الفصل الخامس :

obeikandl.com

obeikandl.com

الانــتــظار والخــلاص

يأتي من بعدي من يعطي الألفاظ معانيها
يأتي من بعدي من لا يتحدث بالأمثال
إذ تتأبى أجنحا لأقوال
أن تسكن في تابوت الرمز الميت
يأتي من بعدي من يغمس مدات الأحرف في النار
يأتي من بعدي من ينعي لي نفسي
يأتي من بعدي من يضع الفأس برأسي
يأتي من بعدي من يتمنطق بالكلمة
ويغني بالسيف

(صلاح عبد الصبور :مأساة الحلاج)

الانتظار في أبسط مفاهيمه هو "أن ينتظر الإنسان أمراً ما يتمنى حدوثه في المستقبل القريب أو البعيد، هذا الأمر قد يحدث أو لا يحدث حسب الظروف المحيطة، وحسب ما يستجد من أحداث في هذا المستقبل"[١]. ولهذا يمكن القول بأن: "الانتظار بهذه الصورة يعد سمةً مشتركة بين جميع البشر، ولكن تتفاوت درجة إيمان كل مجتمع بشرى به حسب المكونات الفكرية لعقل ووجدان أفراد هذا المجتمع"[٢].

obeikandl.com

ومن هذا المنطلق "تكتسب ظاهرة الانتظار درجة من الخصوصية تجعلها تختلف من مجتمع إلى آخر شكلاً ومضموناً، فمثلاً يختلف الانتظار الغربي عن الانتظار العربي، والانتظار المصري يكتسب خصوصية تميزه عن الانتظار العربي وهكذا"(٣). والانتظار ظاهرة واضحة في الأدب المسرحي المعاصر في مصر، وهى ملمح واضح في التكوين النفسي للإنسان المصري –لعل من أسبابها: إننا مجتمع زراعي، نبذر البذرة في الأرض، وننتظر حتى يسقط المطر ليرويها، ثم ننتظر حتى تساعد عوامل المناخ، ثم ننتظر حتى تؤتى ثمارها. كما أننا جغرافياً وتاريخياً حيث نتوسط العالم، وهذا الموقع يجعلنا نتردد قبل أن نحسم أمراً، والتردد مرتبط بالانتظار"(٤). و"لما كان الأدباء والمفكرون بالدرجة الأولى أفراداً ينتمون إلى هذا المجتمع أو ذاك فإن الانتظار قد انعكس في إبداعاتهم وأفكارهم أيضاً بدرجات متفاوتة تتمتع بنفس القدر من الخصوصية"(٥).

وتتجلى صورة الانتظار والخلاص في المسرح الشعري الحديث بصورة عالية، لما يعانيه الشعراء المعاصرون من اشتداد صورة القهر والاستبداد، وإحساسهم بالعجز وعدم قدرتهم على التصدي والمواجهة، دفعهم هذا إلى تعليق آمالهم وأحلامهم على القادم أو الآتي، الذي يحمل بشارة جديدة، وطاقة خلاقة تسهم في حل الصراع الذي يعانيه كل شاعر يرغب في تغيير مجتمعه وبناء حضارته.

نلحظ أن الشعراء المعاصرين –في مسرحهم الشعري– قد طرحوا قضية الكلمة والسيف والصراع بينهما لمنطق الأحداث، فبعض شخوصهم آمن بالكلمة وانحاز إليها، بوصفها أداة قادرة على التعبير، وبعضهم انحاز إلى السيف كقوة أكثر سرعة وفاعلية، فيعلقون عليه آمالاً كبيرة، وبعضهم يتأرجح بين هذا وذاك، ويقع

في منطقة صراع الاختيار؛ لهذا نشأت في المسرح الشعري –خصوصاً عند شعرائنا المعنيين بالدراسة– ظاهرة الانتظار: انتظار المخلص، الذي ينقل المجتمع ووضعه السلبي الساكن إلى منطقة الحركة الإيجابية، وعادة ما يأتي المخلص المنتظر في صورة حلمية، تتجسد في القوة الواعية أو الكلمة القوية الفاعلة.

ففي مسرحية "**الفتى مهران**" يدور الصراع –ويصل إلى درجة التأزم– بين أطراف الحوار، الذين تتناقض رغباتهم وردود أفعالهم، وفى ظل الصراع تأتى رغبة الشخوص في البحث عن الخلاص، ويأتي الانتظار طاقة تغلف رؤى الشخصيات المتحاورة والمتصارعة أحياناً والانتظار –فنياً– يسهم بدرجة عالية في خلق الصراع والتوتر، والقارئ يستطيع أن يلمح ظاهرة الانتظار في معظم مسرح **الشرقاوى** المشغول بقضية العدل الاجتماعي الحائر بين الفكر / الكلمة والسلطة / السيف.

ففي الحوار الذي يدور بين **مهران** / الوعد وبين "**مي**" يبدو الانتظار واضحاً في تعلق الانتظار والخلاص على مهران، ويتكاثف الصراع من خلال الحوار الانتظاري، حيث يؤكد **مهران** و "**مي**" رغبتهما القوية في الانتظار:

مي: [تتحول نحو الباب] أنا في انتظارك والصغار ..

مهران: (مكملاً) لا تهبطي بجلال ما قدمته من تضحية .. روحي

مي: (بحسم) أنا انتظر .. لنعد لبيتك والصغار وزوجتك

مهران: جبل جديدٌ من هموم فوق آلاف الهموم

مي: أنا انتظر

مهران: لم تتعبين الصدر يا أم البنين بذلك الألم العقيم.

مي: أنا انتظر

مهران: أنا انتظر[٦].

ومهما تكاثفت الظلمة، واشتد البطش والقهر في الواقع، فإن **الشرقاوى** –من خلال شخوصه– يعلن أن الأمل الجارف / الانتظار ما زال قائما، بل إنه سيظل يقاوم وسيطلع في الحطام، فسلمى عندما تعلن لمهران أنه عليل، ويحتاج إلى عيش رضي هادئ بعيداً عن المغامرة والمواجهة، يؤكد مهران –في أسى وانكسار– أن القدر المحتوم قد سطر له أن ينهزم، لكن سلمى / الشخصية الإيجابية ما زالت تعلن انتظارها وتعلق عليه الخلاص:

سلمى: سيدي أنت عليل أنت تحتاج إلى عيش رضي

مهران: [مأخوذاً] أتقولين مثل هذا أنت أيضاً؟!

وإذن هل ضاع عمري كله في باطل

وإذن هل راحت الأحلام يا سلمى هباء

وإذن فالقدر المحتوم قد سطر لي أن أنهزم

سلمى: (منتفضة) لا .. لا تقل هذا .. فهذا ليس فتاي مهران

الجسور وأنت الذي علمتني أن التفاؤل قوتنا وعزاؤنا

وطريقنا كي نبنى العصر الجديد

يا سيدي مهما تكن كسف الظلام.

مهما تداهمنا الحوادث فالأمل سيظل يسطع في الحطام[٧].

ينمو الصراع بين الشخصيات المتحاورة المنتظرة، كل شخصية محكومة بأيديولوجية وطموح يختلف عن الأخرى، ولكنهم مشدودون إلى المخلص، ففي

الحوار الطويل –الذي آثرنا نقله– حتى نتبين ملامح الصراع وصور الانتظار المتعددة– الذي يدور بين **أم صابر** –التي تعلق الانتظار على المهدي المنتظر في فكر الشيعة– وبين ابنها صابر –الذي يؤمن بجدوى الكلمة القوية الفاعلة، ويرفض الكلمة السلبية / الصمت، فهي لا تؤتى ثماراً، وتأخذ المجتمع إلى ما هو أسوأ في ظل القسوة والتردي – وبين مجموعة من الفلاحين –الذين يفقدون الثقة في كل أدوات التغيير كلها. والانتظار في –هذا الموضع– لم يتعد الحلم أو النبوءة على الرغم من أنه انتظار جماعي يتسم بالايجابية مثل انتظار صابر:

أم صابر: (للعمدة) لا تغضب على صابر

(ثم تهمس له) المسكين لا يعرف

صابر: بل أعرف وأنا أعرف حين أجوع إني جائع .. جائع

وأعرف لقمة الفقر وأعرف وطأة الفقر

وأنا أعرف أيامي التي تؤدى إلى الموت

وأعرف قسوة الصمت من المهد إلى اللحد

لقد ضقت بهذا كله الآن .. لقد ضقت

أم صابر: غداً يؤتى لنا المهدي .. فلنعمل لكي يظهر

ولنصـــبر

فلاح ٢: ولكننا انتظرناه فما جاء سوى الدجال

فلاح: نبي العصر دجال!!

فلاح ٤: ومن نحسبه موسى غدا فرعون

أم صابر: إنه منتظر في كل عصر فاصطبر

فلاح ٣: ومتى عساه يجيء .. قد طال انتظار مخلص الدنيا

أم صابر: في مثل هذه الظلمة العشواء يأتي الأنبياء الصادقون
كي ينقذوا الدنيا من الظلم المخيم والهوان ومن فساد الحاكمين
صابر:: (كالحالم) هو ذا يمشى إلينا
إنه ينفض تاج الشوق من جبهته ويسير
إنه ينزع المسمار من أطرافه .. ثم يسير
إنني أسمع أصداء خطاه الهائلة
في دبيب الدم في أعماق نفسي الفاصلة
فلاح١: قل لنا ياصاحبي .. إنك تقرأ
قل لنا من أي أطباق السموات سيأتي ومتى؟
صابر: بل من الأرض سيأتي إن أتى من هنا..
إنه يبعث من أعماقنا
نحن الذين قد صلبنا من قرون وقرون
فوق صلبان الضنى والانتظار(٨).

يتكشف –من خلال هذا الحوار الطويل الذي يفيض بجو مفعم بالصراع– انتظار الشخصيات المتحاورة للأنبياء الصادقين أصحاب الكلمة الصادقة الفاعلة، فهم يجسدون القدرة المرجوة المبصرة، التي تنقذ الدنيا من الظلم المخيم، والهوان الذي يملأ الآفاق، ويستطيعون بكلمتهم أن يقفوا في وجه السلطات الفاسدة المتردية.

ويظل الانتظار عند **الشرقاوى** للكلمة القوية انتظاراً حلمياً، فهو يشير –من خلال انتظار صابر– إلى هيئته واصفاً إياه بالحلم عند حديثه عن المخلص، فيصف

صابر بين قوسين (كالحالم)، أي أن الخلاص لدى الشخصية لم ينتقل إلى طور الواقع.

ويزاد الصراع عنفاً في مواجهة بجير القاضي والأمير، الشخصية الانتهازية، التي تمثل الوجه المتردي، القاهر للسلطة. فبجير عاش حياته مأجوراً، يسكنه الخوف على زوجته وأولاده الذين يقطنون الضفة الأخرى بعيداً عن القصر، ولكنهم أصيبوا بيد الغدر / الأمير، فيلجأ بجير إلى الكلمة القوية –بعدما اكتشف زيف حياته، وعدم جدوى الكلمة المضللة الواهنة، بل إن التضليل والمداهنة والتذلل طريق يقضى على صاحبه مهما طال الوقت– ليعرى الأمير: أمير عناكب هذا العصر على حد تعبيره، لص، فاسق، لا يشبع من قتل الناس، ولا من نهش الأعراض، حيوان اسطورى، يقتات أعصاب الخير، رايته الخنجر والسم. وفى ظل هذا الحوار والتعرية والمواجهة والصراع والتوتر، يتهم الأمير بجير بالجنون:

الأمير: (يصفق مستنجداً) أيها الحراس قد جن خذوه
ادخلوه في مصح للمجانين
(يدخل بعض الحراس وعلى رأسهم حسان وفارس[1]**).**

وينمو الصراع حتى يبلغ ذروته في موقف المواجهة والانتظار، فنجد أن **بجيراً** يقترب من لحظة الاختيار حين يتساءل عن أداة المواجهة / القوة:

بجير: أين الخنجر أين الخنجر؟
(ينتزع الخنجر من منطقة مهران ويلوح به في وجه الأمير بينما الحراس يحيطون به من بعيد)
هو ذا سيدك وقانونك هو ذا قاضيك وجلادك

(فارس١ يحاول أن يأخذ منه الخنجر برفق)

فارس: هات الخنجر

بجير: الخنجر مسموم فاحذر

خنجر محظية القصر يشرعه المفتى القاضي[٩].

وينتج عن هذا الجور المفعم بالصراع بين القوة / الكلمة / بجير والسيف / الأمير الانتظار والخلاص، فالخلاص في هذه المواجهة يتمثل في السيف، **فبجير** قد جرب الكلمة زمناً –وانحاز إليها لكنها الكلمة المضللة المأجورة– حتى استشرى الكذب والتضليل، واشتد البطش والقهر والظلم، بل في ظل هذه الكلمة المأجورة مارست السلطة كل صنوف القسوة والهوان، وانعكس أثرها على بجير نفسه، ولهذا كان طبيعياً أن يعلن اختياره / الخلاص بالسيف / الخنجر:

الأمير: [صارخاً] يا حسام انزع منه الخنجر وليحاكم

بجير: (يطعن نفسه وقد وجد نفسه محاصراً بحراب الحراس)

لن تسجنني بعد اليوم

لن تشفى صدرك حتى بالتعذيب

لن أصبح عبداً للملك

أنا ذا حر، أختار الموت[١٠].

وحين يطلب منه مهران ألا يختار الموت –بوصفه خلاصاً له من السجن والتعذيب، وفى الوقت نفسه لا يمثل حلاً إيجابياً، بل إنه انتظار سلبي وخلاص عقيم، وفى الحياة ومواجهتها الجواب على كل شيء– يؤكد بجير أنه لم يستطع ولن يستطيع أن يساير الحياة التي لم تجبه على حياته، التي أصبحت عدماً، إنه لا

يستحق الحياة، فهو شخصية –كما يرى– لم تعقد قادرة على الفعل والإخصاب، أو تمثل انتظاراً إيجابياً، وفى نهاية الأمر يتحقق الخلاص بالسيف / الموت:

مهران: (في فزع) لا يا بجير .. لا فلتعش
فما زال في العمر ما قد يجدد فيك الأمل
لا تختر الموت ما الموت حلاً
ولكنما في الحياة الجواب على كل شيء
بجير: بماذا أجابت علىّ الحياة؟
عش أنت .. عش أما أنا فوجودى عدم
مهران: بجير
بجير: لتعش أنت يا مهران للأطفال والحق والخير لتصنع
مع كل البسطاء الشرفاء
روعة الفجر الجديد
(يسقط بجير)[١١].

وفى نهاية المسرحية يؤكد **الشرقاوى** أن الخلاص لم يتحقق بالسيف والقوة العمياء، فيعلن على لسان "**صابر**" أن انتظاره انتظار جماعي ايجابي فهو ضمن شريحة كبيرة من المجتمع تؤمن بالأمل، وتسعى إلى المستقبل الخصب:

صابر: وسننطلق
سنخوض معركة المصير بلا دروع أو خوذ
ضد اللصوص الذارعين
نحن الذين يموت أفضلنا ليحيا الآخرون بلا دموع
نحن الذين صدورهم كظهورهم مكشوفة للطاعنين

obeikandl.com

لم ينعكس وهج على جبهاتنا
وعروقنا بالرغم من هذا يؤججها لهيب الشوق للمستقبل
وسننطلق(١٢).

أما الخلاص في مسرحية فيتمثل في **الحسين ثائراً** الكلمة القوية الفاعلة، الكلمة الموقف، التي أكدت أن "الحسين ليس نموذجاً رائعاً للبطولة أو مثالاً باهراً يحتذي به أصحاب المبادئ فحسب، بل هو قبل هذا كله .. الضحية ذاتها التي دفعت حياتها ثمناً، والتي تطالب الآخرين المتعايشين معها المتألمين لنهايتها، المعجبين بها.. بأن يأخذوا بثأرها .. مقاومة للطغاة وكفاحاً ضد الاستغلال والقيود"(١٣).

يؤكد **الحسين** على المواجهة والخلاص بالقول الإيجابي الفاعل القوى، حتى لا تتكرر مأساته كل يوم،وتنتهك حرمة الإنسان،وحريته في التعبير عن رأيه،وقد وجد الحسين خلاصه في الكلمة المناضلة ضد يزيد/ السلطة، فيطلب من شرفاء كل أمة أن يقفوا في وجه المغتصبين حتى ينقذوا الدنيا من الفوضى والخراب،وألا يسيروا في ركاب الفاسدين،ويستخلص الإنسان من عار العذاب،فيصرح الحسين بقوله:

يا أيها الشرفاء لا تهنوا إذا طغت الذئاب

سيروا نعد للعصر رونقه القديم
وننصر الحق الهضيم
لا ترهبوا طرق الهداية ان خلت من عابريها
لا تؤمنوا طرق النساء وان تزاحم سالكوها
سيروا على اسم الله لا تهنوا فنحن بنو أبيها
سيروا بنا نستخلص الإنسان من عار العذاب(١٤).

أما الانتظار عند **صلاح عبد الصبور** فإنه يمثل بؤرة اهتمامه في عمله المسرحي، فهو يعلق آمالاً كبيرة على المثقفين بوصفهم أنبياء أقوامهم، ولديهم القدرة على نقل مجتمعاتهم إلى صورة أرقى مما عليه، يقفون في وجه السلطات الباطشة، يقاومون القهر، ويحاربون كل ما يتنافى مع إنسانية الإنسان، ولهذا كان **صلاح عبد الصبور** في حالة انتظار دائم، تتنازعه الحيرة والقلق، ويتفاقم في داخله الصراع، وتأتى شخصيات الشاعر في مسرحه "دائماً في حالة تردد وانتظار، واستلاب، لذلك كان الانتظار والحلم سمة رئيسية في توجهاتهم نحو المستقبل، ولم تحل هذه الثغرة في فكر الشعراء"(١٥).

يبدو الانتظار واضحاً عند الحلاج، المؤرق بالكلمة ودورها في حياة العامة، فهو يعلق الانتظار / الآمال على خلصائه وأحبابه، ومريديه، الذين يؤمنون به، بوصفه مدركاً لأبعاد واقعهم على الرغم من حالاته الصوفية: نجوى الليل، وبكاء الخوف من الدنيا، أناشيد الوجد المشبوب وآهات الذل، ونسج المحبوب بنور الوصل، والحلاج في حواره مع الشبلي يكشف عن وجه من وجوه الصراع من خلال الانتظار الذي يعلقه على فاعلية الكلمة وقدرتها:

الحلاج: لا يعنيني أن يرعوا ودي أوينسوه
يعنيني أن يرعوا كلماتي
الشبلى: بل ما يدريك بأنهم إن ولُّوا
لم تسكرهم خمر السلطة
وبأنهم ما التفوا حولك
إلا لكراهتهم من دبر لك
الحلاج: قد خبت إذن، لكن كلماتي ما خابت

فستأتي آذان تتأمل إذ تسمع
تـــتحدر منها كلماتي في القلب
وقلوب تصنع من ألفاظي قدره
وتشد بها عصب الأذرع
ومواكب تمشى نحو النور ولا ترجع
إلا أن تسقى بلعاب الشمس
روح الإنسان المقهور الموجع(١٦).

وينتقل الانتظار إلى طوره الإيجابي، ليتوازى مع الخلاص في مراحله الأولى، حيث الخروج خروج الحلاج الذي تخلص من الصمت والسكون إلى الخروج إلى الناس ليتحدث فيهم، ويبث موقفه وفكره، ويزداد الصراع مع تساؤل الحلاج وقتلته:

الحلاج: 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(١٧).

ثم يخلع الحلاج خرقته ويدخل مرحلة الخلاص:

الحلاج: يا رب اشهد

هذا ثوبك

وشعار عبوديتنا لك

وأنا اجفوه، اخلعه في مرضاتك

يا رب اشهد

يا رب اشهد

"**يخلع الخرقة**"(١٨).

ويؤكد **الحلاج** صراعه الداخلي، الذي يؤرقه طوال حياته، المتمثل في الاختيار والخلاص، فإذا كانت الكلمة وحدها لا تستطيع أن تفعل في واقع يمور بالقهر، والبطش والتضليل، وكذلك السيف، فإن الانتظار يملأ عالم الحلاج بالصراع والاحتدام يتكشف ذلك من خلال حواره مع السجين الثاني، حيث يعلن انتظاره للخلاص الذي يتمثل في السيف المبصر الواعي، بعد أن يؤكد رفضه للسيف الأهوج وللكلمة التي تسانده:

السجين الثاني: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!(١٩).

فالحلاج هنا يصرح في وضوح بحاجته للسيف المبصر كحل للواقع والأزمة، وينبغي أن نشير هنا أن فكرة السيف المبصر لا تعدو في مسرح **صلاح عبد الصبور** أن تكون نوعاً من الحلم، أو الأمنية التي لا وجود لها في عالم الواقع وربما أضافت كلمة (من لي) بعد الحسرة والألم، الذي يشعره الحلاج لافتقاده، أو لافتقاد دوافعه لهذا السيف المبصر، وهذه الحسرة لافتقاده تسحب أيضاً على المشهد فكرة الانتظار، وتلك التي أكدناها ورأينا أنها ترتبط دائماً بفكرة السيف المبصر، ذلك أنها في جميع المشاهد وعند جميع الشخصيات تفتقد وجودها، ويكتفي شخوص المسرحيات بانتظار المخلص الذي يتمنطق بالكلمة ويغنى بالسيف في "ليلى والمجنون" أو السيف المبصر في مأساة الحلاج وفكرة الجمع بين الكلمة لما تمثله من أبعاد الوعي والإبصار والقوة والسيف اللازمين لتحقيقها هي الفكرة التي كلما مضى بنا الصراع الدرامي في مسرحيته "مأساة الحلاج" نجد أن **صلاح عبد الصبور** يؤكد على لسان الحلاج:

الحلاج: .....

لكن هل تفتح كلمة
قلباً مقفولاً برتاج ذهبي؟
ماذا أصنع؟
لا أملك إلا أن أتحدث
ولتنقل كلماتي الريح السواحة
ولأثبتها في الأوراق شهادة إنسان
من أهل الرؤية
فلعل فؤاداً ظمأنا من أفئدة وجوه الأمة

يستعذب هذى الكلمات
فيخوض بها في الطرقات
يرعاها إن ولى الأمر
ويوفق بين القدرة والفكرة
ويزاوج بين الحكمة والفعل[٢٠].

فكلمات (من أهل الرؤية – الفكرة – الحكمة) تمنح دلالات الوعي والإبصار للسيف وكلمات (وجوه الأمة – ولى الأمر – القدرة – الفعل) تضفى على الكلمة / الوعي دلالات القوة اللازمة لتحقيق هذا الوعي من التمني والرجاء. وهو ما أكدناه، قبل ذلك من أن السيف المبصر / أو السيف الواعي لا يعدو أن يكون في مسرح **صلاح عبد الصبور** حلماً أو أمنية يتمنى صلاح / الحلاج لو تتحقق، كما ينبغي الإشارة إلى الكلمات (**يستعذب – يخوض – يرعاها– إن ولى الأمر – يوفق – يزاوج**) وما تمنحه هذه الكلمات من دلالات المستقبلية وما تمنحه للموقف من بعد الانتظار.

وفى مسرحية "**ليلى والمجنون**" يشكل الانتظار عالم شخوصها وحياتهم، فحين تسأل ليلى سعيداً عن المستقبل / الانتظار فإنه يؤكد أن الانتظار عالمه، يؤمن به إيماناً مطلقاً، يصل –أحياناً إلى درجة الرؤية المجردة بالعين، وفى ظل الانتظار يزداد الصراع عنفاً من خلال حوار سعيد وليلى:

ليـــلى: **لم لا تؤمن بالمستقبل**
سعيد: **بل إني أخشاه لأني أومن به**
أومن أن لابد لكل زمان من مستقبل

أو شك أحياناً إن الخطة لحظ العين
ولهذا فأنا أبصره ملتفاً في غيم أسود[٢١].

ويؤكد **سعيد** على الانتظار بوصفه حلاً درامياً للصراع المحتدم في نفسه، فهو يؤمن بالكلمة وقدسيتها وقدرتها على التغيير، فهو كشاعر لا يملك إلاها، ولكنه يعلل أن الانتظار والخلاص لم يتحققا بالكلمة في ظل واقعه الذي يمارس فيه القهر بكل صنوفه، ولكن الانتظار الايجابي يتمثل في السيف الواعي / القوة المبصرة بوصفه خلاصاً في ظل الإحباط والانهزام والتردي، وانتشار الكلمة السلبية؛ يقول **سعيد** في قصيدته:

سعيد: **هذى آخر أشعاري**
العنوان طويل
"يوميات نبي مهزوم يحمل قلماً، ينتظر نبياً يحمل سيفاً
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 يبرى فاصلة الجملة
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(٢٢).

تبدو رغبة سعيد الجارفة في الخلاص واضحة إذ يكشف عن مستويين: الأول: الواقع لذاته، فهي شخصية منكسرة منهزمة، لا تستطيع أن تقدم فعلاً إيجابياً، والثاني:الانتظار والخلاص، وهذا المستوى يشير إلى حلم عبد الصبور في الخروج من أزمة واقعه، وقد استخدم **صلاح عبد الصبور** بنية التكرار "يأتي من بعدى" سبع مرات ليؤكد تعلقه التام بالمخلص المنتظر القادم، وتستطيع أن تتكشف –من خلال السياق– ملامح المنتظر، الذي يحلم به عبد الصبور، فهو المثقف / المبدع / المفكر صاحب الكلمة القوية الفاعلة،فهو الذي يعطى الألفاظ معانيها،ويبرى فاصلة الجملة، صاحب الكلمة الثورة: يغمس مدات الأحرف في النار، ويقوم بالدور الذي فشل في القيام به عبد الصبور، وأخيراً يجسد حالته في من تمنطق بالكلمة ويغنى بالسيف. إذن السيف الواعي أو الكلمة القوية هي الانتظار والخلاص عند سعيد/عبد الصبور.

وفى نهاية المسرحية يؤكد سعيد انتظاره للقادم من بعده الذي يحمل الفعل الإيجابي ، وينقل مجتمعه إلى الأمام، ويعترف سعيد أنه إنسان مهدم، لا يقوى على فعل شيء، فعندما يسأله الأستاذ:

الأستاذ: سعيد

هل تبغي شيئاً(٢٣).

يؤكد سعيد للأستاذ:

أبغى أن أبعث برسالة

للقادم من بعدى(٢٤).

ثم يخاطب المنتظر القادم قائلاً:

يا سيدنا القادم من بعدى
أنا أصغر من ينتظرونك في شوق محموم[٢٥].

وحين يواجه ليلى التي تحبه وتؤكد له أنها في حاجة إليه، فإنه يقرر لا جدوى من هذا الحب أو غيره، بل يذهب أنه هو نفسه لا شيء وإذا راعينا أنه كشاعر وسيلته الكلمة، كان ذهابنا إلى عدم إيمانه بها مبرراً قوياً في ظل واقع متردٍ، يحتاج إلى مخلص أكثر قوة وفاعلية من سعيد المهزوم المتهدم، يتجسد الخلاص في القادم –الذي ذهبنا إليه من قبل– الذي يحمل سيفاً واعياً أو كلمة قوية، فسعيد يخاطب ليلى معلناً عدم قدرته على الفعل ولم يزل ينتظر القادم:

سعيد: **يوماً ما ستحبين سواه**
رجلاً يعرف أن اسمك ليلى
ويناديك باسمك
أنا .. لا ...
أنا وقت مفقود بين الوقتين
أنا، انتظر القادم[٢٦].

والانتظار في مسرحية "الأميرة تنتظر" يبدو من الوهلة الأولى حيث عنوانها "الأميرة تنتظر"، أما أحداثها فكلها تدور حول الانتظار، انتظار المخلص، الذي يغير عالم الأميرة، ويخلصها من عجزها إلى ايجابية الخروج، فالوصيفات –في بداية المسرحية– يزين كل الأشياء انتظاراً لقدوم الأميرة.

الوصيفة الأولى تخاطب الوصيفة الثالثة:

فلتنتظرى حتى تضع المائدة كما تهوى وتعد الأقداح[٢٧].

الوصيفات الثلاثة في حالة الانتظار، فهن يعشن في انتظار رجل، قادم، يغير عالم الكوخ، يعلمن أنه سيجيء في يوم ما، فيقررن أنهن ينتظرنه منذ خمسة عشر خريفاً في حرقة وترقب:

الوصيفة الأولى: أنا منتظرة

الوصيفة الثانية : واثقة أنه سيجيء؟

الوصيفة الأولى: هذا ما نحيا له

الوصيفة الثانية : وإذا لم يأت ..؟

الوصيفة الأولى: لم يأت ...؟

لا .. لا .. لابد وأن يأتي(٢٨).

والأميرة تكشف انتظارها الإيجابي، الذي يسعى إلى التحقق والإخصاب، فهي تتساءل في جو مفعم بالصراع الداخلي، والترقب، فهي تنتظر من يخلصها:

أتراه يأتي الليلة(٢٩).

وتقدم ملامح انتظارها الإيجابي، حيث تؤكد أن من تنتظر سيصنع لها المستقبل، فهي تؤكد:

الأميرة: بل أقسم أن ينبت في بطني أطفالاً.

طفلاً في كل خريف(٣٠).

وعندما يموت والدها وتنهار الأميرة في بكاء جارف على سرير الملك الميت، بينما تخلع الوصيفتان قناعهما وتقفان وراء الأميرة، وتبكيان ويتردد البكاء في إيقاع واحد، وفى أثناء ذلك يدخل من ينتظرنه ... السمندل وتصف الأميرة حال انتظارها للسمندل، الذي تشك في إيجابية قدومه فتؤكد:

obeikandl.com

انتظرت كل خلايا جسمي لمسة هذى اللحظة
انتفض دمى يتشهى رعشتها النارية من أزمان
دار حولي مقدمها المتسربل فى غيب الليل
نومي ومقامي
أكلت هذى اللحظة من أرقى، شربت من عطشى،
لبست أيامي.
علقت بذروتها الموعودة عنفي
وتدليت لأنتظر القادم ذات مساء(٣١).

ثم تعلن الأميرة أن انتظارها انتظار سلبي، فتؤكد أن انتظارها للقادم المحب / رجلها جاء مخيباً لترقبها وآمالها وأحلامها، فقد أتى متشحاً بالكذب وتلك عادته:

كنت أقول لنفسي
هل يأتى منتقماً أو فردياً أو مكتئباً أو منكسراً أو ندماناً
أو مجروحاً أو محتضراً ...
لكن وا أسفاه
ها هو ذا يأتي متشحاً بالكذب كما اعتاد(٣٢).

وحين تحاول **الأميرة** الخروج إلى القصر بعد أن اكتشفت زيف انتظارها، يتجسد أمام عينيها الخلاص، الذي يبدد الظلمة والكذب والخداع، وتصبح الكلمة القوية أو القوة الواعية / السيف المبصر حلاً لواقع الأميرة، إنه الخلاص الذي يدفع المجتمع، إلى الأمام، فالقرندل يسعى إلى تحقيق انتظاره:

وا أسفاه .. لابد وأن ألقى أغنيتي(٣٣).

obeikandl.com

ثم يندفع السمندل، ويحيط رقبته بأصابعه، ثم يحدق فى عينيه، ويقول له:

هذا ظلي في عينيك

يا سمندل(٣٤).

ويتحقق الانتظار الإيجابي ويصبح خلاصاً، وهو ما يسعى إليه **صلاح عبدالصبور** –من خلال مسرحه– حيث يستقل القرندل سكينا من ثيابه، ويدفعها فى صدر السمندل ويهتف:

خذ .. هذا آخر مقطع

تمت أغنيتي

أستودعكن الله(٣٥).

وفى مسرحية **"بعد أن يموت الملك"** يقدم عبد الصبور رؤيته للواقع المصري آنذاك ١٩٧٣، حيث يرى أن الكلمة لا تستطيع أن تخلق واقعاً جديداً، يتسم بالإيجابية فالكلمة لا تملك أن تصنع مستقبلاً، ولهذا يتحرك الانتظار طيلة المسرحية بحثاً عن الخلاص. فالملكة تتمرد على المستقبل / الوهم / الطفل، الذي نسجه الملك من كلمات باردة الحس، وتواجه الملك العقيم الضعيف الذي لا يستطيع أن يملأها بالمستقبل / الطفل / الوعد، فقط يملك الوهم، والخداع فحين يطلب الملك من الملكة أن تخفض صوتها، حتى لا ينزعج طفلها الوهمي، تعترض الملكة وتنفى أن تسايره في وهمه وتضليله:

الملكة:

الطفل .

إنك تدرى أنا لا نملك طفلاً

انظر .. هذا فرشي خالٍ لا تتحرك فيه إلا أطراف الوهم..
ساقا الوهم .. ذراعا الوهم
هذا طفل من كلمات
أفضت بكل اللعبة حتى هذا الحد
ما أغرب ما صنعته السنوات بنا، نمت الكلمات إلى أن صارت
أشباحاً وظلالاً
لكن ما أصعب أن تصبح هذى الكلمات الثلجية
مخلوقاً من لحم دافئ
ليس لنا طفل
ليس لنا طفلٌ[٣٦].

ومن هنا كان طبيعياً أن تخرج الملكة على هذا الوهم والزيف والتضليل، وأن تتخلص من العجز والعقم، وتطرح الانتظار الجديد / المستقبل / الإشراق / الإخصاب، وتؤكد رغبتها في طفل حقيقي يغير ملامح الواقع المعتم، ويخلص القصر من خيوط العنكبوت، لذا تواجه الكلمة الضعيفة المظللة، المزيفة، التي لا تستطيع أن تقدم فعلاً إيجابياً، فتخاطب الملك بقولها:

الملكة: لكنك لم تقدر أن تعطيني طفلاً
تعطيني الماضي، لكن لا تعطيني المستقبل[٣٧].

وأمام إصرار الملكة ينصاع الملك العاجز لرغبتها، ويتوعد من لديه القدرة على المنح والإخصاب:

الملك: أتأمل في الأمر[٣٩].

وحين ينظر الملك محدقاً في الفراغ، يكشف عن انتظاره السلبي، إنه انتظار طائر الموت الأسود:

الملك: هل جئت الآن؟

كم كنت أريدك![٤٠].

آنذاك لا تخفى الملكة لهفتها وتحرقها للوعد / الطفل المنتظر، فيتجلى الانتظار في صراعها الداخلي، حين تتساءل عن انتظار الملك:

الملكة: من الطفل[٤١].

وينتهي الفصل الأول بموت الملك العقيم، دون أن يحقق وعد الملكة، لكنها تؤكد انتظارها / الوعد / المستقبل / الإخصاب:

سأنال الطفل ....

سأنال الطفل ...

سأنال الطفل ...[٤٢].

وفى الفصل الثاني تعرى الملكة الواقع السياسي / السلطة من خلال حوارها مع أفراد الحاشية الملكية المضللة المزيفة حيث تواجه المؤرخ والقاضي، وتسألهما فى استنكار شديد: هل يملك كل منهما أن يحقق لها هذا الانتظار ويجعله انتظاراً إيجابياً ويحوله إلى خلاص، فتسأل المؤرخ:

هل تكتب سطراً من تاريخك فى جسمي يا سيد

حتى أصنع من أحرفه طفلاً[٤٣].

وعندما تدرك عجزه تواجه القاضي وتسأله هل لديك المقدرة على تحقيق الانتظار:

الملكة: هل تلتف علىَّ ثيابك يا سيد
وتخلف لي أطرافاً من ثوبك
كي أصنع منها طفلاً[٤٤].

ويدخل الانتظار مرحلة إيجابية من خلال حوار الملكة والشاعر، فالشاعر يعلن رفضه لهذا الواقع العقيم، وهذا الجدب الموحش، ولهذا فهو ملىء بالصراع، يعيش على الانتظار، وفى الوقت نفسه يفقد يقينه بجدوى أداته / الكلمة في تحقيق هذا الانتظار، فهي لا تصنع المستقبل / الطفل، يصرح الشاعر:

الشاعر: فلتعبرنى عينك .. يا مولاتي
أنا مثلك لا يرضيني هذا المشهد
لكنى لا أملك إلا أشعاري .. كلماتي
كلماتي يا مولاتي . لا تصنع طفلاً[٤٥].

صلاح عبد الصبور –من خلال الواقع التاريخي المتأزم الذي كانت تحياه مصر سنة ١٩٧٣– "يرى أن المستقبل في مصر لا تصنعه الكلمات. ولكن لابد للكلمة من غاية، أن تقوم به لأن مصير أية أمة إذا تردى في حس الكلمة فحاضرها مظلم ومستقبلها أكثر إظلاماً، والشاعر في المسرحية يدرك المستقبل لا تصنعه الكلمات وحدها"[٤٦]. وتنتقل الملكة بالشاعر إلى منطقة انتظار أكثر فاعلية، وفى الوقت نفسه يتنامي الصراع من خلال تحاور الملكة والشاعر، وهو صراع حلمي قائم على الانتظار، فالملكة تؤكد:

الملكة: أحسست بأنك ستكون صديقي
هل نجلس بعض الوقت[٤٧].

يستجيب الشاعر المنتظر:
الشاعر: أمرك يا مولاتي[٤٨].

ثم يجلسان في ركن، بينما ينشغل الآخرون بمحاولة إيقاظ الملك، حتى يغلبهم النوم فينامون وقوفاً. لكلن الملكة تفتح شهوة الشاعر، وتهيئ الرغبة الجارفة للتحقق، حتى يصبو ولهاناً للطفل الخلاص، فالملكة حين تسأل الشاعر:
الملكة: هل لك طفل[٤٩].

يؤكد الشاعر في حواره معها:
الشاعر: أحمله في صرّة أحلامي يا مولاتي
حين أريد .. أفك الخيط
الملكة: هب أنك تحمله بين ذراعيك
الشاعر: لن أحمل طفلي بين ذراعي
بل أطلقه في شمس الغابات وأنسام النهر
حتى يتفجر بالمعجزة الخضراء كما تتفجر آلاف الأشجار[٥٠].

وتربط الملكة بين الحلم والواقع من خلال علاقة الانتظار بالكلمة، فترى أن لها قدسيتها التي تؤمن بها، وترى فيها عالماً فاعلاً، إيجابياً يعلو على عالم السيف / العقم / التهور، فتسأل الشاعر عما إذا كان سيعلم الطفل / المستقبل / الوعد، الحكمة والشعر / الكلمة الحية القوية:
الملكة: هل ستعلمه الحكمة والشعر[٥١].

يؤكد الشاعر إيمانه بدور الكلمة وهو انتظاره المعبأ بالحكمة والفن:

الشاعر: ستعلمه الحكمة أسرابُ الطير
يعلمه النهر فنون الإيقاع[٥٢].

وحين تحاول الملكة أن تأخذ الشاعر إلى واقع جديد لا يسقط فيه ظل الموت على أثواب الأحياء، وبعيداً عن العتمة التحى تغطى كل أركان القصر، وهو ما يمكن تسميته بالانتظار السلبي، يعلن الشاعر عجزه وعدم قدرته على ذلك:

الشاعر: لا أقدر يا مولاتي، فلقد فات الوقت
إني أخشى أن أنزل في كون يمضى فيه النور طليقاً
لا يتكسر فوق الجدران الصماء
فلقد عشت زماناً بين مرايا القصر العمياء
لا أقدر أن أتنفس خارج هذى الأركان الجهمة
أنفاس يكتمها ما في العالم من عطر ونقاء
بينا من جوفي الأنفاس النتنة في هذا القبر
ناشطة متلوية كالديدان النهمة[٥٣].

تمارس الملكة دورها الإيجاب، حتى تغير انتظار الشاعر من السلبية إلى الإيجابية، فتفجر فيه رغبة الخروج وأهميتها، فتطلب منه أن يخرجا معاً من ظلمة القصر / السلطة إلى أجواء النور:

الملكة: هيا ... هيا نخرج كفاً في كف
وستألف أجوار النور المتألب
وسينزف من تحت الحجر الجامد ينبوعً داكن

يتدفق بالحقد وبالخوف
حتى تتشقق قشرته السوداء الصلبة
فيفيض النبع صفاءً ومحبة
ماذا لك في هذا السجن؟(٥٤).

يستجيب الشاعر المنتظر لنداء الملكة، حيث يتوافق انتظارهما، خصوصاً وأن انتظار الشاعر مرتبط بأداته / وسيلته القادرة على الفعل:

الشاعر: مالا فئ جيبي
مزمار
وكتاب فيه بضعة أشعار(٥٥).

تقرر الملكة الخروج ومعها الشاعر، أصبح كلاهما يسعى إلى تحقيق انتظاره، فقد استطاعت الملكة أن تحرر الشاعر وتخلصه من تفاهته ومسخه، وانتظاره السلبي، ففي المنظر الثاني من الفصل الثاني تعيد الملكة الثقة في نفس الشاعر، الذي فقد يقينه في جدوى كلماته / أداته في التعبير، فحين يؤكد الشاعر:

الشاعر: هذا حق ... لكن ماذا تصنع كلماتي
هو أهون من أن تطمح للفعل
أهون من أن تغدو سيفاً أو ترساً
كي تقتل أو تحمى من يقتل(٥٦).

تؤكد **الملكة** المعبأة بالإخصاب، القادرة على خلق واقع أجمل وأفضل، أن ما يزعمه الشاعر –في فقدان الثقة في أداته الفاعلة، التي تستطيع أن تنقل المجتمع من

obeikandl.com

حالة إلى أخرى، تتميز بالإيجابية- لا ينبغي أن يكون، فالخلاص يمكن أن يتحقق بها، فلقد استطاعت من قبل أن تفعل في حياة **الملكة:**

الملكة: لا تبخس كلماتك ما تستأهله من قدر
فالكلمة قد تفعل
لا تدرى ماذا فعلت في مطلع عمري كلمات تشبه كلماتك
سمعت أذناي صبياً حساساً ملتمع العينين
ينفخ في مزمار ويغنى أنى أجمل ما رأت العين
فغدوت جميلة(٥٧).

ويتحرك الانتظار الإيجابي نحو الخلاص، حيث استطاع الشاعر -الذي ردت إليه الملكة الثقة في انتظاره / الكلمة- أن يدخل في صراع مع الجلاد / السلطة، وأن يحقق الانتظار عليه، ويسقط من يده السيف، ونجد الملكة تهتف للشاعر بعد أن قتل الجلاد -إشارة إلى انتصار الكلمة وتحقيق الخلاص بها- فتقترب منه رافعة يدها، وتعلن:

الملكة: أنت صرعت الجلاد
وصرعت الخوف
عزف المزمار نشيد الدم
بينما أصبح سيف الجلاد الغاشم
أعمى لا يجد طريقة .. أقدم
خذ منه السيف(٥٨).

obeikandl.com

وتفرق **الملكة** –المنحازة للخلاص بالكلمة– بين أثر الكلمة / الشاعر والسيف، ولذا تؤكد في اطمئنان أن دوره كبير وأثره فعّال، لذا تطلب منه أن يعطى للحياة معناها الباهر الجميل في ظل كلمات اللامعني السوداء، ويكتب في سفر التاريخ الخالد صفحته البيضاء، بينما يكتب الجلاد في سفر التاريخ الخالد صفحته السوداء، ضدّان يتصارعان، فحين يسمع الجلاد صوت الملكة وأنفاس الشاعر يتجه إليهما بسيفه، ويخرج الشاعر في ذراعه، نرى **الملكة** تهتف:

الشاعر: حبي .. ما أصدق حلمك بالطفل
وكأنك كنت ترين المستقبل
هل دار بخلدك يوما ما؟
أن يعطيك الطفل الشاعر؟(٥٩).

وتؤكد الملكة على ثنائية العلاقة الواعية بين السيف / القوة والكلمة / الفكر، فالخلاص لا يكون إلا بالقول القوى أو السيف المبصر / القوة الواعية، وخلق المستقبل الإيجابي يكون بامتزاج الوسيلتين معاً:

الملكة: يعطيني طفلي من يعرف كيف يقاتل بالمزمار
ويغنى بالسيف(٦٠).

ويشير **صلاح عبد الصبور** إلى العلاقة التبادلية الجدلية بين الشاعر بوصفه مفكراً وبين واقعه وقضاياه، فيؤكد: "أن علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا الفكرية، بل من اتخاذه موقفاً سلوكياً وحياتياً من هذه القضايا، بحيث يتمثل هذا الموقف بشكل عفوي فيما يكتب فمما لاشك فيه أن الشاعر إنسان أولاً وهو بهذه الصفة الأولى يعيش وينفعل ويفكر ويعمل، وتتكون له من خلال هذه

المستويات المختلفة من الحياة بنية بشرية تختلف عن غيرها، وهو في مرحلة الإبداع الفني، ينظر في ذاته من خلالها الكون والكائنات فلابد عندئذ أن تتحول التأثيرات الفكرية المختلفة إلى دم يجرى في أوعية نفسه، وهذه التأثيرات ساخنة باطنية كالدم، لا يراها الإنسان إلا إذا سالت على الأوراق، وينبغي أن يتمثل الشاعر أفكاره لتتحول في نفسه إلى رؤى وصور كما يتمثل النبات في ضوء الشمس ليتحول إلى خضرة مظللة زاهية، فالشاعر لا يعرض آراء، ولكنه يعرض رؤية"(٦١).

وهكذا نجد أن الانتظار والخلاص في مسرح **صلاح عبد الصبور** يتمثل في الكلمة القوية القادرة أو في السيف المبصر، أو كما قال **صلاح عبد الصبور** نفسه: **إن الفعل والقول جناحان عليان**(٦٢).

والانتظار ثم الخلاص عند **أنس داود** يتمثل في أدوات عدة، أهمها: الخلاص بالثورة، والخلاص بالكلمة القوية، أو السيف الواعي /القوة المبصرة، والخلاص بالثورة هو أكثر أدواته انتظاراً، فهي التغيير الطبيعي في مجتمع يهيمن على آفاقه التخلف والقهر والتردي، ففي مسرحية "**محاكمة المتنبي**: يصرح **أنس داود** على لسان **المتنبي** أن الثورة قادمة، وعلى الوطن أن ينتظر، وفى اعتراف **المتنبي** هذا استشراف للمستقبل من خلال وعيه وإدراكه لما يدور حوله، لهذا فهو يواجه السلطة بالكلمة القوية:

المتنبي: فليسمعني شعبي:
أعطيت له قلبي
فيضاً من وهج الشعر، ومن نبض الحب
وليسمع صوتي الفقراء، ويسمعني الأطفال

وأجيال المسحوقين التعساء

وليسمعني السادة والقادة، والأوغاد

إني "المتنبي"

اسمع – قادمة – صوت الثورة

أبصر – قادمة – زحف الثورة

فأختبئ في ظل الشعب الطيب، وارتقبي

ارتقبي ارتقبي[٦٣].

والخلاص بالثورة وانتظاره الإيجابي يلح على **أنس داود**، ويؤكد في أكثر من موضع، لدرجة أنه كتب مسرحية كاملة عنوانها "الثورة" على اعتبار أن الثورة هي التغيير الجذري، الذي يطيح بكل ثوابت السلطة وسكسونيتها، فنرى أن شخوصه في المسرحية **(الثورة)** يؤكدون الخلاص بالثورة، فهي تحقيق لرغباتهم جميعاً:

(ج): هل لك أمنية أخرى

همـــام: أن أهتف : "تحيا مصر"

الشعب: تحيا مصر

(ج): [يشير إلى المشانق إشارة التنفيذ، وهو يهتف والجمهور يرد عليه والستارة تنزل قليلاً ... قليلاً]

(ج): تحيا الثورة

الشعب: تحيا الثورة

(ج): تحيا الثورة

الشعب: تحيا الثورة[٦٤].

وفى "**الأميرة التي عشقت الشاعر**" يؤكد وضاح الشاعر للأميرة انتظاره للغد المشرق، الذي يتطلع إليه، ويرى أن ذلك لا يتحقق إلا بالثورة القادرة على تغيير ملامح العالم كله، فهي الخلاص الإيجابي:

وضاح: من أجلك يا مولاتي .. أنتظر الغد

حين أرى شعبي يزحف في كتل غاضبة نحو الغد

الأميرة: هذا وعد

وضاح: بل إني يا مولاتي حين أردى هذا الإنسان "القرد"

أخسر معركتي .. أخسر حلمي

أن يتغير بالثورة هذا العالم(٦٥).

وفى حوار **مارية** راهبة الدير ووعد الشاعر يؤكد **أنس داود** أن العنف ليس وسيلة للخلاص، فـ "**وعد**" فقد الثقة في السيف بوصفه مخلصا، بل يرفضه رفضاً تاماً، وينحاز إلى الخلاص بالكلمة القوية المشتعلة، فهي الحل الأمثل لهذا الواقع:

وعـــد: لا أكتمك الآن

وأنا أنفر من هذا العنف،

أمج طريق السيف

إن النار المشتعلة بين الغوغائية والإنسان

لن يفصل فيها إلا الحرف

مارية: الحرف المشتعل بنور الشعر

وعـــد: المزدهر بأحلام الحب(٦٦).

وفى مسرحية "**الصياد**" يقدم أنس داود –من خلال حوار الصياد والسلطان– رؤيته للخلاص الإيجابي؛ الذي يتمثل في القوة الواعية أو الكلمة القوية، ولكن هذا

الخلاص لم يزل حلمياً، يتحرك في مسافة من الرغبة والتطلع، يطمح الشعراء جميعاً إلى تحقيقه:

الصياد: هل تبغي أن تفهم

السلطان: حلم العدل

حقاً أبغى أن أفهم

الصياد: أن تصبح زماراً يا مولاي

زماراً لا مزماراً

[السلطان يستمع إلى الصوت القديم .. صوت

شيخ الصيادين]

والسلطان العادل زماراً أيضاً يا مولاي

حين يوائم بين القدرة والحكمة

بين القدرة والحق

بين الحرية والعدل(٦٧).

نستطيع –من خلال ما سبق– أن نتبين أن الانتظار والخلاص عند أنس داود –وهو ما يتمثل في السيف الواعي أو الكلمة القوية، أو الثورة– يعد امتداداً لرؤية **صلاح عبد الصبور** للانتظار والخلاص، حتى أن دور الشاعر / المفكر / المبدع هو نفسه عند صلاح، وهو الشاعر الذي يؤمن إيماناً تاماً بدوره وبأدواته، أو الشاعر الذي يفقد الثقة في أداته ودوره ويقع فريسة الصراع، صراع الانتظار.

obeikandl.com

هوامش الفصل الخامس

(١) د. محمد عبدا لله حسين: ظاهرة الانتظار في المسرح النثري،القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص٧.

(٢) السابق.

(٣) السابق.

(٤) د. أحمد السعدني: المسرح الشعري المعاصر، ص٤٨.

(٥) د. محمد عبد الله: ظاهرة الانتظار في المسرح النثري، ص٧.

(٦) الفتى مهران، ص٨٦.

(٧)) السابق، ص١٩١.

(٨) السابق، ص٩٧-٩٨.

(٩) السابق، ص١٧٨-١٧٩.

(١٠) السابق، ص١٧٩.

(١١) السابق، ص١٨٩.

(١٢) السابق، ص٢١٠.

(١٣) علاء الدين وحيد: مأساة الحسين، المصور ١٩٧٢/٢/٤.

(١٤) الفتى مهران، ص٢٣١.

(١٥) د. مدحت الجيار: مسرح صلاح عبد الصبور من القصيدة إلى المأساة، مجلة القاهرة العدد ٦٢، ١٥ أغسطس ١٩٨٦، ص١٦.

(١٦) مأساة الحلاج، ص٢٩-٣٠.

(١٧) السابق، ص٣٤.

(١٨) السابق، ص٣٥.

obeikandl.com

(١٩) السابق، ص٧٥.
(٢٠) السابق، ص١٠٥-١٠٦.
(٢١) ليلى والمجنون، ص٦٢-٦٣.
(٢٢) السابق، ص٧٢-٧٣.
(٢٣) السابق، ص١٢٤.
(٢٤) السابق.
(٢٥) السابق.
(٢٦) السابق، ص١٢٧.
(٢٧) الأميرة تنتظر، ص١١.
(٢٩) السابق، ص١٦.
(٣٠) السابق، ص١٧.
(٣١) السابق، ص٣٦.
(٣٢) السابق.
(٣٣) السابق، ص٥٠.
(٣٤) السابق.
(٣٥) السابق، ص٥٠-٥١.
(٣٦) بعد أن يموت الملك، ص٥٢-٥٣.
(٣٧) السابق، ص٥٦.
(٣٨) السابق.
(٣٩) السابق.
(٤٠) السابق، ص٥٨.
(٤١) السابق.

obeikandi.com

(٤٢) السابق، ص٦١.

(٤٣) السابق، ص٧٥.

(٤٤) السابق.

(٤٥) السابق، ص٧٦.

(٤٦) د. أحمد السعدنى: المسرح الشعري المعاصر، ص١٦.

(٤٧) بعد أن يموت الملك، ص٧٨.

(٤٨) السابق.

(٤٩) السابق.

(٥٠) السابق، ص٧٨-٧٩.

(٥١) السابق، ص٧٩.

(٥٢) السابق.

(٥٣) السابق، ص٨٠.

(٥٤) السابق، ص٨٠-٨١.

(٥٥) السابق، ص٨١.

(٥٦) السابق، ص٩٢.

(٥٧) السابق، ص٩٢-٩٣.

(٥٨) السابق، ص١١٠.

(٥٩) السابق، ص١١٤.

(٦٠) السابق.

(٦١) صلاح عبد الصبور:تجربتي في الشعر،بيروت، دار العودة ١٩٧٧، ص٦٢.

(٦٢) صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة، ص٣٤١.

(٦٣) مسرح أنس داود، ص١٥٥،١٥٤.

obeikandl.com

(٦٤) السابق، ص٣١٨-٣١٩.

(٦٥) السابق، ص٤٠٥.

(٦٦) السابق، ص٨٣٧.

(٦٧) السابق، ص٦٥٨.

obeikandl.com

obeikandl.com

الخاتمة

من خلال دراستنا "**الحضور، والحضور المضاد**" / الكلمة والسيف في المسرح الشعري الحديث، استطعنا أن نصل إلى مجموعة من النتائج يمكن رصدها فيما يلي:

إن الاهتمام بالكلمة لما لها من مكانة ترجع إلى مرحلة موغلة في القدم، حيث كانت الكلمة وسيلة الرسل والأنبياء في تبليغ رسالاتهم إلى النـــاس، وقـــد حـــرص الإسلام على هذه المكانة فأقسم بها الله في كتابه، وبمكانتها ودورها الفاعـــل، كمـــا وردت في الكتاب المقدس مقرونة بالنور، ولهذا نجد أن الكلمة في الملاحم المصرية كما عند اليهود القدماء تسبق خلق الكون، والكلمة في اليونانية تعنى العقل.

أما في الفكر العربي فقد شغلت الكلمة مساحة كبيرة، وتمتعت بمكانة وصلت إلى درجة السمو والقداسة، فمجدوا الكلمة والقلم، ورفعوا من مكانته، ففي صدر الإسلام كانت الكلمة سلاحاً قوياً بجوار السيف، وكانت عند شعراء العصور التالية أداة فصل في الأمور، وبها تشكل فكر الإنسان وواجه بها السلطة.

أما السيف فهو الوجه المقابل للكلمة، وقد ارتبط عند العرب بالعفـــة والإقـــدام والشجاعة والبطولة، ولهذا تعددت نعوته وأوصافه حتى بلغت ستة وعشرين اسماً، وقد تردد في كثير من أشعار العرب بوصفه القوة الماديـــة التـــي تعتمـــد عليهـــا السلطات.

كما تبين لنا أن الشعراء على امتداد العصور يقابلون بينه وبين القلم والكلمة بوصفهما قوتين متناقضتين كما في أشعار أبى تمام والمتنبي وفي العصر الحديث كما عند

البارودي وشوقي، أما في الشعر الجديد فقد ازداد الاهتمام بقضية الكلمة والسيف، لدرجة أن هناك قصائد كاملة تدور حول عالم الأداتين كما عند صلاح عبد الصبور.

ومن خلال دراستنا للكلمة في المسرح تبين لنا أن الشعراء يرفضون الكلمة السلبية ويؤمنون بالكلمة الإيجابية وبقدرتها على التغيير؛ ولهذا دارت دراستنا لها في إطار هاتين الصورتين، حيث صور الكلمة السلبية وأبعادها فكانت للكلمة السلبية صور عدة أهمها: الكلمة المضللة، والكلمة المداهنة المتذللة، والكلمة اللاجدوي، أما الكلمة الإيجابية فكانت ذات أبعاد مثل: الكلمة الموقف، أو المواجهة، أو المبدأ، وهناك الكلمة المقاتلة، والكلمة التي تحيى الموتى، وتروى الظمأ، وتفعل فعل السحر، والكلمة الثورة.

أما السيف في المسرح الشعري فقد تبلور في صورتين: السيف الأهوج المتهور، الذي تقوده كف عمياء، فيصبح موتاً أعمى، وهو أداة السلطة القاهرة، تلجأ إليه لفرض سطوتها على الواقع، وهذا السيف يرفضه الشعراء المعاصرون رفضاً تاماً بوصفه وسيلة غير ملائمة لحل مشكلات الواقع. والصورة الثانية صورة السيف المبصر الواعي، وقد انحاز الشعراء في مسرحهم إليه بوصفه حلاً وخلاصاً لهذا الواقع المتردي، لكن هذا السيف لم يخرج من إطار الحلم.

لقد تبين من خلال دراسة الكلمة ثم السيف أن هناك بعض الشخوص المسرحيين تنحاز حيناً إلى الكلمة وآخر إلى السيف، وبعضها يؤمن بالكلمة، وبعضها لا يؤمن بها، وهناك شخوص تؤمن بالسيف مع إطلاق العنان له، وهناك بعضها يؤمن بالسيف مشترطاً له الوعي والإبصار، وقد نجح الشعراء المعاصرون -إلى حد بعيد- في أن يديروا ما بين هذه الشخصيات المتناقضة حواراً درامياً

أثرى المسرح الشعري، وكشف عن أبعاد الصراع ، وطرحوا شخوصاً يؤرقها الصراع ما بين الكلمة والسيف.

ومن خلال الصراع ما بين الكلمة والسيف الذي نشأ في المسرح نتيجة لإيمان كل فريق بما يناقض إيمان الفريق الآخر، وبحثاُ عن خروجٍ من أسر الصراع، كانت قضية الصراع ظاهرة واضحة، حيث علق الشعراء انتظارهم على القادم وامتلأت تعبيراتهم بالانتظار بكل صوره وأشكاله، فكان هناك الانتظار السلبي، ثم الانتظار الإيجابي، ثم انتقل الانتظار إلى حيز الخلاص الذي تجسد في الكلمة القوية الفاعلة، أو السيف المبصر الواعي، وقد اتفق الشعراء الثلاثة على هذه الوسيلة بوصفه حلاً درامياً وخلاصاً من أسر الواقع وعقمه.

كما تبين لنا أن هناك تأثيراً واضحاً في الرؤية والسياق بين **عبد الصبور**- باعتباره رائداً وطاقة مانحة قادرة على التأثير في مسيرة المسرح الشعري،- **وبين أنس داود**، فلحظنا أن هناك اتساقاً وتراكيب هي بعينها أنساق وتراكيب **عبد الصبور**، في الوقت الذي تشابه في موقف الشاعرين من قضية الكلمة والسيف، على الرغم من اختلاف معطيات الواقع التي عاشها كل منهما، وقد أشرنا خلال الدراسة إلى مواضع التأثير.

نأمل أن تكون هذه الدراسة التي تناولت قضية من أهم قضايا المسرح الشعري الحديث، بوصفها قضية تؤرق كل مبدع ومفكر في كل زمان ومكـــان، وعلاقتـــه بالسلطة الحاكمة من حيث حرية الرأي، واستخدام الأداة المثلي في معالجة الأمـــور وقد أسهمت بنصيب في مجال الدراسات النقدية الحديثة في المسرح الشعري الحديث.

obeikandl.com

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

(١) عبد الرحمن الشرقاوى:

أ –الفتى مهران،القاهرة:مؤسسة روز اليوسف،الكتاب الذهبى،يناير ١٩٨٦.

ب– تمثال الحرية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

جـ– ثائر الله: الحسين ثائراً والحسين شهيدا، القاهرة: دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، د.ت.

(٢) صلاح عبد الصبور:

أ – مأساة الحلاج، بيروت: منشورات اقرأ د.ت.

ب– مسافر ليل، بيروت: دار الشروق، ط٤، ١٩٨٦.

جـ– ليلى والمجنون، بيروت: دار الشروق، ط٣، ١٩٨٦.

د– الأميرة تنتظر، بيروت: دار الشروق، ط٤، ١٩٨٦.

هـ– بعد أن يموت الملك، بيروت: دار الشروق، ط٢، ١٩٨٣.

(٣) أنس داود:

– الأعمال الكاملة: مسرح أنس داود، القاهرة: هجر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٩.

ثانيا: المراجع:

*** القرآن الكريم.**

* الكتاب المقدس.

obeikandl.com

١- **ابن منظور** : لسان العرب، بيروت، دار الفكر، ١٩٩٧، ط٦، المجلد الثانى عشر.
٢- **أبو تمام** : ديوان أبو تمام، بشرح الخطيب التبريزى، تحقيق: محمد عبده عزام، القاهرة: دار المعارف، د.ت، ط٣، ج٣.
٣- **أحمد السعدنى (دكتور)**: المسرح الشعري المعاصر، القاهرة: مطبعة الوفاء، ١٩٨٦.
٤- **أحمد شوقي** : الشوقيات، بيروت: د.ت، ج١، ٣.
٥- **أحمد عبدالمعطى حجازى**: كائنات مملكة الليل، بيروت: دار الآداب، ١٩٧٨.
٦- **أمل دنقل** : الأعمال الكاملة، بيروت: دار العودة، ١٩٨٥، ط٢.
٧- **أنس داود (دكتور)**: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، القاهرة: مكتبة الشباب، د.ت.
٨- **بشار بن برد** : ديوان بشار بن برد، بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٩، ط٢.
٩- **ثريا العسيلى (دكتور)**: المسرح الشعري عند صلاح عبدالصبور، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.
١٠- **الثعالبى** : فقه اللغة، د.ت.
١١- **جلال العشري**: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
١٢- **جليردوران** : الأنتربولوجيا - رموزها وأساطيرها، أنساقها، ترجمة د.مصباح الصمد، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١، ط١.

١٣- **رفعت سلام** : المسرح الشعري العربي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، ١٩٨٦.
١٤- **سامية حبيب** : دلالة المقاومة في مسرح عبدالرحمن الشرقاوى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.
١٥- **صلاح عبد الصبور**: الأعمال الكاملة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.
١٦- **عبد المنعم حفني (دكتور)**:المعجم الفلسفي،بيروت:دار الشرقية،١٩٩٠، ط١.
١٧- **عز الدين إسماعيل (دكتور)**:الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٤، ط٥.
١٨- **عنترة بن شداد**: شرح ديوان عنترة، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٥.
١٩- **فاروق أسعد (دكتور)**: فن الإلقاء العربي، بيروت: دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٧، ط١.
٢٠- **الفرزدق** : ديوان الفرزدق، شرح على خريس، بيروت: الأعلمى للمطبوعات، ط١، ١٩٩٦.
٢١- **فؤاد دوارة** : صلاح عبدالصبور والمسرح الشعري، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، ١٩٨٢.
٢٢- **فوزي العنتيل**: رحلة فى أعماق الكلمات، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠.
٢٣- **القشيرى** : الرسالة القشيرية، القاهرة: دار الكتب الحديثة، د.ت، ط١.
٢٤- **لطفى عبدالبديع (دكتور)**: ميتافيزيقا اللغة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.
٢٥- **محمد بدوى (دكتور)**: الجحيم الأرضي، قراءة فى شعر صلاح عبدالصبور، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

٢٦- **محمد عبدالجبار النفرى:** المواقف والمخاطبات، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.

٢٧-**محمد عبدالله حسين (دكتور) :** ظاهرة الانتظار فى المسرح الشعري الحديث ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨

٢٨- **محمد عفيفي مطر:** أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٦، ط١.

٢٩- **محمد الهادى الطرابلسى (دكتور):** خصائص الأسلوب في الشوقيات، تونس: منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١.

٣٠- **محمود سامي البارودي:** ديوان البارودي، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧١، ج١.

٣١- **ملك عبدالعزيز:** الأعمال الكاملة، القاهرة: مكتبة مدبولى، ١٩٩٠.

٣٢- **وليد منير (دكتور):** جدلية اللغة والحدث، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

ثالثا: الدوريات:

١- صباح الخير ١٧ نوفمبر ١٩٨٧.

٢- العربي - الكويت، أغسطس ١٩٩٤.

٣- فصول - المجلد الثاني - العدد الأول - أكتوبر ١٩٨١.

٤- القاهرة: ٢٥ يناير ١٩٨٢.

٥- القاهرة: العدد ٧٩، ١٥ يناير ١٩٨٨.

٦- القاهرة: أغسطس ١٩٨٦.

obeikandl.com