الفصل الثاني

obeikandl.com

obeikandl.com

الكلمة

إذا كان الشعر تجسيداً حياً لوعى الشعراء المعاصرين – في علاقتهم بواقعهم المعيش – وبدورهم التنويري، بوصفهم حملة المشعل، وقادة سلطة متحركة / الفكر في مقابل سلطة ساكنة قاهرة / الحكم، فإن المسرح الشعري يعد وسيلة أرحب وأكثر فاعلية في وعى المتلقي ووجدانه، لأن "الشعر في المسرحية يحمل مهمة مزدوجة من حيث البناء الدرامي من ناحية، والقيمة الجمالية من ناحية أخرى"(١).

والمطالع للمسرح الشعري يستطيع أن يتبين اهتمام الشعراء المعاصرين بقضية الكلمة ووظيفتها وقدرتها على التغيير، ذلك لأنهم –بوصفهم شعراء– يؤمنون بها وبطاقاتها وبدورها بوصفها قيمة تخلق الحياة، فيحاربون من أجلها ويموتون في سبيلها. ونعنى بالكلمة "الكلمة الحرة الهادفة البناءة"(٢). وهذا الإيمان المتسق مع نسيج الشعراء وأدواتهم لم يبق على رسوخه، فهم –كأناس عاشوا هذا الواقع وكابدوه وقاسموا مرارته وقهره "تبدو بشاعة الواقع في سيطرة قوى البطش والظلم على مصير الإنسان ومحاصرتها له حتى الموت"(٣)– يتشككون في قدرة الكلمة على التغيير، ومن هنا ينشأ الصراع في المسرح الشعري ما بين الكلمة وبين الفعل / القوة / السيف.

وربما كان مثل هذا التشكك في قيمة الكلمة لا يعود كثيراً إلى أشياء خارج ذاتها، وإنما يعود إلى الكلمة نفسها وقدرتها وقدرة أصحابها على استغلالها استغلالاً رديئاً سيئاً، ولهذا يسهل على مطالع الكلمة في المسرح الشعري أن يكتشف لها أنواع عديدة، فهناك الكلمة المضللة والكلمة المزيفة، والكلمة المتذللة، والخادعة والقاتلة ....

ومن هنا كان طبيعياً –رغم كونهم شعراء– أن يتشككوا في إمكانية الكلمة على أداء وظيفتها، وتتجلى الكلمة في المسرح الشعري الحديث في صورتين أساسيتين هما:

أولاً : الكلمة السلبية:

في المسرح الشعري تأخذ الكلمة بعداً يقف حائلاً في مسيرة تقدم المجتمع ورؤيته، وخروجه من أسر القهر والبطش والتدهور والتخلف، وهو البعد السلبي الذي تفتقد فيه الكلمة قدرتها على دفع المجتمع للأمام، كما لا نقصد بالكلمة السلبية عدم قدرتها على الفعل فقط، بل إنها قد تكون قادرة على الفعل لكنه فعل سلبي، لا يسهم في دفع المجتمع للتقدم والنهضة بل يسهم في جذبه للوراء ومن هنا يتسم الفعل بالسلبية.

وللكلمة السلبية في المسرح الشعري الحديث أنواع عدة، سوف نتناول كلاً منها مستقلاً في المواضع التالية:

الكلمة المضللة:

لما كانت هي رمز إنساني يتم خلاله الفعل / الحياة، وبمعنى آخر أن الكلمة هي وسيلتنا للتعارف والتعامل اللازمين للحياة، فلما كانت كذلك لم يعد لها وجه واحد يستريح إليه الإنسان، وإنما تعددت أوجه الكلمة بتعدد أوجه الإنسان الذي يعبر عنها، فلكل إنسان ما يمكن تسميته "بالكلام الخاص"، وهى هذه الرموز التي تعبر عن أفكاره ورؤاه وأحاسيسه ومشاعره، وأخلاقياته، ومن هنا يمتزج الشعر والفكر وتصبح اللغة "لغة ذات وظيفة مزدوجة، لأن الشاعر يضطر من خلالها أن ينشر

شراعين معاً؛ فهو يعبر عما يفكر فيه ويصور ما يشعر به أو يحسه في آن. والفكر والشعور هنا محوران لا ينفصلان بحال"[٤].

ولما كانت الحياة تزخر بنماذج أتاح لها تكوينها طرقاً ملتوية في التعامل، فقد كان ضرورياً أن تلجأ هذه النماذج البشرية إلى نوع من الكلمة يتميز بالتضليل والخداع. وفى دراستنا للكلمة المضللة في المسرح الشعري تجدر الإشارة إلى العلاقة الحميمة ما بين الكلمة المضللة وبين شخوص المسرحيات، فنجد اتساقاً ما بين الشخصية وبين اتخاذها للكلمة وسيلة تضليل، فغالباً يعتنق هذه الكلمة شخوص تعيش في كنف السلطة، هم حاشية السلطة، يلجئون إلى التضليل حتى يحافظوا على أماكنهم في البلاط السلطوي، ويضمنوا الاستمرار في رحاب أولى الأمر ورغد العيش، فيضللوا السلطة خوفاً من بطشها بهم. وأصحابها يؤكدون أنهم مجبرون على اعتناقها رغماً عنهم. يقف الشعراء من هذه الكلمة موقف الرفض والنفور، لأنها وسيلة لنشر الظلم واستمرار البطش والقهر في مجتمعاتهم، فهي ليست الأداة المثلى في المواجهة أو حل لمشكلات الواقع.

نرى مهران –في مسرحية "**الفتى مهران**" لعبد الرحمن الشرقاوي– يواجه بجير منتقداً اعتناقه للكلمة المضللة، حيث يصدر بجير فتاوى تتفق وميول السلطة الباطشة في جبروتها ويسدل الظلام ستائره على كل الأرجاء، ويؤكد أنه مجبر على اعتناق الكلمة المضللة، في الوقت الذي ينبغي فيه اعتناق موقف جديد، والخروج من أسر الخوف:

مهران: إن ضميرك استيقظ فلا تخمده

بجير: ولكنك لا تعرف

سأصدر هذه الفتوى فما لى حيلة أخرى فعارضها

لتحشد ضدها الناس وقل فيها كما شئت
فهذا الأمر ضد الدين أقسم أنه ضده
وأشهد بارئي وحده أنى أصدر الفتوى على رغمي(٥).

ومن معطيات الكلمة المضللة أن تتناسب ورغبة السلطة، فهي مأجورة يقدمها أصحابها في الوقت المناسب، الذي ترتضيه هذه السلطة لتحقيق مأربها دون النظر إلى مصالح العامة أو قضايا المجتمع، المهم أن تمارس هذه الكلمة دورها السلبي تجاه العامة والإيجابي تجاه السلطة حتى تجنى ثمارها. فبجير-عند الشرقاوي- يكشف بعد الكلمة المأجورة المضللة أمام الأمير، ويؤكد أنها مرسومة على قدر رغبته، ومعدة لإرضائه:

بجير: (مهرولا) هي ذي الفتوى أعدت يا أمير
إنها مرسومة في الرأس منى بحروف من لهب
ادع خطاطك كي يكتبها في لحظة واحدة
إن في رأس بجير دائما فتوى معدة دائماً تحت الطلب(٦).

وفى المنظر الأول من "**الحسين ثائراً**" تتجلى ملامح الكلمة المضللة حيث يرى عبد الرحمن الشرقاوي أن هذه الكلمة تحجب الرؤية الصحيحة، وتبدد الحق، وفى الوقت نفسه تنشر الظلمة حتى مدار الشمس الساطعة -لما لها من ظلامية قاتمة- وتزرع النقمة في النفوس الطيبة، فهي تضع المجتمع على حافة الهاوية وتعرضه للتدهور والهدم، ولذا نجد سعيداً -أحد أتباع الحسين- يسخر من معتنقها الذي يروج لبيعة يزيد، وفى هذا تصبح الكلمة موقفاً وجودياً له أبعاده ومغزاه:

سعيد: أي فحش قاله الفقيه يا شيخ ولم ترب عليهم؟

أنت والله الذي لم يرع للقبر وللدين حرمة
أنت من راح هنا الساعة يهذى ويقول:
(يقلده)
فيزيد أيها الناس أمير المؤمنين
كلمات تنشر الظلمة حتى في مدار الشمس
والنقمة حتى في النفوس الطيبة
أيزيد .. ذا أمير المؤمنين؟
أولا يوجع أذنيك الرنين؟![٧].

وفى مسرحية "**مأساة الحلاج**" نجد أن صلاح عبد الصبور يمنح الكلمة المضللة بعداً آخر من خلال مجموعة نماذج بشرية استطاعت السلطة أن تستأجرها؛ فشهدت تضليلاً وبالتالي أودت بحياته، ومن هنا أصبحت كلمة مأجورة،تستثمرها السلطة لتبرير أفعالها،فتصبح في وجهة نظر العامة غير القادرين على إدراك حقيقة الواقع،بريئة من البطش وسفك دماء الصفوة والمفكرين، فالمجموعة تلتف حول الشيخ المصلوب "**الحلاج**" وتصيح معاً في صوت واحد:

المجموعة: نحن القتلة(٨).

ولما يسألهم التاجر عن وسيلة القتل أبأيديكم؟ يقررون:

بل بالكلمات[٩].

وتوضح المجموعة ذلك تفصيلاً، فتقول:

المجموعة: صفونا صفا .. صفا
الأجهر صوتاً والأطول
وضعوه فى الصف الأول

obeikandi.com

ذو الصوت الخافت والمتوانى
وضعوه في الصف الثاني
أعطوا كلامنا ديناراً من ذهب قان
براقاً لم تلمسه كف من قبل
قالوا: صيحوا .. زنديق كافر
صحنا زنديق كافر(١٠).

ويكشف الإيجاز اللغوي / الحذف ملامح الوسيلة الوحيدة التي اعتنقتها المجموعة في قتل الحلاج، فحين يسألون يؤكدون بقولهم "بالكلمات" حتى ينصب اهتمام القارئ على الوسيلة وخطورتها ودورها الفاعل، ثم يستثمر الشاعر تقنية التكرار والفراغ الطباعي المتمثل في النقطتين بين (صفا .. صفا) حتى يؤكد دلالة الانتشار والكثرة:كثرة العامة ، المضللة المأجورة وتتجلى ملامحهم في استخدام فعل الأمر (صيحوا) دلالة الضغط والتزييف وتغطية ملامح الحقيقة، والفعل (صحنا) يكشف الاستجابة القوية السريعة المأجورة من جانب المجموعة المهيأة للقيام بهذا الدور.

وفى المسرحية نفسها يستعمل "**أبو عمر**" –سمير الخلفاء وجليس الوزراء وأكبر القضاة الذين حاكموا "الحلاج"– الكلمة المضللة في تضليل المحاكمة ،فيستخدم الاستفهام الاستنكاري الذي يهيئ مناخ الرفض والإعراض عن متابعة ما هو خارج الزيف حتى يتمكن من إصدار حكمه بالباطل لإرضاء السلطة، وصلاح عبد الصبور من خلال هذا الموقف يؤكد رفضه لهذه الكلمة المضللة:

أبو عمر: ما حاجتنا إن نسمع في هذا المجلس

فيضاً من لغو القول المبهم[١١].

ويحاول ابن سليمان أحد القضاء استخدم الكلمة المضللة في تضليل الرأي العام مبديا المقدمات التي تؤدي إلى نتائج مقنعة،محكمة التضليل، حتى يصدر حكمه على "**الحلاج**" عن طريق ملتوية:

ابن سليمان: أنا لا يعنيني ما اسم المتهم
المائل بين يدينا
والحلاج لدينا حال لا شخص ماثل
وكان الوالي يسألنا
ما حكم الشرع العادل
فيمن يبغى في الأرض فساداً يبذر
فيها الفتـــنة[١٢].

ولكن "**ابن سريج**" يكشف ذلك الموقف –الذي يعتمد على الكلمـــة المـــضللة، وحجب الحقيقة– فيقرر رفضه القاطع لهذا التضليل فيلجأ إلى تكرار النفـــي الـــذي يسوق قناعة ابن سريج بالمواجهة والرفض:

ابن سريج: لا، لا يا بن سليمان
ما تنسجه من محبوك القول
أحبولة شيطان[١٣].

ويستخدم **صلاح عبد الصبور** مرادفاً يكشف ملامح الكلمة المـــضللة ويمنحهـــا بعداً آخر من خلال الألفاظ المشتبهة، هذى الألفاظ التي تؤدى إلى نتيجة التضليل:"

أبـــو عمر: ماذا يعنى هذا الشيخ؟

هل هذا أيضاً من أحوال الصوفية ..؟
أم يستخفى خلف الألفاظ المشتبهة
كي يخفى وجه جريمته الشنعاء؟[١٤].

تمارس الكلمة المضللة انتشارها عبر صفحات مسرحية "**مأساة الحلاج**"، حتى إننا نطالعها ممتدة إلى آخرها خصوصاً وأنها تعتمد في بنيتها الفكرية / الرؤية على التضليل وتزييف الواقع، "فالحلاج" في سجنه يلتقي بأحد المسجونين الذي يسترجع بعض ذكرياته ويكشف ملامح الكلمة المضللة التي مارسها عن قرب معلنا أن المعرفة لا تقود إلى حل مشكلات الواقع ،بل إن السجين فقد يقينه في دور الكلمة ،فهو لا يرى فيها إلا وجها مزيفا،مضللا،خادعا، فيقول:

السجين الثاني:فلقد كنت أحب الحكمة
أقضى صبحي في دور العلم
أو بين دكاكين الوراقين
وأعود لأفجأها بالألفاظ البراقة
كالفخار المدهون[١٥].

في هذا المقام يمنح **عبد الصبور** الكلمة بعد البريق والتغرير، ويكشف عن علاقة الكلمة المضللة وعالم معتنقيها فحين يشير إلى ملامح السجين الثاني –حيث كان صغيراً وقت ذاك– وإلى الأم وكلاهما يتميز بالسذاجة، وعلى ذلك فإنهما يقعان فريسة للكلمة المضللة، والسجين الثاني نفسه يمنح الكلمة المضللة بعداً آخر في الموقف ذاته وهو بعد إخفاء الحقيقة، ذلك أن الكلمة المضللة تستطيع أن تفعل ذلك:

السجين الثاني:هل ماتت جوعاً .. لا .. هذا تبسيط ساذج

يلتذ به الشعراء الحمقى والوعاظ الأوغاد
حتى يخفوا بمبالغة ممقوتة
وجه الصدق القاسي(١٦).

أما مسرحية "**مسافر ليـــل**" فكلها تدور حول الكلمة المضللة، تلك التي يتبناهـــا عامل التذاكر وينخدع بها الراكب حينا، ويعتمل تصديقها حيناً آخر، وعامل التذاكر –الذي يتبنى الكلمة– هو رمز للسلطة الدكتاتورية الغاشمة، التي لا تؤمن بالكلمـــة، وإن آمنت بها إنما تؤمن بها حالة تضليلها؛ لتحقيق مآرب سلطوية، ولتحقق لنفـــسها القدرة على البطش حينما تريد. وكان طبيعياً أن تنتهي هذه المسرحية بمقتل الراكب (المُضَلَّل) وبانتصار عامل التذاكر (المُضَلِّل)، واستعداده ليلقى بحباله حول فريـــسة جديدة (الراوي)، وإذا حاولنا رصد مواقف الكلمة المضللة في المـــسرحية فـــسوف نكون مضطرين لكتابتها كلها، لأنها تعتمد –أساساً في بنيتها الكلية– على التضليل، ولذا سوف نكتفي بنموذجين يبرزان هذا الملمح. ففي عربة القطار يطلـــب عامـــل التذاكر البطاقة الشخصية من الراكب ويمسكها بين يديه ويقبلها:

عامل التذاكر:شكراً
خضراء مربعة تقريباً
جافة
لكن لا بأس
هل تدرى أنى صليت المغرب ثم غفوت بكامل ثوبي استعداداً للنوم
حتى دق الجرس برأسي
فتركت سريري
لم آكل لقمة

خضراء شكراً لله

لا بأس بها(١٧).

يستخدم عامل التذاكر قدرته الفائقة في تضليل الراكب حتى يستسلم ويقبل الفاجعة/فقد هويته ، هذا الذي يحقق شبع عامل التذاكر، ثم يلقي في نفس الراكب القلق والرعب :

"**العامل يمد الورقة إلى فمه فينتفض الراكب مذعوراً**"

الراكب: أرجوك

لا تأكلها أرجوك

عامل التذاكر: آكلها

كنت أظنك رجلاً تتمتع ببقية عقل

آكلها يا الله

آكلها هل يأكل أحد ورقة؟

ثم يلتهم البطاقة(١٨).

والموقف نفسه / الكلمة المضللة التي يستأجر أصحابها تتجلى في "**مسافر ليل**" حين يؤكد عامل التذاكر بأنه دفع ثمن الكلمة لوزيره خبزاً ونبيذاً، حتى تلاءم طموحاته ورغبته التي يصبوا إليها، ويعتمد أساساً على التضليل:

عامل التذاكر: كلماتي في معناها صارت من مذخور التاريخ الأدبي

لم أكتبها، لكنى شاهدت وزيري يكتبها

وصرفت له خبزاً ونبيذاً، حتى أنهاها

حتى علمني أن ألقيها إلقاء مأساوياً(١٩).

وفى حوار المنظر الأول من مسرحية "**ليلى والمجنون**" نجد أن **صلاح عبد الصبور** يدير حواراً رائعاً حول هذه الكلمة المضللة من خلال قصيدة نشرتها إحدى الصحف القصر في مدح الملك، ويكاد يتفق الجميع على أن هذه الكلمة ما هي إلا نوعٌ من التضليل المحض على هذا النحو:

سعيد: "**يصف الجريدة**"

أسلوب كالطرقات المتعرجة الوصلة

يتسكع فيه فكر مخمور متعثر

زياد: "**واصفاً أسلوب الجريدة**"

هم يجتذبون عيون القراء

بإشارات الكلمات البراقة(١٠).

وتجدر الإشارة أنه يمكن أن نضع الكلمة المضللة مكان الأسلوب، فهي لما لها من قدرة عالية على التضليل، تستطيع أن تخطف أبصار القراء خصوصاً ذوى القدرات المحدودة من حيث الوعي، **فصلاح عبد الصبور** يضيف إلى الكلمة هذا البعد التضليلي الذي يتجسد في قدرتها على اجتذاب عيون القراء، ومن هنا يرى أن للكلمة تأثيرها الخطير على الجمهور، على حين أن **زياداً** يؤكد أن ليس لها هذه النتائج، فهو يصرخ:

زياد: **والقارئ قد يقرؤهم، قد يهوى في شراك الإغواء**

لكن لابد وأن يلعنهم إذ يطوى الصفحات(٢١).

وإذا كان **زياد** يرتاح إلى وعى المتلقي الذي يتيح له اكتشاف ما لهذه الكلمة من تضليل، فإن **حساناً** في المسرحية لا يرى ذلك؛ لأنه يتطلب وعياً خاصاً، وهو يرى

أن جماهيرنا / قراءنا لم يصبحوا بعد بمثل هذا الوعي، الذي يتيح لهم التفريق بين الكلمة المضللة والكلمة المزيفة:

حسان: أنظر .. سطح من أفكار رخوة
كالطحلب فوق شطوط البحر
والقراء يحبون الاسترخاء عليها
يلتذون بشم العطن المتخثر،
كمريض بتشمم خدراً من كف طيب دجال
ويضيقون بنا إذ نلقى بهمو في غابة صبار(٢٢).

وربما ذهبت **حنان** إلى ما ذهب إليه حسان من أن للكلمة المضللة بريقها الأخاذ الذي قد يعجب حتى الواعين بما لها من تضليل وبما لأصحابها من كذب وقدرة على التأثير في نفس من يتلقاها:

حنان: فإنا في الحق
يلمؤ قلبي الإعجاب
برقاعة شاعرها الكذاب(٢٣).

وفى بعد آخر للكلمة المضللة، بعيداً عن بعدها السياسي في الفقرات السابقة، نجد أن صلاح **عبد الصبور** يمنح بعداً آخر، أو مغزى آخر للكلمة المضللة، ففي المنظر الثاني من الفصل الثاني في مسرحية "**ليلى والمجنون**" نجد **سعيداً وحساناً وزياداً** في حانة رخيصة بينما امرأة عاهرة تتجول بين الموائد، فيستدعى ذلك الموقف بيتاً من الشعر للشاعر الإنجليزي ت س أليوت:

النسوة يتحدثن يرحن يجئن يذكرن مايكل أنجلو(٢٤).

وحين يسأله **حسان** عن معنى البيت يصرح سعيد:

سعيد: كي تعلى من قيمة نصف الجسم الأسفل[٢٥].

ففي هذا التفسير نجد أن للكلمة نوعاً من التضليل، من خلال منح الأشياء صفات وقيماً ليست لها، حتى أن العاهرة تتناولها من أجل تحقيق مكاسب ذاتية، نلاحظ أن **صلاح عبد الصبور** في هذين النموذجين قد منح الكلمة المضللة مبرراً يتمثل في المنفعة الخاصة، فكل من الشاعر الذي يمتدح الملك والمرأة تحشو رأسها بالكلمات البراقة إنما يفعل ذلك من أجل تحقيق مصلحة شخصية وهو الأمر الذي يؤكد ما ذهبنا إليه من أن الكلمة تتلاءم مع شخصية قائلها فالكلمة المضللة تتلاءم مع شخصية الشاعر الكذاب والمرأة العاهرة.

ونفس الكلمة المأجورة / المضللة نجدها في "**بعد أن يموت الملك**" فالملك يستأجر أحد الشعراء ليكتب له بعضاً من الكلمات حتى يسلى نفسه بها:

الملك: إني ألقى في بطنك أحمالاً من خمر وطعام

حتى تطفح بطنك شعراً يستأهل ما أبذله من أنعام[٢٦].

الكاتب الحر الذي يتبنى قضايا مجتمعه لابد أن يقف في وجه الإغراءات أياً كان نوعها، وأياً كان المقابل الذي يدفعه في تجاربه السلبية والتدمير، يصرخ في وجه السلطة عندما تقدم له العطاء كي يتخلى عن مبادئه وقيمه وقضايا مجتمعه، يحارب كل عوامل القهر والبطش والسقوط والانهزام والتردي. والشعراء المعاصرون في مسرحهم يرفضون شراء الموقف / الكلمة.

وفى مسرحية "**بنت السلطان**" في المشهد الأول من القسم الثاني يقدم **أنس داود** على لسان الجوقة بعداً للكلمة المضللة فهي مأجورة تشوه ملامح الواقع، وتعتمد على الأفاكين الكذبة:

الجوقة: في خاتمة الليلة سوف نوافيكم بالأحداث كما كانت
في الواقع
حتى يسقط في أعينكم ما دونه المأجورون الكتبة
نقلاً عما روجه الأفاكون الكذبة
عن "بنت السلطان"
فلنسمع ولنبصر
حتى نتبصر
في أمر العالم والإنسان(٢٧).

يقف **أنس داود** من الكلمة المضللة موقف الرفض والمواجهة، ويدعو إلى اتخاذ طريق الكشف والتعرية عن طريق الوعي والتأمل في مصير الإنسان والعالم، ومحاولة التخلص من ربق التضليل، والأفعال فلنسع – ولنبصر مقدمة الفعل الإيجابي؛ لتكون النتيجة نتبصر.

وتلجأ السلطة إلى الكلمة المضللة، وتتخذها وسيلة لتبرير بطشها، وممارسة دكتاتوريتها، فكما لجأت السلطة إليها في إلصاق التهمة **بالحلاج** وتأليب العامة عليه؛ حتى تختلق مبرراً للتخلص منه، فإنها تسلك المسلك نفسه عند **أنس داود**، ففى مسرحية "**محاكمة المتنبي**" يستخدم كافور الكلمة المضللة لتحقيق مآربه؛ فيتخلص باسم العامة والشرع من المتنبي من خلال أسلوب التضليل:

الأمـ٢يرة: أسلوب معروف

في جنح الليل تباغته بالختل، وعند الصبح تعزى
فيه الأهل، وتنشر حزنك بين الناس
كافــور: حتى هذا يا طفلة،
أسلوب همجي، أو سطحي لا أرضاه
لكن أن تقتله الدولة، أن يقتله العدل،
المحكمة، الشرع، وأن يقتله كل الناس
ذلك أسلوب الأستاذية
وممارسة الحكم على نهج متحضر(٢٨).

يلحظ القارئ ممارسة الكلمة المضللة في هذا السياق تمت بالنهج نفسه، في محاكمة **الحلاج** التضليلية، حتى مفردات الشاعرين في هذا الإطار واحدة حيث مفردات: الدولة – العدل – المحكمة – الشرع – الناس – الحكم .. ويقوم **أنس داود** ملامح السلطة المعاصرة، حيث تمارس الحكم على نهج متحضر يعتمد على التضليل وإلصاق التهم الباطلة وتحويل الصراع الشخصي بينه وبين المتنبي إلى صراع بين المتنبي والعامة. **والأميرة** تنحاز في هذا السياق للمتنبي / الفكر الفاعل في مقابل الرعية المضللة الكذابة التي تغير ملامح الحقيقة عند ذوى الأمر. ومن هنا ينشأ صراع محتد بين الحب والحلم بالحرية والعدل. وبين التضليل والقهر وهذه "قضايا حميدة في المسرح الشعري المعاصر، منذ مأساة جميلة الشرقاوي مرتبطة بالبناء الاجتماعي والسياسي للمجتمع المصري مروراً بالانفتاح السياسي والانكسار والتقوقع ومحاولة التوازن، كمراحل مر بها الفكر السياسي المصري وأثر هذه المراحل على الحياة بكل أبعادها وأشكالها. والقضية لم تزل ممتدة فينا"(٢٩).

الكلمة المداهنة / المتذللة:

obeikandl.com

قلنا إن الكلمة تمثيل حي لشخصية صاحبها ولتكوينه الفكري والأخلاقي والوجداني، ومن ثم فإن أصحاب الكلمة المداهنة هم بطبيعتهم شخوص مداهنة متذللة، تؤثر السلامة والأمان بأي شكل من الأشكال، وفى سبيل ذلك لا تتراجع في اتخاذ الكلمة مطية لتذللها وصولاً إلى مقصدها؛ ففي المنظر السادس من مسرحية "**الفتى مهران**" يدور حوار بين الأمير وبجير قاضى ديوانه ومفتيه، الذي يعتنق الكلمة المداهنة المتذللة حفاظاً على مكانه بجوار الأمير، ومكانته في البلاط السلطوي، فحين يعاقبه الأمير على رؤيته الصحيحة، ويحاول تضليله، يوافق ويعلن الولاء له، بل يتمسح فيه، ويطلب عقاباً أكثر على قفاه ويعتبر ذلك تشريفاً له وحباً متبادلاً:

الأمير: لم آمره أن يقتل أو يسرق عنزاً فى البرية
أو يخطف سلمى الغجرية

بجير: ألم أسمعك إذا لم أخطئ تأمره أن يخطفها

الأمير: (يصفعه في ضيق على قفاه) بجير .. اسكت .. لا تفتح فمك
بما تسمعه ليكذب قلبك ما تبصره عينك

بجير: (منحنياً) ما أعذب كفك يا مولاي على أقفية ذوى الحظوة
أتمنى تشريفاً آخر (ما زال يحنى رقبته)[٣٠].

وفى المنظر الرابع يتخذ الراعي الكلمة المتذللة وسيلة للنجاة، فحين يطلب قائد جيش الأمير أن يخبره عن مكان "**مهران**" البطل، يتعلل الراعي بعدم معرفة مكانه، ولكن القائد يمارس قهره ضده ويأمر بجلده حتى يجبره على الاعتراف، يلجأ الراعي إلى التذلل والمداهنة بالقول حتى يؤثر السلامة:

القائد: اجلدوه .. اجلدوا الراعي عشرين (يمسك الفارس بالراعي)

الراعي: اجلدوا الراعي عشرين؟ عشرين؟ .. أنا مثل العصا
ليس لي لحم لكي أحتمل الجلد .. اعف عنى
(يهمس للفارس الذي أمسك به) يا أخي انتشي عنزة أو عنزتين
ولتدعني في سلام لعيالي
القائد: اجلدوه (يمسك به بقية الجند)
الراعي: (للجنود الأربعة) أيها الجند الكرام
انتشوا أربع عنزات إذا شئتم وخلوني أعد لعيالي
اسحبوا أربع عنزات وخلوني في حالي .. للجندي عنزة
اجعلوها خمساً .. فالقائد المغوار عنزة
ولتكن أسمن عنزة ودعوني لعيالي وعلى الله العوض(٣١).

الراعي يقدم أغلى ما يملك / غنمه في سبيل النجاة من بطش السلطة، ويلجأ إلى التذلل والمداهنة حتى يفوز بالهرب من قبضة الجند، ولكن الشرقاوي لا يتعاطف مع هذا المسلك، الذي يتنافى مع حق الإنسان الطبيعي في علاقته بالآخر / السلطة حين يعبر عن رأيه أو يطلب في شهادة أو اعتراف، ولكن الإنسان إذا التزم بالمداهنة أو التذلل في القول فإن ذلك يفضى به إلى تعذيبه وربما حتفه.

وعند **صلاح عبد الصبور** تلجأ الشخصيات الضعيفة إلى الكلمة المتذللة أو المداهنة، التي تؤثر السلامة والأمن، وتهرب من المواجهة، لأنها شخصيات مقهورة، لا تستطيع المقاومة والمواجهة، ففي مسرحية "مسافر لليل" نجد أن الراكب وقد فوجئ بعامل التذاكر / السلطة آثر أن ينجو بنفسه وخصوصاً أن العالم قدم نفسه في هيئة مختلفة في زى القاهرين:

الراوي: قال الراكب في نفسه ما يدريني فلعل الرجل هو الإسكندر
ولعل الموتى العظماء ما زالوا أحياء
وعلى كل فالأيام غريبة
والأوفق أن نلتزم الحيطة
ولعلى إن لنت له أن يتركني في حالي
قال الراكب
فلأتذلل له[٣٢].

فاتخاذ الكلمة وسيلة للتذلل إنما تم بقصد النجاة من الموقف وتحقيق الـــسلامة، وموقف كهذا تتبناه عادة شخوص ليس لها طبيعة صداميه، تؤثر دائماً المرور بسلام وعلى ذلك فإن الراكب يصل إلى أقصى درجات التذلل فهو يصرح مخاطباً عامـــل التذاكر:

الراكب: ماذا تبغي منى يا مولاي
عفواً مثلك لا يبغى من مثلى شيئاً
اعني .. بم يشملني عطفك؟
بم تكرمني؟
هل تجعلني سرجاً لجوادك؟
ثم يضيف الراكب:
هل تجعلني فرشة نعليك؟
ثم يتمادى فى التذلل:
فلتجعلني فحاماً في حمامك
اعهد لي بمناشفك الوردية

obeikandl.com

اجعلني حامل خفيك الذهبيتين
لكن لا تقتلني أرجوك[٣٣].

يستطيع القارئ أن يلحظ في هذا السياق أن الراكب قد أقدم على مثل هذا السلوك جبناً منه أو حباً للحياة أو رغبةً في السلامة، أو لكل هذه الأهداف معاً، فالمهم عنده ألا يقتل!!، وربما كان من الطبيعي –أيضاً– أن تكون نهاية هذا الرجل المتذلل المداهن طالب السلامة القتل.

وتتضافر بنية الأسلوب التكراري وتوالداتها وتحولاتها في خلق حدث مواز، ولننظر إلى التخير عن طريق الاستفهام (هل تجعلني) الذي يصل حالة الراكب العميقة في التذلل والارتياح لها بوصفه صيغة ليست صداميه، وهى في الأساس صياغة جديدة لوجوده المنسحب المهزوم.

وكأن **صلاح عبد الصبور** يريد أن يقول إن المداهنة الخائفة الجبانة لا تنجى من الموت؛ ولذلك فإن الراوي السلبي الذي "يمثل الجمهور المتفرج الذي يتقن الملاحظة والوصف والسرد والتعليق، دون أن يكون طرفاً فيما يجرى، رغم أن كل ما يجرى يخصه أشد الخصوص"[٣٤]، يصرح في النهاية:

الراوي: لا أملك إلا أن أتكلم
وأنا أنصحكم أن تلتزموا مثلى بالصمت المحكم[٣٥].

وكأن **الراوي** قد اكتشف النتيجة الحتمية للكلمة المداهنة من خلال ما حدث للراكب، حيث لقي حتفه، كما أن الراوي في الموقف نفسه يفتقد إمكانات المواجهة

والتقادم، ويعلن عدم قدرته على الفعل فهو مثل سائر الجمهور أعزل لا يملك أداة المواجهة.

وفي مسرحية "**ليلى والمجنون**" يمنح صلاح عبد الصبور الكلمة المداهنة بعداً آخر، فهي تسعى للتحلي بالمنطق وتقدم الحجة حتى تبرر لنفسها وجوده، فحين يكتشف حسان أن صديقه القديم حسان قد سقط في وقت إقامته في السجن في شرك المباحث وأصبح عميلاً للبوليس السري قرر أن يقتله واتجه إليه في منزله بالمسدس، فحاول **حسام** أن يقدم المنطق الذي يبرر سلوكه المداهن ويمنح تذلله بعداً جديداً:

حسام: حسان أرجوك
إنك لا تعرف ما السجن؟
لا تعرف معنى أن ينغرس القفل الصلب بأعصابك
حتى تتحطم رأسك
أن تلقيك الأيام الفاقدة المعنى والاسم
في أيام فاقدة المعنى والاسم
حتى تخشى أن تصحو يوماً لا تعرف من أنت(٣٦).

وحين يقول له **حسان**:
في شهرين سقطت
يا للإنسان الورقة(٣٧).

يسعى **حسام** ليقدم تبريراً لهذه السقطة رغبة في التذلل والمداهنة طلباً للنجاة:
حسان: ما كنت سجيناً يحسب أيامه

يسقط يوم فيعد كم بقى على الموعد؟
تتعلق عيناه في حبل الغد
يتوقع يوماً أن يأتي السجان وفى عينيه نظرة إنسان
في عيني إنسان، بل "معتقلاً"
لا يدرى هل ينعى عاماً أو أعواماً أو أجيالاً
حتى يتحلل فى الإسفلت الأسود، سيان لديه اليوم الواحد
والأبد الممتد(٣٨).

وهكذا فإن **حساما** يقدم تبريراً لموقفه طالباً السلامة والرغبة فى الحياة،خصوصا وأنه لا يملك قدرة مواجهة السلطة التي تملك اعتقاله وتعذيبه حتى يفقد ذاته ووجوده .

والكلمة المداهنة قد لا يكون الغرض منها إيثار السلامة وطلب النجاة فحسب، بل قد يضاف إلى ذلك التقرب من ذوى السلطة والحكام، من أجل المحافظة على مكسب أو الحصول على مكسب جديد، ففى مسرحية "**بعد أن يموت الملك**" نجد صلاح يقدم نماذج لهذا النوع من البشر، فالقاضي حين يذكر الملك بقانون كان قد أصدره الآخر (الملك) يقضى ألا ينعقد عقد زواج سوى فى بيت العدل يصرخ فيه الملك:

الملك: ما هذا يا قاضى السوء
ما زلت أنا صاحب هذى الدولة
فأنا الدولة
أنا ما فيها . أنا من فيها

أنا بيت العدل

وبيت المال، وبيت الحكمة

بل إني المعبد والمستشفى والجبانة والحبس

بل إني أنتم

ما أنتم إلا أعراض زائلة تبدو فى صور مبهمة

وأنا جوهرها الأقدس

"**مشيرا لنفسه**"

فلينعقد العقد ... ببيت العدل[٣٩].

وهنا نجد القاضي –وهو ينبغي أن يكون أكثر الناس حرصاً على العدل وعلى قول الحق– يسارع بالمداهنة والتملق:

القاضي: ما أروع هذى الفتوى يا مولانا الأعظم

لا أدرى كيف تولت عن ذهني المعتم

إنك تغذونا دوماً بلطائف فطنتك الفقهية

سأسجل هذى الفتوى فى أوراقي

وسأكتب عنها بحثا فى موسوعتي التشريعية[٤٠].

وربما كان صاحب السلطة يعرف ما تحويه هذه الكلمات من نفاق وخداع ومداهنة غير انه يبدو دائماً محتاجاً إلى أولئك الذين يداهنون وينافقون وينفذون دون اعتراض أو مناقشة،بل إن الملك يصرح للقاضى بأنه يعرف خباياه وقدرته علي المداهنة والتملق،فيضفي عليه صفةحقيقية،ويستخدم معه أسلوب الأمر،وفي المقابل يعلن القاضي الطاعة العمياء:

الملك: يا قاضى السوء

قبل الملق الشفاف كبصقه سوقي

أفعل ما قلت، وخل التسجيل لما بعد

القاضي: أمرك .. يا مولاي[٤١]

والخياط –فى نفس المسرحية– نموذج آخر لمن يتبنـــون الكلمـــة المداهنـــة / المنافقة فحين يقف الخياط بين يدي الملك يتساءل:

الخياط: دلني يا سادتي نجوم المجد

هل أنا في حلم أو في يقظة

هل أنا حقاً في حضرة مولانا البدر المتجسد

تنهل عيني من رائق أنواره

ها أنذا أقرص نفسي كي أتأكد

لكن النور يغشى عيني الذاهلتين

الملك: "مبتسما"

عندئذ، فلتصفع نفسك

فلعلك تتأكد

أو دعني أصفعك أنا

الخياط: "مقربا وجهه"

مولاي

أكرم هذا الخد[٤٢].

وموقف الخياط في هذا السياق يتماثل تماماً مع موقف بجير قاضى الأمير في مسرحية "**الفتى مهران**" للشرقاوي، فكل منهما يكشف عن رغبته في إذلال نفسه إظهاراً للحب الزائف للسلطة من أجل الحفاظ على القرب والبقاء في البلاط، ويطلب كل منهما أن يُصفع على قفاه ويستعذب ذلك / بجير، أو على خده / الخياط.

والملك أيضاً يعرف خبايا هذا المداهن المتملق-،ذي الوجهين،المتلون كالأفعى-، لهذا يخاطب الخياط قائلاً:

الملك:لا يغريني وجهك

بل وجهاك

لك وجه تبديه ووجه تخفيه

وكلا الوجهين دميم متجعد

لا يرضى لي خلقي أن أصفع وجهاً حرصت ناصيتاه على الصفع(٤٣).

وفى المشهد الثاني من الفصل الثاني من مسرحية "**الأميرة التي عشقت الشاعر**" نرى بهلولاً يقدم وجهاً للكلمة المتذللة، يتشابه مع موقف الراكب وتذلله لعامل التذاكر في **مسافر ليل** لعبد الصبور، حيث يقدم صورة لبهلول تصل إلى درجة المسخ، مستخدماً التراكيب اللغوية والصور والتشبيهات التي استخدمها صلاح(٤٤):

بهلول: يوماً ما .. هذا الأضحوكة .. ستمرين أمامه

[يخر على ركبته]

مولاي البهلول

عفوك أكبر من ذنبي

ارحم قلبي .. خذني

منديلاً في كفيك

خفا في قدميك

ممسحة في ديوان جواريك[٤٥].

السلطة تدرك أبعاد التزييف والمداهنة خصوصاً إذا كان هناك صراع بينها وبين الفكر على اعتبار أنه الوجه المقابل لها؛ فتلجأ إلى استخدام السيف إذ ذاك بوصفه معادلاً لحل الصراع، فالوزير في مسرحية "**الزمار**" يزيف الواقع ويداهن السلطان بالكلمة، فعندما يتساءل السلطان:

السلطان: هل من مظلمة عند رعيتنا

يداهن الوزير متملقاً مزيفاً الحقيقة:

الوزير: كيف يكون الظلم وأنت منارة عدل ... و...[٤٦].

لكن السلطان يشعر بخطورة الموقف، ويعرف أن هناك تزييفاً في القول ومداهنة، فلا يطيق سماع كلمات وزيره، فيأمره بالصمت ،لأنه كاذب ومداهن:

السلطان: [في غضب مفتعل]

اسكت أنت، تدثر بالصمت، وإلا دثرتك

بالسوط وبالنار، يا شيخ التجار

لو خالجنا الريب

أنك تغمس دلوك في آبار الكذب

أو تغزل قولك من نسج الزيف

فلسوف يدحرج رأسك مزهواً

هذا السيف[٤٧].

الكلمة اللا جدوى:

في المواضع السابقة رأينا للكلمة السلبية بعداً فاعلاً، وإن كان هذا الفعل يتميز بجذب المجتمع للوراء، وخلق أفق من غياب الوعي والتضليل بالتزييف والمداهنة، وفى هذا الموضع سوف نرصد بعداً آخر للكلمة السلبية، هو بعد الكلمة اللا جدوى، وهى الكلمة التي لا تقوى على أي فعل من أي نوع؛ ففي مسرحية "**الفتى مهـــران**" في حوار بين مهران وسلمى يؤكد فيه مهران لسلمى أن الكلمات لم تعد ذات جدوى أو فاعلية، فقد هجرت معانيها ودلالتها الفاعلة، واللفظ لم يعد يثير في متلقيـــه أيـــة دلالة:

مهران: (لسلمى) إذهبي الآن إلى دارك يا سلمى .. فإن الكلمات
لم تعد تحمل بعد نفس معناها الأصيل
لم يعد للفظ معناه القديم(٤٨)

وحين يواجه الحسين عمراً أحد إتباع يزيد في مـــسرحية "**الحـــسين شـــهيداً**: بالكلمة الفاعلة القوية، يكشف في المقابل ملمحاً من ملامح الكلمة الـــسلبية التـــي لا تقدم فعلاً إيجابياً، ولا تسهم في خلق نتاج يدفع المجتمع إلى الأمام، أو أنها تحرص المجتمع من الوقوع في براثن القهر والزيف:

الحسين: .....
أنقذ نفسك
حطم سجنك
قل كلمه حق مرة
لا تجعل صدرك قبر الكلمة

الكلمات تموت هنا في صدرك هذا يا ويلك
لتصبح قبراً يتحرك(٤٩).

فالكلمة هنا لا تقوى على أي فعل حيث أصبحت جثة هامدة في قبر استسلم صاحبه لفاعليته السلبية، ويرى الشرقاوي أن الكلمات إذا أصبحت عاجزة عن المواجهة أو التحلي بسمت الخروج أصبحت قبراً يتحرك.

وفى المنظر الأول من الجزء الثاني من مسرحية "**مأساة الحلاج**" يلتقي الحلاج في سجنه بسجينين، يلتفان حوله، ويحاولان أن ينهلا من فيض معارفه، وحين يتحدث إليهما الحلاج يصرح السجين الثاني بأن الكلمة أصبحت عاجزة،لا تقوى على فعل شيء في مواجهة الواقع القاسي:

السجين الثاني:أقوال طيبة، لكن لا تصنع شيئاً
أقوال تحفر نفسي، توقظ تذكارات شبابي
لأراني في مطلع أيامي الأولى
هل تدرى يا شيخي الطيب
إني يوماً ما .. كنت أحب الكلمات(٥٠).

فالسجين يرى أن الكلمات غير قادرة على صنع شيء قط على الرغم من كونها طيبة، وفى الوقت نفسه يؤكد أنه كان يحب الكلمة ولكن في مطلع عمره: "**يوماً ما كنت**" فالتعاطف مع الكلمة كان في الزمن الماضي "كنت" التي تعطى إحساساً بأن السجين لم يعد يحب الكلمة الآن، لأنه لم يعد يرى لها دوراً أو قيمة. ولعل المساحة المنقوطة تسهم في بلورة رؤية الشاعر حيث تشير دلالياً إلى بعد اليوم الذي كانت فيه ذات جدوى وفيه أحبها وآمن بها،وبين واقعها الآني.

وفى مسرحية "**ليلى والمجنـــون**" نرى صلاح عبد الصبور يدير حـــواراً فـــي المنظر الأول من الفصل الأول بين **سعيد** الشاعر وبين **حسان**، فالأول يؤمن بالكلمة بوصفها أداته التي يواجه بها واقعه وعالمه،والثاني لا يؤمن بجدواها ويرى البحث عن بديل، فحين يصرح **حسان**:

حسان: لنجرب شيئاً غير الكلمات

يجيبه سعيد:ماذا نملك إلا الكلمات

هل نملك شيئاً أفضل(٥١).

فسعيد شاعر، وهم جميعاً صحفيون لا يملكون سوى الكلمة، وعلى ذلك فلابـــد من استعمالها –كأداة للتغيير–فلاشيء أفضل منها، وهنا يصرح حسان:

حسان: ما تملكه يا مولاي الشاعر

لا يطعم طفلاً كسرة خبز

لا يسقى عطشاناً قطرة ماء

لا يكسو عرى عجوز تلتف على قامتها المكسوة ريح الليل(٥٢).

فمفردات (كسرة خبز)، و(قطرة ماء)، و(عرى عجوز) تؤكد أن المجال الذي يراه **حسان** أن الكلمة فيها لا جدوى لها إنما هو المجال الاقتصادي، وربما كان ذلك انحيازاً من حسان إلى جانب أولئك الذين يرون أن الحـــل ينبغـــي أن يكـــون أولاً للقضية الاقتصادية، وربما كان حسان قد تطرف بين هؤلاء حين سلب الكلمة أيـــة مقدرة على الفعل، أياً كان هذا الفعل، وبالتالي لم يعد للكلمـــة جـــدوى فـــي هـــذا المضمار.

ويمضى صلاح عبد الصبور في مسرحيته ليعمق هذا البعد من خلال "**حسان**"، الشخصية التي لا ترى للكلمة أية مقدرة على الفعل، فحين تدخل **ليلى** وتقول "وهى تجلس":

ليـــلى: أهلاً ..

كيف الحال، أيا فرسان المستقبل

يصرح حسان في قوة ووضوح:

حسان: لا ..

بل هم فرسان المتحف[٥٣].

ففرسان المتحف هم أولئك الذين يفتقدون أية مقدرة على أي فعل من أي نـــوع كان، ولما كان فرسان الصحافة سيفهم / أو وسيلتهم هي الكلمة، فإن لهذا الوصـــف (فرسان المتحف) يسلب الكلمة كل جدواها، **وحسان** يمضى في المسرحية ليؤكد هذا الفهم، وهذا الإيمان باللا جدوى للكلمة، فحين يقرر الأستاذ "رئيس التحرير":

الأستاذ: ما أحوجنا أن نسمع كلمات بريخت الطيب[٥٤].

يصرح حسان في وضوح:

حسان: مجموعة أشعار بريخت ورفاقه

من جوته حتى آخر ثرثار عرفته اللغة الألمانية

لم يمنع شرذمة النازية

من أن تتربع فوق كرسي السلطة[٥٥].

وحين يؤكد الأستاذ:

الأستاذ: لكن النازية سقطت يا ولدى[٥٦].

يؤكد حسان في حسم قاطع:

حسان: لم تسقط بالكلمات(٥٧).

وهنا تجدر الإشارة إلى أن هذا الإيمان بلا جدوى الكلمة في التغيير، وعدم تعليق الآمال على أي دور تقوم به، يسعى صلاح عبد الصبور إلى تعميقه بشتى الطرق، ففي المقطع السابق يعتمد حسان على منهج التاريخ الإنساني عامة واستقراء الأحداث التاريخية، للخروج بنتائج محددة فالتاريخ –على حسب فهم حسان له– يؤكد أن كل الأشعار الألمانية لم تمنع النازية من الاستعباد والسيطرة، وأنها حين سقطت لم تسقط بالكلمات، وربما كانت هذه الرؤى هي التي تمنح هذا الموقف عمقه وأبعاده التي تجعله قادراً على المحاورة، وعلى أن يتحول إلى موقف درامي حي داخل المسرحية.

وفى تطور درامي متنامي داخل مسرحية "**ليلى والمجنون**" نجد أن معظم شخوص المسرحية يتجهون إلى أعمال أخرى غير الصحافة، لإيمانهم بلا جدوى الكلمة، فالوحيد الذي يبقى مؤمناً بدورها هو الأستاذ "رئيس التحرير" الذي يتساءل في مرارة:

الأستاذ: لما هذا يا أبنائي

لا تدعوني وحدي في شيخوختي الصدئة

أحمل عبء الكلمة(٥٨).

ففي هذا المنظر من المسرحية، وبعد حريق القاهري الذي كان حدثاً قادراً على تغيير رؤى الأبطال وتفكيرهم، بل ربما كان وراء تغيير مجرى حياتهم تماماً ف "**سلوى**" تقرر اللجوء إلى الدير والرهبنة به:

سلوى: لا .. يا أستاذ
لن أتزوج حسان
بل أتزوج مصلوباً مثلى
كي تفنى أحزانه في أحزانى
عالمنا، عالمكم – عالم حسان قد مات
ولهذا فأنا أذهب للدير(٥٩).

وتغير المسار كله في الحياة يحدث أيضاً لزياد:

زيـــاد: أنا أيضاً أحمل أخباراً يا أستاذ
قد غيرت طريقي
حدثني أحد أصحابي عن روضة أطفال في بلدتهم
تطلب من يتعهدها
وسأجمع أمتعتي اليوم وأرحل في الغد(٦٠).

وحنان تغير طريقها أيضاً ولكن مع زياد، وكلاهما يؤمن بالمستقبل ويتطلع إليه / الطفل:

حنان: هل تأخنى معك زياد؟
زياد: بل إني أرجو
حنان: أنا مغرمة بالأطفال
زياد: أنا أؤمن بالأطفال(٦١).

وحتى الأستاذ أكثر شخصيات المسرحية إيماناً بدور الكلمة، نجده –في تطور درامي للشخصية– يفقد الإيمان بجدواها، ذلك بعد أن أخبره **الحاج علـــى** "عامـــل

obeikandl.com

المطبعة" بأن رجال الشرطة في المطبعة يلمون الأعداد ويقولـــون: الرخـــصة قـــد سحبت، نجده ينادى:

الأستاذ: .....

يا حاج على

لا تنس أن تغلق باب المكتب

أن تغلق باب الشقة

أن تغلق باب المبنى

هذا زمن لا يصلح أن نكتب فيه .....

يا حاج على

أغلق كل الأبواب

أغلق، أغلق، أغلق(٦٢).

وتؤكد بنية السياق الإيمان التام بعدم جدوى الكلمة والتراجع عنها، فاســـتخدام الفعل المضارع (تغلق) ثلاث مرات وفعل الأمر (أغلق) أربع مرات يكشف عـــن التوتر النفسي والصراع الداخلي المحتدم في نفس الأستاذ إذ تحول في إيمانه إلـــى النقيض، فالقرار بعدم الكتابة لا رجعة فيه، ويؤكد التكرار هذا النزوع التام.

وفى مسرحية "**بعد أن يموت الملك**" نجد الملك، يتوقف فجأة بينما المرأة بـــين ذراعيه، تؤدى مشهداً تمثيلياً، تتقمص فيه دور العاشقة الولهانه، ويصرخ:

الملك: أوف، ما هذا الضجر الموحش كالصحراء

قلنا هذا من قبل

نفس الكلمات الباردة الملساء

قلناها أمس، وأمس الأمس(٦٣).

obeikandl.com

فالكلمة هنا تفقد قدرتها على التأثير والفعل، والذي أدى بالكلمة إلى فقدها للمقدرة في هذا المشهد هو التكرارية، التي جعلتها "باردة .. ملساء" وفي نفس المسرحية نجد الشاعر يصرح للملكة بعجز الكلمة عن التعبير عما يبغى الشاعر ولذلك فهو يصفها بأنها بلهاء:

الشاعر: .....

آه معذرة

الموسيقى كفت عن نجواها إذ وجدتني غرا أبله

أبغى أن أحصر ما لا تحصره الكلمات، في كلمات بلهاء[٦٤].

فعجز الكلمة عن القدرة على الحصر واحد من وجوه السلبية في الكلمة وفي حوار ما بين الشاعر والملكة، يصرح الشاعر للملكة بأنه لا يرى قيمة للكلمة ذلك أنها أهون من أن تغدو سيفاً أو ترساً ولا تلك أن تقتل أو تحمى من يقتل:

الملكة: لا ينتج شيء من لا شيء

أو لم تسأل نفسك أحياناً

ما الغاية من كلماتك؟

الشاعر: لا شيء

الملكة: لابد لكلماتك من غاية

من شيء نفعله كبقية ما خلق الإنسان

أو ما خلق الله وأعطاه للإنسان

.....

.....

الشاعر: هذا حق ..

لكن ماذا تصنع كلماتي
هي أهون من أن تطمح للفعل
أهون من أن تغدو سيفاً أو ترساً
كي تقتل أو تحمى من يقتل(٦٥).

والشاعر نفسه يذهب في نفس المسرحية إلى نفس الشيء، وهو عدم الإيمان بدور الكلمة وجدواها:

الشاعر: فلتعبرنى عينك يا مولاتي
أنا مثلك لا يرضيني هذا المشهد
لكنى لا أملك إلا أشعاري ... كلماتي
كلماتي – يا مولاتي – لا تصنع طفلاً(٦٦).

والقارئ يلمح دلالة المستقبل يمكن التي تكشفها كلمة "طفل" أو الخصوبة المفقودة، فكأن صلاح عبد الصبور يسلب الكلمة قدرتها على الفعل أو قدرتها على صنع المستقبل الذي تحلم به الملكة.

ويقدم أنس داود الكلمة اللا جدوى من خلال شخصية صالح الشرنوبى في مسرحة "**الشاعر**" حيث يرى أنه لا فائدة للشعر في مجتمع متعفن –على حد تعبيره–، ينتشر فيه الجهل، ويسيطر على أرجائه الأوغاد، وتحارب الكلمة، بل أصبح كل شيء في هذا المجتمع عديم الجدوى، فصالح الشرنوبى يلقى –في ضجر– بالصحيفة ويصرخ:

صالح: يكفى .. ما فائدة الشعر بمجتمع متعفن
يتصدره الجهلة والأوغاد، وتجار الكلمة

obeikandi.com

سعيد: واحزني .. ألمح خطو عناكب يأس
تنعب حول كيانك يوم اللا جدوى
تطلق آبار الظلمة في أعماقك[٦٧].

وتؤكد الجوقة في الفصل الثاني من مسرحية "الثورة" وجهاً للكلمة اللا جدوى يتمثل في الأسلوب اليومي المألوف، حيث اعتيادية الاستخدام وكثرته أفقدت الكلمة بريقها وتأثيرها وقدرتها على تبنى موقف يتسم بالجدة والقوة والفاعلية، في ظروف يخوضها المجتمع ضد الآخر القاهر فخط "الصراع الرئيس في العمل هو الصراع بين المصريين والإنجليز المستعمرين. ويدور على أكثر من مستوى، الصراع المسلح وهو أعنفها جميعا، والذي يتمثل في قتل الفدائيين لجنود الاحتلال، وقتل جنود الاحتلال للمصريين. ثم بعد قيام الثورة المواجهة الجماعية بين الفريقين – وهناك الصراع السياسي، وهو شكل من شكول الصراع في المسرحية"[٦٨].

الجوقة: [في ترديد حزين]
شيخ في الستين
معتل الصحة، ماذا بعد يقول
هل يقبل إخطار المجهول
البيت الوادع، والأسلوب اليومي المألوف[٦٩].

ثانيا: الكلمة الإيجابية:

إذا كنا قد قدمنا في الصفحات السابقة ملامح الكلمة السلبية بكل صورها، حيث وقف منها الشعراء –عن طريق شخوصهم– موقف الرفض، فهي ليست الوسيلة المثلى لمواجهة متطلبات العصر وحل مشكلات الواقع، الذي يتسم بالعنف والصلابة والغموض، فإننا في هذا السياق نشير إلى الوجه المقابل لسلبية الكلمة وهو إيجابيتها وقدرتها على الفعل والتجاوز والتغيير، وهو الوجه الذي يرتاح إليه كل مثقف ومبدع يطمح في الحرية والعدل والديمقراطية، ويؤمن بدوره الفاعل تجاه مجتمعه، فالشعراء المعاصرون بلغ إيمانهم بالكلمة الإيجابية مبلغاً كبيراً –في مسرحهم الشعري– فقدموا صورتها المشرقة، وهيأوا لها شخوصاً مسرحية تؤمن بها وبطاقاتها، وتكشف عن عالمها، وتتمسك بها تمسكاً يفضى إلى الموت، فهي تتميز بالفعل المنتج الخلاق،الذي يسير بالمجتمع في خطى واسعة نحو مسيرته إلى التقدم والنهوض. فالكلمة الإيجابية عند عبد الرحمن الشرقاوي تحلمها الريح عبر الصحارى، وعبر الصخور، وفوق السحاب، بل إنها تجتاز كل الحصون وكل القلاع، وتزلزل سكون السلطة وصلابتها: قصر الأمير وأركانه، هذا ما تؤكده سلمى في مسرحية "**الفتى مهران**" في حوارها مع هاشم زوجها، فتقول في المنظر الأول:

سلمى: .....

ستجتاز أغنيتي كل حصن وكل القلاع
ستجتاز أسوار قصر الأمير تزلزل أركانه كلها
وتعبر فوق حدود الزمان معطرة بعبير الأسى مشعة
بضياء الأمل(٧٠).

ويذهب مهران في الاتجاه نفسه مؤمنا بجدوى مؤمناً بجدوى ؤ وقدرتها علـــى الفعل والتأثير، فيشترط لها الحرية لكي تمارس حركتها وفاعليتها، فيطلب من سلمى أن تنشدها للحقول، وللمساء، وللسنابل، وعلى مقدم كل فجر جديد، ولا تحبسها في القصور خلف سور أو جدار، فتصبح جثة هامدة لا حراك فيها ولا حياة:

مهران: سلمى قبل أن تمشى .. اسمعي كلمات الأغنية
احذري أن تحبسيها في القصور خلف سور أو جدار
انشديها للحقول، للمساء، للسنابل، وعلى مقدم
الفجر الجديد
سلمى: سأغنيها لمن عشت لهم .. وسأروى لهم ما كان ..(٧١).

فمهران يعي دور الكلمة وعلاقاتها بمعطيات الحياة فحين يطلب من سلمى أن تنشدها للحقول وللمساء، وللسنابل وعلى مقدم الفجر الجديد يكشف حرصه الـــشديد على التغيير والتحول من حياة القحط في ظل المستعمر إلى حياة النماء والاخضرار فهي لها قدرة الإخصاب وتبديد الظلام ونشر وقود الحياة، وخلف مستقبل مـــشرق جميل.

ومن الشخصيات المؤمنة بدور الكلمة شخصية أستاذ الجامعة فـــي مـــسرحية "تمثال الحرية" فهو يقوم بدور تنويري من أجل خلق جيل يـــؤمن بالمبـــدأ، يحـــدد موقعه، ويعزى نفسه، ولذا يرى أن الإنسان لابد أن يقـــول كلمتـــه مهمـــا كانـــت التضحيات، خصوصا إذا كانت في مواجهة الباطل، فبالكلمة القويـــة يـــستطيع أن يدحض ظلمات الشر والقهر:

الرجل الأمريكي المحطم: أنا أستاذ في الجامعة،

ولى وعى بالمسئولية

مسئولية أستاذ متحرر

يعرف ما شرف الصدق

كنت أدرب طلابي ليقولوا الحق ..

وأعلمهم أن الصدق في هذا العصر

وإن مثقف هذا العصر عليه ضريبة ألا يسكت عن باطل

وأن يتحدى بالكلمات وبالموقف

ظلمات الشر[٧٢].

ويؤكد الرجل الأمريكي إيمانه بالكلمة الإيجابية واعتناقه لها، فهي وسيلته المثلى لمواجهة هذا العالم القاسي، فيكشف عن تأثيرها وفاعليتها ووجهها المشرق، وفى الوقت نفسه يرفض الوجه الساكن للكلمة / الصمت، حيث لا ينتج الصمت سوى تمزق وانهزام وتخلف، ونشر القهر فهو يصرح بقوله:

الرجل المحطم:وظلت أقول كما علمت تلاميذي .. ولم أتوقف

ألقيت سعير الكلمات

في وجه ركام الظلمات

أخذت أصوغ الوجدانان بما أكتب

وطبعت كلامي في صفحات

وأدنت به العصر المذنب

وشعرت بنفسي رغم الفاقة كالعملاق

في وجه صغار النهازين .. أجل عملاق

أدين الصمت المذعن والمتآمر في شتى الآفاق

أنا رجل حر .. حر
أطلقت كلامي في جرأة
وأدنت العصر[٧٣].

رغم النثرية والخطابية في صياغة الرؤية إلا أن حرص الشرقاوي على كشف ملامح الكلمة الإيجابية كان قوياً لما لها من تأثير وفاعلية وقدرة على مواجهة الظلمات وتبديدها، كما أنها وسيلة لصياغة أنبل ما في الإنسان ووجدانه، في الوقت الذي يشهرها صاحبها في وجه العصر المذنب حتى يتراجع القاهرون والنهازون عن بطشهم وقهرهم.

وتأتى مسرحية "**ثائر الله: الحسين ثائراً والحسين شهيداً**" تجسيداً حياً وعميقاً للإيمان بالكلمة / المبدأ، فتقدم الحسين شخصية مناضلةً بالكلمة يعلن كلمته القوية الفاعلة ضد السيف والذهب الأمويين "معتصماً بالقيم الأخلاقية الفاضلة ضد قوة القهر والزيف والباطل، ومعتصماً بكلمة الحق ضد الفساد الذي يخرب النفوس"[٧٤].

وإذا تأملنا **الحسين** في المسرحية فإننا نجد انسجاماً تاماً بين الشخصية وموقفها، فالكلمة قاطعة كالنصل، لا تعرف المواربة أو التزييف، لها واجهٌ واحدٌ، لا تلين ولا تستجيب للمناورة أو الخداع، والحسين في المسرحية لا يعرف إلا طريقاً واحداً، لا يخضع للتهديد أو المناورة أو الإغراءات، وقد "كان بوسع الحسين أن ينجو بنفسه وأصحابه، إذا ما نطق بالمبايعة، أو التزم بالصمت لكن المبايعة موقف، وأيضاً الصمت موقف. ومن هنا كان التزامه بكلمته من أجل كشف الأوضاع القهرية التي تردى فيها الأمويون والغشاوة التي تعمى المخدوعين"[٧٥].

الحسين حين انحاز للكلمة الإيجابية كان يدرك النتيجة الحتمية لهذا الانحياز، فهو يعرف أنه رمز للتضحية، يعتنقه كل صاحب مبدأ، كل قوى يريد لنفسه ولمجتمعه العزة، يحارب القهر، ويقف في وجه الطغيان، وإذا لم يكن هناك حسين في كل عصر، يعتنق الكلمة الإيجابية / المبدأ فسوف يصير القهر والقتل والتنكيل سمة له، وستسيطر على مقاليد الأمور سلطة **يزيد** المزيفة الباطشة، وتفعل ما تريد في رعيتها، وعليها ترغم آلاف الأنوف على المزلة:

الحسين: فإذا سكتم بعد ذاك على الخديعة وارتضى الإنسان ذلـــــه

فأنا سأذبح من جديد
وأظل أقتل من جديد
وأظل أقتل كل يوم ألف قتلة
سأظل أقتل كلما سكت الغيور وكلما أغفا الصبور
سأظل أقف كلما رغمت أنوف في المزلة
ويظل يحكمكم يزيد ما .. ويفعل ما يريد(٧٦).

ويلحظ القارئ أن نبرة الخطابية العالية تتبدى في ثنايا المقطع، من خلال بنيته الأسلوبية واستخدام مفردات الوعظ والحث والنصيحة والتقرير، والذي هيأ هذا الملمح هو "لجوء الشخصية إلى مخاطبة "الجماعة" غير المحدودة؛ أي مخاطبة المطلق في نبرة خطابية عالية النبرة، وبعيدة تماماً عن الموقف الدرامي، وعن قدرات الشخصية"(٧٧).

من خلال هذه النمذجة التي تحملها شخصية **الحسين** يقدم الشرقاوي صـــورة ناصعة مشرقة للكلمة / الموقف، الفعل، التي يمكن تغيير ملامـــح واقـــع بأكملـــه، أو تنقل المجتمع من حالة إلى أخرى، فهي قوية جادة كالسيف تقف في وجه السلطة القاهرة، التي ترغب في تأكيد شريعتها بالكلمـــة، فعليهـــا يتوقـــف قبـــول العامـــة أو رفضهم لهذه السلطة، فالحسين في المنظر الثاني في حواره مـــع **ابـــن مـــروان** صاحب بيت المال، **والوليد** أمير المدينة يكشف معنى الكلمة وطاقاتها وقدرتها على التغيير، فحين يؤكد له **الوليد** بأنهم لا يطلبون إلا كلمة، يذهب **الحسين** إلى الكلمـــة، ليبين قدسيتها وما تتمتع به، ويكشف عالمها وهويتها، ويعدد مقامها، لأنه مؤمن بها وبجدواها، في مقابل الآخر الذي يرى أنها يسيرة إن هي إلا كلمة، لا يعرف قيمتها، يتضح هذا فى حواره الطويل:

الوليد: نحن لا نطلب إلا كلمة
فلتقل! "بايعت" واذهب بسلام بجموع الفقراء
فلتقلها وانصرف يا ابن رسول الله حقناً للدماء
فلتقلها .. آه ما أيسرها .. إن هي إلا كلمة

الحسين: (منتفضاً) كبرت كلمة!
وهل البيعة إلا كلمة
ما دين المرء سوى كلمة
ما شرف الرجل سوى كلمة
ما شرف الله سوى كلمة

ابن مروان: (بغلظة) فقل الكلمة واذهب عنا

الحسين: أتعرف ما معنى الكلمة ..؟

مفتاح الجنة في كلمة

دخول النار على كلمة

وقضاء الله هو الكلمة

الكلمة لو تعرف حرمة

زاد مذخور

الكلمة نور

وبعض الكلمات قبور

بعض الكلمات قلاع شامخة يعتصم بها النبل

البشرى

الكلمة فرقان ما بين نبي وبغى

بالكلمة تنكشف الغمة

الكلمة نور

ودليل تتبعه الأمة

عيسى ما كان سوى كلمة

أضاء الدنيا بالكلمات وعلمها للصيادين

فساروا يهدون العالم!

الكلمة زلزلت الظالم

الكلمة حصن الحرية

إن الكلمة مسئولية

إن الرجل هو الكلمة

شرف الرجل هو الكلمة

شرف الله هو الكلمة[٧٨].

obeikandl.com

القارئ يلحظ هيئة الشخصية وعلاقتها بالكلمة،فالشاعر يستخدم تقنية وصف الشخصية:وصف الحال أو الهيئة التي تتماها مع رد الفعل،فالحسين حين يساوم على مبايعة يزيد بكلمة ، ويقلل الوليد من شأنها،فهي يسيرة في وجهة نظره : (فلتقلها٠٠آه ما أيسرها٠٠إن هي إلا كلمة) ينتفض الحسين في وجه الوليد ،مستنكرا التقليل من شأن الكلمة مستدعيا الخطاب القرآني في مواجهة موقف الكلمة ودورها(**كبرت كلمة**)

وحين يصر ابن الحكم ويلح على الحسين ليعلن موقفه من المبايعة، يرفض الحسين تكملة الحوار معه، ويؤثر الصمت الإيجابي، لأن ابن الحكم لا يعرف معنى شرف الكلمة خصوصاً وأن الحسين قد أطنب في توضيح ما تعنيه الكلمة، فحين يسأل ابن الحكم:

ابن الحكم: وإذن؟

يؤكد الحسين:

الحسين: لا رد لدى لمن لا يعرف شرف الكلمة[٧٩].

نلحظ في النص السابق أن الشرقاوي استخدم الكلمة في بنيتها التركيبية في جمل اسمية أو متعلق بها كشبه الجملة؛ ومن هنا تأخذ الكلمة طابع الثبات بوصفه قيمة ثابتة تعادلها القيمة المبعثرة في المسند أو العكس حين تكون هي المسند والقيمة المتغيرة تكمن في المسند إليه. وقد ترددت ثمان وعشرين مرة في ثلاثين سطراً مما يشير دلالياً باستحواذها على فكر الشاعر ورؤيته، ومدى إيمان الشخصية بجدواها.

وإذا كان رفعت سلام يرى أن هذه الكلمة "لا تجدي نفعاً في المواجهة المحتدمة وتصبح سلاحاً لا يتكافأ وضراوة الصراع بل إنها تصبح عبئاً عليه يقوده مصيره الحتمي، ويؤدى برجاله المتصارعين وراء كلماته الطيبة"[٨٠]، فإننا نؤكد أن إصراره على مواصلة الرفض هو الذي جعل من الكلمة نموذجاً ينبغي أن يكون في البدء وفى الختام. فالنهاية الحتمية / الموت من اجلها هو الذي يمنحها القيمة، لأن "الذات الحرة الأصيلة، أو الإنسان الأصل لا الإنسان الصورة، حينما تطبق الضرورة على حريته، وتشل الحاجة إرادته، وتختنق في فمه الكلمات، فإن الموت كما قال "كيركيجارد" لابد وأن يجيء ليفتح له النافذة"[٨١].

وعلى الرغم من ممارسة الضغط بصورة قوية على الحسين لكي يتخلى عن الكلمة / الموقف إلا أنه –في وجه الموت– لا يزعن لأمر يزيد / السلطة، ويصر على رفضه البيعة له؛ والعطش قد استبد به وبأهله، وأصبح الموت يحيط به من كل جانب خصوصاً بعدما تساقط أصحابه أمامه واحداً تلو الآخر، ولكن **الحسين** يعرف أن الكلمة موت والكلمة حياة، فلا قيمة لحياته إن هو تخلى عن إيمانه بها وبالمبدأ الذي وهب له حياته منذ اللحظة الأولى. وفى تصاعد درامي بلغ ذروته يقدم الشرقاوي الحسين –في أعلى درجات إصراره– معلناً إيمانه بالكلمة / المبدأ، فعندما يطلب منه **عمر بن سعد** أمير جيش الكوفة أن ينطق بكلمة واحدة وهى البيعة إنقاذا لحياته وحياة من حوله من أهله، يرفض الحسين رفضاً صارماً وكأنه يعرف طريقه إلى الجنة ومعه أتباعه، وفى الوقت نفسه يقدم الشرقاوي آل البيت وهم على موقفهم المماثل لموقف الحسين رفض البيعة، يتضح هذا في حوار يبتعد عن الغنائية والترهل والخطابية ويقترب من النمو الدرامي المكثف:

عمر: وجدك ليموتن جميعاً من ظمأ إن لم تستسلم ..

فاستسلم!

الحسين: أنا استسلم؟ ياللكلمة ..!!

أنا استسلم ..!!

زينب: [صارخة في فزع] أبداً ..أبداً لا تستسلم

الحسين: ما يبغى القوم سوى رأسي

وأنا الميت .. أنا ذا الميت .. فامضوا عنى

فأنا سأحاربهم وحدي

وانجوا أنتم

زينب: لا تستسلم

سكينة: إني استحلفك بجدي .. لا تستسلم

زينب: بشرف الكلمة لا تستسلم

بعمك حمزة لا تستسلم

بعزة دينك لا تستسلم

بذكرى جدك لا تستسلم[٨٢] .

وإذا كان عبد الرحمن الشرقاوي قد وجد في شخصية الحسين نموذجاً لمن يؤمن إيماناً تاما بالكلمة وجدواها وقدرتها على التغيير–، يموت في سبيلها، وقد رفض أن يبقى بمكة هو وشيعته، وأن يعلن البيعة صاغراً ليزيد، وأعلن كلمته القاطعة كالنصل إيماناً منه بأن الموت قيمة فوق كل شيء، وهذا ما يعتقده الشرقاوي نفسه ويؤمن به، بوصفه مثقفاً ينتمي إلى مدرسة "قادرة على فرز الأصالة من الزيف، والحق من الظلم، والكلمة المقاتلة من ركام الكلام المائع والأخرس"[٨٣]–، فإن صلاح عبد الصبور قد وجد في شخصية الحلاج الحل الأمثل

لكثير من معتقداته ومشاكله هو شخصياً، ولذا فهو يصرح: "كنت أعاني حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصرنا. وكانت الأسئلة تزدحم في خاطري ازدحاماً مضطرباً، وكنت أسأل نفسي السؤال الذي سأله الحلاج لنفسه: ماذا أفعل؟"(٨٤)، ثم يضيف بقوله: "وكانت مسرحيتي "مأساة الحلاج" معبرة عن الإيمان العظيم الذي بقى لي نقياً لا تشوبه شائبة، وهو الإيمان بالكلمة"(٨٥).

والحلاج هو **الحسين بن منصور الصوفي** المعروف الذي ولد سنة ٢٤٤هـ، وعاش حياة قلقه، مليئة بالجهاد الروحي، ونزل السوق يدعو الناس إلى الزهد والفناء، حتى الصقت به تهمة الكفر والزندقة، وأحرقت جثته وألقى رمادها في نهر دجلة"(٨٦).

استغل **صلاح عبد الصبور** "نزول **الحلاج** إلى الحياة وتبنيه لقضية العدل وسعيه للقتل، والقبض عليه. كما صور سجنه ومحاكمته وإدانته، واختار الأحداث اختياراً دقيقاً؛ لتسهم في تصوير الحلاج كقادم لقهر السلطة"(٨٧). ف**الحلاج** يعرف غايته ولهذا "يختار طريق التزامه بدنيا الله وخلقه، وطريق مواجهته للسلطان، وطريق علاقته بالله، الاختيار الحر الذي يحتم اصطدامه بما ملأ الدنيا من الشر، ويحتم نهايته معلقاً على الشجرة مسفوح الدم. ولكن هذا المصير "التراجيدي" لا يتحقق بحكم قدر أعمى ومسبق، بل يحدث بإرادة الحلاج الواعية"(٨٨).

يقدم صلاح عبد الصبور في مسرحية "**مأساة الحلاج**" وجهاً من وجوه الكلمة الإيجابية الخلاقة، حيث نرى مجموعة الصوفية تؤكد إيمانها المطلق بدور الكلمة التي كان الحلاج يروى بها ظمأهم ويسد بها جوعهم:

مجموعة الصوفية: كنا نلقاه بظهر السوق عطاشاً فيروينا

من ماء الكلمات
جوعي، فيطعمنا من أثمار الحكمة
وينادينا بكؤوس الشوق إلى العرس النوراني[٨٩].

ونفس المجموعة تذهب لتعمق هذا الدور الإيجابي للكلمة وقدرتها على التغيير ولكنها تشترط للكلمة –حتى تملك أن تقوم بدورها– أن تنتشر بين الناس في جميع المجالات، ذلك أن الوعي بالكلمة هو المؤهل لها أن تؤتى ثمارها:

المجموعة: وفرحنا حين ذكرنا أنا علقناه في كلماته
ورفعناه بها فوق الشجرة
أفراد المجموعة: وسنذهب كي نلقى ما استبقينا منها
في شق محاريث الفلاحين
ونخبئها بين بضاعات التجار
ونحملها للريح السواحة فوق الموج
وسنخفيها في أفواه حداة الإبل
الهائة على وجه الصحراء
وندونها في الأوراق المحفوظة بين
طوايا الثوب
وسنجعل منها أشعراً وقصائد
المجموعة: قل لي .. ماذا كانت تصبح كلماته
لو لم يستشهد؟[٩٠]

السطران الأخيران يمنحان الكلمة الإيجابية بعداً جديداً، فلكي تكون الكلمة مؤهلة للقيام بدورها الإيجابي، لابد وأن يكون من يعتنقها مستعداً للاستشهاد في سبيلها، واستشهاد صاحب الكلمة يمنحها قيمتها وقدرات فوق قدراتها. وقد استخدم صلاح عبد الصبور في بوح المجموعة "لغة شعرية مثقلة بعناصر الإيحاء الصوفي. مشبعة في الوقت ذاته بنبض شعبي يوحى إيحاء طيب الدلالة على ما تحسه الجماهير بمشاعرها ووجدانها وحوانيتها، قبل أن تدركه بوعيها وفكرها وبصرها"(٩١).

والحلاج في المسرحية يرى أن للكمة دوراً كبيراً معقوداً عليها، ولكنه يشترط للكلمة حتى تقوم بدورها "الرعاية" فهو يصرح للشبلى:

الحلاج: لا يعنيني أن يرعوا ودي أو ينسوه
يعنيني أن يرعوا كلماتي(٩٢).

ويعمق صلاح عبد الصبور هذه الفكرة في نفس المسرحية في "المنظر الثاني؟ وذلك باشتراطه لنجاح كلماته في دورها عدة أشياء منها الآذان التي تسمع وتعي، والقلوب الجسورة التي تعتنق الكلمة وتضحي من أجلها، فتخلق عالماً يتسم بالقوة:

الحلاج: قد خبت إذن
لكن كلماتي ما خابت
فستأتي آذان تتأمل إذ تسمع
تنحدر تصنع من ألفاظي قدرة
وتشد بها عصب الأذرع
ومواكب تمشى نحو النور . ولا ترجع

إلا أن تسقى بلعاب الشمس
روح الإنسان المقهور الموجع[٩٣].

والحلاج يضيف للكلمة بعداً جديداً حتى تكون إيجابية قادرة على الفعل، وهـذا البعد يتمثل في نشرها بين الناس، فها هو يخلع خرقته، ويطوف في الناس، يعـايش العامة، ويتصل ببعض وجوه الأمة، رغبة منه في إصلاح واقعه، ويدور حوار مع صاحبه ليكشف له مراده:

الحلاج: ولدت كلمات الله هناك بقلبي المثقل
فأتيت بها، طوفت بأرض الناس
عن فتنة طلعتها أنضو أطراف ثيابي
شياً .. فشيئاً
سأخوض في طرق الله
ربانياً حتى أفنى فيه
فيمد يديه يأخذني من نفسي
هل تسألني ماذا أنوى؟
أنوى أن أنزل للناس
وأحدثهم عن رغبة ربى
الله قوى، يا أبناء الله
كونوا مثله
الله فعول يا أبناء الله
كونوا مثله ..
الله عزيز يا أبناء الله[٩٤].

obeikandl.com

وهنا تأخذ الكلمة بعد التحريض ورسم الطريق السوي، فهي تدعو إلى القــوة والفعل والعزة، وهى الأشياء التي يرى **الحلاج** أنها ضرورية، حتى تكون الكلمــة إيجابية قادرة على الفعل. وهذا ما يدل على أن "دور الكلمة عند الــصوفي تفــوق دورها عند غيره؛ لأنها عنده أداة لتأدية رسالة، والرسالة مرتبطة ببقاء الكلمة حيــة في معناها، ولو تخلى الناس عن **الحلاج**، ستبقى كلماته"[٩٥] وفكــرة العــزة شــرط للكلمة الإيجابية ولذلك فالحلاج يصرح:

الحلاج: .....

حتى لا يسمع أحبابي كلماتي

فأنا أجفوها أخلعها .. يا شيخ

إن كانت شارة ذل ومهانة[٩٦].

ولأن **الحلاج** يذهب فى إيمانه بالكلمة ودورها مذهب الشطط، فإنه حين يلقــى الشرطي القبض يقول عليه لهم:

الحلاج: لا، يا أصحابي

لا تلقوا بالاً لي

أستودعكم كلماتي

عودوا .. عودوا[٩٧].

وتكشف خاصية التكرار في هذا الموضع إصرار الحلاج على تنمية قــدرات مريديه، حتى ينشغلوا بالكلمة ودورها وأثرها في حياة العامة، بدلاً من أن يتبعــوه ويسيروا خلفه، فيكون مصيرهم السجن، وفى هذا تموت رغبة الشيخ فــي التبليــغ والتحريض وحرصه على الاستمرار.

والكلمة الإيجابية لها فعل السحر، كما يرى **الحلاج**، فهي قادرة على إحياء الروح كما كان المسيح قادراً على إحياء الأجساد:

الحلاج: لم تفهم عنى يا ولدى
فلكي تحيى جسداً، حَزَ رتبة عيسى
أو معجزته
أما كي تحيى الروح
فيكفى أن تملك كلماته[٩٨].

وحين يسأله السجين:

السجين الثاني: وبماذا تحيى الأرواح؟
الحلاج: بالكلمات..[٩٩].

تقوم اللغة في بنيتها بدورها الدلالي، فكما يقول **النفرى** "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"[١٠٠]، فإن الرؤية عند **صلاح عبد الصبور / الحلاج** اتسعت إلى درجة مكثفة، أصبحت فيها اللغة تومئ وتحدد عالم الرؤية، فهي السلاح الوحيد الذي يمنح الحياة معنى ولا شيء غير الكلمات، لذا جاءت إجابة **الحلاج** للسجين الثاني الذي يسأله بما يحيى الأرواح بالكلمات، فالحذف يشير إلى أهمية المثبت ومكانته وفاعليته في نفس قائله.

وفى مسرحية" **ليلى والمجنون** "نجد أن سعيداً ورئيس التحرير يذهبان إلى أن للكلمة دوراً كبيراً، فهي قادرة على التغيير، لذلك نجد في المنظر الأول من الفصل الأول الأستاذ (رئيس التحرير) يصرح:

الأستاذ: من بضعة أشهر

obeikandl.com

ومجلتنا تتألق كالوشم الناري على ساعد
هذا البلد الممتد
أسداً لا يحمل سيفاً
بل يحمل بوقاً يصرخ في صحراء الزمن اليابس
كي يحيى المرضى المتكئين على سرر البلوى
والخوف المقعد(١٠١).

فرئيس التحرير من خلال هذا المقطع، يهذب إيمانه بدور الكلمة إلى أبعد حد، حتى أنه يرى أن الكلمة قادرة على إحياء الموتى.

وفى قصيدته الطويلة التي تتخلل المنظر الثاني من الفصل الثاني من المسرحية، يمنح **سعيد** الكلمة الإيجابية بعداً آخر يجعلها قادرة على التحريض والإثارة حتى يتحرك أهل مدينته على حد قوله:

سعيد: يا أهل مدينتنا
هذا قولي
انفجروا أو موتوا
رعب أكبر من هذا سوف يجيء
لن ينجيكم أن تعتصموا منه بأعالي جبل الصمت
.....
انفجروا أو موتوا(١٠٢).

في هذا المقطع تكتب الكلمة قيمة إيجابية من خلال مقدرتها على التحريض الذي يولد الثورة ويستطيع التغيير. وقد استخدم عبد الصبور أفعال الأمر ذات

الدلالة الثورية "انفجروا ،وموتوا" مرتين حرصاً منه على كسر جمود الواقع ورغبة ملحة في الخروج من أسره وهيمنته إلى فعل إيجابي، وفى الوقت نفسه مزج بين الخيارية انفجروا أو موتوا، والموت هنا لم يكن موتاً سلبيا ساكناً، بل إنه يحقق قيمة إيجابية لأنه يخلق الحياة من جديد.

وفى المنظر الثالث من الفصل الثالث من نفس المسرحية نجد **زياداً** يمنح الكلمة الإيجابية دلالات أخرى:

زياد: أستاذي الطيب

هل نرحل للمستقبل

في سفن من ورق الصحف الأصفر(١٠٣)

كأن **صلاح عبد الصبور** يريد أن يقول من خلال زياد إن الكلمة كي تصبح قادرة على التأثير والفعل لابد لها من أن تجدد نفسها، وتصبح غير بالية، وربما يمكن لنا بسهولة أن نكشف ذلك من خلال قوله [ورق الصحف الأصفر]، فدلالة القدم واضحة في الورق الأصفر، وعلى ذلك فإن الفكرة السلفية أمر يفقد الكلمة قدرتها على الفعل أو بمعنى آخر يفقدها إيجابيتها، ويأتي الاستفهام –في المقام نفسه– ليطرح دلالة الشك في جدوى الكلمة القديمة، ومحاولة البحث عن بديل.

والملكة في مسرحية "**بعد أن يموت الملك**" تؤمن بدور الكلمة وقدرتها على الفعل، والطريف أنها ترى ذلك في مواجهة "الشاعر" الذي لا يؤمن بدور الكلمة،ولا يرى لها فاعلية، ولذلك فهي تقول له:

الملكة: لا تبخس كلماتك ما تستأهله من قدر

فالكلمة قد تفعل

لا تدرى ماذا فعلت في مطلع عمري كلمات تشبه كلماتك
سمعت أذناي جنيناً حساساً ملتمع العينين
ينفخ في مزمار ويغنى أنى أجمل ما رأت العين
فغدت جميلة(١٠٤).

وتذهب الملكة في إيمانها بدور الكلمة مذهباً كبيراً إذ إنها قادرة على منح الخصوبة والنماء، ولهذا تؤكد إمكانية الحصول عليها من الشاعر، ولذا تتساءل معه في حرقة وغربة جارفة:

الملكة: هل تقسم أن تعطيني كلماتك
تتغنى لي حتى يتمايل عطفاى من الخيلاء
عندئذ يساقط منى تمر يشبع جوع البسطاء(١٠٥).

تشير الملكة إلى النتائج الإيجابية لفعل الكلمة القادرة على المنح والخصوبة، وخلق –بعد أن تنالها من الشاعر– المستقبل الأجمل، فيسقط منها تمر يشبع جوع البسطاء، ويخلصهم من الفقر.

من خلال ما سبق نستطيع القول إن شخوص **صلاح عبد الصبور** المؤمنين بالكلمة ودورها الفاعل، القادر على التغيير يكشفون مدى انحياز صلاح عبد الصبور نفسه لها، وإيمانه بطاقاتها مشترطاً لها عوامل نجاحها وتأثيرها وتحويلها من حيزها القولى السالب إلى حيز الفعل الإيجابي، مثل: انتشارها بين العامة، أن تثبت على المبدأ مهما كانت التضحيات، الا تكون سلفية مستهلكة مما يجعلها عديمة الجدوى، أن تكون قادرة على التحريض والإثارة، بل إنها قادرة على إحياء الموتى.

أما **أنس داود** في مسرحه فيؤكد إيمانه القوى بالكلمة الإيجابية وانحيازه التام لها، بوصفها أداته في إيقاظ وعى المتلقي، وقيادته قيادة تنويرية في مرحلة تعد من أخطر مراحل مجتمعه ثقافياً وسياسياً واجتماعياً واقتصاديا، فكان طبيعياً أن ترد شخوص المسرحية مؤمنة بهذا الدور، ملتزمة به، حتى أن هناك مسرحيات بأكملها تطرح هذه القضية مثل: "**محاكمة المتنبي**"، و"**بهلول المخبول**"، و"**الأميرة التي عشقت الشاعر**"، و"**الزمار**"، و"**الصياد**". في مسرحية "**محاكمة المتنبي**" يقدم **أنس داود** وجها من وجوه الكلمة التي يرتاح إليها، وهى الكلمة الفاعلة القادرة على إحداث التغيير حين يعلن كافور –أحد أبطاله– أن كلمات المتنبي تسبب له قلقاً، فهي كالسوط الذي يلدغ جسده، بل إنها كالنار التي تشوى جلده وتكويه، ويشترط **أنس داود** لنجاح مهمة الكلمات أن تنتشر بين العامة، فهم في حاجة إلى كلمة قوية فاعلة فهم يستقبلونها لتروى ظمأهم، وتخلصهم من حالة العطش كما تتلقف أرض عطشى ماء الأمطار الذي يعيد لها الحياة، والإخضرار، فالذي يعطى الكلمة بعدها الإيمان بمقدرتها على الخروج من حيزها الشخصي إلى انتشارها بين العامة.

كما يعلن **أنس داود** أن الكلمة القوية / الشعر لا تستطيع أية سلطة أن تقضي على أثره وفاعليته، **فكافور** –مثلاً– لا يستطيع أن يخفى قلقه وتوتره عندما يرى **المتنبي** خصوصاً وأن **الأميرة** تنحاز إليه، وتؤمن به وبكلماته:

كافور: بل يأتون به –هذى المرة– محتقنا بعض خطاياه
في كل الأمصار .. قصائده .. تشويني، أو
تكويني
تتساقط مأخذ طعن، أو ظنه عار
يا للأشعار

تسرى بين العامة كالريح،
تتلقفها أنفسهم ما تتلقف أرض عطشى بعض
الأمطار[١٠٦].

تلحظ في هذا البعد للكلمة الإيجابية أن **أنس داود** ذهب إلى ما ذهب إليه عبد الصبور من قبل حين اشترط –عن طريق الحلاج– احتضان العامة للكلمة حتى تمارس فاعليتها، حتى أنه استخدم تعبيراته وصوره(١٠٧)، وقد توالت بعض الجمل بدون ترابط، كالاستغناء عن حروف العطف مما يشير في هذا السياق إلى توالى الحركة، وانتشار الكلمة وأثرها الإيجابي، انتشاراً سريعاً وصل إلى درجة التداخل في الفعل في آن واحد.

وفى مسرحيته "**الأميرة التي عشقت الشاعر**" في المشهد الثاني من الفصل الثاني، يبدو وضاح –وهو شاعر– مؤمناً بدور الكلمة، معتنقاً وجهها الإيجابي، فيلقى على عاتق المثقف / الشاعر عبء تحمل مسئوليتها، فهو يقود مجتمعه إلى الأمام، ويقف في وجه الظلم، لا يقبل المهانة والانكسار، فالشاعر الحقيقي عنوان للرفض وصوت الغضب، وفى الوقت نفسه صوت الوعد الآتي، والكلمة لديه رصاصة تخترق الصمت القاتل، والرعب،والخوف المعشش في أركان مجتمعه، الشاعر يفضح السلطة ويعريها، ويصرخ في وجهها إذا لزم الأمر. كل هذا يذهب إليه وضاح في حواره مع **الأميرة** فيؤكد:

وضاح: لكنى يا مولاتي
عنوان الرفض، وصوت الغضب الغائب
صوت الوعد الآتي من شرفات الغيب

وضعتني الأقدار على هذا المشرع
أرتاد الدرب، لهذا الشعب، ولن أرجع
حتى يتعلم ..
أن يفتح عينيه ويبصر
أن يرهف أذنيه ويسمع
أن يستيقظ، أن يصرخ، أن يتألم
أن يعرف جلاديه وسراقيه
في ثوب الوزراء
والخطباء
والتجار
والشطار
وجباه المال
وقضاة الأهواء
التموا في خيط محكم
باسم الدين
والقانون
والعادة والعرف(١٠٨).

عندما يكون الشاعر موجوداً في وجه السلطة الباطشة القاهرة، فإن الأميـــرة / الوطن تنحاز إليه وترى فيه الخلاص بوصفه إنساناً واعياً، يدرك أبعـــاد المأســـاة: البطش، الاستعباد،القهر، التعذيب، والحرمان، يتخلق مع كل لحظة عدل أو حريـــة، يحلم بالغد .

obeikandi.com

ويلحظ القارئ لمسرح **أنس داود** أن "دور الشاعر في أعماله منذ السقوط إلى الثورة. في الخماسية، وفى مسرحيته "**الأميرة التي عشقت الشاعر**" هو نفس دور الشاعر عند عبد الصبور"[١٠٩]، على الرغم من اختلاف طبيعة المجتمع وقضاياه واختلاف السياق التاريخي ومعطياته.

ويشترط **أنس داود** لنجاح الكلمة في مهمتها لكي تفعل في ظل شاعر عدم الفصل بينها وبين من يعتنقها؛ حتى تؤتى ثمارها المرجوة، فالأميرة في حوارها مع وضاح الشاعر، في المشهد الثاني من الفصل الثاني من مسرحية "**الأميرة التي عشقت الشاعر**" تكشف عن جدوى الكلمة في حياتها، فهي عطشى للإنسان الشاعر الذي يستطيع أن يعطيها معنى الأشياء، ويوقظ في عينيها الدهشة، فهي تصرح:

الأميرة: ما امتعنى بالتجوال وبالرحلة في صحبة شاعر

وضاح: شاعر وكفى

الأميرة: لا تغضب

يبدو أنى أهوى الشعر أكثر مما أهوى الشعراء

وضاح: هكذا

الأميرة: حتى لا تأخذك الخيلاء

وضاح: حسناً، في جولتك القادمة خذي ديواناً من شعري

الأميرة: لن أصحب غيرك ..

هذا قدري، أو قدرك

طيلة عمري، .. كانت تحلم نفسي أن يهواني شاعر

أن يهمس في أذني بالشعر الحلو

أن يزرع في أعماقي بضع قصائد
أن يعطيني معنى الأشياء كما أعرفها
صور الأشياء كما لم أبصرها
أن يغرس في عيني الدهشة
يفتح فى جسدي نهراً للفجر الطالع، والشمس المغتربة[١١٠].

يرى **أنس داود** في الشاعر القدرة على المواجهة، والثورة على الفعل والتجاوز، وبكلمته يعطل نمو القهر السلطوي، "فإذا كان الشعر يمثل شكلاً من أشكال وعى الإنسان بذاته وبجماعته وصيرورة واقعه، فإنه يضع منتجه في مواجهة أشكال القهر ومؤسساته، أي أنه يعرض الشاعر لأذى الطبقات الحاكمة. وبخاصة في المنظومات الاجتماعية المتخلفة التي تعمم القهر وتدحض صناع الوعي أو تحولهم إلى أبواق لها"[١١١]، ولأنس داود مسرحية بعنوان "**الشاعر**" يكشف من خلال شخوصها دور الشاعر وأهمية الكلمة الفاعلة، حيث يراها أكثر تأثيراً من القوة المادية، فتؤكد شخصية **(فتاة)** أن الشاعر يستطيع من خلال كلمته أن يفتح بها عيوناً صماً وقلوباً عميا؛ لا تعرف أين الحقيقة، ولا تقف على أبعاد القضايا المهمة، بل إن الشخصية تؤكد أن الشاعر على الرغم من وعيه إذا تخلى عن إيمانه بكلمته، وتحول إلى الإيمان بنقيضه؛ فإن العالم يفقد معنى الجمال، والحق، والعدل، والخير، والحرية، فالشاعر يجب أن يدين القوة المادية / السيف، ويدين السلطة التي تمارس هذه القوة، بل يقف في وجهيهما (السلطة والأداة):

فتاة: عجباً .. الشاعر لا يملك إلا الحرف
يفتح بالحرف عيوناً صماً

وقلوباً عمياً

يفتح آذان الكون

فتاة: حين يفرُّ الشاعر من قدر الحرف إلى قدر السيف

يفقد هذا العالم معنى الكلمات

الفتيات: الجمال، الحق، العدل، الخير، الحرية

فتاة: حين يجيء الشاعر

يعرف كيف يكوِّن بالأحرف تلك الكلمات

ويدين السيف

فتاة: ويدين السلطة(١١٢).

لـــذا تصبح الكلمة /الشعر هي الوقود الأسمى ولا شيء سواه عند **أنس داود**، وحين يعلن الشاعر أحد أبطاله في مسرحية **الشاعر** أن تجاربه التي تـــسعى إلـــى تجميل وجه العالم القبيح لم تعد تريحه فيؤكد له **سيد** عن إمكانية التغيير ووســـيلته فهو ضمير الكلمة وصوت الإنسان ويملك أن يبتكر العالم بهذه الوسيلة:

سيد: تمتلك التغيير

يتساءل الشاعر:

الشاعر: بالشعر؟(١١٣).

وفى مسرحية "**الصياد**" يطرح الصياد بعداً من أبعاد الكلمـــة الإيجابيـــة وهـــو قدرتها على المواجهة والرفض، فهي كلمة غضبى ترتفع في وجه السلطة بحثاً عن العدل:

السلطان: وبماذا أصرخ

obeikandl.com

الصياد: بالكلمات الغضبى حتى يرتج الوطن المعتل
ويفيء الحكام إلى حلم العدل(١١٤).

من خلال ما سبق نستطيع القول إن الشعراء الثلاثة قد وقفوا من الكلمة السلبية موقف الرفض خصوصاً وأنها تجلت في مسرحهم من خلال شخوصهم في صور عدة منها الكلمة المضللة، والمداهنة، أو المتذللة، والكلمة اللا جدوى، ويرى الشعراء أن هذه الكلمة سبب في جذب المجتمع إلى الوراء ووقوعه فريسة للقهر والبطش والاستبداد والتدهور والانحلال وفناء الحرية والعدل.

وقد هيأ الشعراء لهذه الكلمة شخوصاً تتسم بالسلبية، فتتبع طرقاً ملتوية بغية الوصول إلى مآربها، أو تتميز بالتذلل والمداهنة إيثاراً للسلامة وطلب الأمان، أو لا يؤمنون بها فلا يرون فيها جدوى.

ولكن الشعراء الثلاثة قد انحازوا عن طريق شخوصهم إلى الكلمة الإيجائية الفاعلة، وآمنوا بها وبطاقاتها القادرة على التغيير، فهي قد وصلت إلى حد السحر، وهى مفتاح الجنة، وهى نور يكشف الظلمة، وهى شرف الرجل، وزاد مذخور، دليل تتبعه الأمة كما يؤكد **الحسين** عند **الشرقاوي**، وهني تحيى الموتى، وتفتح قلباً مقفولاً ....؟ ذهبي، وتهيئ الثورة، وتروى ظمأ الطامعين في الحقيقة، كما يرى **الحلاج** عند **عبد الصبور**، وهى كالريح تسرى بين العامة تتلقفها الأنفس كما تتلقف أرض عطشى بعض الأمطار كما يؤكد **الشاعر** عند **أنس داود**.

لكن هذه الكلمة الإيجابية بقيت في مسرحهم في حيز الحلم؛ لذلك يتبلور الوجه الآخر المقابل لها السيف أو القوة المادية، وسوف تكشف الصفحات التالية من الدراسة عن تجليات السيف في مسرحهم وصورته وموقفهم منه..

هوامش الفصل الثاني

(١) د. ثريا العسيلي: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥، ص٧.

(٢) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر،القاهرة: المكتبة الأكاديمية ١٩٩٤، ط٢ ص٣٤٩.

(٣) رفعت سلام: المسرح الشعري العربي، ص٩٥.

(٤) د.وليد منير:جدلية اللغة والحدث،الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧،ص١٩.

(٥) المسرحية ص١٣٩.

(٦) السابق.

(٧) الحسين ثائراً، ص١١.

(٨) صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، ص١٠.

(٩) السابق.

(١٠) السابق.

(١١) السابق، ص٩٠.

(١٢) السابق، ص٩٢.

(١٣) السابق.

(١٤) السابق، ص١٠٢-١٠٣.

(١٥) السابق، ص٧٠.

(١٦) السابق ص٧١.

(١٧) مسافر ليل: القاهرة: دار الشروق ١٩٨٦، ط٤، ص٢٥.

openkandil.com

(١٨) السابق، ص٢٦.
(١٩) السابق، ص١٢.
(٢٠) ليلى والمجنون، القاهرة: دار الشروق ١٩٨٦، ط٣، ص٩.
(٢١) السابق.
(٢٢) السابق، ص١٠٠.
(٢٣) السابق، ص١٤.
(٢٤) السابق، ص٦٩.
(٢٥) السابق.
(٢٦) بعد أن يموت الملك، ص١٥.
(٢٧) الأعمال الكاملة، مسرح أنس داود، القاهرة: هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلام ١٩٨٩، ص٦٣-٦٤.
(٢٨) السابق، ص١٤٢.
(٢٩) د. أحمد السعدنى: المسرح الشعري المعاصر، ص١٠٤.
(٣٠) المسرحية، ص٩٨.
(٣١) السابق، ص٦٠.
(٣٢) المسرحية، ص١٣-١٤.
(٣٣) السابق، ص١٤-١٥.
(٣٤) د. لويس عوض: مسافر ليل، نقلاً عن د.أحمد السعدنى: المسرح الشعري المعاصر، ص٤٢.
(٣٥) مسافر ليل، ص٤٩.
(٣٦) ليلى والمجنون، ص٩٤.
(٣٧) السابق.

obeikandl.com

(٣٨) السابق.

(٣٩) بعد أن يموت الملك، ص٢٤.

(٤٠) السابق، ص٢٤-٢٥.

(٤١) السابق، ص٢٥.

(٤٢) السابق، ص٢٧.

(٤٣) الساق، ص٢٨.

(٤٤) راجع: مسرحية مسافر ليل، ص١٤-١٥.

(٤٥) مسرح أنس داود، ص٣٤.

(٤٦) السابق، ص٥٠١-٥٠٢.

(٤٧) السابق.

(٤٨) الفتى مهران، ص١٦٤.

(٤٩) الحسين شهيداً، ص٨٠.

(٥٠) مأساة الحلاج، ص٧٠.

(٥١) ليلى والمجنون، ص١٠.

(٥٢) السابق، ص١٠-١١.

(٥٣) السابق، ص١٢.

(٥٤) السابق، ص٣١.

(٥٥) السابق، ص٣١.

(٥٦) السابق.

(٥٧) السابق.

(٥٨) السابق، ص١١٧.

(٥٩) السابق، ص١١٦.

obeikandl.com

(٦٠) السابق، ص١١٧.

(٦١) السابق.

(٦٢) السابق، ص١١٨-١١٩.

(٦٣) بعد أن يموت الملك، ص١٤.

(٦٤) السابق، ص٧٨.

(٦٥) السابق ص٩١-٩٢.

(٦٦) السابق.

(٦٧) مسرح أنس داود، ص٥٨١.

(٦٨) د. أحمد السعدنى: المسرح الشعري المعاصر، ص١٣٢-١٣٣.

(٦٩) مسرح أنس داود، ص٢٧١.

(٧٠) الفتى مهران، ص١٦.

(٧١) السابق، ص٢٠٩.

(٧٢) تمثال الحرية وقصائد نفسية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٢٢-٢٣.

(٧٣) السابق، ص٢٣-٢٤.

(٧٤) رفعت سلام: المسرح الشعري العربي، ص٨٤.

(٧٥) السابق.

(٧٦) الحسين شهيداً، ص١٨٩.

(٧٧) سامية حبيب: دلالة المقاومة في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧، ص٥٢.

(٧٨) الحسين ثائراً، ص٣٨-٣٩.

(٧٩) السابق، ص٣٩.

(٨٠) رفعت سلام: المسرح الشعري الحديث، ص٨٠.

obeikandl.com

(٨١) جلال العشري: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، ص١٧٨.
(٨٢) الحسين شهيداً، ص٩٩.
(٨٣) رؤوف توفيق: احمل سنوات عمرنا الصحفي، مجلة صباح الخير (المصرية): نوفمبر ١٩٨٧٨.
(٨٤) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، الأعمال الكاملة، ص١٦٧.
(٨٥) السابق، ص١٦٨.
(٨٦) القشيرى: الرسالة القشرية، القاهرة: دار الكتب الحديثة، ط١، ص١٤.
(٨٧) د. ثريا العسيلي: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص٦٣.
(٨٨) سامي خشبة: الرمزية في مسرح صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١، ص١٣٢.
(٨٩) صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، ص١٢.
(٩٠) السابق، ص١٤-١٥.
(٩١) د. أحمد السعدنى: المسرح الشعري المعاصر، ص٩.
(٩٢) مأساة الحلاج، ص٢٩.
(٩٣) السابق، ص٢٩-٣٠).
(٩٤) السابق، ص٣٣-٣٤.
(٩٥) د. أحمد السعدنى: المسرح الشعري المعاصر، ص١٠.
(٩٦) مأساة الحلاج، ص٣٥.
(٩٧) السابق، ص٤٨.
(٩٨) السابق، ص٦٨.
(٩٩) السابق.

(١٠٠) محمد بن عبد الجبار النفرى: المواقف والمخاطبات: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥، ص١٣.

(١٠١) ليلى والمجنون، ص١٥.

(١٠٢) السابق، ص٧٥-٧٦.

(١٠٣) السابق، ص٧٦.

(١٠٤) بعد أن يموت الملك، ص٩٢-٩٣.

(١٠٥) السابق، ص١٤١.

(١٠٦) مسرح أنس داود، ص١٣٠.

(١٠٧) انظر: النص السابق وراجع: مأساة الحلاج، ص١٤.

(١٠٨) مسرح أنس داود، ص٣٨٨-٢٨٩.

(١٠٩) د. أحمد السعدنى: المسرح الشعري المعاصر، ص١٦٩.

(١١٠) مسرح أنس داود، ص٤٢٣ -٤٢٤.

(١١١) محمد بدوى:الجحيم الأرضي، قراءة فى شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦، ص١٦٠.

(١١٢) مسرح أنس داود، ص٥٥٧.

(١١٣) السابق، ص٦١٢.

(١١٤) السابق، ص٦٥٧.

obeikandl.com