصدر السابق، ص ٢٣٤.
٥٥- المصدر السابق، ٢٥٣.
٥٦- المصدر السابق، ص ٢٥٣.
٥٧- سعد الله ونوس : الرسول المجهول في مآتم أنتيجونا، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، سوريا، الأهالي للطباعة والنشر، ص ٢٦٨.
٥٨- المصدر السابق، ص ٢٧٥.
٥٩- المصدر السابق، ص ٢٨٤.
٦٠- المصدر السابق، ص ٢٦٧.
٦١- رشا ناصر العلي: الأنساق الثقافية في مسرح سعد الله ونوس، القاهرة، المجلس الأعلي للثقافة، ٢٠٠٨، ص١٧٩.
٦٢- سعد الله ونوس: الرسول المجهول في مآتم أنتيجونا، مصدر سابق، ص ٢٦٦.
٦٣- المصدر السابق، ص ٢٦٦.
٦٤- المصدر السابق، ص ٢٨٥.
٦٥- سعد الله ونوس : جثة علي الرصيف، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، سوريا، الأهالي للطباعة والنشر، ، ص ٢٨٦.
٦٦- المصدر السابق، ص ٢٩١.
٦٧- المصدر السابق، ص ٢٩٤.
٦٨- المصدر السابق، ص ٢٩٨.
٦٩- المصدر السابق، ص ٣٠١.
٧٠- المصدر السابق، ص ٢٩٥.
٧١- سعد الله ونوس : الجراد، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، سوريا، الأهالي للطباعة والنشر، ١٩٩٦م، ص ٣٠٩.
٧٢- المصدر السابق، ص ٣١٩.
٧٣- المصدر السابق، ص ٣٢١.
٧٤- المصدر السابق، ص ٣٢٢.
٧٥- المصدر السابق، ص ص ٣٢٣ – ٣٢٤.

٧٦- أحمد سخسوخ: أغنيات الرحيل الونوسية، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية ١٩٩٩م، ص ٦٧.
٧٧- لعبة "قطوم العوراء" تشبه تماماً لعبة "المعصوبة" المصرية.
٧٨- رشا ناصر العلي: الأنساق الثقافية في مسرح سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص ١٨٧.
٧٩- رشا ناصر العلي: سعد الله ونوس ضد ابن خلدون، الشارقة، المسرح، يونيو/ سبتمبر ٢٠١٢، دائرة الثقافة والإعلام، ص ١٥١.
٨٠- سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، سوريا، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، ص ١٠٦.
٨١- المرجع السابق، ص ٩٨.
٨٢- عزيز خيون : المسرح والمواجهة ، الإمارات العربية المتحدة ، الشارقة ، مجلة الرافد بدون رقم للعدد ، يونيو ٢٠٠٧م ، ص ١٣٢ .
٨٣- سمير سرحان : تجارب جديدة في الفن المسرحي، العراق، دار الشئون الثقافية ، ص ٩٣ .
٨٤- محمد شبل الكومى : مبادئ النقد الأدبى والفنى ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧ ، ص ٩٩ .
٨٥- آرثر آسا بيرغر : وسائل الإعلام والمجتمع ، ترجمة: صالح خليل أبو إصبع ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون ، مارس ٢٠١٢ ، ص ص ١٥٨ – ١٥٩ .
٨٦- عبدالعزيز حمودة : البناء الدرامى ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨، ص ١١١ .
٨٧ – بيتر بروك : مسرحية "ماراصاد" ،ترجمة: يسرى خميس ، القاهرة ، دار الكاتب العربى، المسرحيات العالمية ، اصدار رقم ٤٣ ، ١٥ مارس ١٩٦٧ ، ١٦ .
٨٨- صلاح الدين أحمد الجماعي: الاغتراب النفسي والاجتماعي وعلاقته بالتوافق النفسي والاجتماعي، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط١، ٢٠٠٨م، ص ٧٧.
٨٩- سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، الأعمال الكاملة، مجلد الأول، سوريا، الأهالي للنشر والتوزيع، ص ٢٣.
٩٠- الإمبريالية: هي نوع من الدعاوى الإمبراطورية. وتعني الحكم والسيطرة على أقاليم كبيرة. ويمكن تعريفها بسعي دولة لتوسيع سلطتها وتأثيرها عبر الاستعمار، واستخدام القوة العسكرية، ووسائل أخري . (الباحث).
٩١- سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، مصدر سابق، ص ٢٤.
٩٢- يري الباحث أن هذا الوصف مهم للغاية؛ لأن الجمهور من المفترض أنه مشارك في اللعبة المسرحية وليس متلقي فقط.
٩٣- سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، مصدر سابق، ص ص ٢٤ -٢٥.
٩٤- المصدر السابق، ص ٢٥.
٩٥- المصدر السابق، ص ٣٥.
٩٦- المصدر السابق، ص ٤٣.
٩٧- المصدر السابق، ص ٤٥.
٩٨- المصدر السابق، ص ٤٩.
٩٩- المصدر السابق، ص ٦٥.
١٠٠- المصدر السابق، ص ٧٠.
١٠١- المصدر السابق، ص ٧٢.
١٠٢ - المصدر السابق، ص ٧٧.
١٠٣ - المصدر السابق، ص ٨٠.
١٠٤- المصدر السابق، ص
١٠٥- المصدر السابق، ص ٨٢.

١٠٦- المصدر السابق، ص ٨٢.
١٠٧- المصدر السابق، ص ٨٥.
١٠٨- المصدر السابق، ص٨٦.
١٠٩- المصدر السابق، ص ٨٩.
١١٠- المصدر السابق، ص ٨٢.
١١١- المصدر السابق، ص ٨٢.
١١٢- المصدر السابق، ص ٨٢.
١١٣- المصدر السابق، ص ٨٤.
١١٤- المصدر السابق، ص ص ٨٥ – ٨٦.
١١٥- المصدر السابق، ص ٨٦.
١١٦- المصدر السابق، ص ٨٨.
١١٧- المصدر السابق، ص ٨٩.
١١٨- المصدر السابق، ص٨٩.
١١٩- المصدر السابق، ص ٩٠.
١٢٠- المصدر السابق، ص ٩٠.
١٢١- المصدر السابق، ص ٩٨.
١٢٢- المصدر السابق، ص ٩١.
١٢٣- المصدر السابق، ص ٩٨.
١٢٤- المصدر السابق، ص ٩٣.
١٢٥- المصدر السابق، ص ص ٩٨ – ١٠٠.
١٢٦- المصدر السابق، ص ١٠١.
١٢٧- المصدر السابق، ١٠١.
١٢٨- المصدر السابق، ص ١٠٣.
١٢٩- المصدر السابق، ص ١١٥.
١٣٠- المصدر السابق، ص ١١٥.
١٣١- المصدر السابق، ص ١١٩.
١٣٢- المصدر السابق، ص ١٢٠.
١٣٣- المصدر السابق، ص ١٢٠.
١٣٤- المصدر السابق، ص ص ١٢٤ – ١٢٥.

١٣٥- عبلة الرويني: السؤال الديمقراطي في مشروع سعد الله ونوس، القاهرة، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد ١، صيف ١٩٩٧م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٤٠٠.

١٣٦- حسن عطية: الوعي التاريخي ومعادلة المثقف – السلطة في أعمال سعد الله ونوس آنية الوقائع، القاهرة، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد ١، صيف ١٩٩٧م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٣٤٦.

137 – https://ar.wikipedia.org/wiki

١٣٨- جابر عصفور: منمنمات تاريخية: القاهرة، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد ١، صيف ١٩٩٧م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٣٨٥.

139 – http://www.alghad.com/articles/780729

140 – https://ar.wikipedia.org/wiki

١٤١-حازم شحاتة: المؤلف المشارك.. مدخل إلي قراءة نصوص سعد الله ونوس، القاهرة، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد ١، صيف ١٩٩٧م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٣٦٩. القاهرة، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد ١، صيف ١٩٩٧م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٣٦٩.

١٤٢- سعد الله ونوس: يوم من زماننا، الأعمال الكاملة، مجلد ٢، سوريا، الأهالي للطباعة والنشر، ص ص ١٩٥ -١٩٧.
١٤٣- المصدر السابق، ص ٢٠١.
١٤٤- المصدر السابق، ص ٢٠٣.
١٤٥- المصدر السابق، ص ٢١١.
١٤٦- المصدر السابق، ٢١٣.
١٤٧- المصدر السابق، ص ٢١٥.
١٤٨- المصدر السابق، ص ٢١٧.
١٤٩- المصدر السابق، ٢٢٢.
١٥٠- المصدر السابق، ص ٢٢٥.
١٥١- المصدر السابق، ص ص ٢٢٥ -٢٢٦.
١٥٢- المصدر السابق، ص ٢٢٧.
١٥٣- المصدر السابق، ص ٢٣٠.
١٥٤- المصدر السابق، ص ص ٢٣٢ – ٢٣٣.
١٥٥- المصدر السابق، ص ٢٣٦.
١٥٦- المصدر السابق، ص ٢٣٧.
١٥٧- المصدر السابق، ص ١٣٨.
١٥٨- المصدر السابق، ص ٢٤١.
١٥٩- المصدر السابق، ص ٢٤١.
١٦٠- المصدر السابق، ص ٢٤٢.
١٦١- المصدر السابق، ص ص ٢٤٤ – ٢٤٥.
١٦٢- المصدر السابق، ص ٢٤٥.
١٦٣- المصدر السابق، ص ص ٢٤٥ – ٢٤٦.
١٦٤- المصدر السابق، ص ٢٤٥.
١٦٥- المصدر السابق، ص ٢٤٦.
١٦٦- حسن عطية: الوعي التاريخي ومعادلة المثقف – السلطة في أعمال سعد الله ونوس آنية الوقائع، مرجع سابق، ص ٣٥٢.
١٦٧- هناء عبد الفتاح: ونوس كما رأيته، القاهرة، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد ١، صيف ١٩٩٧م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٤٠٤.