صورة رجل الدين في مسرح الستينيات

منال ربيعي سليم عبد العزيز (*)

مقدمة:

إن الاعمال الأدبية بشكل عام، والنصوص المسرحية بشكل خاص تمثل جزءًا كبيرًا من تشكيل وعي المجتمع، وبما أن شخصية رجل الدين ذات أهمية كبيرة في المجتمع الإسلامي بشكل عام، والعربي بشكل خاص فإن كُتاب المسرح قد مثلوها تمثيلًا كبيرًا في نصوصهم المسرحية، مما انعكس بشكل كبير علي تشكيل الصورة الذهنية لرجل الدين لدى قراء هذه النصوص، أو لدى مشاهدي هذه المسرحيات عندما يتم عرضها على خشبة المسرح أو عند التعرض لها عبر إذاعتها أو عرضها على أي وسيلة من وسائل الإعلام الحديثة، لأن الأدب بشكل عام وبشتى أنواعه ومنه النصوص المسرحية يعد وسيلة من أهم الوسائل التي يمكن الاستعانة بها على بلاغ جوهر الإسلام، وغرس القيم الفاضلة والأخلاق النبيلة في نفوس أفراد المجتمع، لاسيما أن المسرحية في كل زمان ومكان لها أثرها العميق في النفوس لما فيها من عنصر التشويق وجوانب الاعتبار والاتعاظ، الفن عمومًا سلاح لا يستهان به في مواجهة الانحراف الفكري أو الاخلاقي فإننا إذا نظرنا في واقعنا الرديء، وجدنا ترجمته في المجتمع هبوطًا أخلاقيًا وانحرافًا سلوكيًا، وهو بادي لكل ذي عين ومن هنا ندرك إن الأداة التي أفسدت يجيب ألا نهملها حينما نسير في طريق الإصلاح.

مشكلة البحث:

يعد رجل الدين من الموضوعات التي يتحاشى الكُتاب والمؤلفون الابتعاد عنها بقدر الإمكان في أعمالهم الأدبية أو إذا أرادوا تناولها، فإنهم يقتربون منها بحذر، ويشكل فيها تبجيل وتوقير والابتعاد عن كل ما يسيء لصورتهم، وذلك إما احترامًا أو توقيرًا لهم أو الخوف من المساءلة القضائية، أو خوفًا من رجال الدين وتحريض العامة عليهم لذا رأت الباحثة ضرورة الوقوف على أهم ملامح وسمات صورة رجل الدين من وجهة نظر كتاب المسرح المصري وعلى ذلك، كيف صور الكُتاب المسرح في الستينيات شخصية رجل الدين في أعمالهم المسرحية.

تساؤلات البحث:

يطرح هذا البحث عدة تساؤلات لعل أهمها:

١-ماهي سمات وملامح صورة رجل الدين في النصوص المسرحية عينة البحث.

(*) هذا البحث مستل من رسالة الماجستير الخاصة بالباحثة، وهي بعنوان: [صورة رجل الدين في مسرح الستينيات "دراسة موضوعية وفنية"]، وتحت إشراف: د. زياد محمد عبد العال جبالي – كلية الآداب – جامعة سوهاج & د. محمد محمود حسين – كلية الآداب – جامعة سوهاج.

٢-ماهي علاقة اسم شخصية رجل الدين بسماته وملامحه بل وبدوره في مجتمع المسرحية.
٣-ما هي دور ثقافته وثرائه في اكتمال ملامح وسمات شخصيته.
٤-ماهي السمات الشخصية التي تبرزها علاقات رجل الدين مع الأخر والمرأة في مجتمع المسرحية.

أهمية البحث:

١-الشخصية الدينية تعد من المحرمات التي يحاول كُتاب المسرح الابتعاد عن تناولها لذا فإنها ظاهرة تستحق البحث.
٢-ندرة البحوث التي تناولت صورة رجل الدين في المسرح.
٣-شخصية رجل الدين تعد ركنًا من أركان الدعوة الإسلامية ودراستها في المسرح العربي يعد ذا أهمية كبيرة.

أهداف البحث:

١-الوقوف على ملامح صورة رجل الدين كما تعكسها النصوص عين البحث.
٢-التعرف علي القضايا التي عرضها كُتاب المسرح في تلك الحقبة الستينية وتناول في موضوعتها شخصية رجل الدين.

منهج البحث:

البحث من البحوث الوصفية في تحليل المضمون حيث يستهدف تحديد أو تقدير سمات موقف أو جماعة من الناس وأيضًا يستهدف تقديم الحقائق وتحديد درجة بين متغيرات مختارة، كما يعد هذا البحث من البحوث الاستدلالية في تحليل المحتوي حيث يتجاوز وصف المحتوى الظاهر، إلى الكشف عن المعاني الكامنة وقراءة ما بين السطور.

عينة الدراسة:

قامت الباحثة باختيار بعض أعمال حقبة الستينيات المسرحية واختارت بطريقة عمدية بعض هذه الأعمال التي تناولت شخصية رجل الدين بشكل واضح وصريح، فكانت الأعمال كتالي
"مسرحية السلسة والغفران، هكذا لقي الله عمر لعلي أحمد باكثير، ليالي الحصاد لمحمود دياب، السلطان الحائر، الصفقة، مصير الصرصار، الفتي مهران، الحسين ثائرًا، الحسين شهيدًا، عبد الرحمن الشرقاوي، مأساة الحلاج، صلاح عبد الصبور".

مصطلح رجل الدين:

هو ذلك الإنسان الذي يعد قيادة ويشغل منصبًا دينيًا في الدولة ويعد الناس عالمًا من علماء الدين له تأثيرًا كبيرًا على الناس والناس يثقون فيه ويستشيرونه، في أمورهم الدينية ويفتيهم، ويأخذون فتواه بثقة وثبات.

المبحث الأول

رجل الدين المثقف

ستعرض الدراسة في هذا المبحث لنمط من أنماط شخصية رجل الدين، وهو رجل الدين المثقف، بهدف توضيح ما لهذا النمط من تأثير قوي على المجتمع، خاصة وأنّ وظيفة رجل الدين الأساسية تتمثّل في الإبلاغ، وتغيير المجتمع بواسطة الثقافة التي يمتلكها.

تنبع الثقافة من الوعي الكلي أو الجزئي، والإلمام المعرفي بما أنتجته الحضارة في أي مجتمع، وأن يحصل شخص ما على لقب مثقف، فذلك يعني شيئًا واحدًا وهو أنه واعٍ ومُلمٍ بتلك الدقائق المعرفية، التي أنتجتها حضارة بلاده تاريخيًّا ودينيًّا وعلميًّا، لذاً هو شخص يمتلك عقلًا مفكرًا، وكذلك تفكيرًا نقديًا يمكّنه من التفريق بين المسلمات والبديهيات الزائفة، كذلك يمتلك القدرة على طَرْح الحلول، والمقاربة بين المسائل وقضايا مجتمعه باعتماد العقل والمنطق بعيدًا عن التحيز، وتلك الصفات نادرًا ما تجتمع في شخص واحد.

وفي مسرح الستينيات صوّر الكُتّاب شخصية رجل الدين بوصفها طوق نجاة للكثيرين، كما في مسرحية " السلسة والغفران" التي بدأت بآية قرآنية: (وسارعوا إلى مغفرة من ربكم وجنة عرضها السموات والأرض أعدت للمتقين)[1]. فالمسرحية قائمة على مبدأ كما تُدين تدان، وأنّ سلسلة الخطايا لا يكسرها سوى الاستغفار والتوبة، فهي جرعة مكثفة من التسامح.

تقع أحداث المسرحيّة في عصر" أحمد بن طولون"، حيث يتجلى العدل السائد في كلمات "عبد الجواد" عن الأمير" أحمد بن طولون" في حواره مع" أم مستور"، حين أرادت نفي بنوة " أسامة بن عبد التواب"، وإثبات الزنا على زوجته " كوثر":

"أم مستور: فقد تم ذلك على علمي وفي مشهد مني....فهل اقتنعت؟

عبد الجواد: (يغير لهجته ونظرته فيقول مهددًا) احفظي هذا السر يا أم مستور، ولا تتحدثي مع أحد بهذا، فوالله لئن بلغ السلطان أمرك هذا، ليأخذنك بجريرة ابنك وليوقعن بك عقوبة القوادات، إن أميرنا أحمد لشديد الوطأة على العجائز والقوادات، فحذاري أن تتهمي بأنك تقودينها لابنك الفاجر كما تقودينها لغيره!

أم مستور: كلا لست قوادة.

---

(1) سورة آل عمران، آية: ١٣٣.

عبد الجواد: لن ينفعك حينئذ دفاعك، إن الأمير ليأخذ القوادات بمحض الشبهة والظنة"[1].

ترسم المسرحية صورة للمجتمع الذي يطبق أحكام الشرع، ويتجلى ذلك في حديث الشخصيات التي تعرف جيدا أحكام الشريعة، والأحكام الفقهية، كما تتجلى صورة المفتي في الفصل الأخير، خاصة في ثنائه على " عبد التواب":

"بكار: طوبى لك يا عبد التواب لك يا عبد التواب. لقد عملت عملا أرجى عند الله منه سترت العرض وجبرت الكسر وغفرت الذنب وقهرت النفس الأمارة بالسوء.

عبد التواب: والغلام يا سيدي الشيخ؟

بكار: قال النبي" الولد للفراش وللعاهر الحجر"

عبدالتواب: (فرحًا كأنه لا يصدق ما يسمع) ماذا قال يا سيدي؟

بكار: الولد للفراش وللعاهر الحجر.

عبدالتواب: الحمد لله لقد أفتاني قلبي بذلك من قبل"[2].

يُظهر هذا الحوار سمات كل شخصية على حدة، ويحدّد لكل منها نصيبًا من الحديث، إضافة إلى أنه يحاول استنطاق تلك الشخصيات، ويميز كلًا منها بصوتها الخاص، كما يُظهر ثقافة " باكثير" الإسلامية في فهمه لأحكام الفقه.

كما تظهر صورة رجل الدين المثقف وقدرته على التفرقة بين أمر مسَّلم به لدى العامة وبعض المتعلمين، في أن عقد الزواج في حال قيامه يعطي للزوجين حق التوارث وثبوت نسب الولد، لكن"عبدالجواد " يظهر في صورة المتعلم غير المُلم والمدرك لهذه الدقائق، لذا يظهر الضجر عليه ويستنكر قول المفتي، ويتجسد هذا الاستنكار في ردّة فعله، التي عبّر بها الكاتب بقوله: " في إنكار"؛ ليبرهن بذلك على ما أصاب "عبدالجواد" من دهشة، وذلك ناتج عن جهله بتلك القضية الفقهية، وكذلك تساوي"عبدالتواب" و"عبدالجواد" في ردّ الفعل بين الفرح مع الدهشة، والإنكار مع الصدمة، لذا فوقوع القول عليهما مثل وقوعه على خالى الذهن، وغير المدرك لذلك الحكم الذي أماط المفتي عنه اللثام؛ لتظهر الحقيقة لهما بصورة واضحة حول حُسْن صنيع عبدالجواد، كما في كلام القاضي "بكار" أمام أخيه "عبد التواب":

"عبد الجواد: لكن أخي يا سيدي يعلم أن الغلام ليس من صلبه.

بكار(يستشيط غضبًا): وما أنت وذاك، قبح الله وجهك؟!

عبد الجواد: معذرة يا سيدي الشيخ لم أقصد إغضابك.

بكار: أتخشي غضبي ويلك ولا تخشي غضب الله ورسوله؟"[3].

([1]) علي أحمد باكثير، السلسة والغفران، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م، ص١٢٣.

([2]) المصدر السابق، ص١٣٤.

([3]) علي أحمد باكثير، السلسة والغفران، ص١٣٣.

أسهم هذا الحوار بشكل كبير في توضيح أبعاد الشخصيات المتحاورة، حيث يُظهر رجل الدين في صورة بالغة الثقافة والوقار، كما أنه وسيلة الكاتب لإزالة اللبس عن قلب "عبد التواب" الذي شعر بالطمأنينة بعد هذه الكلمات.

كذلك كان للسرد التاريخي علاقة قوية بشخصية رجل الدين في مسرحية " باكثير" المعنونة بهكذا لقي الله عمر، التي تناولت حالة أمير المؤمنين"عمر بن عبد العزيز"، وهو في سكرات الموت، وكيف أنّ هذا الراعي ظلّ يرعي رعيته، بما فيهم الخادم الذي دسّ له السم وتسبّب له في هذا الألم الذي يؤرقه:

"عمر: ما كنت لأكلمك لولا محبتي لك وإشفاقي عليك من عذاب يوم القيامة .

غصين: وما ينجيني من ذلك يا أمير المؤمنين، وقد استوجبته بما فعلت.

عمر: رجوت يا غصين أن تندم وتستغفره عسي أن يتوب الله عليك.

غصين: ولهذا كلمتني ؟

عمر: نعم "[1].

هو خليفة رسول الله وحفيد" الفاروق عمر"، لذا كان طبيعيًّا أن يتم تصويره في صورة رجل الدين المستنير، لكن الذي يُلاحظ أنّ السرد التاريخي للقصة لم يُقصد به تقديم الحادثة التاريخية في حدّ ذاتها، إنما استعملت بوصفها مرآة للواقع المعاصر، وهذا ما جعل " باكثير" يستمد عقدة المسرحية من الواقع التاريخي؛ ليوثّق صلته بالواقع المعاصر، وليكون وسيلة لتطوير الحاضر والرقي بالمستقبل، ليصبح أكثر رقيًّا وازدهارًا، وأفضل طريقة لبناء مستقبل راقٍ، هي تصحيح الواقع الأخلاقي عند الأمة، فاليأس الذي يكسو كلمات"غصين" لا تُجلبه سوى التوبة الحقيقية، تلك التوبة التي استشعرها "عمر" فحثّه على إتمامها بالتخلص من ذلك المال الذي دفعه للمعصية، وتلك هي وظيفة الإمام والداعية إلى الله، فالرحمة والشفقة على العاصي تجعله يتوب عن معصيته، والنفور منه يجعله ييأس من السير في طريق التوبة، وذلك يتنافى مع سماحة الدين الحنيف. ولم يكتفِ"عمر" بالمسامحة فقط، بل حثّه على التوبة النصوحة، يتجسد هذا في حواره بعد أن أحضر "غصين" الدنانير ممن حرضه على دس السم:

"عمر: وددت يا غصين لو أدع هذه الدنانير لك لولا خشيتي أن تلتهب عليك نارًا يوم القيامة فهل لك في خير من ذلك أن أعيدها إلي بيت مال المسلمين؟

غصين: افعل ما ترى يا أمير المؤمنين إني والله ما أريدها وما في الدنيا أبغض إلي نفسي منها.

عمر: بوركت يا غصين ما أرى إلا أن الله قد شاء أن يتوب عليك امض الآن فأنت حرٌ لوجه الله[2].

---

(1) علي أحمد باكثير، هكذا لقي الله عمر، دار مصر للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٥٣م، ص٨.

(2) علي أحمد باكثير، هكذا لقي الله عمر، ص٩.

ففعل"عمر" مع "غصين"، ليس فعلًا مثاليًّا منه، بل لعلمه بمسئولية الراعي تجاه الرعية، حتى مع من أخطأ منهم في حقه، وذلك عملًا بقول النبي صلي الله عليه وسلم: (كلكم راع وكلكم مسؤل عن رعيته).

كما اعتمد الكاتب في التأليف وإثارة الاهتمام على الأسباب والعلل، فالكارثة التي تحل بالبطل تكون نتيجة لأخطاء ارتكبها، وترتب عليها فاجعة أكبر، وهو ما ظهر جليًّا في مسرحية "جار أبي حنيفة" التي تحكي قصة إمام أهل السنة "أبي حنيفة" وجاره السكير، وقد بدأها الكاتب ببيان حالة "أبي حنيفة" واستعداده لقيام الليل، في حين أن جاره يعاقر الخمر: " (حجرة يضيئها قنديل، الإمام جالس على حصيرة للصلاة يسمع صوت جاره يترنم بصوت شجي) صوت الجار: أضاعوني وأي فتي أضاعوا..ليوم كريهة وسداد ثغري (يبدو علي وجه الإمام الأسى والشفقة، ثم يتهلل وجهه بالابتسام).

الإمام: اللهم اهد جاري، وتب عليه إنك أنت التواب الرحيم (وينهض للصلاة في خشوع، ويستمر صوت الجار وهو يتغني بالبيت، لكنّ أبا حنيفة استغراق في الصلاة وكأنه لا يسمع ذلك الصوت بتاتا[1].

اعتمد " باكثير" على الشخصيات التاريخيّة، بهدف إسقاطها على الواقع المعيش له، وهذه المسرحيات التي جاءت بعنوان: (هكذا لقي الله عمر)، هي مسرحيات قصيرة، اتسمت بالتكثيف، حيث كشفت الكلمات القليلة عن تفاصيل كثيرة التزم فيها بالصدق الفني والتاريخي، لكنه أطلق لخياله العنان في سدّ الثغرات الفنية في الحادثة التاريخية، فعلى سبيل المثال اختار للجار اسم (عاصم بن عبد العزيز)، وبرّر له السكر ومعاقرة الخمر بسبب كساد تجارته، وجعل للإمام " أبي حنيفة "عليه أيادي بيضاء بأنّ سدّد له إيجار منزله المتراكم عليه:

"عاصم: أضاعوني وأي فتى أضاعوا.. ليوم كريهة وسداد ثغري.

الزوجة: اخفض صوتك إذن لا تزعج جيرانك.

عاصم: جيراني كلهم الآن نيام .

الزوجة: هذا جارك الشيخ أبوحنيفة يتهجد طوال الليل "[2].

ما يلفت الانتباه إضافةً إلى ما هو أبعد من مجرد سدّ الثغرات الفنية، هو سدّ الثغرات الشرعية ــ إذا جاز التعبير ــ فلم يترك " باكثير" موقف إمام المسلمين دون تبرير، كما ذكر للقارئ دوافع موقف" أبي حنيفة"، من خلال مناقشة تلميذه " أبي يوسف" حتى لا يدع مجالًا للأسئلة التي يُثيرها هذا الحدث في ذهن القارئ، مثل: " كيف يشفع الإمام في حدّ من حدود الله؟ لكن الإمام لم يشفع في الحد، بل أراد إطلاق سراح هذا الجار السكير، ولتوضيح ذلك اصطنع "باكثير" حوارًا بين الإمام وتلميذه النجيب " أبى يوسف"، جاء فيه:

([1]) المصدر السابق، ص٧١.

([2]) علي أحمد باكثير، هكذا لقي الله عمر، ص٧١ ــــــــــ ٧٢

"أبو يوسف: لا ينبغي لأحد أن يشفع في حد من حدود الله.
أبو حنيفة: لست هناك يا يعقوب، إني لن أشفع في حد يقام عليه، ولكن سألتمس منهم إطلاق سراحه بعد ذلك. ويحك يا فتى إن لهذا الجار أيادي علي تقتضي المروءة أن أجازيه عليها.
أبو يوسف: ما سمعت كاليوم عجبًا أي أياد لسكير مثله أن يسديها لأبي حنيفة.
أبو حنيفة: (محتدًا) اسمع إذن وافهم، كنت أقول لنفسي: إذا كان هذا الجار يعاف النوم، ويقضي الليل كله مرددًا هذا البيت من الشعر ولا يرجو ثوابًا، فما بالي أثاقل عن القيام وأنا أدعو الله وأبتهل إليه طمعًا في خير ما عنده ؟"[١].

وضّح هذا الحوار بعضًا من الأبعاد الدينية لشخصيتي " أبي حنيفة" الفقيه الزاهد، و" أبي يوسف"، كذلك أسهم في بيان أسلوب كلّ منهما، في صورة تدلّ على نضوج فكري وفهم ووعي لوضع المجتمع عامة، وما يصلح لحالة المسلمين حينئذٍ، يتضح ذلك في اختيار الكلمات التي عبّرت عن انفعال" أبى يوسف"، والتي تُظْهر في الوقت نفسه صورته كمثقف يسعى للفهم.

أما شخصية الحاج "عبد الموجود" في مسرحية " الصفقة"، فلا يعرف من الإسلام غير حروفه، وهو انتهازي لا ضمير له، يستعين أهل القرية بأمواله، ويطلقون عليه " بنك تسليف الكفر"، والكل غافل عن الصفات الدنيئة له ما عدا "خميس أفندي:
"الحاج: نتفاهم على الضمان، كيف أضمن مبلغي؟ أموالي رهنية على الأطيان،
عوضين: رهنية علي أطيان ما استلمناها ولا صارت ملكنا؟!
الحاج: بعدما تصير ملككم، اكتبوا لي أوراق تعهد...." [٢].

ففي هذا الحوار إشارة واضحة على انتهازية هذه الشخصيّة، التي تستغل فقر أهل القرية.

وفي مسرحية " السلطان الحائر" التي وجّه من خلال " توفيق الحكيم" وهو في باريس رسالةً رمزية للرئيس "جمال عبد الناصر"؛ نظرًا لظروف العصر آنذاك، حيث عاد بقارئه إلى العصر المملوكي، مستدعيا قصة "الصالح أيوب والشيخ العز بن عبد السلام"، وفتواه ببيع مماليك الصالح أيوب بورقة علنيّة ووضع الأموال في بيت المال، ففي البداية نرى شخصية المؤذن، وتعاطفه مع النخاس وتقاعسه عن أداء وظيفته، ولجوئه لبيت الغانية:
" الجلاد: قصدكما أن الفجر لن يؤذن له اليوم؟!
الغانية: قصدنا التأني، وفي التأني السلامة، وفي العجلة الندامة، لا تشغل بالك إن الفجر سيؤذن له في حينه، وأنت على كل حال في مأمن لا تبعة عليك، المؤذن وحده المسئول، هلمّ بنا أيها المؤذن فنجان من القهوة فيه لصوتك شفاء ونقاء.

---

(١) المصدر السابق، ص٧٢.
(٢) توفيق الحكيم، الصفقة، دار مصر للطباعة، القاهر، الطبعة الثانية، ١٩٥٦م، ص٧٦.

المؤذن: لا بأس بوقت قصير وفنجان صغير (الغانية تدخل دارها بالمؤذن).
الجلاد: (للمحكوم عليه) أرأيت بدلًا من أن يصعد للمئذنة، صعد إلي بيت الـ...محترمة !!! هذا هو المؤذن!
المحكوم عليه: رجل شهم يخاطر بكل شيء، أما أنت الذي لن يوجه إليه لوم ..أنت تثور هكذا[١].

المتعمق في هذا الحوار يدرك أن شخصية المؤذن هنا تمثّل رجل الدين، وهو منقاد لشخصيات متعددة: الغانية التي تحمل شخصيتها بُعْديْن: سوء السمعة والعقل الواعي المستتر، حيث عرفت كيف تؤثر على المؤذن وتجعله يتخلى عن إقامة الأذان، وعرفت أيضًا كيف تؤثر على شخصية القاضي تأثيرًا معكوسًا، ومن ثَمّ جعلته يُقدم موعد رفع الأذان .

أما القاضي، فهو رمز للقانون، في ظاهره العدل والحكمة، ولم يختر له المؤلف اسمًا محددًا، بل جعله رمزًا عامًا للعدالة في مواجهة السيف المتمثّل في القوة والسلطة .

"الوزير: يكفي أن نعلن على الملأ أن مولانا السلطان قد اعتق عتقًا شرعيًا، وأن الوثائق والحجج مسجلة لدى قاضي القضاة، والموت لمن يجرأ على تكذيب ذلك....! القاضي: هنالك شخص سوف يكذب ذلك...أنا.
السلطان: أنت؟!
القاضي: نعم يا مولاي أنا لا أستطيع أن أشترك في هذه المؤامرة.....![٢].

فالسلطان عبد لم يتم عتقه، وهو في نظر القانون متاعٌ، مكانه الأساسي بيت المال، ولابد من بيعه علنيًا ليكون حرًا، هذه هي فتوي " العز بن عبد السلام" مع مماليك الصالح أيوب:
"القاضي: مع إنك السلطان، لكنك أنت في نظر الشرع والقانون لست سوى عبد رقيق والعبد الرقيق، يعتبر قانونا وشرعًا شيئًا من الأشياء ومتاعًا من الأمتعة. فأنت فاقد الأهلية للتعاقد في المعاملات المادية التي يزاولها باقي الأحرار. وأنا الذي أمثل القانون هنا ولا أستطيع الحنث بيمني، وما عاهدت به نفسي على أن أكون الخادم الأمين للشرع والقانون.
السلطان: عاهدت فيها نفسك أمامي .
القاضي: وأمام ضميري.
السلطان: (صائحًا في عزم) أختار...أختار القانون... أختار القانون"[٣].

في هذا المشهد يتمسك القاضي بالقانون ويعتبره شيئًا مقدسًا مثله مثل الشرع، يحفظ حق الحاكم والمحكومين، وهو بمقتضي منصبه يتكلم مع الحاكم من منطلق

---

(١) توفيق الحكيم، السلطان الحائر، روز اليوسف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٥٩م، ص ٦ ٥.
(٢) المصدر السابق، ص٦٧.
(٣) المصدر السابق ص٦٥.

سلطته التي تخوّل له الحفاظ علي سيادة القانون ونفاذ الشرع، ولذلك فإنّ الحوار بين القاضي والسلطان على المستوى اللغوي، " حوار سلطوى جاف وجامد حرفي لا يقبل التعدّد، ويطالب من أمامه أن يعترف ويمتثل له بصرف النظر عن مدى اقتناعه به وبأسلوبه الجاف"[١].

لكنّ القارئ يتفاجأ في الفصل الثاني من المسرحيّة بالتحوّل الذي طرأ على شخصية القاضي بأن أصبح مُتحايلًا على القانون الذي يمثله:

" القاضي: إنها غلطتي!

الوزير: وغلطتي أنا أيضًا..كان ينبغي أن أكون أشد حزما في الدفاع عن رأيي !

القاضي: بل إنه في مقدورنا أن ننتزع السلطان من هذا البيت..

الوزير: يجب أن ننتظر الفجر!

القاضي: بل الآن.... وفي الحال! ستفهم عما قليل...أين مؤذن هذا المسجد؟

المؤذن: هأنا ذا يامولاي القاضي!

القاضي: اذهب واصعد فوق مئذنتك وأذن لصلاة الفجر....! [٢].

أثبت الحكيم من خلال المسرحيّة أن الحاكم لن ينال شرعيته، وأنه لن يصل إلى برّ الأمان، إلا عبر تطبيق القانون، وفي هذا دليل على أنّ أي انحراف عن هذا القانون، فإنه لن تتحقق سوى المآسي والآلام

أما في مسرحية "مصير صرصار" فهناك شخصية " الكاهن" الذي ليس من عالم البشر، بل جعله " توفيق الحكيم" من عالم الحشرات في صورة إسقاط رمزي على الواقع الاجتماعي آنذاك.

يظهر الكاهن أثناء حوار الحاشية حول كيفية القضاء على النمل، حيث يبرز التناقض بين شخصية الكاهن وشخصية العالم، فبينما تعرض الحاشية حلول هذه المشلكة تظهر سطحية الكاهن، الذي يقترح عليهم تقديم القرابين للآلهة، وكأن توفيق الحكيم أراد عامدًا تقديم صورة رجل الدين في هيئة سلبية غير متفاعلة في الأمور الدنيوية:

" الملك: كنا الآن نتناقش فيما ينبغي أن نفعل إزاء هذه الكوارث .. فقد آن الأوان أن نبحث عن العلاج هل عندك اقتراح أيها الكاهن؟

الكاهن: ليس عندي غير شيء واحد...

الملك : إياك أن تقول القرابين!

الكاهن: لا يوجد غيره. [٣].

---

(١) لطيف زيتوني، شعرية الحوار، مجلة فصول للنقد الأدبي، المجلد (٢/٢٥)، العدد(٩٨)، شتاء٢٠١٧م، ص٧٠.

(٢) توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص١٢٥.

(٣) توفيق الحكيم، مصير صرصار، مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٦٤م، ص٤٣.

وقد أطلق "الحكيم" على شخصيته وظيفة دينية عامة، دون أن يكون لها اسم معين، وكأنه أراد من وراء ذلك التعميم الساخر، فشخصية "الكاهن" تتلخص في وصف الملك له: " كلامه الذي لا أفهم له معنى".

وفي مسرحية" مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور تميّز رجل الدين بقمة الوعي والثقافة، وهو ما يتضح فعليًّا في حوار"الحلاج" مع القضاة أثناء المحاكمة:

"الحلاج: ذوبت عقلي، وزيت المصابيح، شمس النهار على صفحات الكتب، لهثت وراء العلوم سنين ككلب يشم وراء روائح الصيد فيتبعها، ثم يحتال حتى ينال سبيلا إليها، فيركض"[1].

في هذه المسرحية يتجلّى "الحلاج" في صورة شديدة الخصوصية، ترجع إلى عبد الصبور ومأساته الخاصة، أكثر من كونها تعبيرًا عن" الحلاج " نفسه، فقد جاء عبد الصبور بمأساته الخاصة التي تمثّل مأساة المثقف في عصر القمع. كذلك فإن هذه المسرحية قد تنبأت بالهاوية التي سقط فيها النظام المصري، ففي العام التالي للمسرحية سقطت هيبة النظام بنكسة١٩٦٧م التي أذلّت نفوس المصريين، ويبدو أن "عبدالصبور" كان يقصد بها أن النظام الذي يقتل الكلمات، ويسجن الأفكار زائل لا محالة، كما إن "عبدالصبور" تحدّث عن إيمانه الخاص ليس بالتصوف والروحانيات، بل إيمانه بقوة الكلمات، التي هي أمانة بيد الكاتب والمثقف تحيا حتى بعد موته، يقول: " لعلّي عبّرت في مسرحياتي وبالأخص في" "مأساة الحلاج عن إيماني العظيم، الذي بقي لي نقيًّا، لا تشوبة شائبة، وهو الإيمان بالكلمة"[2].

أما في مسرحية" ليالي الحصاد" فيقدم محمود دياب شخصية رجل الدين في تركيب مسرحي جديد أُطلق عليه المسرح داخل المسرح، حيث يؤدي أبطال المسرحية الأحداث على هيئة سامر ريفي بسيط، تدور فيه فكرةُ المسرحية حول النزاع بين قريتهم، وقرية العالية التي يقيم بها إمام مسجدهم " الشيخ نور الدين"، والذي كان نتيجته أن بقي المسجد بلا إمام يقيم شعائر الصلاة، وبذلك أدرك أهل القرية فَقْدهم لنور الهداية والبركة بغياب" الشيخ نور"، وهو ما يوضحه حوار "الغاوي و"ست الكل":

ست الكل: بيقولوا النار ما تحرجش مؤمن يبجي محجوب ما انحرجش لازم غايب في حتة (تستعد للانصراف) لو شفته ياغاوي ابعتله جوله البيت خرب والجامع عشش عليه البوم وغيطنا ماجبش حفان جمح السنادي.

---

(1) صلاح عبدالصبور، مأساة الحلاج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٦، ص٩٦.

(2) صلاح عبد الصبور، تجربتي في الشعر، مجلة فصول للنقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد: (٨٩)، ١٩٨٩م، ص١٧.

الغاوي: صحيح يا ست الكل صحيح. "[١].

فقد كانت بين القريتين معدية صغيرة تربطهما، وبتدميرها تعطلت العلاقات الاجتماعية والإنسانية والدينية، فصار"الشيخ نور الدين" لا يستطيع المجيء إلى القرية خمس مرات في اليوم، حيث إن أقرب جسر للعبور يستغرق ـــ في أقل تقدير ـــ ساعة ذهابًا وإيابًا، والشيخ نور في الأصل كان متبرعًا، أي لا يتقاضي أجرًا على ذلك العمل، ومما يدل على علمه وسعة استيعابه للأمور، وصاياه التي كان حريصًا على توجيهها لأهل القرية:

"تهامي: الشيخ نور الدين جالها كلمة آخر مرة صلى بينا..خدوا بالكم واحرصوا بلدكم سكنها الشيطان، وجبانتكم هتتوسع لآخر حدود البلد، البلد هتصير جبانة الحي فيها ميت"[٢].

فالشيخ يحذر القرية من الشيطان الذي يقصد به تحديدًا " البكري"، وابنته" صنيورة "وقد تحقق ما كان يخشاه، حيث تقاتلت القريتان، وقُتل"محجوب" وفَقَد "حسن" ذراعه، وعمّ الخراب، إضافة إلى اكتشاف الشيخ لأمر" صنيورة" وبداية انحرافها:

"تهامي (محجوب): (وهو يبتعد عن المجموعة (أ) الشيخ نور الدين جالها لي كلمة من كام سنة، جال لي أنا خايف علي صنيورة يا محجوب ..خايف عليها وخايف منها..العيون فتحت لها والجلوب اتشعلجت بها وما ورهاش أب يكسرها"[٣].

أضافت ثقافة الشيخ" نور الدين" إلى أهل القرية وعيًّا إيجابيًّا كانوا بحاجة إليه، فقد أدركوا أنهم بحاجة إلى الرجوع إلى الله، وأنّ خراب الجامع، هو رمز لفساد نفوسهم، وأن صنيورة ما هي سوى الدنيا التي نطاردها ولا نملكها، لذا يجب إحياء الدنيا بالدين. لكن يؤخذ على الكاتب استخدامه للهجة القروية، التي لا يفهمها المشاهد العادي الذي يمثل أغلبية الجمهور، فربما يجد القارئ مشقة في تتبّع أحداث المسرحية، وهي تنتقل من شخصية إلى أخرى.

وفي مسرحية "الفتى مهران" يعرض "عبد الرحمن الشرقاوي" قضايا فكرية من خلال صورتين لرجل الدين: أولاهما: القاضي "بجير" الذي تم تقديمه في صورة حوار ساخر في بداية المسرحية، ثم تأتي مواجهة لابد منها بين هذا القاضي، والعمدة "طه"، الذي كان زميله في الدراسة، لكن العمدة آثر الجهاد أما القاضي فاكتفى بجمع المال.

"طه: (يقاطع مندفعًا) شيخ بجير.

بجير:(متأففًا) يا قروي قل مولانا القاضي أو قل لي مولانا المفتي.

---

(١) محمود دياب، مسرحية ليالي الحصاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٧م، ص٣٠.

(٢)محمود دياب، مسرحية ليالي الحصاد، ص٤٣.

(٣) المصدر السابق، ص ٦٦

طه: ألست زميلي في الأزهر؟ أتنسي يا بجير الماضي. أنسيت حصيرتنا المشتركة أنسيت الفول وسرقته، والشاي الأسود والسكر أو لا تذكر؟ قد كنت أعلمك الدين ولكنك لم....

بجير (مقاطعًا): لكني حققت نجاحًا وفلاحًا وصلاحًا في دنياي وآخرتي، أما أنت فقد خيبك الله تعالي يا طه، وبما في قلبك قد خيبت.

طه: نجاحك هذا والله..أشبه بنجاح غواني المولد، وأنا أعرف واحدة منهن تكسب أكثر مما تكسب (ثم قال ضاحكًا) ولها صيت أذيع منك تبيع كما تصنع لكن بضاعتها أفضل"[1].

يوضح الحوار كيف كان رجل الدين متخاذلًا عن العامة، ومتعاليًا عليهم؛ إرضاءً للحاكم، فالثقافة هنا لم تعدل سلوك المفتي، بل إنه سخرها لمكاسب شخصية، وذلك واضح في تشبيه" طه" لبجير بالغواني: (والله نجاحك أشبه بنجاح غواني المولد)، بل يزيد التشبيه سخرية حينما يجعل بضاعة هؤلاء الغواني أكثر رواجًا من بيعه هو للفتوى: (تصنع كما تصنع لكن بضاعتها أفضل)، لكن المسرحيّة تعيد في النهاية ما بينهما من ودّ قديم حين يعود "بجير" إلى رشده:

"بجير: مهران ياولدي أتسمع أنا كم كذبت وكم كذبت. ولطول ما مارست من كذب وتزيف وإفك والليل يقبل بالظلام؟ من طول ما مارست من تلفيقي للفتاوى والكلام، ياقوم حتى الكلب يعوي حين يقرصه الألم، وعواؤه حق وصدق (يقترب منه مهران وطه).

طه: هو ذاك صوتك يستعيد صفاءه يا صاحبي، هوذا يعود كما عرفته..أيام كنا يافعين في رواق الأزهر"[2].

في مسرحية " الحسين ثائرًا" يظهر الثائر الحق الذي تصدي للظلم منفردًا، متجسّدًا في كلمات الحسين في المشهد الرابع من الفصل الأول:

"الحسين: أنا إن بايعت الفاجر كي تسلم رأسي أو لكي يسلم غيري..لكفرت.

أم ترى أجهر بالثورة في وجه الطغاة؟"[3].

وثورة الحسين هنا كانت من أهل الفضل والعلم، الذين انزعجوا لذهاب الشورى، وجعل الخلافة ملكًا يورث، والحوار الآتي يبيّن الضغط الذي مُورس على الحسين، حين رفض تزييف الحق:

"الوليد: أنت والله شعاع، قد تبقى من سنا عصر النبوة، فاعتكف أنت للتدريس علوم الدين، والتقوى وهم الآخرة، دع الملك لأهل الدنيا، دع الملك لنا.

---

(1) عبدالرحمن الشرقاوي، الفتى مهران، مطبعة الكتاب الذهبي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٦٧م، ص٩٩.

(2) المصدر السابق، ص ٩٩.

(3) عبد الرحمن الشرقاوي، الحسين ثائرًا، مطبعة الكتاب الذهبي، الطبعة الثانية، ١٩٦٩م، ص ٤٣.

الحسين: ليس ملكا بل إمامة.
الوليد: نحن لا نطلب إلا كلمة فلتقل بايعت واذهب يا ابن رسول الله حقنا للدماء فلتقلها ....آه ما أيسرها إن هي إلا كلمة.
الحسين: ما دين المرء سوى كلمة.
مروان: (بغلظة) فقل الكلمة واذهب عنا" [١].

إنّ الوصف المتمثّل في قول المؤلف: (بغلظة)، له وظيفة إبلاغيّة تتوجه فعليًّا إلى المتفرج، لتعريفه بالنية الحقيقية لبعض الشخصيات، خاصة في مشاريع الانتقام، كما يوضح مدى حقد "مروان" على" الحسين" وأن عبارة (فقل الكلمة واذهب عنا) ليست حوارًا وديًّا، إنما هي شكل من أشكال الحوار السلطوي، فهو لا يطلب منه أن يختار؛ بل يطلب منه أن يعلن مبايعته مباشرة، وحين يجبرونه على قولها يطلق لنا قصيدته التي تعبر عن مدى قيمة الكلمة، وأنّ الدين ما هو سوى كلمة:

الحسين: (منتفضًا) كبرت كلمة !..... وهل البيعة إلا كلمة؟.
.. ما دين المرء سوى كلمة..ما شرف الرجل سوى كلمة.
ابن مروان: (بغلظة) فقل الكلمة واذهب عنا..
الحسين: لا رد لمن لا يعرف ما معنى شرف الكلمة" [٢].

هكذا من خلال الأدوار المختلفة التي اتّخذتها صورة رجل الدين في بُعْدها الثقافي في المسرحيات، يتبيّن أنّها تشترك في رؤيتها لرجل الدين، من حيث قدرته على التأثير الإيجابي في المجتمع، إذا وظّف ما يمتلكه من مخزون ثقافي لصالح المجتمع الذي يعيش فيه، لكنه حين يتخذ منه وسيلة لكسب المال، والخداع، يصبح هذا المخزون وبالًا عليه وعلى مجتمعه، وسوف يلفظه المجتمع؛ لأنه عضو غير صالح، نتيجة لذلك تعّددت أنماط رجل الدين المثقف بناءً على الفكرة الموضوعيّة التي تتبناها المسرحية عن المجتمع إيجابًا وسلبًا، لذلك وجدنا بعضها أنماطًا مزيفةً، متحايلةً، كما في شخصية الكاهن في مسرحية " مصير صرصار"، والقاضي في مسرحية " السلطان الحائر"، وبعضها الآخر أنماطًا ثوريةً، مُصلحة، كما في: مأساة الحلاج، وليالي الحصاد، والحسين ثائرًا. وقد كان الرمز بإسقاطاته المختلفة أداة فاعلة في رسم العلاقة الكامنة بين رجل الدين والمجتمع الذي تصوّره كل مسرحيّة.

---

(١)عبد الرحمن الشرقاوي، الحسين ثائرًا، ص ٥٨.
(٢) المصدر السابق، ص٥٨.

المبحث الثاني

رجل الدين وعلاقته بالسلطة

كانت فترة الستينيات حقبة حافلة بالقمع والجمع بين الظلم والقهر، والتشدق بمصطلحات المساواة والحريات، ولذلك كانت حيلة الكُتاب والمثقفين تتجه إلى الرمز، وحازت صورة رجل الدين نصيبًا لا بأس به، فجاءت في أربع صور غلبت على أعمال الكُتاب في فترة الستينيات:

أولًا: الزاهد العابد، العازف عن الدنيا والسلطة.

ثانيًا: المنتمي إلى السلطة المتمسك بالحق والعدل والخادم للدين والشرع.

ثالثًا: المنتمي إلى السلطة، الخاضع لها خضوعا كليًّا دون مراعاة لقيم الحق والعدالة.

رابعًا: الثائر، الساخط على الجور، والقهر، والفقر.

ففي مسرحية "جار أبي حنيفة" تُقدّم علاقةُ الود التي جمعت بين" أبي حنيفة" الفقيه الزاهد، وبين الأمير"عيسى بن موسى" صورةً مثاليةً لرجل الدين الذي يتمنى الأمير لقاءه؛ لكنّ " أبا حنيفة" رفض أن يكون جزءًا من الحكم، لذا بقي عزيزًا على مجالس الحكام وتعالى بعلمه عن عطاياهم:

"الأمير: مرحبا يا أبا حنيفة...ألف مرحب.

أبو حنيفة: (ممازحًا) قم بنا نرجع يا أبا يوسف، فلعل الأمير بالغ في تكرمتي عند القدوم ليمهد لنفسه سبيل الاعتذار عن حاجة قد التمسها.

الأمير: (ضاحكا) حاشاي يا أبا حنيفة، أما والله ليسعدني أن تُقضى لك.

أبوحنيفة: أشتهي أن أرى جارًا عزيزًا لي، أخذه عسسكم.

الأمير: قد قبلنا شفاعتك يا سيدي الإمام "[1].

يكاد يكون الحوار هنا نقلًا تاريخيًا لما قد يكون حدث بالفعل بين الأمير العباسي، و" أبي حنيفة"، لذا يمكن عدّه حوارًا واقعيًّا تم استدعاؤه من قلب التاريخ، والحوار الواقعي هو" ما كان مطابقًا لما يجري في الحياة، مشابها لما يقع ويدور بين الناس"[2]، ويتأكد ذلك في أن شخصية الإمام التي جاء بها" باكثير" تطابق الشخصية الواقعية في بعض الملامح الدرامية، التي وصفها السرد (ممازحًا)، وفي هذا إشارة إلى أمارات البشاشة عند الإمام.

وفي مسرحية " السلطان الحائر" تظهر لنا شخصية القاضي المتمسك بالحق والعدل والقانون، المستميت في الدفاع عن ذلك بصفته الممثل الأساسي للقانون، ولذلك كانت علاقته مع السلطان والوزير في البداية متوترة؛ بسبب التمسك بإقامة

---

(1) علي أحمد باكثير، مسرحية جار أبو حنيفة، ص٨٠.

(٢) محمد عبداللطيف الحديدي، صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم، مكتبة كلية الآداب، القاهرة، الطبعة الخامسة، ص١١٤.

القانون الذي يهدد ملك السلطان، كونه مازال عبدًا مملوكًا، وهو ما أثّر على البنية اللغوية للحوار المسرحي، الذي اتسم بشدة اللهجة الخطابية التي تتلاءم دلاليًّا مع الموضوع المطروح للنقاش:

"القاضي: إن السيف قاطع حقًا للألسنة والرءوس. لكنه ليس بقاطع في المشاكل والمسائل...

السلطان: ماذا تعني؟

القاضي: أعني أن المسألة ستظل دائمًا قائمة..وهي أن السلطان يحكم دون أن يعتق وأنه عبدًا رقيقًا على شعب حر طليق!!.

الوزير: من يجرؤ على قول هذا؟...إن من يجرؤ يقطع رأسه !

القاضي: تلك مسألة آخرى!"[1].

إن الذي جعل صوت القاضي مسموعًا في أروقة السلطان والوزير، هو موقعه التشريعي بصفته قاضي القضاة، وهنا يتبيّن الفارق جليًّا بين رجل الدين، حين يرتبط بالسلطة، فتملكه، وحين يمتلك هو السلطة.

يستمد القاضي سلطته الفعلية من الشرع الذي يمثّله، والقانون الذي يحميه، وإلا ما استطاع أن يعارض السلطان بهذه الصورة، وهو بِخلاف ما نجده في مسرحية "مصير صرصار" التي تقدّم الواقع الإنساني بشكل ساخر، حيث اختصر " توفيق الحكيم" المجتمع في حالة خمس شخصيات: ملك صوري، وملكة، وكاهن، ووزير، وعالم، وأنّ الذي أهّل الكاهن لهذه المكانة في البلاط ما قاله الملك عنه: (كلامه الذي لا أفهمه)، وحوار المسرحيّة يبيّن أن المكانة الروحيّة للكاهن كانت مبنية على خزعبلات لا يقدر على إثباتها، وحجته تتمثّل في أن مَن يطلب شيئًا عليه أن يقدّم المقابل أولًا.

فالأسلوب الساخر الذي اتّبعه الحكيم يعبّر أساسًا عن السخرية من المجتمع، من هنا فإنّ عناية الأدب بالمفاهيم الساخرة، تمنح المجتمع حلولًا للقضايا الشائكة بشكل بسيط وميسر؛ فالدراما هي الامتداد النهائي للسخرية في الاكتشاف الخلاق للمفاهيم، والشكل الساخر الذي قدم به " الحكيم" شخصية رجل الدين تنطبق على واقع رجل الدين، إذ اعتبر نفسه موظفًا لدى الآلهة كما يراها الكاهن، ليصل الصوت من خلاله إلى السماء، ولذلك فإن توظيف السرد التشخيصي لقصة الكاهن الساذجة عن صلاته للآلهة، وكيف أنها هي تنصت إليه، متفاعلًا مع الزمان الآني والبواعث، القائمة أثناء الحدث، كلها أمور تؤكد أنه يمثل صوت التواصل مع الآلهة.

أما مسرحية "مأساة الحلاج" فتجسّد العلاقة المضطربة بين رجل الدين المثقف والسلطة في زمان القمع، وحجْب الفهم والوعي عن العامة من الشعب، ورجل الدين هنا بين أحد خيارين: إما أن ينال ذهب السلطة، ويبرّر لها العبث، أو

([1]) توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص٤٨.

أن يخالفها ويصبح خائنًا من وجهة نظرها، وربما يقتل بتهمة مبهمة كالزندقة التي قُتل بسببها " الحلاج" الذي يقدم لنا أفكاره في هيئة مأساة تتكرّر بين المثقفين الذين لا جريمة لهم سوى محاولة تحسين الواقع؛ لإيمانهم بقوة الكلمة، يقول ماهر شفيق: "الحلاج يمثل أزمة المثقف الذي قضى شبابه طلبًا للعلم، فالحلاج مثالًا للمفكر الذي يقع ضحية للصراع بين ضميره، والظلم والقحط، الذي يمشي في الأسواق، والفقر الذي يستذل الروح"[١].

وفي حواره مع القضاة يؤكد أن العدل لا يجتمع مع السيف في كفة واحدة:

" أبوعمر: يا حلاج... أتدري لم جئت هنا؟

الحلاج: ليتم الله مشيئته يا سيدي.

أبوعمر: هذا حق...والله تبارك وتعالى، قد ثبت كف الحق في كف خليفتنا الصالح - أبقاه الله- ميزان العدل وسيفه.

الحلاج: لا يجتمعان في كف واحدة ياسيدي.

أبوعمر: هل تبغي أن يضع المسلم في عنق المسلم سيف الحقد؟

الحلاج: لا.....يا سيدي بل أبغي لو مد المسلم للمسلم كف الرحمة والود" [٢].

كتب"صلاح عبد الصبور" مأساة الحلاج ضمن سياق خاص من التباسات الحالة الثقافية والسياسية بمصر، وتداخل الشعارات وتقاطعها، وذلك كان مدعاة لأزمة روحية كبيرة للمثقفين، ولعبد الصبور شخصيًّا؛ فعاد لمسرحة أفكاره وتعديمها في صيغ مشهدية تعبر عن العدل والظلم.

إن مأساة الحلاج الحقيقية ليست في خلعه للخرقة، أو المناداة المثالية بالإصلاح الاجتماعي، بل في كونه ثائرًا لم ينظر إلى المجتمع نظرة واقعية، ولم يرَ في الفقر والشرور التي تحيط بالفقراء من كل جانب دافعًا إياهم للثورة، بل لغضبه، وخلع الخرقة من أجلهم، وحده لا يكفي. أما رأي "عبدالصبور" في الصفوة أو النخبة، فيعبّر عنه صراحة، بقوله" لا تنبع فكرتي عن الصفوة من مفهوم البطولة، مفهوم الأقلية المبدعة التي تنشأ من صفوة المعرفة"[٣].

تمكّن "عبد الصبور" ببراعة من إسقاط التاريخ على الواقع المعاصر له، فناقش في المسرحية قضايا العدالة الاجتماعية، وحقّ الفرد والمجتمع في حياة حرّة كريمة، وأن أزمة المثقف في مجتمع ما تحكمها القوة المتجبرة، لا الحرية؛ فالحقيقة وراء صلب هذا الصوفي ليست بسبب عقيدته؛ بل بسبب موقفه من السلطة، ونيتها المبنية على البطش به، ولذلك فإن البُعد السياسي لمحنة " الحلاج" من المحاور

---

(١) ماهر شفيق، ملاحظات حول المعني والمبني، مجلة فصول للنقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١م، ص٧٠.

(٢) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، ص ١٠٨ــــــ ١٠٧

(٣) المصدر السابق ص٥٥

الأساسية لمسرح "عبد الصبور" حيث حاول من خلال" الحلاج " أن يظهر موقف صاحب الكلمة من المجتمع.

وأنّ "الحلاج" حينما خلع الخرقة أراد أن يكون حرًا، حتى لا تكون هذه الشارة قيدًا على عقله وعلى لسانه، يمنعه من التفكير في أسباب امتلاء الدنيا بالفقر والقهر والمهانة، وتعني أيضا أنه يخلع عن نفسه أي قيد يمنعه من التفكير الحر، والاختيار الصحيح لسلوكه ومواقفه، طالما منحه الله تحفة العقل ونور المعرفة.

أيضا في" مأساة الحلاج" هناك صورة أخرى، وهي صورة " الشبلي" المتصوف المنقطع عن الدنيا ليس كما يُعتقد أنه زاهد فيها؛ إنما بسبب ضعفه وخوفه، وهو ما تجسّد في حواره مع قضاة مجلس العدل المزعوم، بل إنّ خوفه هذا شجع القاضي على أن يُنفّذ ما يريد، ويُسقِط من على عاتق السلطة ذنب مقتل "الحلاج"، ويجعله في رقاب العامة (الضعفاء):

"أبوعمر: أقدم يا شبلي (الشبلي يتقدم أمام المحكمة):هل تعرف هذا الشيخ؟

الشبلي: (يشير برأسه موافقًا)

أبوعمر: ماذا تعرف عنه؟

الشبلي: مولاي أقلني ...اصرفني. فلقد جذبوني من بين أحبائي وأتوا بي مقهورًا.

أبوعمر: إن كنت تحب العدل، فاشهد بين يدينا بجلية أمر الحلاج..

الشبلي: جلية أمره....؟ هذا سلطان لا يملكه إلا الله.

أبوعمر: أو ليس صديقا لك.

الشبلي: وإمامًا من أعلى أهل طريقتنا قدرًا.

أبوعمر: هل تزعم مثله أن تجلى لك أو حل حلولًا في جسدك؟

الشبلي: يا مولاي...أرجوك ....اصرفني.... إنك تلقي بي في النار. فلقد عاهدت الله ألا أفشي نعماءه. ألا أكشف وجه الأسرار ألا أتحدث عن حالي قط،...دعني أرعى عهدي واصرفني.

أبوعمر: قول الحلاج إذن.....

الشبلي: (متوسلًا) هل أخرج يا سيدي؟

أبوعمر: اخرج.

(الشبلي يخرج مرتاعًا)"[1].

يمثّل " الشبلي" المتصوفَ الذي يؤثر خلاصه الروحي، والحياة السلبية، وهو في هذه الحالة يُعدّ امتدادًا للصوفي التقليدي، الذي يكتفي بالكلمة التي تتردد في دهاليز الروح الداخلية، حيث التحديق في الشمس والنظر في النور الباطن، وتنمو في ركود مستنقعات هذه الدهاليز أشجار وثمار لاشك في أنها جميعًا عقيمة وباهتة أعمت عين" الشبلي"عن هذا الواقع. وقد جسدت إشارات الحوار النصية الحالةَ المزرية التي كان عليها الشبلي، كما في وصفه: (يشير برأسه موافقًا)، و(متوسلًا)،

(1) صلاح عبد الصبو، مأساة الحلاج، ص ١١٨ : ١٢١.

و(يخرج مرتاعًا)، فهذه الأوصاف توحي بأنه كان رمزًا للمواطن الضعيف، الذي يؤثر السلامة، هذا الرمز ينطبق كذلك على جمهور الفقراء وجماعة الصوفية الذين بكوا " الحلاج" بعد موته، وعلّلوا خذلانهم له بأنهم أحبوا كلماته، فقتلوه لتبقى هذه الكلمات.

وفي مسرحية " الفتى مهران" يُقدم " عبد الرحمن الشرقاوي" شخصية " القاضي بجير" ممثلًا لصورة رجل الدين الموظّف لدى الدولة، وهو ما صوّرته العلاقة التي جمعت بين القاضي بجير والأمير الذي تخلّى الكاتب عن ذكر اسمه، أو حتى وصف هيئته، في إعلان صريح منه بأنها شخصية ليست ذات بُعد تاريخيّ محدد، إنما تتضمن إسقاطًا واقعيًّا على الحاكم الذي يستبدّ، ويتّخذ من الشرع، والفتاوي الزائفة، سوطًا يُنزِل به على الشعب أسوء طرق التعذيب والتنكيل، وهذا كلّه بعلم القاضي، وتحت سمعه وبصره، بل وبتخطيط منه:

"الأمير: لا تذكر بعد أتابك عسكرنا المرحوم.

بجير: استشهد في خدمة مولانا.

الأمير: لم آمره بأن يقتل أو يسرق عنز البرية أو أن يخطف سلمى الغجرية.

القاضي: ألم أسمع إذا لم أخطئ تأمره أن يخطفها.

الأمير: (يصفعه بضيق على قفاه) بجير اسكت لا تفتح فمك بما تسمعه ليكذب قلبك ما تبصر عيناك.

بجير: (منحنيًا) ما أعذب كفك يا مولاي على أقفية ذوي الحظوظ، امنحني تشريفا آخر"[1].

تلك المعاملة المخزية التي عبرت عنها جملة: (يصفعه بضيق على قفاه) توضّح مدى المهانة التي ينالها المفتي، ورغم ذلك يُظهر للعامة أن الأمير شخص مقدس، وأنّ خروجهم عليه يشكون الغلاء والظلم، هو كفر محض، ويخالف الشرع:

" صابر:(مندفعا) يا أيها الأمير إننا جياع .

بجير: الكافر الكنود.

الأمير: يا بجير أسرع، قل لهم ما حكم الشرع في هذا؟

بجير: أيها الناس انصتوا واطيعوا، فلو أن الأمير شاء....

الفلاحون: (يقاطعونه) إننا نشكوا إليك القاضي بجير

بجير: اخرسوا.....

الفلاحون: وعمال الضرائب والجنود وحسام تاجر الفلفل جلاب الرقيق، إنه باع لنا الفلفل، والملح بضعف الثمن.

بجير: قد لعنتكم كلكم من كفرة، إن مثواكم جميعا جهنم في الغد تأكلكم نيرانها يا كفرة.

صابر: ما الذي تأكله فينا جهنم، لم يعد فينا سوى جلد وعظم.

([1]) عبد الرحمن الشرقاوي، الفتى مهران، ص٤٠

سلمى: إنما القاضي بهذا الشحم واللحم طعام محترم لجهنم....(الفلاحون يضحكون)"[١].

وتتابع الأحداث لتكشف عن أبعاد وخبايا جديدة داخل شخصية القاضي بأسلوب يُفهم القارئ أسباب كل هذا الخضوع والهوان، فالمشهد التالي يُفصح عن أعظم أسباب هذا الخضوع، وهو المال:

"الأمير: إفلاس؟ تشكو الإفلاس وأنا حي أرزق ؟ (يرفع كيسًا كبيرًا من الذهب) خذهذا.

بجير: هذا كله؟ هذا ثروة، وهو راتب مفت يجتهد أو قاض طوال العمر.

الأمير: (وهو يرمي بالكيس أمامه على الأرض) لن تأخذه حتى تجري على أربع كالسائمة.

بجير: على أربع عشر إن شئت (بجير يمشي على يديه وقدميه في اتجاه الكيس).

حسام : (بغضب) انهض انهض يا رجل أن تملك ما في الأرض جميعًا لا يستاهل هذا كله.

بجير: (غاضبًا يرمي بالكيس جانبًا ويواجه حسام بغضب مفاجئ) ماذا تعرف عني ...أفلا تركع بالساعات والأبواب مغلقة وتخرج للناس مهيبًا ترفع رأسك ؟ وتدغدغ أطرافك بالكلمات الكبري عن شرف العهد، ونبل الفارس، وبهذا ترضي عن نفسك، نساء العالم يعشقنك ورجال القصر جميعًا يحترمونك، مع هذا من أنت؟ أجبني... الثروة تمنحك القوة ..والقوة تمنحك الحق حق شرس ذو أظفار"[٢].

يرسم هذا الموقف صورةً واضحةً للقاضي بجير، فالمال عنده غاية ووسلية في آنٍ واحد، كونه شخصًا مقهورًا وثائرًا أذلّه السجن، ونال من كرامته واعتزازه بنفسه، فأصبح المال الدواء الوحيد لنفسه الساخطة على خضوعه، وفي الوقت نفسه يوضح هذا المشهد كيف استطاع ذلّ السجن أن يحوّل ثائرًا شريفًا إلى رجل بهذا الضلال، في مفارقة واضحة عبّرت عنها نبرات الصوت الحواري شديدة اللهجة، وكأننا أمام ثائر قديم خرج من عباءة المفتي ليتنفس، فهو الأزهري المناضل الذي خضع بعد سبع سنين من المهانة التي تهدم المروءة، ولذلك لم يستطع الصمود كما فعل "مهران"، بل تحوّل إلى النقيض من ثائر على الظلم إلى مناصر له.

أما شخصية رجل الدين الحق، فقد تمثلت في العمدة "طه"، الوجة المنير للأزهري، والثائر الحق في وجه الأمير الفاسد، وأمير الدرك القواد:

"الأمير: (محتدا) سلموا مهران فورًا.

طه: لا تهددنا فما يعرف إلا الليل أين مهران.

---

(١) المصدر السابق، ص١٤٤.

(٢) عبد الرحمن الشرقاوي، الفتى مهران، ص١٤٤

الأمير: أطلق صفيرك يا خفير أصعد هنا (الخفراء يصعدون إلى المرتفعات ويطلقون الصفير لمهران) لترتفع كل الفئوس تقدموا (ترتفع كل الفئوس ويتقدم الفلاحون في مواجهة جند الأمير).
الأمير: (للفلاحين) إلى الوراء جميعكم ..يا شيخ طه أنت المسئول أمامي قل لهم ألقوا الفئوس"[1]..

ثم يتحدي العمدةُ الأميرَ، ويعلن بعدها موقفه من ذلك الشركسي المعتدي، حيث حرّض الفلاحين على قتال الأمير وجنده، ثم يعلن حزنه على السلطان الذي تآمر عليه الجند الجراكسة وقتلوه باسم الشعب، كونه نقض عهدهم مع التتار.

وفي مسرحية " الحسين ثائرًا " هناك شخصية " الحسين" التي لا تكن الحقد لأحد، لكنها في الوقت نفسه تثور لأجل الحقيقة المتمثلة في الشورى، والعدالة التي نادى بها جده – ﷺ- ومنع النظام القبلي القائم على توارث الحكم:
"عمر: يا حسين بن علي فلتبايع يزيدًا، يا حسين، واشربوا الماء كما شئتم جميعا.
الحسين: أو ما أنت ابن سعد؟ (عمر يكاد يتوارى): فلتواجهني يا ابن سعد لا تستخفي مني ياعمر.
عمر: (من المنخفض محرجًا ومنفجرًا) أنا لا أخشاك يا هذا فأمسك ولا تزد.
الحسين: ليست خشية بل ما أعنيه بعض الحياء. أنا لن أذعن إذعان العبيد..أنا لن أعطي عطاء ذليل يا عمر"[2].

إن ثورة " الحسين" كما تبين المسرحية تتضمن الإشارات الآتية:
أولًا: أنها كانت الوهج الساطع الذي أضاء المسالك لمن أراد المسيرة بالإسلام في طريقه الصحيح، والمرآة الصافية، للتخلص من الحاضر الذي تعيشه الأمة، ومن واقعها الذي كانت ترسف في أغلاله.
ثانيًا: لقد كان الحسين الوارث الوحيد لتلك الثورة التي فجرها جده- صلي الله عليه وسلم- الثائر الأعظم على الجاهلية الرعناء والعنصرية والوثنية، وذلك لإنقاذ المستضعفين في الأرض من ظلم وتسلط واستعباد.
ثالثًا: يمثّل " الحسين" رمزًا عميق الدلالة للبطولة والإنسانية والأمل، وعنوانًا للدين والشريعة والفداء في سبيل الحق والعدل، وهو يمثل شخصية الثائر الحق في كل زمان، إذا ما اعتمد على الحقيقة كسلاح، والشرف رداء، لذا كانت الخيانة هي نصيبه الذي حازه، فالنصر في زمان المادة يكون لمن يملك المال، لمن يفعل الخطأ بدافع أنه المصلحة العامة.

في المقام يظهر " أسد" الذي يرى بيعة يزيد أمرًا من مقتضيات الضرورة، والمصلحة العامة والخاصة مادام قد حاز على ضيعة:

---

(1) المصدر السابق، ص٧٧.
(٢) عبد الرحمن الشرقاوي، الحسين ثائرًا، ص٤٥

" الحسين: يا شريف القوم قد با يعت بالأمس يزيد فأجبني..هل تحبه؟ وترضاه أميرًا للمؤمنين؟
أسد: (محرجًا متلعثمًا) ....أنا ؟ لا لكنها ربما كانت هي الحكمة حقنا للدماء.
الحسين: أنت إذا تصنع شيئا لا تحبه....أكثر الناس ضلالا عارف بالله لا يهديه قلبه" (١).

إن المسرحية في دلالة ضمنيّة تشير إلى أسباب هزيمة نكسة ١٩٦٧، المتمثّلة تحديدًا في اعتماد الحاكم على غير الشرفاء الذين ينالون الأجر على الخيانة، ولا يهمهم سوى المصلحة الشخصية، كما فعل الجندي الذي باع " مسلم بن عقيل"، لينال المال، وأيضًا مثل هؤلاء الذين ضيعوا " الحسين" عندما رأوا المال في يد الوالي.

لقد تغيّر المجتمع المصري بعد هذه النكسة، وأوغل كُتّاب المسرحية التاريخية في النقد؛ ليفضحوا أسباب تلك الهزيمة العسكرية، فجاءت المسرحيات تفضح حاشية السلطان، وتردّ الهزيمة إلى فساد الحكم، وأن تجويع الشعب لن يكون حلًا لجميع المشكلات السياسية والاقتصادية، بل لابد من نشر العدالة الاجتماعية. لقد أسقط الكُتّاب المادة التاريخية على الواقع المعاصر لهم؛ لكنهم لم يحرفوا هذه المادة، وكأنهم أرادوا القول: ما أشبه اليوم بالبارحة.

(١) عبد الرحمن الشرقاوي، الحسين ثائرًا، ص ٤٥.

أهم المراجع:

- القرآن الكريم، جل من أنزله.
- توفيق الحكيم، السلطان الحائر، روز اليوسف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٥٩م.
- توفيق الحكيم، الصفقة، دار مصر للطباعة، القاهر، الطبعة الثانية، ١٩٥٦م.
- توفيق الحكيم، مصير صرصار، مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٩٦٤م.
- صلاح عبد الصبور، تجربتي في الشعر، مجلة فصول للنقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد: (٨٩)، ١٩٨٩م.
- صلاح عبدالصبور، مأساة الحلاج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٦م.
- عبد الرحمن الشرقاوي، الحسين ثائرًا، مطبعة الكتاب الذهبي، الطبعة الثانية، ١٩٦٩م.
- عبدالرحمن الشرقاوي، الفتى مهران، مطبعة الكتاب الذهبي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٦٧م.
- علي أحمد باكثير، السلسة والغفران، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م.
- علي أحمد باكثير، هكذا لقي الله عمر، دار مصر للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٥٣م.
- لطيف زيتوني، شعرية الحوار، مجلة فصول للنقد الأدبي، المجلد (٢/٢٥)، العدد(٩٨)، شتاء٢٠١٧م.
- محمد عبداللطيف الحديدي، صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم، مكتبة كلية الآداب، القاهرة، الطبعة الخامسة، ص١١٤.
- محمود دياب، مسرحية ليالي الحصاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٧م.
- ماهر شفيق، ملاحظات حول المعني والمبني، مجلة فصول للنقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١م.