الفصل الثالث :

السـيف

الراوي :إني أحفظ هذي الكلمات

فيما أحفظ من درر القول

مثل:

. . . . . .

ومثل:

. . . . . .

"عندما أسمع كلمة ثقافة أتحسس مسدسي"

(صلاح عبد الصبور:مسافر ليل)

في الوقت الذي طرح فيه الشعراء شخوصاً درامية تؤمن بالكلمة بجميع أبعادها ودلالاتها وتجلياتها، طرحوا شخوصاً درامية لها علاقة بالقوة المادية/ السيف، وهى شخوص –في الغالب– تنتمي للبلاط السلطوي، ومن خلال الكلمة والسيف تمكن الشعراء من أن يمنحوا مسرحهم الشعري بعداً درامياً رائعاً، ونستطيع أن نلحظ أن السيف في المسرح الشعري الحديث يتجلى في صورتين أساسيتين هما:

أولا: السيف المتهور / الأهوج:

السيف المتهور المقصود به القوة الباطشة التي تفتقد التحكم والسيطرة، ولا تمتلك الوعي في كيفية استغلاله،ومن هنا أصبح وجها يرفضه الشعراء المعاصرون بوصفه قوة مغيرة وفاعلة، وأداة مثلي لقيادة المجتمعات، فهو مصحوب بإراقة الدماء، يفتقد للقيادة الواعية والإبصار الذي يمنحه شرعية الوجود الإيجابي، ويحركه في اتجاهه الصحيح، فالتهور –غالباً– يتسم بالبطش، والعنف، والقهر، والإرهاب، والذعر، السيف المتهور موت أعمى.

ففي المنظر الأول من مسرحية "**الفتى مهران**" يؤكد **الشرقاوي** رفضه للسيف الأهوج على لسان بطله **مهران**، لأن السيف الأهوج أداة للقتل وحمامات الدم، ولا تحمد عقباه خصوصاً في ساحات الحرب، فهو يخلّف وراءه كارثة: خراباً وندماً، وفى الوقت نفسه يؤكد مهران أن المناجل أعدت لأعياد الحصاد: حصاد السنابل والخير، لا لهامات البشر:

مهران: [منفجراً بقوله لهاشم]

قل له يا أيها السلطان ما الحرب سوى ساحات دم
ليس في هذه الساحات مغلوب وغالب
ليس فيها منتصر ولا مهزوم
كل شيء يتساوى بعدما تنتهي الحرب بخير أو بشر
الضحايا والخراب والندم
قل له لا تضع السكين في يد أعدت للفئوس
إن سيفاً واحداً يشحذ للحرب الضروس
ربما خلَّف الألف المحاريث بحد منثلم
قل له أن المناجل للسنابل ولأعياد الحصاد لا لها مات البشر

قل له يا أيها السلطان أرتك عزلتك [فما بقى راشد]
اختلط بالشعب يصبح قلعتك[1].

نبرة الخطابية والنثرية في هذا المقطع قللت من حركة النمو الدرامي، فالصراع أحادى من جانب مهران الذي يتحرك في مساحة خالية من التوتر الدرامي، ومماثل هذا التوتر استخدام تكرار الأمر (قل له) في غياب المقصود بالخطاب. وقد اتضح حرص مهران / **الشرقاوي** على تعرية السيف الذي لا يتناسب مع مشكلات المجتمع، ولا يناسب أيدٍ أعدت للخير لا إراقة الدماء.

وفي المنظر الثاني تتجلى صورة السيف الأهوج، الذي يقوده التهور، وفقدان الاتزان، حتى أنه يقال كل ما يقابله في وجهه، خصوصاً إذا قبضت على مقبضه كف تحمل بذور الخيانة، يملؤها التآمر، إنها الشخصية الانتهازية، التي تستبيح كل ما هو جميل في سبيل الوصول إلى هدفها / القيادة والسلطة أو الزعامة، فعوض شخصية تضمر –في نفسها– عداءً كبيراً لمهران البطل، فيقلل من دوره في الفتوة، ويشك في زعامته، ويعلن أنه يملك سيفاً باتراً أقطع من كل سيوف مهران التي تتسم بالوعي، وتسعى للخلاص، واستنشاق هواء الحرية والعدل، لا من أجل سفك الدماء وشهوة القتل، فعندما يعلن أسامه لعوض –صديقه في جماعة الفتوة– إدانته، لأنه بدأ يتمرد على **مهران** الذي وقف بجواره كثيراً، وقدم له العون فإن:

عوض: (يقاطعه منفجراً) إنني أكتب شعراً مثل مهران وأفضل
إنني أقرأ أكداساً من الكتب ومهران زعيمك
إنما يقرأ من فضل الذي أعطيته له
إنني أحمل سيفاً باتراً أقطع من كل سيوفه

في ذراعي هذه قوة عشرين كمهران زعيمك[٢].

القوة العمياء مهما بلغ حجمها فإنها لا تصلح أن تكون حلاً أمثل لمشاكل الواقع، وتغييره إلى صورة أفضل، بل إنها تتحرك في الظلام الدامس، تصطدم بالمصابيح المضيئة فتحطمها، ويصبح المدى عتمة مخيفة.

أحياناً يعرى أفراد السلطة بعضهم بعضاً، ويصبح السيف الأهوج هو أداتهم للفصل فيما بينهم، كل فريق يرى أن الأمر يحسمه السيف، لكي يطيح بالآخر الذي يهدد كيانه، فبجير في المنظر الثامن من "**الفتى مهران**" عندما يستهزئ **بحسام** الذي يطمع في أن يصبح قائداً لجيش الأمير، يلجأ الأخير إلى السيف الأهوج ليحسم الأمر لصالحه، المهم إذن الوصول للسلطة بوصفها غاية بغض النظر عن الوسيلة:

الأمير: [لحسام] أيطمع مثلك في أن يصبح
في يوم ما قائد جيش
بجير: قد ينفع ديكاً في حلب. لولا مولاي ما كان إلا دلالاً في مذبح
أو حامل نعش، أو سمساراً أو ساقية في حانة
أو ناطوراً في حقل بائر
(بجير يقول هذا وهو يأتي بحركات لإضحاك الأمير)
حسام: (غاضباً) بإذنك يا مولاي (يشهر سيفه)
يا نهار اسود (يجرى ليختبئ) سيدي لا تعطه الإذن فقد
يقطع رأسي[٣].

تتجلى في كلمات النص ملامح السيف الأهوج المتهور، وصفات من يؤمن به ويعتنقه، **(فحسام)** شخصية تصلح أن يصبح دلالاً في مذبح، وفى هذا إشارة

واضحة إلى حبه الدموي، في الوقت الذي يخلع عليه بجير صفات أخرى تفقده عنصر الإيجابية كوصفه بأنه ناطور في حقل بائر، ثم يقدم **الشرقاوي** بعداً من أبعاد السيف الأهوج وهو فقدان الصواب، حيث أشار إلى عالم حسام النفسي، فهو يقبض على السيف ويستحوذ عليه وهو غاضب، والغضب صفة تفقد صاحبها الصواب واليقين ووضوح الرؤية. وربما أراد **الشرقاوي** أن يضع في خضم الصراع لغة التلقائية في توترها واستخدم تعبيرات باللهجة المصرية (يا نهار اسود) رغبة منه فى تجسيد موقف بجير النفسي في شيء من الدهشة.

وفى المنظر الثالث يقدم **الشرقاوي** بعداً من أبعاد السيف الأهوج على لسان **وائل**، وهو أن السيف الأهوج إذا أشهر لا يستطيع أن يفرق بين رأس الظالم ورأس المظلوم، ولا يستطيع أن يتبين وجه الأعداء من ظهور الأصحاب:

أسامة: يا للضياع يا للهوان

وائل: أجل نحن نضرب وسط الضباب

فلا تستبين وجوه العدا من ظهور الصحاب(٤).

يرفض **الشرقاوي** في (**ثأر الله: الحسين ثائراً والحسين شهيداً**) القوة المادية القاهرة / مبدأ البيعة بالقهر والإكراه، واستخدام السلطة للسيف الأهوج، بوصفه أداة لممارسة ديكتاتوريتها وفرض سطوتها، وإجبار الرعية على أن تقول نعم رغماً منها، ففي المنظر الأول من (**الحسين ثائراً**) يدير **الشرقاوي** حواراً بين الشخصيات المتصارعة حول أحقية يزيد بن معاوية فى السلطة، وقد تمت البيعة بالإكراه والضغط، واستخدام السيف:

أسد: نحن بايعنا فمن ينكص عن البيعة آثم

رجل ٣: لم تكن تلك بيعة

بشر: إنها بيعة إكراه وخوف وطمع

سعيد: إنها أخذت بالسيف من مستضعفينا[٥].

ويواصل **الشرقاوي** رفضه لذاك الوجه المظلم القاهر للسيف في ممارسة دوره، فالرعية لا تنصاع لسلطة قاهرة، ولن تستطيع هذه السلطة أن تفرض سطوتها بالسيف المتهور، فكل ما قام على الكذب أو القهر سيسقط. من خلال هذه الرؤية "تصبح حركة القوى الثورية في مواجهة القهر والتسلط في المحور المسيطر الذي يتقاطع وقضية "**الحكم**" ودور المثقف الثوري في مقاومة القهر الاجتماعي في ظل الأوضاع العربية"[٦]. لذا نرى **سعيداً** والجميع معه يؤكدون رفضهم لمبدأ البيعة بالقهر:

سعيد: لا صار يزيد بن معاوية ولى الأمر

لا بيعة في ظل القهر

الجميع: لا بيعة إلا لحسين

النساء: لا تولو الجبار الأمر

لا بيعة في ظل القهر

الجميع: لن يحكمنا جبار

ضرباً بالسيف البتار[٧].

ومن أبعاد السيف الأهوج الذي يطرحه مسرح **الشرقاوي**، أنه سيف مأجور في أيد تعتنقه لفرض نظام رغماً منها، فهو منحاز إليه من يهاب السلطة، فيعتنقه بدافع الخوف من بطش السلطة أو خوفاً على مكانه في البلاط، فيصبح موصوفاً

بالعمى والتهور، لأنه يتحرك طبقاً لرغبة السلطة وتحقيق مآربها، يسلط على رقاب الرعية لإجبارها على فعل ما لا تريد، في الوقت الذي ينبغي أن تمارس حقها في الحياة والحرية.

فالشرقاوي يدير حواراً بين الحسين وزهير وحبيب، حيث يسأل الحسين عن حال أهل الكوفة، الذين طلبوا قدومه إليهم ليخلصهم من الظلم والقهر، ولكن هؤلاء -خصوصاً أهل الرأي والكلمة- قد باعوا موقفهم للسلطة / يزيد، وأصبحوا مساندين لها ضد الحسين مستخدمين -في ذلك- سيفهم المأجور:

الحسين: كيف حال الناس في الكوفة؟ قل لي يا زهير؟

زهير: حال ذل .. حال غدر

عظمت رشوة أهل الرأي في الكوفة فانفضوا عن

البيعة لك

وسواد الناس مقهور فلا رأى لمن لا حول له

حبيب: غير أن السيف في أيديهم أشهر ضدك

ابن عوسجة: فقلوب الناس لك

وحراب الناس والله عليك[٨].

يكشف **الشرقاوي** من خلال البنية اللغوية تطور الشخصية النفسي، فالحسين تنتابه حالات المد والخوف على الرعية والرغبة الجارفة فى المعرفة، يؤدى الأمر -في قوله (قل لي) ثم التخصيص بنداء القريب والبعيد في آن (يا زهير) بعد الاستفهام عن الحال (كيف حال)- إلى كشف دلالة التشوق وسرعة الرغبة في اليقين والوقوف على الحال.

السيف الأهوج عند **الشرقاوي** تقبض عليه قوة تتسم بالعصبية وفقدان التوازن والصواب، وبالبطش وإراقة الدماء، فهو –دائماً– يتحرك في عصبية، يضرب في كل اتجاه من غير هدى أو بصيرة، حتى إنه لا يتوقف أمام الطفولة البريئة، لكنه يأتي عليها ويطعنها في قلبها، ويقدم **الشرقاوي** صورة الرجل وحاله، الذي يحرك سيفه في كل اتجاه:

(الرجل يحدث نفسه دائما ويتحرك في عصبية
ويصيح بسيفه هنا وهناك في الهواء وفى
الرمال)
الرجل: بكى الطفل ولكنى غرست السيف في قلبه[٩].

يتجسد الصراع في **(الحسين ثائراً والحسين شهيداً)** من خلال تنازع رغبتين متناقضتين، رغبة **يزيد** في إقرار بيعته بالقوة ورغبة **الحسين** القائمة على رفض البيعة، وفى الوقت نفسه يسعى يزيد من خلال صراعه مع **الحسين** أن يحصل على مبايعة وتدعيم من الحسين مهما كلفه ذلك طاقات كبيرة لأن "يزيد يحاول أن يعطى لشخصيته ولحكمه بهذه المبايعة شرعية دينية، يؤسس عليها حكمه السياسي في الأساس. وهو الخلاص بالقتل"[١٠]، ويمكن القول إن الرغبتين المتناقضتين حيث رغبة الحسين تناقض رغبة يزيد، ورغبة يزيد تناقض رغبة الحسين وتعارضها، "هي آلية البنية التي يسير عليها النص، ويلاحظ أن الجزء الثاني لم تتغير به ملامح البنية، مما يجعلنا نعده نصاً واحداً امتد كثيراً بين يدي المؤلف، فلم تكن هناك مبررات درامية واضحة تجعل من معالجة الموضوع تمتد في جزأين"[١١].

وفى مسرحيته "**مأساة الحلاج**" نرى **صلاح عبدا لصبور** يطرح بعداً آخر للسيف الأهوج من خلال "**الحلاج**"، الذي يؤكد أن السلطة لا تعرف إلا القوة العمياء الغاشمة، تسوق بها الناس في امتهان، وكأن عبدا لصبور يؤكد على الربط بين السلطة الغاشمة وبين القوة العمياء:

الحلاج: أما ما يملأ قلبي خوفاً، يفنى روحي
فزعاً وندامة
فهي العين
فوق استفهام جارح
والمسجونون المصفدون يسوقهم شرطي
مذهوب اللب
قد أشرع في يده سوطاً
من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد رفعه(١٢).

وإذا كان الحلاج يربط بين السلطة الغاشمة "شرطي مذهوب اللب" وبين القوة العمياء أو السيف الأهوج، فإن الشبلي يضيف صفة أخرى وهى الظلم:

الشبلي: صمتاً، وإليك جوابك كي ترتد إلى نفسك
.....
.....
هل تسألني من ذا صنع القيد الملعون
وأنبت سوطاً في كف الشرطي؟
وإليك جواب سؤالك
الظلم

هل تسألني من ذا صنع الاستعباد
الظلم .....[١٣].

وإذا كان السيف الأهوج وسيلة تلجأ إليها السلطة لفرض سيطرتها على الشعب، فإن **صلاح عبدا لصبور** يمنح السيف الأهوج بعداً آخر إذ يجعل من يعتنقه راغباً في الانتقام، فالانتقام مدعاة لأن تصبح القوة عمياء، ففي السجن يلتقي **الحلاج** بسجينين يصرح السجين الثاني بأن أمه ماتت جوعاً:

الحلاج: فليرحمها الله
السجين الثاني:بل فليلعن الله من قتلوها
الحلاج: قتلوها
السجين الثاني:من أعطوا أمي ما يكفى
أن يطعمها أو يطعمني
من جعلوني آكل لحم الأم لاحيا وأشب
قل لي .. هل تصلحهم كلماتك؟
الحلاج: هل يصلحهم غضبك؟
السجين الثاني:غضبى لا يبغى أن يصلح .. بل أن يستأصل[١٤].

فالسيف الأهوج لا يريد الإصلاح، وإنما الاستئصال، لأن من يعتنقه راغب في الانتقام مدفوعاً إليه بفعل القسوة والظلم والفقر. والتغيير هنا تغيير جذري قاطع يتضح ذلك من خلال الفعل (يستأصل) التي تشير دلاليا إلى العنف والقوة والشمولية.

وفي كوميديته السوداء "مسافر ليل" نجد من البداية أن **صلاح عبد الصبور** لا يمنح "السلطة الغاشمة" –وهى السلطة المطلقة– معطيات العنف والإرهاب، فالراكب في القطار، يسلى نفسه، فيتذكر بعض الأسماء، ومنها الإسكندر، فيجىء عامل التذاكر مدعياً أنه الإسكندر، ويعترف في وضوح:

عامل التذاكر: أنا الإسكندر

في صغرى روضت المهر الجامح

في ميعة عمري روضت أرسطاليس

حين بلغت شبابي روضت العالم(١٥).

فالترويض هو الصفة الأساسية / الجوهرية للإسكندر، وصلاح عبد الصبور لا يستخدم عامل التذاكر كرمز للإسكندر فقط بل يستخدمه كرمز لكل القوى / السلطات الغاشمة التي لا تؤمن إلا بالعنف كوسيلة للسيطرة على العالم وترويض الشعوب، وحين يسخر الراكب من عامل التذاكر متهماً إياه بالإكثار من الشرب يصرخ عامل التذاكر:

عامل التذاكر: لا تعرف قدري يا جاهل

قسماً، سأروضك كما روضت المهر الجامح

الراوي: تمتد يد الإسكندر في الجيب الأيسر

يخرج خنجر

تمتد يد الإسكندر في ثنية سرواله

يستخرج غدارة

تمتد يد الإسكندر في حلقه

يستخرج أنبوبة سم

تمتد يد الإسكندر في جيب خلفي
يخرج حبلاً[١٦].

فالسوط، والخنجر، والغدارة، وأنبوبة السم، والحبل، هي وسائل السلطة الغاشمة والثورة العمياء للترويض، بل وسيلتها للاستيلاء على ما يملك الآخرون، فكأن **صلاح عبد الصبور** يريد أن يقول إن السيف الأهوج هو وسيلة الراغبين في الاستيلاء على ما ليس لهم، فعامل التذاكر يصارح الراكب بأنه ليس زهران، وإنما زهران زميله الأرقي منه بأربع درجات / سترات:

عامل التذاكر: .....

أحلم أحياناً أن أقتله وأحل محله
زوجته ناصعة الوجه، ورابية الفخذين
وامرأتي عجفاء ممصوصة
يسكن في الجزء المشمس في غرب الضاحية الوردية
سكن لا بأس به
لكنى أحياناً أتململ أح من صيحات المارة وعواء السيارات[١٧].

الإيمان المطلق بالعنف يذهب بأنصاره إلى مواجهة أي شيء بالقوة حتى ولو كانت الثقافة:

الراوي: إني أحفظ هذى الكلمات
فيما أحفظه من درر القول
مثل:
.....

ومثل:

.....

"**عندما أسمع كلمة الثقافة أتحسس مسدسي**"(١٨).

والعنف هو وسيلة معتنقيه لفرض ما يؤمنون به،

ومثل:

"**علمهم الديمقراطية، حتى ولو اضطررت إلى قتلهم جميعاً**"(١٩).

يفقد الراوي يقينه بالكلمة/الفكر /الثقافة/الوعي مهما كان نوعها،في الوقت نفسه يفتح صلاح عبد الصبور أفق الخروج علي المرجع الدلالي ،فيستخدم صراعا مماثلا للصراع الدرامي- الذي ينشأ بين فكرتين متقابلتين-يتشكل عبر حركة الدوال على الصفحة :صراع الأبيض والأسود،تقوم العين بإنتاجه عبر المساحات المنقوطة وغياب الدال اللفظي واتساع البياض.

وفى مسرحيته "**ليلى والمجنون**" في المنظر الأول من الفصل الأول نرى **حساناً** شخصية مسرحية لا تؤمن بالكلمة ولا بجدواها، وإنما تؤمن فقط بالقوة وبالسيف بوصفه قوة قادرة على التغيير، ولذلك فهو يصرح:

حسان: لابد من الطلقة والطعنة والتفجير

إني أحمل هذا في جيب "يخرج قلماً"

حتى أتسكع معكم بين رياض الكلمات إلى أن يأتي الوقت

لكنى أحمل هذا في جيب آخر

"**يخرج مسدساً**"(٢٠).

فكلمة "أتسكع" تمنح الشخصية بعداً واضحاً وهو عدم الإيمان بالكلمة، كقيمة إيجابية، وهو يوضح ذلك من خلال "لابد من الطلقة والطعنة والتفجير"، ومن خلال المسدس الذي يحمله حين يأتي الوقت المناسب . فالعنف هو الطريق الوحيد الذي يراه **حسان** للتغيير، وعلى ذلك فهو يصرح تعليقاً على قصيدة مدح للملك كتبها أحد الشعراء:

حسان: أنا لا يشفى نفسي إلا أن أقرأ هذا الشاعر
بل يشفى نفسي ألا يكتب حين تطير ذراعه(٢١).

وربما يكون التهور فقط هو الذي يملى على **حسان** هذا الموقف، وإذ: إن العنف والإرهاب هما السبيل الوحيد لمنع الكلمة المضللة، صحيح أن الكلمة هنا مزيفة ومضللة، ولكن وسيلة مقاومتها لا تكمن إلا في بتر الذراع كما يرى حسان.

والشطط في الإيمان بدور العنف والسيف هو الذي يدعو حسان إلى رفض فكرة القيام بعمل درامي تخفيفاً لحدة العمل في الصحيفة، ولذلك فهو يصرح في وضوح:

حسان: لا يعجبني الموضوع جميعه
فأنا أتخيل أنا لا نحتاج إلى أن نضحك أو نمرح
ضحكت هذى المدن المتبلدة الحس
خمسة آلاف سنة
ضحكت حتى استلقت ميتة فاتحة فاها كالجرح
ظنت وخز الأيام النحس
دغدغة حنان

إنا نحتاج إلى أن نغضب[٢٢].

و. يستقرئ التاريخ، وربما كان ذلك ما يمنح موقفه عمقاً أكبر وهذا الـشطط يدعو حسان لا إلى رفض الكلمة فقط، بل يدعوه أيضاً إلى رفض الحب، ولذلك فهو يخاطب الأستاذ "رئيس التحرير" قائلا:

حسان: يا أستاذ
لا تكتب في الحب
اكتب في النقمة والبغضاء
هذا عصر البغضاء
لا تنس .. اكتب في البغضاء[٢٣].

ويؤكد حسان وجهة نظره في الإيمان المطلق بالعنف كوسيلة للتغيير، بل إنـه يرى أن المستقبل لا ينبغي إلا أن يصنع من خلال العنف الملتهب:

حسان: هيه يا أستاذ
الحب .. الحب
لن يصنع مستقبل هذا البلد الحب المتأوه
بل يصنعه العنف الملتهب
مجموعة أشعار بريخت ورفاقه
من جوته حتى آخر ثرثار عرفته اللغة الألمانية
لم تمنع شرذمة النازية
من أن تتربع فوق كراسي السلطة[٢٤].

يلجأ حسان–مرة ثانية– إلى التاريخ ستقرؤه، ويستنتج منه، ويؤكد به وجهة نظره، فالكلمة "أشعار بريخت ورفاقه"، لم تمنع النازية، وينبغي الإشارة إلى ما تمثله النازية من عنف وإرهاب دوليين –من التربع فوق كراسي السلطة، وربما كان عبد الصبور يريد أن يؤكد أن السلطة تتمثل دائماً في الإرهاب والبطش، ولذلك فلابد حين نقاومها من اللجوء إلى العنف لأن الكلمة والحب غير قادرين على مواجهة العنف، فقديما قالوا: "لا يفلّ الحديد إلا الحديد".

ولأن **حسان** لا يؤمن إلا بالعنف والقوة في مواجهة الواقع المضاد، كان طبيعياً –في النمو الدرامي للشخصية– أن يلجأ إلى محاولة القتل حين اكتشف أن صديقه **حسان** جاسوس يعمل لدى البوليس السياسي و**حسان** يسأل **زياد**:

حسان: ماذا قال لمندوب السلطة
لما ذكر اسمي؟
زياد: إنك إرهابي
حسان: لم يخطئ فيما قال
وسأبدأ وطأة إرهابي به(٢٥).

وحين ينكر **حسام** أنه أخبر المباحث أن حساناً إرهابي وأنه قال لرجل البوليس السياسي إنه مأمون ومسالم، صاح فيه **حسان**:

حسان: من ذيلك عضتك المصيدة المفتوحة
يا فأر البالوعات العطنة
نفسية جاسوس
تتوهم أنك ترضيني حين تغريني من ثوبي الزاهي

كي تخلع في أكتافي هذى المزق الباهتة اللون
هيا استغفر ربك
إن كانت تصعد للعرش الأنفاس النتنة
"يخرج مسدسه"[٢٦].

وحسام نفسه كان شخصية مسرحية لا تؤمن إلا بالعنف والقوة كوسيلة للتغيير، ولقد انتهت هذه الشخصية بالسقوط في شرك الجاسوسية والعمل لحساب البوليس السياسي، ولقد قال عنه **سعيد**:

سعيد: لم يسعدني حظي بلقاء حسام
لكنى كنت قرأت له موضوعاً أو موضوعين
لم يك يستهوينى أسلوبه
كانت فيه نفس الرنة
رنة أسلوبك يا حسان
أسلوب يستأصل، لكن لا يلقى بذرا[٢٧].

فحسام وحسان إذن يتفقان في الأسلوب الذي يستأصل ولا يلقى بذراً نهماً، لا يؤمنان إلا بالسيف فقط كقوة قادرة على التغيير، وربما كان **سعيد** يريد أن يؤكد أن السيف المتهور الأهوج، أو القوة العمياء لابد أن تفشل في الوصول إلى أهدافها، فأحد هذين الاثنين "حسام" سقط جاسوساً لحساب البوليس السري، والثاني "حسان" ألقى القبض عليه بتهمة محاولة القتل.

والسلطة في **"بعد أن يموت الملك"** عقيمة، فالملك عقيم لا يملك أن يمنح زوجته طفلاً، وهو حين يسترجع تاريخه يصرح بأنه استولى على الملكة بالسيف:

الملك .....

في تلك الليلة

بالسيف استحوذت على مهرك[٢٨].

وكأن **صلاح عبد الصبور** يريد أن يقيم علاقة ما بين الملك الذي استولى على الملك بالسيف وبين الانقلابات العسكرية التي تستولي على السلطة، فكلاهما لا يملك إمكانات الخصوبة، وحين تطلب الملكة من الملك أن يتركها تتخذ عشيقاً يملأ بطنها،يمنحها المستقبل الذي تحلم به يصرح الملك:

الملك: يملأها الآن

ويملأ بطن الأرض غداً

الملكة: ماذا تعنى؟

الملك: اقتله حين يتم مهمته الملعونة[٢٩].

فالمؤمنون بالعنف والسيف المطلق لا يتخلصون من إيمانهم به حتى مع أولئك الذين يمنحون الخصوبة، أو يملكون المقدرة عليها، فكأن **صلاح عبدا لصبور** يريد أن يمنح السيف الأهوج بعداً آخر وهو الخيانة والغدر.

نلحظ أن تكتيك السيف عند **صلاح عبدا لصبور** يعتمد على النمو الدرامي، والتكثيف من خلال الحوار التبادلي الجدلي بين أطراف الحوار / الشخصيات المتحاورة، في إطار لغوى موجز، كما أن بناء شخصيات السيف يعتمد على رؤية عبدا لصبور نفسه طبقاً لعلاقتها بالواقع ومعطياته، وقدرته على قراءة السياق السياسي والتاريخي.

وأنس داود يمنح السيف الأهوج بعد الغدر، فالسلطة ترفعه في وجه من يرفض إرادتها، في وجه من يقول "لا" ويعتنق المبدأ حتى لا يتسبب في انهيار مجتمعه –الذي يعلق عليه آمالاً كثيرة، طبقاً لوعيه وإدراكه للواقع، أن يقف في وجه الظلم والقهر، فالأميرة في مسرحية "**بنت السلطان**" تخاطب **كافوراً**، الذي يعتنق السيف الأهوج /الغدر:

الأميرة: وأتيت في كفيك هدايا من ذهب براق
أموال لا تحصى من بيت المال، وأغلقت الأبواب
ورفعت سيوف الغدر على الأعناق
من قال نعم يا مولاي السلطان
يملأ كفيه بما يهوى ويحوز الباب
يرجع للأهل وللصحب وللأحباب
هل يأمن من قال بغير نعم أن ينجو من سيف الغدر
يا كافور(٣٠).

تطرح **الأميرة** من خلال صيغة الاستفهام مع الفعل (هل يأمن) دلالة النفي، في ظل مجتمع لا يرضى بغير نعم، وإعلان الرفض موت، لأنه يتنافى مع السلطة الباطشة ومعطياتها. وفى مسرحية "**محاكمة المتنبي**" يقدم **أنس داود** السيف الأهوج مرادفاً للسلطان أو السلطة الجائرة، ويشير إلى إحدى معطيات التهور، تفقد السيف مشروعيته التي يعلق عليها الفعل، فكافور عندما يحتكم إلى السيف فإنه يفقد الوعي اللازم والهدوء، وتسيطر عليه حالة الهياج والعصبية، وهى حالة تسلبه اتزانه، فلا يصلح أن يكون قوة مغيرة:

كافور: [في هياج]

يا سياق .. يا سياف [يكرر مسرور عائداً]

مسرور: لبيك

مسرور بين يديك

كافور: اقتل هذا المأفون

[يبحث عنه]

أين يكون؟ أين يكون؟؟

ابحث عنه في كل مكان

مزق جسده

باسم السلطان

باسم السلطان

مسرور: [يرفع السيف عالياً]

باسم السلطان[٣١].

ويستخدم **أنس داود** السيف الأهوج مرادفاً للإرهاب، والذعر، والخيانة، وينحاز إليه ويؤمن به إرهابياً، يثير في نفس العامة الذعر، ويفقد الإبصار اللازم لامتشاقه، **وأنس داود** على لسان شخصية **(هو)** يرفض العمل بهذا السيف -كأداة للتغيير أو قوة تصلح لدفع المجتمع إلى الرقى والتقدم- لأن قضيته بوصفه مثقفاً تكمن في الوقوف في وجه الغدر والإرهاب، وترويع الآمنين من العامة، يدفع عنهم القهر ويحارب الظلم، ويقدم **أنس داود** حواراً بين **(هي)** الشخصية التي تذهب إلى استخدام السيف وبين **(هو)** المؤمن بعدم استخدام السيف وذلك فى مسرحيته "**الثورة**":

هى: حسناً

فلماذا لا ترفع في وجهي قبضة كفيك؟
ولماذا لا تطعن ظهري بالخنجر
هو: عبثاً يا جوز فين
أقتلع الظن السيء من رأسك. ولسنا إرهابيين..
لسنا إرهابيين
نحن أصحاب قضية
وضعتنا الأقدار المحتومة في وجه الخندق حتى ندفع
عن شعب مقهور، شعب علّم هذا العالم أن
يعشق معنى الحرية ...(٣٢).

ويحمل **أنس داود** صور السيف الأهوج بكل أبعاده، موضحاً ملامح معتنقيه من خلال اعترافات حاشية السلطان، ففي المشهد الثاني من مسرحية **[الصياد]** يكشف حراس السلطان الثلاثة هوية السيف الأهوج:

الثلاثة: نحن الحراس .. الحراس
نلعب بالسيف وبالبر جاس
السيف بأيدينا نسر
مرهوب في عين الناس
إن شئنا مزقنا الأعضاء
أو شئنا طيرنا الرأس(٣٣).

ثم يعرى الحراس الثلاثة ملامحهم فيؤكدون:

لكنا جنب السلطان

يغلبنا طول اليوم نعاس[٣٤].

وللسيف الأهوج صور ثلاث، كل صورة تتبلور مع الشخصية، فالصورة الأولى يكشف ملامحها "معشوق" حين يصرَّح:

معشوق: سيفي مشهور كالشجعان
أرفعه ليلاً ونهاراً
لكنى جنب السلطان
لا أقتل حتى صرصاراً[٣٥].

والصورة الثانية يكشف عن هويتها حماد –وهو شخصية فكاهية– فيؤكد:

حماد: سيف يأكله الصدأ، كما
تأكل عمري الأحزان
منكسر الرأس على عتبات القصر،
كأني أحد الخصيان[٣٦].

أما الصورة الثالثة للسيف الأهوج فيقدمها ظافر من خلال المماثلة بين حاله وملامح السيف:

ظافر: سيفي كالبيت الوقف
حياتي كالبيت الوقف
يستعرضني السلطان طوال اليوم
أمام الضيف[٣٧].

ثم يتفق الجميع على سلبية السيف الأهوج ويؤكدون عدم جدواه، بوصـــفه أداة أو قوة تصلح للتغيير، فقد أصبح في أيدي الحراس لا قيمة له ولا فاعلية، بل إنـــه أصبح مرادفاً لرسم الطفل وعبثه في أوراقه، فهم يـــسخرون منـــه، ويـــستهزؤون بمكانته التي أصبح عليها، فالجميع يؤكدون:

الجميع: نحن الحراس الحراس

أشباه الناس ولا ناس

السيف بأيدينا رسم

خططه طفل في قرطاس(٣٨).

من خلال ما سبق نستطيع أن نتبين أن الشعراء الثلاثة قد وقـــفوا من السيف الأهوج / القوة المادية العمياء موقف الرفض والتقرير، وهيئوا له شخوصاً تؤمن به وتنحاز إليه، وهى في حقيقة الأمر أداة للسلطة يتكشف من خلالها التهور، وفقدان التوازن والعصبية والبطش وحب الدماء، وكلها صفات تتنافى مع الوعي، والإبصار، وإدراك مشكلات الواقع وحلها في إطار الحضارية والوعي. فالمثقفون والمبدعون لا يعلقون عليه آمالهم لأنه نقيض حلمهم ورؤيتهم الواعية، ومن هذا كان طبيعياً أن تكون هناك صورة مشرقة للسيف / القوة، تتمثل في السيف المبصر الواعي /القوة التي يقودها الوعي والبصيرة؛ ولهذا يهيئون له شخوصاً واعية تؤمن به وتنحاز إليه.

ثانيا: السيف المبصر / الواعي:

يمثل السيف المبصر أو القوة الواعية حلماً في نفس الشعراء المعاصرين خصوصاً كُـــتَّاب المسرح الشعري الحديث، فهو وسيلة لنقل المجتمع إلى التغيير الإيجابي، بوصفه وسيلة أسرع وأقوى تأثيراً، وعليه تعلق الآمال، فإذا كانت القوة

الإيجابية هي الوجه الأمثل لمواجهة الواقع، فإن السيف المبصر تعلق عليه كل الآمال، ولكنه في المسرح الشعري -خصوصاً عند شعرائنا المعنيين بالدراسة- تذهب إليه شخصياتهم المسرحية في إطار حلمي لم يأخذ حيز التحقق بعد، ولم يزل في حالة انتظار.

فعبدا لرحمن **الشرقاوي** يشترط في استخدام السيف وعى من يقوده، فهو لا يؤتى ثماره، ولا تؤمن عواقبه إلا إذا أحسن استغلاله في إطار الوعي والإبصار، حتى يصبح قوة إيجابية، فالإرادة والعقل وسيلة لتحقيق النفع به، فحين يشك **صابر** فى جدوى السيف وفاعليته عندما يهدى إليه **مهران** سيفه، فإن مهران يؤكد في المنظر الحادي عشر من "**الفتى مهران**" أن السيف ينتفع به ويؤتى ثماره المرجوة إذا تمت قيادته الواعية:

مهران: أين سيفي

[صابر يذهب ويعود بالسيف الذي كان قد وقع خارج المسرح في أثناء المبارزة]

وائل: [لمهران] هو ذا صابر قد عاد بسيفك

مهران: اعطنى فأسك يا صابر (يسلمه فأسه)

يا أسامة امسك الفأس والق السيف

أسامة: إنني أحيا بسيفي يا زعيمي

مهران: إننا نحيا على الفأس وبالسيف نموت

طـــه: ليتكم عشتم على الفأس

مهران: ليتـــنا كنّا حمينا الفأس يا طه كما كنا نود .. بمزيد من سيوف ودروع وزرد فليكن سيفي يا صابر لك

صابر: هو لا ينفعني

مهران: إنه ينفع بك[٣٩].

ويأخذ السيف المبصر دلالة المواجهة والمقاومة للمغتصب، **فمهران** من الشخوص المؤمنة بدور السيف المبصر، فهو سيف الوطنية، الذي يتخذه الفرسان أداة لتغيير واقعهم المسلوب، واسترداد حريتهم ووطنهم، ففي المنظر الأول من مسرحية "**الفتى مهران**" يدور حوار بين **مهران ووائل**، حيث يسأل الأول عن ثمن النبيذ، فيؤكد له وائل بأنه أنفق منها سبعاً، اشترى بها سيوفا، استعداداً لمواجهة العدو القاهر المغتصب:

وائل: بعت النبيذ بعشرة أكياس ونصف أنفقت منها سبعاً في القاهرة

مهران: لما يا صديقي؟

وائل: نزلت في سوق السلاح وشريت من هذا مائة (يخرج سيفاً من تحت العباءة)

مهران: (يتأمل السيف بإعجاب) بديع .. أي سيف حسناً فعلت وزع على الفتيان هاتيك السيوف[٤٠].

و**مهران** يؤمن بالسيف المبصر الذي يصوغ أحلام السلام، فسيفه لم يسقه أبداً بدم، لأن إراقة الدماء صفة تفقده وعيه وإبصاره، فهو نادم على قتل قائد جيش الأمير، الذي كاد أن يغرس رمحه في ظهر مهران، وسلمى تسخر منه على هذا الموقف:

سلمى: (ساخرة) كان أولى بك أن ترحمه أو تتركه يتولى هو قتلك

ثم يرد مهران مؤكداً على إبصار سيفه:

مهران: أتصدقن!! أنا ما قتلت طوال عمري
قد عشت أيامي الطويلة شارداً ومغردا
سيفي يثير الذعر في قلب العدو إذا شهرته
ويصوغ أحلام السلام إذا غمدته
وبرغم هذا كله لم أسقه أبداً بدم(٤١).

ومن أبعاد السيف المبصر –التي يطرحها الشرقاوي– العدل، حيث يشهر في وجه كل ظالم، يريد أن يغتصب قداسة الوطن وشرفه، فسلمى تؤكد أن هاشم زوجها يقود بسيفه مسيرة العدل في اتجاهها الصحيح، فهو في نضال دائم ضد الظلم:

سلمى: (تدفع الجدار حيث علق دف وتفتح باباً سرياً واطئاً، هو ذا السرداب
آه لو كان هنا هاشم .. آه ..
ليس في العالم سيف في نضال ضد ظالم(٤٢).

ويرى **مهران / الشرقاوي** أن القوة الواعية الحكيمة / السيف المبصر هي التي تحدث تغييراً مثمراً في جنبات المجتمع، فتنقله من حالة ركوده وسكونيته، إلى الحركة الفاعلية الإيجابية، يؤكد **مهران** في المنظر العاشر أن السيف المبصر هو الوجه المماثل للثورة الكبرى، وهى التي تحدث تغييراً تاماً، دون إراقة دماء، حيث لا يقتل في سبيلها فرد واحد على حد تعبير مهران وهى ما يحلم به **الشرقاوي** نفسه:

مهران: (مستمراً) إن أوصال الوطن هو ما سوف يمزق

إنما الثورة الكبرى التي تجتاحهم من جذورهم لا قتل فرد واحد
هي ما نحلم به وهى ما نعمل له فاستعد..[٤٣].

وفى المنظر السابع من مسرحية "**الحسين ثائراً**" يأخذ السيف المبصر دلالة النور والهداية والقوة الحكيمة، الحق والنجاة، فهو سيف النبوة الذي يقوده الرسول –صلى الله عليه وسلم–، ليفرق به بين الحق والباطل، ويقف في وجه الزيف، وجه عدوه القاهر، الذي يريد أن يطمس النور الجديد، الذي يهدى الناس إلى صالح أمورهم في الدنيا والآخرة، فزينب تؤكد للحسين ومعها سعيد أحد أصحابه أن الحلم للحرية والعدل والخلاص يتحقق بهذا السيف المبصر، الذي يبدد ظلام الليالي إذا أشهر وجرد من غمده، ويزحزح الجبال من مكانها حين تسأل زينب:

زينب: وكم ألف سيف وراء الرسول؟!

يؤكد سعيد:

سعيد: هنالك والله خمسون ألفاً
يضئن لعمري ظلام الليالي إذا ما استللن
يزخرف شم الجبال الرواسي ويفلقن هاماتها إن وقعن[٤٤].

وحين يسأل **زين العابدين** والده الحسين: هل كان النبي –صلى الله عليه وسلم– يحمى رسالته بسيفه، يؤكد **الحسين** أن سيف الرسول –بوصفه سيفاً مبصراً– يصنع عصر العدل، ويزلزل أركان الباطل ويقضى عليه:

الحسين: (يعود منفجراً شاهراً سيفه)
هذا سيف رسول الله تقلدته
سيف زلزل ركن الباطل

سيف فجر عصر العدل[٤٥].

وفى حوار الشيخ **مراد وسعيد** يأخذ السيف خصوصيته: الوعي، حين يشترط له الشيخ **مراد** عينين يبصر بهما، فيعرف الناس من أتباعه، ويؤكد أنه حين يستطيع الحصول على هذا السيف المبصر الواعي، الذي لا يريق دماً بريئاً،وله عينان مبصرتان يفرق بهما بين المنحرف والمعتدل ،فإنه لا يتراجع عن مقاومة القهر والظلم المتمثل في سلطة يزيد بن معاوية:

شيخ مراد: اعطنى سيفاً بعينين يرى الفاسق من أتباعه
عندما أملك هذا السيف ذا العينين لن أرجع عن
حرب يزيد[٤٦].

والسيف المبصر، أو القوة الواعية تمثل حلاً للصراع فى مسرح **صلاح عبد الصبور**، من خلال تأرجح شخوص مسرحياته ما بين الإيمان المطلق بالسيف، حيناً، والإيمان المطلق بالكلمة حينا آخر، وظهور فكرة السيف المبصر كحل درامي في مسرح **عبد الصبور** الشعري لا تكاد تتجاوز الحلم، في مسرحه لا تعدو أن تكون نوعاً من الانتظار أو التمني، وعلى ذلك نستطيع أن نؤكد أن شخصية تتحلى بالكلمة القوية والسيف الواعي لا توجد في مسرحه، وإنما توجد شخوص تجهر بحلمها في هذا السيف المبصر، وتصرح بانتظارها للمخلص الذي سوف يتمنطق بالكلمة ويغنى بالسيف على حد تعبير **سعيد** في "**ليلى والمجنون**".

وفي ضوء ما سبق يمكن أن نؤكد أن **صلاح عبد الصبور** يرفض من خلال مسرحه الشعري كلاً من الكلمة الضعيفة،و السيف الأعمى، فإذا كانت الأولى تفتقد قدرتها على التغيير والفعل إذ تفتقد القوة التي تحولها من مجرد أصوات إلى واقع

يسعى في مراميه، فإن الثاني –السيف الأعمى– يفتقد النور الهادي الذي يوضح له الطريق فلا يخطى، لأن السيف إذا افتقد الرؤية والهداية فسوف تكون طريقه غير مضمونة النتائج.

وفى المنظر الأول من الجزء الثاني من مسرحية "**مأساة الحلاج**" نراه (الحلاج) يعمق هذه الفكرة، فكرة إيمانه بالسيف المبصر فهو يصيح مخاطباً السجين الثاني:

الحلاج: المظلومين
أين المظلومون وأين الظلمة؟
أو لم يظلم أحد المظلومين جاراً أو زوجاً أو طفلاً
أو جارية أو عبداً
أو لم يظلم أحد منهم ربه
من لي بالسيف المبصر
من لي بالسيف المبصر(٤٧).

تملأ الحيرة والقلق الحلاج / **عبد الصبور** بحثاً عن تحقيق حلمه: الأداة المثلي لحل مشكلات الواقع، خصوصاً أن الظلم والقهر قد انتشرا في كل جنبات المجتمع، والكلمة إذ ذاك لا تصلح. ومن هنا يأتي السيف المبصر كحل درامي يحول الرغبة إلى فعل، ونلحظ توتر الشخصية من خلال بنية الاستفهام الذي يشير إلى الاستنكار حيث اختلاط الأمور **(أين المظلومون وأين الظلمة)**، ثم يأتي تكرار الاستفهام تحقيقاً لرغبة جارفة ملحة،يصاحبها الشك والقلق والحيرة، وهى الحاجة إلى السيف المبصر **(من لي بالسيف المبصر)**.

وإحدى دلالات السيف المبصر في مسرح **صلاح عبد الصبور** نجدها في مسرحية **"ليلى والمجنون"**، ففي المنظر الأول نجد حواراً بين **ليلى وحسان وزياد:**

ليلى: "**وهى تجلس**"

أهلاً .. كيف الحال، أيا فرسان المستقبل

حسان: لا .. بل هم فرسان المتحف

زياد:رفقاً حسان

ما تذكره ليس هو الثورة

الثورة أن تتحرك بالشعب(٤٨).

فالتحرك بالشعب–الذي يشير إليه زياد– واحد من أبعاد / دلالات السيف المبصر، وهو أن تتحد الرؤية بين الفرد والمجموع، فالتحرك هو الوعي، والشعب هو القوة، فالقوة الواعية تأتى باتحاد آراء الدعاة مع الشعب الذي يمنح الرأي قوته كما يمنح الدعاة الشعب (القوة) أبصارها.

ولإيمان **سعيد** بأن المخلص لابد أن يتمثل في السيف الواعي، فإنه يؤكد في قصيدته الطويلة التي أوردها في المسرحية :

سعيد: هذى يوميته الأولى

يأتي من بعدى من يعطى الألفاظ معانيها

يأتي من بعدى من لا يتحدث بالأمثال

إذ تتأبى أجنحة الأقوال

أن تسكن في تابوت الرمز الميت

يأتي من بعدى من يغمس مدات الأحرف في النار

يأتي من بعدى من ينعى لي نفسي
يأتي من بعدى من يضع الفأس برأسي
يأتي من بعدى من يتمنطق بالكلمة
ويغنى بالسيف(٤٩).

فصلاح عبد الصبور يؤكد خلال **سعيد** أن الكلمة إن لم تستند إلى قوة تؤمن بها وتحققها فسوف تصبح ألفاظاً بلا معنى، وينبغي أن نشير إلى كلمة "**يأتي من بعدى**" وهى كلمة تضفى على الموقف فقدان الثقة في الذات، وكشف عرى الواقع، ذلك أن الواقع هو نقيض واضح لكل مأمول، فإذا كان المخلص الذي **(يأتي من بعدى)** سوف يمنح الألفاظ معانيها، فذلك يعنى أن هذا الواقع تفتقد فيه الألفاظ معانيها، ويحسن أن نشير إلى دلالات التمنطق بالكلمة والغناء بالسيف.

وفى **الأميرة تنتظر** نجد **القرندل** يدخل في بداية المسرحية فيدور حديث بينه وبين **الوصيفة** الثالثة للملكة، نفهم من خلاله أن **القرندل** شاعر ولكن ما زال ينتظر حتى يتم أغنيته على هذا النحو:

الوصيفة الثالثة: هل لك في لقمة خبز.
القرندل: خبزي لم ينضج بعد
الوصيفة الثالثة: ومتى ينضج خبزك؟
القرندل: حين أغنى.
الوصيفة الثالثة: ومتى تفرغ أغنيتك؟
القرندل: ما زالت شذرات لم تتلاءم بعد
ويحيرني آخر سطر فيها حتى الآن(٥٠).

وحينما يأتي **السمندل** يواجه **القرندل** يقف **القرندل** مواجهاً له وقد بـــان عليـــه غضب وحشى:

القرندل: **وا أسفاه**

لابد وأن ألقى أغنيتي(٥١).

"يندفع **القرندل** نحو **السمندل**، ويحيط رقبته بأصابعه،

ثم يحدق في عينيه:

هذا ظلي في عينيك

يا سمندل(٥٢).

"يستل **القرندل** سكيناً من ثيابه، ويدفعها في صدر **السمندل**"

خذ: هذا آخر مقطع(٥٣).

"يتهاوى **السمندل** على المائدة، ويستدير **القرندل** إلى النسوة المندهشات:

"تمت أغنيتي

استودعكن الله(٥٤).

وفى "**بعد أن يموت الملك**" نجد الشاعر يؤكد المعنى نفسه إذ يصرح بشقائه وتعاسته إذ تفتقد كلماته القدرة على التحقق:

الشاعر: لكن ما أتعسه ... من بعثرت الأيام المنحدرة

سلة جسمه

من أصبح لا يسمع فوق وسادته دقة قلبه

بل دقة قلب الخوف

من فقد براءة كلماته

بينما عجزت يده عن حمل السيف(٥٥).

فهو هنا يؤكد سر شقائه وتعاسته، لإن كلماته تفتقد القوة التي تجعلها تتحقق وهو بذلك –ضمناً– يؤكد يقينه بأن السيف المبصر هو الحل، يؤكد أيضاً ما أكدناه من أن السيف المبصر لا يعدو في مسرح **صلاح عبد الصبور** مجرد حلم.

والملكة تخاطب الشاعر بعد أن يتمكن الشاعر من طعن **الجلاد** بمزماره في عينيه فنزفت عيناه، تخاطبه الملكة رافعة يده في يدها:

الملكة: أنت صرعت الجلاد

وصرعت الخوف

عزف المزمار نشيد الدم(٥٦).

فمن الممكن أن يكون المزمار –وسيلة الشاعر– معادلاً للكلمة فإنه إذ يتوحد والقدرة على الفعل يستطيع التغلب على الجلاد والتغلب على الخوف وعلى ذلك كان طبيعياً أن تصيح **الملكة** في فرح:

الملكة: .....

مرحى بالجرح المبتسم(٥٧).

ثم تضيف: .....

دع دمك الذاكي يعطى اللحظة معناها الباهر

في ظلمات اللامعنى السوداء

دعه يتقطر فوق الأرض .. التاريخ .. الشاهد

أنظر تتجاور دائرتان من الدم فوق التراب الجامد

نزف مسموم من دم جلاد مجنون بالدم
ونثار نوراني من دم شاعر
ما أغرب ما التقيا هذا يكتب في سفر التاريخ الخالد
صفحته السوداء وهذا يكتب صفحته البيضاء(٥٨).

تسيطر علي الملكة الدهشة–في غمار التصاعد الدرامي عبر صراع النقيضين –فتلجأ إلى أسلوب التعجب الذي يشير إلى الاستنكار فالكلمة /الشاعر يكتب في سفر التاريخ الخالد صفحته البيضاء في مقابل السلطة/الجلاد التي تكتب صفحتها السوداء،ولهذا تنحاز الملكة إلى الشاعر /الكلمة تأكيداً لفهمها الموقف تصيح:

الملكة: دعني ألمس جرحك ما أجمل هذا الجرح الوضاء
الفجر الغسقي، عيون النرجس، عباد الشمس، دماء العذراء
الحكمة والمعنى، الكأس الضائعة الفضية(٥٩).

لقد آثرنا أن ننقل هذه المقاطع الطويلة من حديث الملكة، لنؤكد أن الكلمة هنا، حينما وجدت اليد القوية التي تمنحها القدرة على الوجود، استطاعت أن تنتصر على العنف، متمثلاً في الجلاد، وعلى الخوف كحاجز نفسي يحول بين الكلمة وبين قدرتها على التحقيق.

وينبغي أن نشير إلى أن هذا الموقف يعد الموقف الوحيد الذي يتحقق فيه تواجد السيف المبصر وعدم افتقاره على أن يكون حلماً أو انتظاراً، ونشير أيضاً إلى ما تقيمه الملكة من مقارنة واعية بين السيف المبصر الواعي متمثلاً في الشاعر، وبين السيف الأهوج متمثلاً في الجلاد، وعلى ذلك فالملكة تسمى بعض قطرات الدم التي

تتناثر على وجه الشاعر بـــ **(الجرح المبتسم – دمك الزاكى – المعنى الباهر – نثار نوراني**– صفحته البيضاء). بينما –على الطرف الآخر– تقدم ملامح للسيف الأهوج **(ظلمات اللامعنى السوداء – نزف مسموم – الجنون بالدم – صفحته السوداء)** وينبغي الإشارة إلى أن صلاح عبد الصبور لم يقدم هذه المقارنة على لسان الملكة كجزأين منفصلين، وإنما نجح في أن يقدم هذه المقارنة من خلال نسيج فني ضفره بشكل عميق بارع وكأنه يريد أن يقدم من خلال ذلك فكرة اتحاد الوجهين المتصارعين أو المتناقضين كوجهى عملة واحدة.

والمعنى نفسه التمنطق بالكلمة والتغني بالسيف أو السيف الواعي تؤكده **الملكة** في المسرحية نفسها إذ أنها تضع صفات محدودة لمحبوبها إلى سيمنحها طفلاً، وكأنها تقدم وصفاً للشاعر نفسه حين تصرح في وضوح:

الملكة: يعطيني طفلي من يعرف كيف يقاتل بالمزمار

ويغنى بالسيف

والملكة تصف طفلها المنتظر بأنه:

الملكة: طفل الجرح المفتوح

ككتاب قدسي

والسيف الناطق كالوحي(٦٠).

وعند **أنس داود** يتحرك السيف المبصر في مساحة حلمية، ففي مسرحية **بنت السلطان** تعلن الأميرة عن حلم حياتها، الذي يتجسد في السيف الواعي / القوة ومن يقوده في اتجاهه الصحيح ضد السلطة، ويقف به في وجه القهر:

الأميرة: هل يتجسد حلم حياتي

ظمأ الروح إلى الري،

وتوق الفطرة للينبوع الأبدي
في من رفع السيف على السلطان، وقهر الحسن(٦١).

والقوة الواعية –كما يرى **أنس داود**– هي التي تأخذ صاحبها من عالم السلبية والانهزام إلى عالم الفاعلية والإيجابية، وبها يصل الإنسان إلى أسمى ما فيه وأنبل ما يشكله وهو الإنسانية، فالسيف المبصر / القوة الواعية يأخذ بعد النور والهداية التي تحطم التخلف والحزن والانهزام، وهذا البعد تطرحه الشخصية **(هي)** في مسرحية "**الملكة والمجنون**":

هي: صدقني
أنا إذا شئت
تمتلك العالم
العالم ملء إرادتنا
أخرج من نفسك
أخرج من هذا الخذلان المكبوت بأعماق الحرمان.
أخرج من كل تراث القهر
تحرر ..
واغرس في قلب الظلمة سيف النور
كن أنت، بكامل عظمته، [الإنسان](٦٢).

يرتاح **أنس داود** إلى السيف المبصر، ويؤمن به وبقدراته، ويطمئن إلى نتائجه الإيجابية، التي تنبثق من خلال وعى من يقبض عليه، فيعرف متى يشهره ومتى يغمده، وفى أي اتجاه يحركه، فالشاعر / الوعي إذا سنحت له فرصة ممارسة القوة،

فإنما يمارسها طبقاً لوعيه وثقافته، فهي تصبح إذ ذاك قوة متزنة عاقلة، تخلق كوناً متناسقاً، ينعم بالاطمئنان والعدل، ويبتعد عن القهر والقسوة والبطش، بل إن هذه القوة ستسلط على رقاب الظلمة والظلم، وتسدد قبضتها في وجه الطغيان، **وأنس داود** يرى أن الكلمة في حاجة إلى دعم أو مساندة / قوة تحولها إلى فعل، ولكن هذه القوة الواعية لم تزل في نطاق الحلم يتطلع إلى تحقيقها، فيكشف هذه الهوة **وضاح** الشاعر في مسرحية "**الأميرة التي عشقت الشاعر**" حيث يؤكد في حواره مع **زهراء** التي ترى أن الأمر قد تم، يؤكد وضاح:

وضاح: بل بدأ الأمر

(يثب على سيف في الحائط، وينزعه في سرعة
خاطفة، ويقف متأهباً للقتال، شاهراً السيف)

بدأ الحلم
أن أصنع قافية من دم
لا تدرون
بدأ الشاعر في الميدان
عاصفة من ألحان
يزهو بوسام الجرح
يلعب بالسيف وبالرمح
ويسدد حربته في وجه الطغيان
لا تدرون
الشاعر فنان مفتون
بل مجنون

يهزأ بالعاصفة وبالبركان الملعون

لا تدرون

وضاح شاعر

وضاح يعرف أن الشعر فنون

أن السيف يقُدُّ الصخر

ينحت أبياناً في قلب العصر

إن العصر مريض وجبان

لا يعرف أسرار الحرف

لا يبصر ألوان الطيف

لا يستخذى إلا قدّام السيف(٦٣).

وفي مسرحية "**البحر**" يعلق **أنس داود** أملاً كبيراً على السيف المبصر، خصوصاً إذا توافر له الشاعر الواعي بمشاكل الواقع وطرق حلولها، يدور حوار بين **وعد** الشاعر وصديق السلطان وبين **مارية** راهبة الدير، حيث تتجسد صورة السيف الواعي الذي توافرت له قدرة الإبصار التي تقوده، وتحدد هدفه الأسمى، فالشاعر يبتكر مدناً كاملة وحدائق، ليس عسيراً عليه أن يتعامل مع القوة ويقودها قيادة صحيحة مبصرة، فحين يعلن وعد أنه سوف يشهر سيفه في وجه من يختلق حكايا وهمية عن حبيبة قلبه، تتساءل مارية عن أداة القتل / السيف:

مارية: **[في لين]**

تقتلني .. حسناً .. أين السيف

وعـــد: **يبتكر الشاعر مدناً كاملة وحدائق**

مزهرة، في زورق حرف

ليس بعيداً أن يبتكر السيف[٦٤].

مما سبق نستطيع القول: إن السيف المبصر في المسرح الشعري الحديث عند شعرائنا المعنيين بالدراسة لم يتجاوز حدود الحلم –فكانت ملامحه في مسرح **الشرقاوي** تتبدى في النور والعدل– ومواجهة الظلم كما يؤكد كل من **مهران والحسين**، أما عند **صلاح عبد الصبور** فاستخدمه دلالة على الثورة والمستقبل، وظل طوال مسرحه لا يخرج عن إطار الحلم، ثم تبدت ملامحه عند **أنس داود** في مقاومة الظلم والقهر، وفى الوقت نفسه جاء مقروناً بالنور والهداية.

ومن خلال هذه العلاقة الجدلية بين الحلم والواقع، كان طبيعياً أن تنشأ فكرة الصراع ما بين الكلمة بوصفها قوة معنوية، وأداة المثقفين والمفكرين – والسيف بوصفه قوة مادية تتجسد في السلطة، والصراع ينمو في المسرح الشعري من خلال حوار طرفي النقيض.

هوامش الفصل الثالث

(١) الفتى مهران، ص٣٠.

(٢) السابق، ص٣٩.

(٣) السابق، ص١٢٧.

(٤) السابق، ص١٤٩.

(٥) الحسين ثائراً، ص١١.

(٦) رفعت سلام: المسرح الشعري العربي، ص٧٧.

(٧) الحسين ثائراً، ص٢٣.

(٨) السابق، ص٣٠.

(٩) الحسين شهيداً، ص١٢٩.

(١٠) سامية حبيب: دلالة المقاومة في مسرح عبدالرحمن الشرقاوى، ص٨١.

(١١) نفسه.

(١٢) مأساة الحلاج، ص٢٣.

(١٣) نفسه، ص٢٤.

(١٤) نفسه، ص٧٢.

(١٥) مسافر ليل، ص٩-١٠.

(١٦) نفسه، ص١١.

(١٧) نفسه، ص٢٣.

(١٨) نفسه، ص٢٨.

(١٩) السابق.

(٢٠) ليلى والمجنون، ص١١.

(٢١) السابق.

(٢٢) نفسه، ص٢١.

(٢٣) نفسه، ص٢٦.

(٢٤) نفسه، ص٣١.

(٢٥) نفسه، ص٨٥.

(٢٦) نفسه، ص٩٤.

(٢٧) نفسه، ص١٣.

(٢٨) بعد أن يموت الملك، ص٢٦.

(٢٩) نفسه، ص٥٦-٥٧.

(٣٠) مسرح أنس داود، ص٩٩.

(٣١) نفسه، ص١٥٨.

(٣٢) نفسه، ص٢٣٣.

(٣٣) نفسه، ص٦٦١.

(٣٤) السابق.

(٣٥) نفسه، ص٦٦٢.

(٣٦) السابق.

(٣٧) السابق.

(٣٨) نفسه، ص٦٦٢-٦٦٣.

(٣٩) الفتى مهران، ص٢٠٧.

(٤٠) نفسه، ص١٩.

(٤١) نفسه، ص٦٤.

(٤٢) نفسه، ص٧٧.

(٤٣) نفسه، ص١٧٠.

(٤٤) الحسين ثائراً، ص١٠٤.

(٤٥) نفسه، ص١٠١.

(٤٦) نفسه، ص٢٢١-٢٢٢.

(٤٧) مأساة الحلاج، ص٧٥.

(٤٨) ليلى والمجنون، ص١٢.

(٤٩) نفسه، ص٧٢-٧٣.

(٥٠) الأميرة تنتظر، ص٢٥-٢٦.

(٥١) نفسه، ص٥٠.

(٥٢) السابق.

(٥٣) السابق.

(٥٤) السابق.

(٥٥) بعد أن يموت الملك، ص٩٦.

(٥٦) نفسه، ص١١٠.

(٥٧) السابق.

(٥٨) نفسه، ص١١١.

(٥٩) السابق.

(٦٠) نفسه، ص١٤٧.

(٦١) مسرح أنس داود، ص٣٤.

(٦٢) نفسه، ص١٦٥-١٦٦.

(٦٣) نفسه، ص ٣٦٧، ٣٦٨.

(٦٤) نفسه، ص ٨٧٣.